



Universidade Federal
de São João del-Rei



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA
DA CULTURA

Thamara Elisa Ferreira da Silveira

**“ARQUIVO ABERTO – MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS”: UMA
PERSPECTIVA AUTOFICCIONAL**

São João del-Rei

2022



Universidade Federal
de São João del-Rei



Thamara Elisa Ferreira da Silveira

**“ARQUIVO ABERTO – MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS”:
UMA PERSPECTIVA AUTOFICCIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende.

São João del-Rei

2022

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S587? Silveira, Thamara Elisa Ferreira da .
"ARQUIVO ABERTO - MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS": UMA
PERSPECTIVA AUTOFICCIONAL / Thamara Elisa Ferreira
da Silveira ; orientadora Maria Ângela de Araújo
Resende. -- São João del-Rei, 2022.
129 p.

Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2022.

1. Literatura brasileira . I. Resende, Maria
Ângela de Araújo, orient. II. Título.

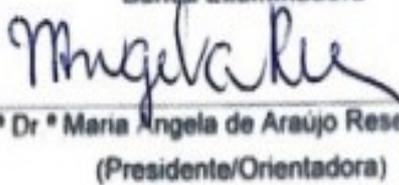


Promel

Thamara Elisa Ferreira da Silveira

**ARQUIVO ABERTO - MEMÓRIAS QUE VIRAM
HISTÓRIAS - UMA PERSPECTIVA AUTOFICCIONAL**

Banca Examinadora



Prof.ª Dr.ª Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ
(Presidente/Orientadora)



Prof.ª Dr.ª Ivete Lara Camargos Wally - PUC/MG
(Titular Externo)



Prof.ª Dr.ª Eliana da Conceição Tolentino - UFSJ
(Titular Interno)



Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção
Vice-coordenador do PPG em Letras

Março de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por seu incondicional apoio à minha formação educacional.

Aos professores do Promel, pelas aulas, ensinamentos, pela resistência e força em tempos tão difíceis.

A minha orientadora, Maria Ângela de Araújo Resende, pelo companheirismo, afeto e torcida, e por acreditar tanto em mim.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma discussão dos conceitos de arquivo (DERRIDA, 2001), espaço biográfico (ARFUCH, 2010), autobiografia (LEJEUNE, 2014; SOUZA, 2011), autoficção (FAEDRICH, 2014) e fotografia (BARTHES, 2012; BENJAMIN, 2008) tendo como *corpus* a seção *Arquivo Aberto – memórias que viram histórias* constante do caderno de cultura dominical *Ilustríssima*, da *Folha de São Paulo*. Cada relato é acompanhado por uma imagem digitalizada do arquivo pessoal do seu autor — fotografias, dedicatórias, desenhos, anotações, bilhetes e outros tipos de registro —, o que nos possibilita pensar essas pequenas narrativas como escritas de si que se constituem, também, como pequenas ficções (BARTHES, 2012). Tais imagens expõem o caráter também ficcional e fragmentário desses relatos como uma prática autoficcional.

Palavras-chave: autoficção; arquivo; fotografia.

ABSTRACT

The objective of this paper is to propose a discussion of the concepts of archive (DERRIDA, 2001), biographical space (ARFUCH, 2010), autobiography (LEJEUNE, 2008; SOUZA, 2011), autofiction (FAEDRICH, 2014) and photography (BARTHES, 2012; BENJAMIN, 2008) having as its *corpus* the section *Arquivo Aberto – memórias que viram histórias* published in the Sunday culture section *Ilustríssima* of *Folha de São Paulo*. Each report is accompanied by a digitized photo image from the author's personal archive — photographs, dedications, drawings, notes and other types of records —, which allows us to think of these small narratives as self-written, which are also constituted, as small fictions (BARTHES, 2012), such photos expose the fictional and fragmentary character of these self-narratives as a autoficction practice.

Key words: autofiction; archive; photography.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	PRÁTICAS DE AUTOFIÇÃO	12
1.1	Ficção, prática, gênero.....	14
1.2	O arquivo é aberto.....	39
2	FOTOGRAFIA ENQUANTO RASTROS	48
2.1	A fotografia enquanto restos de ficção?.....	49
2.2	O rastro benjaminiano.....	57
3	ABRINDO OS ARQUIVOS	61
3.1	Espaços.....	62
3.2	Corpos.....	70
3.3	Assinaturas.....	85
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS	95
	ANEXO 1 — Meu avô desconhecido	101
	ANEXO 2 — Anjo torto	103
	ANEXO 3 — Uma carteirada histórica	105
	ANEXO 4 — O mundo em um jardim	107
	ANEXO 5 — As casas do terror	109
	ANEXO 6 —O duplo	111
	ANEXO 7 — Bons modos	113
	ANEXO 8 — A vida é o caminho	115
	ANEXO 9 — Meus fantasmas colaboradores	117
	ANEXO 10 — O quarto Augusto	120
	ANEXO 11 — Os versos falados de Sophia	122
	ANEXO 12 — É sempre hoje quando perdemos alguém	124
	ANEXO 13 —Vovô Juca e Miguilim	126

INTRODUÇÃO

Em 22 de maio de 2010, o jornal *Folha de São Paulo* estreia o caderno dominical *Ilustríssima* em substituição ao caderno de cultura *Mais!*, que circulou por 18 anos. Entre assuntos culturais diversos, esse caderno inaugura à página 7 a seção intitulada *Arquivo Aberto – memórias que viram histórias*:

[...] A seção “Arquivo Aberto”, que estreia com um depoimento da escritora Lygia Fagundes Telles, trará toda semana um relato de um grande artista, cientista ou intelectual, produzido a partir de uma peça de seu arquivo pessoal, como fotos, documentos, recortes etc. (*Folha de São Paulo*, *Ilustríssima*, 22/05/2010, p. 1).

A seção *Arquivo Aberto* revela ao leitor passagens de vida, atos autobiográficos e performáticos, segredos ainda não publicados em livro e que se tornam públicos por meio de um jornal de grande circulação. Todos são escritos por artistas, intelectuais, escritores, jornalistas, cientistas, compositores, críticos, cineastas, historiadores e dramaturgos, brasileiros em sua maioria, de forma que, nesse espaço, “importa quem fala!”¹. De maneira sucinta (devido às exigências da pauta e, evidentemente, a convite do editor da *Folha*), apresentam um texto de teor autobiográfico, marcado pelo lugar e pelo ano, acompanhado por uma imagem fotografada do arquivo pessoal do seu autor.

Alguns escritos com ares de crônica, outros, de prosa poética, mesclam experiências vividas, configuradas pela lembrança e pelo esquecimento, cuja imagem escolhida pelo autor é impressa no corpo do jornal para corroborar a narração de atos afetivos e gestos de memória que saem do domínio privado para o espaço público, “nesse universo narrativo que imprime sua marca na cultura contemporânea”, para lembrar Leonor Arfuch (2010), ao buscar uma ancoragem para o desenvolvimento do conceito de espaço biográfico.

Estamos diante de histórias individuais e coletivas que se misturam a outras, compondo um mosaico de trocas afetivas entre o *eu* que narra a própria história e outro(s) corpo(s), outras subjetividades. Essas pequenas narrativas também revelam a possibilidade de dar a conhecer, por meio da imprensa (no caso, o suporte

1 No início de seu célebre e importante texto *O que é um autor?*, Michel Foucault utiliza-se da indagação “que importa quem fala?”, proposta por Beckett, para discutir a maneira como a escrita contemporânea era pensada naquele momento.

material de um caderno de cultura), um certo avesso do Brasil e da República, trazendo à cena o eixo performático da nação.

Nesse sentido, a escrita do *Arquivo Aberto* se aproxima muito das considerações de Antonio Candido (1992), em seu texto *A vida ao rés-do-chão*, sobre a crônica jornalística brasileira, ao caracterizá-la como um gênero que, por ser leve e acessível, “talvez ela comunique mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo o dia” (p. 19), possibilitando “traçar um perfil do mundo e dos homens” (p. 22).

Além disso, esses relatos realizam uma interlocução cultural, estética e política entre Brasil, América Latina, Europa e Estados Unidos, o que nos possibilita traçar uma cartografia do passado e do presente, articulando um somatório de saberes múltiplos e variados. Isso se justifica, por exemplo, pela presença de pequenas narrativas escritas por intelectuais e artistas brasileiros quando em contato com intelectuais estrangeiros.

Nessa cartografia entre passado e presente, vislumbram-se as considerações de Benjamin (2008) sobre a história, pois tais narrativas permitem escrever uma história descontínua, contar uma tradição esburacada, dizer a ruptura, rompendo assim o *continuum* da história (GAGNEBIN, 2018), possibilitando a interrupção do tempo cronológico e dando voz àqueles que foram silenciados e atropelados pela história oficial.

Feitas as primeiras considerações sobre o *corpus* a ser explorado por esta pesquisa, necessário se faz esclarecer as circunstâncias em que nosso encontro se deu. Meu primeiro contato com as narrativas de si que constroem a seção *Arquivo Aberto* ocorreu durante o projeto de iniciação científica desenvolvido por mim, de 2014 a 2015, sob a orientação da Prof.^a Dra. Maria Ângela de Araújo Resende, intitulado *Memórias que viram histórias: espaços biográficos, corpo e escrita*. O objetivo naquele trabalho era analisar as narrativas de si por intermédio do conceito de espaço biográfico, proposto pela teórica argentina Leonor Arfuch, e relacioná-lo às noções de biografemas (BARTHES, 2008), arquivo (DERRIDA, 2001), autobiografia (LEJEUNE, 2010) e memória (HALBWACHS, 1990).

Durante a pesquisa, realizei um levantamento de todos os textos publicados durante o período de quatro anos (2010 e 2014), contabilizando mais de 150 narrativas sobre os mais variados temas e escritas por diversas personalidades.

Assim, ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Letras e me reencontrar academicamente com a Prof.^a Maria Ângela, perguntei se não poderia retomar o estudo daquelas narrativas de si que tanto tinham me impressionado e que muito tinham a dizer; diante de tantas possibilidades, indaguei quais percursos poderia percorrer ao lê-los, evitando pressupostos, mas deixando os textos significarem.

Conforme proposto por Anna Faedrich (2014), o termo autoficção, antes de designar um determinado tipo de literatura, com regras e restrições para compor um “gênero”, dissemina sentidos, escapando e atingindo diferentes áreas e práticas artísticas, mostrando-se alheio às definições pré-estabelecidas. Segundo a autora, quando falamos em autoficção, talvez mais importante do que definir imediatamente o que ela é ou não, como o autor deve escrever, como ele deve tratar da matéria de sua própria vida e como o pacto com o leitor se estabelece seria pensar o termo como algo necessário para refletirmos sobre uma prática literária híbrida, que assume diferentes formas, ou seja, uma prática plural.

Diante da fluidez das formas assumidas pelas narrativas de si do *Arquivo Aberto*, penso ser a autoficção um dos percursos possíveis para estudá-las, pois os textos nunca estão dados, ao contrário, eles estão abertos a diferentes significações, às experiências do *tu* que lê o *eu* construído “na e pela linguagem” (BENVENISTE, 1991), na confluência de tempos, espaços e histórias que permite olhar a narrativa de maneiras distintas.

Dessa forma, partindo das análises dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho, ele será dividido em dois capítulos, sendo o primeiro subdividido em dois momentos. Inicialmente nos dedicaremos a conceituar a autoficção e mostrar por que podemos pensar as narrativas publicadas na seção *Arquivo Aberto* como autoficcionais. Esse conceito será trabalhado a partir de autores como Anna Faedrich (2014), Philippe Lejeune (2014), Serge Doubrovsky (1977), Eurídice Figueiredo (2013), Leonor Arfuch (2010). Também discutiremos a noção de arquivo e sua relação com as esferas pública e privada, por intermédio das reflexões de Philippe Artières (1998) e de Jacques Derrida (2001).

O segundo momento do primeiro capítulo terá como foco a análise e a interpretação das fotos que integram os relatos como um texto não verbal a ser investigado segundo a proposta, por exemplo, de Roland Barthes, em suas obras *Roland Barthes por Roland Barthes* (2014) e *A câmara clara* (2012), bem como de

Walter Benjamin, em *A pequena história da fotografia* (1987) e *Passagens*, além de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* (1998).

No segundo capítulo nos ocuparemos das análises dos textos selecionados no interior do acervo de mais de quatro anos de publicação da seção *Arquivo Aberto*. A princípio os selecionaremos com base no critério temático para que possamos construir as relações entre autoficção, memória, arquivo, imagem e escrita, por meio de levantamento teórico-crítico sobre os relatos escolhidos, que foram: *Anjo torto*, escrito pelo poeta Chacal, em que ele conta sobre sua primeira eucaristia; *Uma carteirada histórica*, em que Marcus Gasparini narra as visitas do historiador Eric Hobsbawn à sua família no Brasil, as impressões que ele, adolescente que era, teve frente àquela figura famosa e como se manteve o relacionamento entre eles no decorrer dos anos; o relato *Meu avô desconhecido*, assinado por Ricardo Ramos Filho, em que o neto do autor Graciliano Ramos conta como conheceu seu avô inicialmente através das histórias da avó, Dona Heloísa, e depois o encontrou nas letras de suas obras; *O mundo em um jardim*, escrito por Regina Horta Duarte, em que a autora conta como o jardim de sua infância cedeu lugar à garagem de carros, conforme a industrialização e a mineração avançavam pelo estado de Minas Gerais, especialmente na cidade de Belo Horizonte; no texto *Meus fantasmas colaboradores*, Fábio Koifman conta todo o processo de pesquisa feito por ele para encontrar os nomes das pessoas que o diplomata Luiz Martins de Souza Dantas salvou no período da ocupação nazista na França, durante a Segunda Guerra Mundial, e como, anos depois, descobriu ter morado nos prédios que seis dessas pessoas habitaram quando vieram para o Brasil; em *As casas do terror*, Heloísa Seixas, a partir de sua experiência visitando a casa do terror em Budapeste, conta os horrores que sua ex-cunhada Inês Romeu sofreu nas mãos dos militares brasileiros, durante a Ditadura Civil-Militar, quando ficou presa por 96 dias na chamada casa de tortura em Petrópolis.

Cristóvão Tezza escreve o texto *O duplo*, em que, a partir de uma fotografia tirada na sua infância, pensa a ausência do pai, morto quando o autor tinha sete anos. Em *Bons modos*, Emicida narra seus encontros com o senhor Antônio, morador do seu bairro com quem partilha vivências e experiências até a morte do homem mais velho, que leva o autor a pensar a importância dessas trocas afetivas; Fernanda Torres, no texto *A vida é o caminho*, conta sua experiência de, aos 19 anos, ganhar o prêmio de melhor atriz no festival de Cannes de 1986, pelo filme *Eu*

sei que vou te amar, dirigido por Arnaldo Jabor; Em *O quarto Augusto*, Marcos Augusto Gonçalves conta do relacionamento que teve com a poeta Ana Cristina César, cujo pano de fundo foram os encontros daqueles que contestavam o regime militar imposto, e dos encontros e desencontros com a poeta até a morte dela, em 1983. Em *O último clique do último filme*, Teté Ribeiro narra sua participação na cobertura dos eventos ocorridos no dia 11 de setembro de 2001, no conhecido atentado às Torres Gêmeas, em Nova Iorque; *Os versos de Sophia*, de Eucanaã Ferraz, trata do encontro do escritor com a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen; por fim, em *É sempre hoje quando perdemos alguém*, Armando Freitas Filho conta de sua relação de amizade com o poeta Tite de Lemos, refletido nas publicações de seus livros e na dedicatória deixada para Armando pelos pais de Tite, após a morte deste.

1 PRÁTICAS DE AUTOFICÇÃO

A palavra autoficção aparece pela primeira vez em 1977, criada por Serge Doubrovsky, na quarta capa do seu livro *Fils*, buscando responder à provocação feita por Phillippe Lejeune, anos antes, em *O pacto autobiográfico*: “O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?” (2014, p. 37).

A pergunta de Lejeune se insere no contexto do esforço empreendido por ele de trazer para a discussão acadêmica uma prática literária comum no cenário francês, mas menosprezada pelos críticos literários: a autobiografia.

Diante desse vazio teórico, Lejeune define, de maneira pioneira, autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2014, p. 16).

Para sustentar suas proposições, o teórico francês propõe como critério diferenciador entre a autobiografia e os demais gêneros literários a existência, entre o leitor e o autor, de um pacto autobiográfico, no qual há identidade entre o autor, o personagem e o narrador (A=P=N), o que ratificaria um compromisso de veracidade sobre o que será narrado.

Assim, ao ler tais narrativas autobiográficas, o leitor confia que os fatos retratados realmente ocorreram, sendo contados de maneira retrospectiva, normalmente ao final da vida de quem escreve. Phillippe Gasparini, em seu texto *Autoficção é o nome de quê?*, destaca que há o pacto autobiográfico, conforme proposto por Lejeune, a partir do momento em que o leitor reconhece a autenticidade do esforço do autor em buscar e transcrever os rastros de sua experiência pessoal (2014, p. 190).

Doubrovsky, ao ler a definição proposta por Lejeune e se deparar com a casa vazia deixada pela ausência de exemplos², atribui o nome autoficção à obra que acabara de criar. Entretanto, nessa primeira conceituação ele afirma que a autoficção é uma ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção,

2 “[...] Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 37).

de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem. (DOUBROVSKY apud GASPARANI, 2014, p. 186).

Ao longo de sua carreira, Doubrovsky, segundo Gasparini (2014), oscila entre duas acepções de autoficção: uma extremamente ampla, na qual é entendida como a autobiografia pós-moderna, reina em grande parte da produção literária contemporânea, ao passo que a outra é tão limitada a ponto de somente descrever o procedimento da produção literária do próprio autor (2014, p. 195).

Hywel Dix, por sua vez, na introdução do livro *Autofiction in English* (2018), identifica três definições diferentes atribuídas por Doubrovsky à autoficção no decorrer de sua vida. Na primeira delas, a autoficção tem base estilística, sendo a sua “chave” a reconfiguração do tempo da narrativa, bem como o uso de técnicas narrativas não usuais em textos não ficcionais. A segunda forma é mais sociológica do que estilística, já que a autoficção é vista como a maneira de as pessoas sem relevância social escreverem sobre suas vidas, pois as autobiografias são destinadas aos nomes conhecidos pelo grande público. A terceira definição tem um escopo puramente histórico, não seria mais possível a escrita de autobiografias clássicas, tal como a feita por Rousseau, devido às mudanças históricas ocasionadas pelo surrealismo, pelo pós-modernismo, pelo pós-estruturalismo e pela psicanálise.

É nesse contexto que o conceito de autoficção passa a ser amplamente debatido pela comunidade acadêmica. Entretanto, em que pese o desenvolvimento das discussões em torno da autoficção, que na maioria das vezes é oposta ao conceito de autobiografia, não há ainda uma definição que encerre o debate. Desse modo, estamos diante de um campo fértil, alimentado, especialmente, pela prolífica produção das escritas de si³, de maneira que dedicaremos a próxima seção a trabalhar diferentes olhares sobre a autoficção.

3 “As escritas biográficas e autobiográficas conheceram um crescimento exponencial desde os anos 1980 (DION *et al.*, 2010), quando começaram a surgir novas variações de escritas de si. A maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações, com a proliferação de relatos e romances nos quais as fronteiras entre eles parecem desvanecer. O surgimento do termo ‘autoficção’ contribuiu para embaralhar ainda mais a questão, ao juntar, de maneira paradoxal, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se opor” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13).

1.1 Ficção, prática, gênero

Em sua tese de doutorado *Autoficções: do campo teórico à prática contemporânea*, Anna Faedrich Martins (2014) faz importantes contribuições para o debate acerca da construção do conceito de autoficção. Para tanto, inicialmente ela questiona qual é a natureza da autoficção: é um gênero, uma forma de chamar atenção para a hibridização ocorrida entre os gêneros, um fenômeno ou um instrumento de leitura?

Em busca de respostas, a autora traz, em um primeiro momento, definições negativas da autoficção:

Na autoficção, o autor não escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso, o autor tem liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido (FAEDRICH, 2014, p. 25).

De acordo com Eurídice Figueiredo, a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica. Nesta, pessoas famosas, ao cabo de suas existências cheias de realizações, debruçam-se sobre o passado para contar suas vidas, ao passo que aquela, segundo a professora de Literatura, caracteriza-se por ser um gênero pós-moderno, com formatos inovadores: “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (2013, p. 61).

É nesse mesmo sentido que Diana Klinger conceitua o texto autoficcional, em sua tese de doutorado *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*:

No texto de auto-ficção, [...] quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção (2007, p. 58-59).

Dessa forma, um dos critérios para identificarmos se estamos ou não diante de um texto autoficcional é o trato destinado à linguagem literária escrita. Faedrich (2014) aponta que os autores de autoficção têm uma grande preocupação estética e linguística com suas obras, procurando uma forma original de se (auto)expressar.

É nesse sentido que entendemos a afirmativa de Véronique Braun Dahlet (2015) de que a escrita “auto-bio-gráfica” produz uma trajetória, mas também se revela como marca: ela apresenta uma experiência do viver e, ao mesmo tempo, é ela própria uma experiência. O eu, porque escreve, re-vive a si mesmo, a partir de uma posição externa, atualizando um passado tornado presente pelo momento da escrita, que também comporta o que está por vir. Assim, a autora conclui que a “rememoração não realiza independentemente da invenção de si: a rememoração é descoberta de si”. (DAHLET, 2015, p. 16).

Ao tratar sobre os manuscritos escritos por Émile Benveniste, intitulados posteriormente *Dossiê Baudelaire*, Sabrina Vier (2016), em sua tese *Quando a linguística encontra a linguagem: da escrita de Benveniste no Dossiê Baudelaire ao estudo semiológico de uma obra literária*, propõe uma perspectiva de leitura que entendemos ir ao encontro das narrativas trazidas pelo *Arquivo Aberto*:

[...] a escrita jamais está acabada, pronta, no sentido de ser ou portar uma verdade absoluta; pelo contrário, pela singularidade do autor, num aqui-agora igualmente únicos, diferentes leitores, quando no contato com a escrita, darão novos e outros sentidos ao ali colocado em palavra. Ou seja, toda escrita comporta algo do inacabado e por isso de uma linguagem que serve para viver (VIER, 2016, p. 81-82).

Para pensar a construção do sujeito no aqui-agora da escrita, utilizaremos os ensinamentos de Benveniste (1989; 1991) sobre o sujeito enunciativo e sobre as categorias de pessoa, tempo e espaço.

Entretanto, antes de discutir tais conceitos, necessárias se fazem algumas considerações sobre a maneira como Benveniste enxerga a linguagem e os desenvolvimentos do autor acerca dela.

A linguagem reproduz linguagem. Isso deve entender-se da maneira mais literal: a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem. Aquele que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento. Aquele que ouve apreende primeiro o discurso e através desse discurso, o

acontecimento reproduzido. Assim a situação inerente ao exercício da linguagem, que é a da troca e do diálogo, confere ao ato de discurso dupla função: para o locutor, representa a realidade; para o ouvinte, recria a realidade. Isso faz da linguagem próprio instrumento da comunicação intersubjetiva (1991, p. 26).

O linguista segue dizendo que a linguagem representa a faculdade de simbolizar, inerente à condição humana (1991). Flores *et al.* (2009) consideram que a vinculação entre linguagem e intersubjetividade constitui uma espécie de *a priori* da teoria benvenistiana⁴. Ainda segundo os autores, Benveniste apresenta a intersubjetividade como uma “condição” da experiência humana inerente à linguagem, e essa experiência se reflete na língua.

Flores (2013) conceitua a intersubjetividade como a condição da presença humana na linguagem, na qual *eu* e *outro* se pressupõem mutuamente; dessa forma, a intersubjetividade é presumida pela noção de subjetividade.

É célebre a seguinte passagem do texto *Da subjetividade na linguagem*, de Benveniste (1991, p. 286):

[...] É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’. [...] É ‘ego’ que *diz* ego. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo status linguístico da ‘pessoa’. (grifos do autor).

Benveniste deixa claro em seu texto que a “subjetividade” tratada em sua teoria é a capacidade de o locutor se propor como “sujeito”, de modo que, na teoria benvenistiana, as noções de homem, sujeito e locutor não são equivalentes. Segundo Flores (2013), o termo homem remete à instância antropológica, enquanto locutor é o indivíduo definido pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia⁵. Sujeito, por sua vez, é o efeito de constituição do homem na e pela linguagem; logo, o locutor passa a sujeito via categoria de pessoa, o fundamento linguístico da subjetividade.

4 “[...] É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem” (BENVENISTE, 1991, p. 285).

5 “Essa construção linguística é construída por indicadores como eu e tu, que não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância do discurso, em que marcam para cada uma de suas próprias instâncias o processo de apropriação pelo locutor” (FLORES, 2013, p. 124).

José Luiz Fiorin (2016), ao comentar a obra de Benveniste, menciona que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua, pois seu único objetivo é o *eu* enunciar. Assim, prossegue o professor, como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do sujeito, tomado como ponto de referência. Isso significa que o espaço e o tempo estão na dependência do eu que enuncia. “O aqui é o espaço do eu e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve” (FIORIN, 2016, p. 36).

Fiorin (2016, p. 37) afirma que o primeiro capítulo do *Gênesis* é uma metáfora da enunciação, porque ela cria qualquer mundo; enunciar é criar. Segundo o autor, a enunciação permite que todo ser, num processo de personificação, torne-se enunciador e se instaure como enunciatário, bastando, para isso, que se dirija a ele qualquer outro ser, concreto ou abstrato, presente ou ausente, existente ou inexistente.

Sobre a capacidade criadora da enunciação, no artigo *Subjetividade, socialidade e historicidade na arte do problema em Benveniste: prospecções de Gerárd Dessons*, Carmem Luci da Costa Silva (2020, p. 622-623) frisa a importância do prefixo “re” na teoria de Benveniste. Para a autora:

O prefixo re, manifesto em passagens como "a linguagem reproduz a realidade" (BENVENISTE, 1989, p. 26), realça a ideia de recriação de realidades via acontecimento de discurso, visto não se tratar do fato de o discurso "espelhar" uma realidade objetiva, mas de o discurso propiciar o renascimento de um acontecimento via linguagem, meio para se estabelecer a comunicação intersubjetiva. Dessa maneira, em termos como re-produz, recria, renasce, representa" etc., Dessons (2006) realça esse prefixo como tendo a propriedade de reunir os termos subjetividade e historicidade.

Dessa forma, a cada vez que um dos autores da seção *Arquivo Aberto* reproduz, por meio da linguagem, suas experiências, ele recria essa realidade, propiciando um renascimento do acontecimento, fazendo com que cada locutor se individualize na instância, sempre nova, de seu discurso. Isso parece ser corroborado por Benveniste quando ele afirma que “não é a história que dá vida à linguagem, mas sobretudo o inverso. É a linguagem que, por sua necessidade, sua permanência, constitui a história” (1989, p. 32).

É nesse sentido que trazemos as reflexões de Barthes (2012b), em seu texto *Escrever, verbo intransitivo?*, sobre a relação entre linguística e literatura, assim como parte dos conceitos de Benveniste, quando o teórico trata sobre o eu na instância do discurso e diz que “o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem” (p. 20), sintetizando que o “eu de quem escreve eu não é o mesmo que o eu que é lido por tu” (p. 21).

Nas palavras de Benveniste:

Todo homem se coloca em sua individualidade enquanto eu por oposição a tu e ele. Este comportamento será julgado ‘instintivo’; para nós, ele parece refletir uma estrutura de oposições linguísticas inerente ao discurso. Aquele que fala se refere sempre pelo mesmo indicador eu a ele-mesmo que fala. Ora, este ato de discurso que enuncia eu aparecerá, cada vez que ele é reproduzido, como o mesmo ato para aquele que o entende, mas para aquele que o enuncia, é cada vez um ato novo, ainda que repetido mil vezes, porque ele realiza a cada vez a inserção do locutor num momento novo do tempo e numa textura diferente de circunstâncias e de discursos. Assim, em toda língua e a todo momento, aquele que fala se apropria desse eu, este eu que, no inventário das formas da língua, não é senão um dado lexical semelhante a qualquer outro, mas que, posto em ação no discurso, aí introduz a pessoa sem a qual nenhuma linguagem é possível; desde que o pronome eu aparece num enunciado, evocando – explicitamente ou não – o pronome tu para se opor conjuntamente a ele [...] (1989, p. 68-69).

A longa citação se justifica diante da clareza com que o teórico expõe a presença da categoria pessoa (as formas linguísticas *eu/tu* indicam pessoa, e *ele* uma não pessoa) no discurso como “uma classe elementar na qual se vê a experiência subjetiva dos sujeitos que se situam na e pela linguagem” (FLORES, 2013, p. 123).

Assim como a categoria pessoa está presente em todas as línguas, segundo Benveniste (1989, p. 70), “a expressão do tempo é compatível com todos os tipos de estruturas linguísticas”. O professor sírio, naturalizado francês, apresenta e conceitua três tipos de tempo: i) o tempo físico; ii) o tempo cronológico; iii) o tempo linguístico.

Fiorin (2016, p. 225) resume o tempo físico da seguinte maneira: “o tempo físico tanto pode ser a medida do movimento exterior das coisas como relação entre anterior e posterior, quanto ao processo mesmo da mudança”. Já o tempo

cronológico é o tempo dos acontecimentos, que engloba nossa própria vida enquanto sequência deles⁶.

Ao conceituar o tempo cronológico, Benveniste faz uma observação muito pertinente para compreendermos a maneira como os autores olham para os acontecimentos a serem narrados por eles em seus relatos. De acordo com o linguista, o observador, que é cada um de nós, pode lançar o olhar sobre os acontecimentos realizados em duas direções: do passado ao presente ou do presente ao passado. Dessa forma, “o tempo crônico, congelado na história, admite uma consideração bidirecional, enquanto que nossa vida vivida corre” (1989, p. 71). Outra consideração fundamental para a compreensão do tempo cronológico é de que “os acontecimentos não são o tempo, eles estão no tempo” (1989, p. 71).

Émile Benveniste prossegue diferenciando o acontecimento situado no tempo e no tempo da língua, sendo através desta que se manifesta a experiência humana do tempo, “e o tempo linguístico manifesta-se irreduzível igualmente ao tempo crônico e ao tempo físico” (1989, p. 74).

[...] o único presente inerente à língua é o presente axial do discurso, e que este presente é implícito. Ele determina duas outras referências temporais; estas são necessariamente explicitadas em um significante e em retorno fazem aparecer o presente como uma linha de separação entre o que não é mais presente e o que vai sê-lo (1989, p. 76).

Observamos, ao longo da leitura das narrativas de si publicadas, que os autores narram a partir do presente do discurso suas experiências, sinalizando, por meio de verbos como “tinha”, “perdi”, “fui”, que tratam do que já não é mais presente. Dessa maneira, na escritura do texto, temos a constituição de um *eu* distinto daquele que viveu a experiência recriada através do discurso, no tempo presente.

Falta, ainda, entre as categorias propostas por Benveniste, discutirmos a de espaço. Segundo Flores (2013, p. 122), ela é a menos desenvolvida pelo linguista, sendo como “um sistema de coordenadas espaciais organizado a partir de um ponto central, que é eu, segundo modalidades variáveis” (2013, p. 123). A categoria

6 “Nosso tempo vivido corre sem fim e sem retorno, é esta a experiência comum. Não reencontramos jamais nossa infância, nem o ontem, nem o instante que acaba de passar. Nossa vida tem pontos de referência que situamos exatamente numa escala reconhecida por todos, e ao quais ligamos nosso passado imediato ou longínquo” (BENVENISTE, 1989, p. 71).

espaço também pode ser usada para localizar todo objeto em qualquer campo que seja.

Fiorin (2016, p. 230) chama atenção para o fato de que, na Teoria da Enunciação, os estudos do espaço ocupam um local secundário, e, nos estudos literários, são voltados para uma análise da semântica. O autor justifica esse fato, dizendo que, comparada às do tempo e da pessoa, a categoria do espaço tem menor relevância no processo de discursivização, pois não é possível não utilizar o tempo e a pessoa na fala, enquanto o espaço pode não ser manifestado.

Resumidamente, Fiorin esclarece que o espaço linguístico se ordena a partir do lugar do eu, podendo ser determinado em relação ao enunciador (por exemplo, “à minha esquerda”) ou em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado (por exemplo, “na frente da praça”).

Temos então um sujeito constituído na e pela linguagem, a partir das categorias de pessoa, tempo e espaço, sendo elas as marcas linguísticas que permitem ver e analisar quem é esse sujeito, de onde ele fala e em que tempo⁷. À relação desses três elementos dá-se o nome de cena enunciativa.

É diante dessas considerações iniciais que trazemos o texto *Anjo torto*, escrito pelo poeta Chacal⁸ e publicado no dia 19 de junho de 2011, na seção *Arquivo Aberto – memórias que viram histórias*, para continuarmos nossa discussão sobre os percursos de leitura que esses textos nos possibilitam.

7 “[...] ao se colocar na língua o sujeito instaura o seu enquadra enunciativo e munido de seu quadro de referência interna, coloca o presente e nele se coloca no mundo, situando sua fala ao assumir sua posição de sujeito situado em uma dada situação enunciativa. Essa inclusão no presente aponta para a referência que o locutor faz ao mundo.” (MELLO, 2012, p. 46-47)

8 Ricardo de Carvalho Duarte (Rio de Janeiro, RJ, 1951). Poeta, cronista e letrista, é um dos precursores da poesia marginal no Brasil, na década de 1970.

6 Anjo torto

Rio de Janeiro, 1961



CHACAL

EU JÁ FUI um bom menino. Eu já fui angelical. A prova está nesta foto. Retrato falado do que fui um dia.

Em poucas horas, lá pelos anos 1950, filho de família carola por parte de mãe, tinha que cumprir o ritual de passagem para algum lugar. E que fosse para o paraíso, onde querubins ballavam ao som do Pink Floyd.

E lá fui eu fazer o serviço militar da Igreja Católica: entrei para o cursinho da igreja São Paulo Apóstolo, em Copacabana. Lá, tinha o padre Zelindo, que vinha com aquelas histórias de céu e inferno. Achava tudo intrigante. Aquela coisa inflexível dos dogmas cristãos. Mas queria agradar mesmo minha mãe, Maria Magdalena, aquela santa.

Estão me aplicava nos mistérios da santa fé. O que me excitava era a hostia. Iria enfim experimentar o corpo de Deus. Sim, iria devorá-lo como um canibal. E quem sabe assim, transcreveria a matéria e dançaria o minuetto com uma criança de cachos dourados. Só isso justificaria a confissão desse uniforme branco, com paletó, gravata e calças curtas. Com terço e missal na mão — e o altar de quem cre.

Enfim era chegada a hora de a criança beber água-benta. A igreja



Retrato de quando Chacal era um "bom menino"

falsava seus vitrais. A turma do colégio toda ali, cada um com suas anáforas, suas amadurezas e seus véus. O sino tocou, o sacristão incensou a nave com seu turbulão, o padre ergueu a hostia, a fila se formou. Vamos enfim, na casa de Deus, conhecer o doce. Deve ter tido uma súbita e infantil ereção. Mas, ao provar a hostia, decepção. Tinha um gosto de nada. O biscoito de polvilho que se comia na praça era muito melhor. Mas não deixei que a frustração me abatesse. Tinha que agradecer a Deus por tê-lo conhecido e aos meus pais pelo uniforme majestoso.

Fiquei ainda muito tempo impressionado com a fé cristã. Achava que um dia iria enfiar as missas com um turbulão e tocar os sinos, convocando os fiéis para a guerra santa contra o corpo e o sexo. Ou lutando numa cruzada para libertar a Terra Sagrada das mãos das ímpias. Quería ser Ricardo Coração de Leão e cavalgar contra os mouros e livrar Jerusalém. Assim como meu pai, gaúcho da fronteira, invadindo o Rio na Revolução de 1932, para amarrar seu cavalo no obelisco da avenida Rio Branco. Sim, queria a guerra santa.

Sempre fui chegado a epifanias, às visões que me tirassem desse mundo feio de sexo e de delícias do corpo. Com o tempo, cai do cavalo e descobri, com a ajuda de alguns hereses, que, se Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, o corpo não podia ser esecrado. Passei a olhar com bons olhos o corpinho das meninas. Era essa a

informação que recebia todos os dias através da televisão, do cinema e das revistas.

Um tempo de vedetes: Virginia Lane, Luz del Fuego. A bossa nova eram os joelhos de Nara Leão. No cinema, Brigitte Bardot. O rock era a trilha. Minhas irmãs mais velhas cultuavam Elvis. E rasgavam o asfalto na garupa das lambretas.

Era um abismo de sentimentos contraditórios. Entre a fé e a festa. Retrato disso foi a Copa de 1962, quando o Brasil foi bicampeão no Chile. Comemorei a vitória na esquina das ruas Leopoldo Miguez e Xavier da Silveira, perto da minha casa. Vibração total. Carros, gritos, fogos, festa. Era domingo de tarde. Tinha 11 anos. Sai correndo da comemoração profana para a missa das seis para fugir aos baúcos instantos, sem saber que, naquele dia, Deus tinha as pernas tortas.

Com o tempo, graças a Deus, me afastei da igreja. Querubim não é papo para mim. Mas nunca deixei de querer me comunicar com o indizível. A carne só é fraca e pouca. Depois, o rock me levou aos beats e hippies. As drogas lísergicas prometiam abrir as portas da percepção. Estive no limite do humano entendimento. Mais, não fui. Vistei o zen, e ele apontou a poesia. Desci aos subterrâneos e cansei Lúcher.

Hoje, o menino de dez anos, anjinho da mamãe, que recusou o paraíso e foi ser gaúcho na vida, ainda sonha encontrar Deus, assobando com os seus um pagode na ponta da língua. ☘

(Ilustríssima, Folha de São Paulo, 19/06/2011)

Na data em que essa seção foi publicada, Chacal tinha sessenta anos e carregava na bagagem muitas histórias sobre o movimento contracultural ao qual pertenceu que poderiam saciar a curiosidade do público, trazendo fatos antes desconhecidos. Ou, ainda, poderia ter optado por realizar uma pequena retrospectiva de sua vida, em que valorizaria suas diversas realizações no cenário cultural brasileiro. O autor havia lançado um ano antes (2010) uma autobiografia chamada *História à margem*, posteriormente convertida em peça de teatro, em que o poeta narra seus quarenta anos de vida artística.

Durante sua fala no Festival da Mantiqueira de 2013, intitulada *Um poeta à margem*⁹, Ricardo Chacal contou que sentiu necessidade de contar suas histórias principalmente pelo fato de elas estarem entrelaçadas com a cultura carioca dos anos 1970 até hoje.

Conforme ele traz seus relatos no livro, é possível ler a história do movimento da poesia marginal no Brasil, com a impressão dos livros no mimeógrafo e a venda de mão em mão, bem como a formação do grupo Nuvem Cigana¹⁰ e o relacionamento entre quem produzia e pensava a cultura de resistência no Brasil, com os encontros no “Pier”.

Eu escrevia a rodo na época. Cada viagem, um caderninho no bolso. E fui preenchendo cadernos de desenho com caneta pilot colorida. Fiz três. Mostrava para os amigos que visitavam a caxanga. Eles incentivavam a publicar. Mostrei para Waly Salomão, meu primeiro leitor do ramo, umas experiências com escrita em surto. Ele deu valor. Guilherme perguntou se eu não queria publicar aqueles poemas em mimeógrafo. Ele dava aula de história num curso pré vestibular no centro da cidade chamado Status. Charles fez o dele, Travessa Bertalha, 11, com a ajuda do Guilherme na escolha e organização dos textos. Eu, com a ajuda de Sérgio Liuzzi, nos desenhos e elaboração visual do livreto, fiz o meu. Charles publicou uma semana antes, em formato de apostila, ou seja, utilizou toda a folha ofício, sem ilustração. Eu usei meia folha, com desenhos e um ou outro poema manuscrito que ficaram quase ilegíveis. Não era fácil desenhar ou escrever sobre o estêncil com um estilete para depois fixá-lo ao mimeógrafo e rodar. Com isso, o Muito Prazer, ficou um pouco mais leve. Fizemos 100 cópias mimeografadas cada um. O Pier era a praia. Em frente à Rua Farne de Amoedo entre a Montenegro, hoje Vinícius de Moraes e o Arpoador, construíram um emissário submarino [...] Ali levava meu “Muito Prazer” para circular. Ali podia se encontrar Gal, Waly, Zé Simão, Cazusa, Marina, Scarlet Moon, Sandro Solviati, Neville D’Almeida, Sônia Dias, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, meus camaradas Charles Peixoto, Guilherme Mandaro, Sérgio Eduardo, Maria Antonieta, Simone Cavalcante, Evandro Mesquita e mais uma galera magra e cabeluda, cheirando à patchouli e arroz integral. Quando mais a barra pesava no asfalto, mais a onda se erguia no Pier. Waly batizou o lugar de “Dunas do Barato”. Ali ficou conhecido também como “Dunas da Gal”. Era lá que ela estirava sua canga em companhia da estonteante atriz Vilma Dias. O Pier foi o berço da contracultura no Rio. O que chegava de fora era imediatamente discutido: cinema, música, moda, poesia. Ali tudo podia. Sexo, drogas e rock and roll.

9 https://www.youtube.com/watch?v=_PVAEx4FuLk

10 Em 2008, foi publicado o livro *Nuvem Cigana – Poesia e Delírio No Rio Dos Anos 70*, pela editora Azougue. A obra conta a trajetória do grupo de poetas que ajudou a renovar a poesia brasileira na década de 1970.

Entretanto, para compor seu *Arquivo Aberto*, o poeta escolhe um episódio muito particular de sua vivência: sua primeira comunhão. O texto se inicia da seguinte forma:

Eu já fui um bom menino. Eu já fui angelical. A prova está nesta foto. Retrato falado do que fui um dia. Em priscas eras, lá pelos anos 1950, filho de família carola por parte de mãe, tinha que cumprir o ritual de passagem para algum lugar. E que fosse para o paraíso, onde querubins bailavam ao som do Pink Floyd.

E lá fui eu fazer o serviço militar da Igreja Católica: entrei para o cursinho da igreja São Paulo Apóstolo, em Copacabana. Lá, tinha o padre Zelindo, que vinha com aquelas histórias de céu e inferno. Achava tudo intrigante. Aquela coisa inefável dos dogmas cristãos. Mas queria agradar mesmo minha mãe, Maria Magdalena, aquela santa.

Então me aplicava nos mistérios da santa fé. O que me excitava era a hóstia. Iria enfim experimentar o corpo de Deus. Sim, iria devorá-lo como um canibal. E quem sabe assim, transcenderia a matéria e dançaria o minueto com uma arcanja de cachos dourados. Só isso justificaria a confecção desse uniforme branco, com paletó, gravata e calças curtas. Com terço e missal na mão - e o olhar de quem crê. (Ilustríssima, 19/06/2011)

Chacal escolhe revisitar o menino Ricardo de Carvalho Duarte¹¹, que aos dez anos encara o ritual católico da eucaristia, com o objetivo de agradar à mãe. A materialização da sacralidade do momento se corporifica no terno todo branco, acompanhado do terço, a que o leitor consegue acessar por meio da foto escolhida pelo autor. A mesma foto foi publicado no *blog* dele¹², da seguinte maneira:

11 Durante entrevista para o canal no *YouTube* *Vá ler um livro*, Chacal diz que seu primeiro livro *Muito prazer, Ricardo*, de 1971, foi assinado com o seu “nome cristão” por medo de a censura da Ditadura Militar ter o nome “Chacal” registrado no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

12 <http://umahistoriaamargem.blogspot.com/p/curriculum-vitae.html>



1º comunhão — aprendiz de anjo

Ao se identificar como um aprendiz de anjo, a legenda já deixa entrever a ironia com a qual o poeta enxerga o sacramento católico. Chacal narra a experiência do seu *eu* infantil não como um retorno ao passado, em que se apropria dos pensamentos como se eles ocorressem ao longo da narrativa; não, o autor olha para aquela experiência com olhos argutos e irônicos, tirando a aura nostálgica que, tradicionalmente, acompanha tais visitas ao passado.

Assim, retomando Benveniste, há no texto a construção de um sujeito diferente do menino Ricardo, de um sujeito que, pela linguagem, reconstrói o tempo passado na narrativa de maneira a produzir novamente os atos narrados; a cada ato de apropriação da língua pelo locutor, as coisas e os acontecimentos são constantemente recriados.

O autor continua sua história narrando o momento de seu encontro com Deus através da hóstia, esta que se revelou uma grande decepção para o menino. Ao dizer “Sim, iria devorá-lo como um canibal.”, Chacal faz lembrar aquele que é declaradamente seu maior modelo na escrita poética: Oswald de Andrade com seu movimento antropofágico.

Na palestra dada em 2013, Chacal diz que foi a partir da leitura da Antologia dos poemas de Oswald de Andrade, com introdução de Haroldo Campos, que foi despertado para a poesia, afirmando que a maneira como Oswald trabalha a língua o fascinou e o permitiu pensar esse gênero textual fora dos moldes clássicos

aprendidos na escola — que não haviam despertado seu interesse —, para criar uma poética enxuta, irônica e “gaiata”.

Segundo o autor, ele começa a escrever em 1970, publicando seu primeiro livro em 1971, sob a inspiração de Oswald, do *rock n’ roll* inglês, da atitude *beat* e do tropicalismo brasileiro. A poesia, para Chacal, não existe dissociada da sua sonoridade; por isso a *performance* e a palavra falada são tão importantes na sua produção literária, que não termina com a publicação dos livros, mas continua através de apresentações que o fazem decorar e realmente deglutir, assim como a hóstia, aquilo que ele escreve.

Nesse cenário, o poeta diz que a poesia é metade som e metade palavra, dependendo o seu encanto da sonoridade. A relação de Chacal com a sonoridade da palavra está diretamente associada às suas referências. O escritor, em suas entrevistas, sempre assinala que a sua absorção da poesia se deu pelo ouvido, por meio da música. Na ausência de uma mediação literária dos pais, eles o introduziram na poesia através da música, da festa e da dança.

Em texto publicado em sua página no *Facebook*, no dia 26 de dezembro de 2021, Chacal escreve o seguinte:

domingo tem me deixado assim
sou de uma família de dançarinos, a música, a dança, o ritmo foram meus mestres. o mundo acústico do corpo, que o chão reflete no pé. as festas eram pródigas. todo mundo ria, cantava. meu pai era do bolero, do tango, gaúcho, gardel, o conjunto farroupilha. minha mãe, dos standards americanos, sinatra, nat king cole, sarah vaugh, ray charles. minhas irmãs mais velhas eram a bossa nova, joão guilherme, elsa soares, o samba, elvis, o rock. minha irmã mais nova e eu, beatles, stones, josé feliciano, chris montez. chove chuva. rádio tamoio, rádio mundial, big boy.
[...]
tenho saudade desses tempos. anos 70. outra encarnação. escrevia o quampérius. a nuvem cigana produzia, dionísio fazia as iluminuras, saudade dos sambas, dos ensaios, do fraseado dos pés. um bando de batuqueiros, mamelucos, damas do asfalto, arquitetos, escrivães de perícia, a casa de muitas portas, mestres do coletivo, da bola, do carnaval, traficantes da alegria.
à música, a todos os instrumentistas, que só engratecem a alma mundo mix negro branco mestiço carioca. a família agradece sigamos ciganos.

Não por acaso, um dos poemas que compõe seu primeiro livro diz:

Rápido e Rasteiro
 Vai ter uma festa
 que eu vou dançar
 até o sapato pedir pra parar.

aí eu paro
 tiro o sapato
 e danço o resto da vida.

Logo, mastigar a hóstia alegoriza todo esse canibalismo, essa ingestão de tradições que o tornam o sujeito da enunciação.

O relato de si publicado pela *Folha de São Paulo* apresenta, desde o seu título, clara intertextualidade com o *Poema de sete faces*¹³, de Carlos Drummond de

13 ***Poema de sete faces***

Quando nasci, um anjo torto
 desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
 que correm atrás de mulheres.
 A tarde talvez fosse azul,
 não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
 pernas brancas pretas amarelas.
 Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
 Porém meus olhos
 não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
 é sério, simples e forte.
 Quase não conversa.
 Tem poucos, raros amigos
 o homem atrás dos óculos e do -bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
 se sabias que eu não era Deus
 se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
 se eu me chamasse Raimundo
 seria uma rima, não seria uma solução.
 Mundo mundo vasto mundo,
 mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.

Andrade. Mais uma vez retomamos a palestra proferida por Chacal no Festival da Mantiqueira, em 2013, pois é nela que ele afirma ter sido Carlos Drummond de Andrade, com o poema *Romaria*, o único poeta que havia chamado sua atenção antes de Oswald de Andrade. Vemos, portanto, que o relacionamento de Chacal com o poeta mineiro é antigo e muito afetivo.

Entretanto, a escolha do *Poema de sete faces* para uma intertextualidade tão aparente nos intrigou e abriu algumas possibilidades de leitura, sendo a principal delas a relação entre “ser gauche na vida” e a poesia marginal. Ser gauche na vida é ser Chacal, é ser marginal, é ser o *flâneur* da contracultura carioca; é buscar uma poesia que seja marginal ao capital, ao cânone, ao mercado e à política; é ter fé e viver da linguagem:

me falta fé suficiente
 para compor hinos
 criar mantras
 acredito apenas na poesia
 a palavra solta no redimunho
 um dia falei:
 vou viver de poesia.
 Assim se fez
 cada verso, um hino
 cada palavra, um mantra
 cada gesto, um sismo
 cada movimento, trama
 viver o poema
 como que versa a vida
 com “disponibilidade anáquica”
 até que ela venha
 com vestido de flor
 me filar um cigarro
 (CHACAL, 23/12/2019)

Frente ao embricamento entre a vida e a palavra, na maneira como as vivências são recriadas na linguagem poética, pensamos ser a autoficção uma leitura possível dos *Aquivos Abertos*, pois:

Na medida em que ele exterioriza a matéria de sua psique, a sua subjetividade, tornando-a objeto palpável, através da escrita, ele também se volta para si mesmo, no mergulho intenso na própria consciência. A distância entre o vivido e o narrado permite essa reflexão autoanalítica e crítica. As experiências do passado tornam-se presentes através da lembrança e do novo sujeito que as escreve. E, por se tratar de uma ficcionalização de si, essa projeção pode se dar de maneira mais livre, ou até mesmo mais idealizada,

pois não se trata mais do eu, mas sim do ser-ficcional (FAEDRICH, 2014, p. 71).

Diante dessas primeiras impressões, propomos discutir como se dá a construção da subjetividade desses autores previamente escolhidos nas narrativas autoficcionais e a relação entre esses textos literários e o suporte em que são publicados, qual seja, o jornal.

Sabemos que, convencionalmente, a imprensa é associada a um regime de veracidade, sendo considerada pela tradicional historiografia uma fonte privilegiada, por ser portadora dos fatos e da verdade (RESENDE, 2005, p. 30). Entretanto, não podemos nos esquecer de que o jornal também foi e é palco da literatura e da cultura de maneira geral.

Apesar de as famosas seções folhetim, tão caras à imprensa do século XIX e destinadas prioritariamente ao público feminino, não terem sobrevivido até os nossos dias, são emblemáticas as obras brasileiras e estrangeiras que encontraram seus leitores por meio de jornais diários ou semanais¹⁴.

Maria Ângela de Araújo Resende, em sua tese *A República em Folhetim: a Pátria Mineira formando almas*, lembra-nos de que, apesar de extremamente rentável, o folhetim, mesmo após sair dos rodapés dos jornais e assumir páginas inteiras com o romance-folhetim, enfrentou preconceito e resistência de autores consagrados, como Machado de Assis e Balzac, por ser matéria de entretenimento e por seu caráter popular, sendo lido por pessoas recém-alfabetizadas e por mulheres (2005).

Entretanto, não podemos nos esquecer do herdeiro direto do folhetim, que até hoje ocupa, com destaque, as folhas do jornal: as crônicas literárias jornalísticas. Sobre o gênero, Antonio Candido diz:

ela não nasceu propriamente com o jornal, mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível, isto é, há uns 150 anos mais ou menos. No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica

14 Resende (2005) utiliza-se das explicações de Marlyse Meyer (1996) para demonstrar o caráter multifacetado do folhetim, cuja finalidade era a de entreter os leitores e as leitoras, com "todas as formas e modalidades de diversão escrita" (MEYER, 1996, p. 57 apud RESENDE, 2005, p. 88): piadas, contos, receitas, moda, críticas a peças teatrais, charadas, livros recém-saídos, enfim, um espaço de variedades, "do útil ao fútil".

propriamente dita foi "folhetim", ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia - políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da secção "Ao correr da pena", título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o Correio Mercantil, de 1854 a 1855. Aos poucos o "folhetim" foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. (1992, p. 15).

Ainda segundo o teórico, a crônica se ajusta à sensibilidade de todo dia, principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Assim, para Candido, a despreensão da crônica humaniza, e tal humanização lhe permite "recuperar uma certa profundidade e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição" (1992, p. 13-14).

Ivan Lessa, em sua crônica *A crônica*, apresenta algumas teorias sobre a razão para o gênero ter se tornado "a especialidade da casa". A segunda e a terceira teorias levantadas por Lessa em muito se assemelham às características que enxergamos nos relatos que formam o *Arquivo Aberto*:

[...] Segundo lugar, porque nós temos consciência da extraordinária violência com que o tempo vai levando as coisas e as gentes, daí a necessidade de registrar, de alguma forma, o que se passou e passa no âmbito pessoal e intransferível.
Terceiro lugar, em consequência disso que acabei de falar: somos muito pessoais, vemos e vivemos muito a nossa vida e a celebramos quase que no próprio instante em que ela se passa. A crônica é nossa autobustificação, por assim dizer. Ou, em termos da realidade atual: é a nossa autonegação para assessor disso ou secretário daquilo outro (1999, p. 48).

Dessa forma, ao pensarmos a relação da crônica com o tempo e a necessidade de se registrar aquilo que passou, é preciso lembrar o papel que Benjamin (1985, p. 209) atribui à crônica ao dizer que é ela quem narra a história. "O 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" (1985, p. 223). Ao considerar que nada está perdido para a história, o cronista se ocupa do miúdo, dos pequenos fatos, das interseções de acontecimentos que permitem romper o *continuum* da história e representar o descontínuo, que é o fundamento da autêntica tradição (GAGNEBIN,

2018). Assim, a linearidade da história contada pelos historiadores é rompida, e, ao narrar, o cronista não só lembra os fatos, como os retoma e renova.

É esse zigue-zague do tempo e da história que fornece à crônica a capacidade de traçar o perfil do mundo e dos homens (CANDIDO, 1999), característica essencial nas narrativas por nós aqui analisadas. Elas têm a peculiaridade de serem acompanhadas por uma foto que, selecionada do arquivo do autor, mais do que ilustrar a história, compõe-na, sendo um signo não verbal a ser lido e interpretado pelo leitor. Posteriormente nos deteremos sobre as fotografias e seu caráter indiciário.

Assim temos narrativas que se apropriam do real e o recriam por meio da linguagem, constituindo sujeito, tempo e espaço novos que narram as experiências de um *eu*. É por causa da construção da subjetividade do autor no texto que entendemos ser possível lê-lo como uma autoficção.

Jean-Louis Jeannelle (2014, p. 145), na obra *Em quantas anda a reflexão sobre a autoficção?*, discute que toda a dificuldade em torno desse gênero consiste na questão “qual sentido damos ao termo ficção?”. Para o autor, há três grandes definições: a) ficção é um modo narrativo constituído de asserções simuladas (ficcional); b) ficção é o recurso ao imaginário (fictício); c) ficção é tudo aquilo que não é referencial (falso). Cristóvão Tezza nega a última possibilidade ao dizer que se pode acusar um ficcionista de tudo, exceto de ele ser um mentiroso (2017).

Vicent Colonna (2014), ao tratar da autoficção, propõe que ela é de quatro tipos: autoficção fantástica, autoficção biográfica, autoficção especular e autoficção intrusiva, as quais não serão objeto deste trabalho. Gasparini, comentando as diferentes acepções da palavra, baseia-se na teoria de Colonna e Doubrovsky para apontar a necessidade de se distinguirem três tipos de ficcionalização do vivido:

- a ficcionalização inconsciente (através de erros, esquecimentos, seleção, roteirização, deformações) comum a toda reconstituição narrativa;
- a autofabulação que projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas;
- a autoficção voluntária, que passa voluntariamente da autobiografia à autoficção sem abrir mão da verossimilhança (GASPARINI, 2014, p. 203).

Faedrich (2014, p. 87) argumenta que, ao ser narrado, o evento é transformado em linguagem literária, resultando em um evento distorcido, consciente

de sua limitação. Conforme a autora, o conceito de autoficção vem caminhando para abranger essas narrativas que descreem numa verdade literal e na capacidade de representação da realidade, mas partem de uma experiência pessoal. Assim, o caráter híbrido da autoficção é essencial para a sua definição, porque, ainda que trate de experiências, é também ficção.

Nessa perspectiva, as narrativas selecionadas da seção *Arquivo Aberto – memórias que viram histórias* podem ser lidas como autoficcionais, já que, ao relembrares eventos de suas trajetórias, a impossibilidade de reconstituí-los integralmente exige de seus autores que recorram à ficção, a qual lhes dá a oportunidade de experimentar a partir de suas vidas, de serem concomitantemente eles mesmos e outro (FAEDRICH, 2014, p. 162). Seja para preencher lacunas, seja como estratégia narrativa, as escritas de si são híbridas e assim devem ser entendidas e analisadas por seus leitores.

Euridice Figueiredo (2013, p. 67) utiliza-se das palavras de Regine Róbin para dizer que autoficção é ficção, na medida em que o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, sendo um ser de linguagem; não é possível, então, a adequação entre o autor, o narrador e o personagem, bem como entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, “entre o sujeito em princípio pleno (o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado da escrita”.

Faedrich chama atenção para o fato de que, antes de designar um determinado tipo de literatura, com regras e restrições para compor um “gênero” denominado autoficção, o termo dissemina sentidos, escapando e atingindo diferentes áreas e práticas artísticas, mostrando-se alheio às definições preestabelecidas (2014, p. 47).

É nesse sentido que a autora recorre ao professor Manuel Alberca, que acredita ser o leitor ideal aquele que resiste à leitura de um só estatuto, que entra e aceita o jogo ambíguo da autoficção, admitindo a indeterminação, as incógnitas insolúveis; ele transita entre o romanesco e o autobiográfico e desfruta de máxima liberdade para mover-se entre ambas as interpretações (FAEDRICH, 2014).

Frente à hibridização e à mobilidade formal que caracterizam essas narrativas de si contemporâneas, as autoras Sidonie Smith e Julia Watson, no livro *Reading autobiography – a guide for interpreting life narratives*, argumentam que, de acordo com as teorias pós-coloniais e pós-modernas, o termo autobiografia é inadequado

para descrever o amplo alcance histórico e os diversos gêneros e práticas de narrativas de si existentes no mundo¹⁵.

É esse contexto que justifica a análise de Philippe Gasparini (2014) sobre autoficção se basear na hipótese de que essa designação se aplica a textos contemporâneos que viviam um vazio terminológico que atingia uma parte considerável da produção literária¹⁶. Assim, segundo o autor, era “impossível identificar esses textos, comentá-los, cotejá-los, situá-los em seu contexto cultural” (2014, p. 183), inviabilizando sua compreensão. O teórico francês conclui que a palavra autoficção possibilitou nomear e, conseqüentemente, fazer surgir um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal.

Nessa conjectura, entendemos ser possível associar o espaço genérico sugerido por Gasparini ao espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch, em sua obra *O espaço biográfico – Dilemas da Subjetividade Contemporânea*.

O espaço biográfico contemporâneo é entendido, de acordo com a teórica argentina, como uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas que permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista a dimensão relacional, a interatividade temática e pragmática e seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação (ARFUCH, 2010).

A autora entende que, a partir dessa visão mais ampliada do espaço biográfico¹⁷, é possível estudar “a circulação de narrativa das vidas – públicas e privadas –, particularizando os diferentes gêneros, na dupla dimensão de uma intertextualidade e de uma interdiscursividade” (ARFUCH, 2010, p. 59). Assim, o espaço biográfico acolhe não só os gêneros autobiográficos “canônicos” (autobiografias, diários, cartas) como também as novas formas (*blogs, Twitter*).

Entretanto, é preciso destacar que, apesar dessa ampliação de formas proposta pela pensadora argentina, o espaço biográfico sempre está vinculado à categoria narrativa, já que a possibilidade de contar uma vida ou a própria vida, ou

15 “Thus, a growing number of postmodern and postcolonial theorists contend that the term autobiography is inadequate to describe the extensive historical range and the diverse genres and practices of life narratives and life narrators in the West and elsewhere around the globe” (SMITH; WATSON, 2001, p. 4).

16 O autor também apresenta como contexto para o aparecimento da palavra autoficção a “aspiração crescente de autores de publicar textos autobiográficos cuja qualidade artística possa ser reconhecida” (GASPARINI, 2014, p. 183).

17 Philippe Lejeune (2014) também propõe a ideia de um espaço biográfico, mas em sua definição ele é visto apenas como um reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam. Arfuch (2010) entende que, apesar de interessante, tal proposição é insuficiente para delinear um campo conceitual.

seja, a possibilidade de construção mimética do vivido acontece ao se organizarem os fatos, sentimentos, afetos numa ordem temporal que é a da narrativa, obedecendo às regras e aos limites materiais dela.

No interior das perspectivas apresentadas, entendemos a autoficção como esta prática literária (FAEDRICH, 2014) que atende a diferentes formas, temas, justificativas e públicos. Tal multiplicidade permite pensar a autoficção como um relato publicado em um jornal nacional de grande circulação, distante das chamadas obras canônicas, ainda que o jornal não esteja excluído do conjunto social que determina o valor dos objetos de cultura, como a literatura, conforme já discutido, pois:

A autoficção, assim como a lírica moderna, desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, “confessadas” – por assim dizer, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, o “resto”, o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras (FAEDRICH, 2014, p. 51).

Um ponto citado anteriormente, mas que necessita ser mais bem explicado é a característica pertencente à multiplicidade de formas que integram o espaço biográfico: a narração (ARFUCH, 2010, p. 110). Todas essas formas, de alguma maneira, contam uma história e, como toda narrativa, estão sujeitas ao eixo da temporalidade. É assim que a estudiosa latina estabelece a relação do tempo no interior da narrativa.

Dentro dos relatos, Arfuch (2010) destaca a existência de uma comunidade temporal — coexistência de dois tempos: o crônico, marcado por corresponder a uma sucessão de acontecimentos, e o linguístico, entendido como a manifestação intersubjetiva, enunciação — que é a própria possibilidade do relato biográfico. Dessa forma, o relato é articulado no interior de um terceiro tempo, que tem o papel de mediador da própria trama.

Aqui retomamos a explicação de Benveniste acerca da existência de um tempo linguístico, requisito imprescindível para a existência do enunciado e, portanto, para que a língua seja colocada em uso pelo falante.

[...] Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que apenas o ato da enunciação torna possível, porque é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. [...] O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos “tempo”; continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não é mais presente. (BENVENISTE, 1989, p. 85-86).

O Chacal de 2011, presente através de marcas linguísticas deixadas no texto — como o uso do tempo verbal passado —, indica-nos que o tempo a que ele se refere na narrativa caminha na direção do passado.

Em *Memória e identidade*, Joël Candau (2019, p. 101), ao tratar sobre a memória dos acontecimentos, explica que, quando opera a memória, o acontecimento rememorado está sempre em relação estreita com o presente do narrador, ou seja, com o tempo da instância da palavra.

O autor faz uma “interpretação pessoal” de Benveniste e diz que todo acontecimento terá, no momento da enunciação, uma forma de realização, no sentido de que será evocado “em memória com o estatuto de um momento particular em uma sequência biográfica cuja lógica e cujo fim provisório se supõe encontrar na identidade do narrador, tal como ele se apresenta no momento mesmo da enunciação” (CANDAU, 2019, p. 101).

Não é por outra razão que Faedrich, ao definir o que não é autoficção, enfatiza que:

A autoficção **não** é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do **tempo presente**, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor. Em entrevista concedida a Philippe Vilain (2005), Doubrovsky afirma que o presente marca, “sob a aparência de uma continuidade do eu, as fraturas absolutas”. Sendo assim, a dimensão ontológica é uma tentativa de mostrar “as rupturas absolutas entre o que eu era no presente em diversas épocas da minha vida” (2014, p. 22, grifos da autora).

O paradigma desse quadro descrito por Arfuch é o livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, de Roland Barthes (2003) que “desarticula as cronologias, mescla as vozes narrativas, desloca o ‘eu’ para a terceira pessoa, desconstrói o efeito de realidade” (ARFUCH, 2010, p. 105).

Este livro não é um livro de “confissões”; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é a última palavra: quanto mais sou “sincero”, mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a autenticidade. Essas instâncias são a História, a Ideologia, o Inconsciente. Abertos (e como poderia ser de outro modo?) para esses diferentes futuros, meus textos se desencaixam, nenhum vem coroar o outro; este aqui não é nada mais do que um texto a mais, o último da série, não o último do sentido; texto sobre texto, nada é jamais esclarecido (BARTHES, 2003, p. 137).

Temos então marcada a especificidade da autoficção, que não pode ser considerada como uma autobiografia, bem como não pode ser entendida unicamente como um romance. “Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance” (FAEDRICH, 2014, p. 30).

Esse entrelugar reflete, especialmente, na relação estabelecida entre o autor e o leitor, na maneira como este receberá a obra autoficcional. Para Gasparini (2014), a autoficção não propõe um novo tipo de contrato de leitura¹⁸. De acordo com ele, a maioria dos textos de autoficção desenvolvem estratégias de ambiguidade que os inscrevem na tradição do romance autobiográfico.

Anna Faedrich argumenta que, entre o leitor e o autor de autoficção, é estabelecido um pacto oximórico que evidencia a hibridez do gênero.

[...] o pacto da autoficção com o leitor é o pacto oximórico, contraditório, pois, agora, não se verifica mais com o autor aquilo que é verdade e o que é invenção; talvez, nem mesmo o autor soubesse dizê-lo. Rompe-se com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), mas também não se entra totalmente no princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois resultando

18 Segundo Philippe Gasparini, quanto à questão do contrato de leitura, há apenas três possibilidades pragmáticas:

- “- o contrato de verdade, que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular;
- o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia, o teatro etc.;
- a associação dos dois, na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico.” (2014, p. 204).

no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (2014, p. 30).

Ainda de acordo com a autora, a teoria da autoficção mostra a emergência de uma escritura confessional, que vai ao encontro da guinada subjetiva proposta por Beatriz Sarlo (2007, p. 18):

A ideia de entender o passado a partir de sua lógica (uma utopia que moveu a história) emaranha-se com a certeza de que isso, em primeiro lugar, é absolutamente possível, o que ameniza a complexidade do que se deseja reconstruir; e, em segundo lugar, de que isso se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva* (grifos da autora).

Esse retorno da subjetividade pode ser visto também na grande procura por materiais de índole biográfica. Segundo Leonor Arfuch (2010, p. 60), “[...] há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os ‘bastidores’ de sua criação [...]”.

Nesse sentido, nesse cenário social que valoriza o sujeito e quer saber detalhes que pertencem à vida privada daquele que escreve, perguntamo-nos qual é o impulso que nos leva a narrar nossas experiências.

Figueiredo (2013) cita Gasparini (2008), para quem a autoficção, ao mesmo tempo em que é um sintoma, um produto, é um ressonador da época, já que a “cultura de si”, na expressão de Michel Foucault, substituiu as utopias de um futuro melhor, o hedonismo substituiu o militantismo e a escrita de si dos mitos escatológicos.

Paula Sibília (2006), em seu livro *O show do eu*, aborda como esse protagonismo do *eu* assume novas formas de expressão com o domínio da *internet*

no meio social, explicando como as cartas e os diários íntimos cederam lugar para os *blogs* e as redes sociais.

As novas versões dos gêneros auto-referentes que desembocam no insólito fenômeno de exibição da intimidade dizem muito sobre as configurações atuais dessas delicadas entidades: eu e a vida, sempre fluidas e dificilmente apreensíveis, embora cada vez mais enaltecidas, veneradas e espetacularizadas. Pois é notável a atual expansão das narrativas biográficas: não apenas na internet, mas nos mais diversos meios e suportes. Uma intensa “fome de realidade” tem eclodido nos últimos anos, um apetite voraz que incita ao consumo de vidas alheias e reais (SIBILIA, 2006, p. 34).

Sibilia (2006, p. 49-50) argumenta que os novos suportes mudaram o que e como se conta, tendo as escritas de si contemporâneas se distanciadas das formas clássicas, como o romance, e se aproximadas das formas audiovisuais.

Nesse contexto, o eu não se apresenta apenas ou principalmente como um narrador (poeta, romancista ou cineasta) de sua própria vida, mesmo que seja a trilhada e cada vez mais festejada epopéia¹⁹ do homem comum, do anti-herói ou do “homem ordinário”. Enfim, daquele “qualquer um” que não tem pudor na hora de confessar sua própria pobreza, encarnado naquele você capaz de se converter na personalidade do momento. Em todos os casos, porém, essa subjetividade deverá se estilizar como um personagem da mídia audiovisual: deverá cuidar e cultivar sua imagem mediante uma bateria de habilidades e recursos. Esse personagem tende a atuar como se estivesse sempre diante de uma câmera, disposto a se exibir em qualquer tela — mesmo que seja nos palcos mais banais da “vida real”.

Para Faedrich (2014, p. 60), são muitos os “motivos impulsionadores” — angústias, histórias mal resolvidas, traumas, dores, relações familiares conflitantes, heranças familiares, culturais, religiosas, insatisfações — que levam as pessoas a escreverem um romance, uma literatura por vezes testemunhal, confessional, memorialista, mas também ficcional. Entretanto, a autoficção surge para problematizar a possibilidade de uma escrita autobiográfica, verificável e totalizante (FAEDRICH, 2014) e se aproximar mais da narrativa de um sujeito pós-moderno, fragmentado, múltiplo, que há muito já deixou de crer na existência de uma verdade fundadora e inquestionável.

19 Respeitada a grafia original.

Nessa seara, muito se aproxima a escrita autoficcional do narcisismo, da escrita que satisfaz apenas o ego, sem propósitos artísticos. Esse protagonismo do *eu* leva muitos críticos e mesmo autores a negarem o título de autoficção por seu caráter demasiado narcisístico.

Em entrevista a Annie Pibarot, Philippe Vilain afirma que o narcisismo tem relação, sobretudo, com o ato de escrever, com toda a socialização de si mesmo e, especialmente, não decide quanto à qualidade de um texto. Assim, para o escritor, seria ingênuo achar que basta não escrever autoficção para escapar à suspeita de narcisismo. “O narcisismo se situa em outro lugar, em regiões periféricas à própria escrita” (VILAIN, 2014, p. 231).

Portanto, não existe apenas um gênero literário que carrega consigo o estigma do narcisismo; pelo contrário, ele está presente em variados tipos de escrita.

1.2 O arquivo é aberto

ARQUIVO ABERTO

HISTÓRIAS QUE VIRAM MEMÓRIAS

6 Uma carteirada histórica

Rio, anos 70



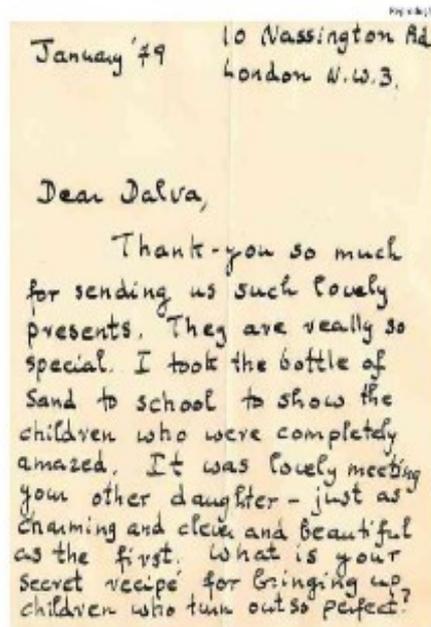
MARCUS GASPARIAN

EU TINHA UNS 14 anos quando deparei com aquela figura esgata, pele extremamente branca, óculos fundo de garrafa, sentada à mesa do café da manhã da minha casa. Pedi desculpas por estar de pijama, e ele respondeu, com um sorriso e o mais britânico dos sotaques, que não havia problema. Mais um daqueles professores ingleses amigos de meu pai, pensei.

Não foi das maneiras mais brilhantes de conhecer o extraordinário historiador Eric Hobsbawm, que morreu nesta semana, aos 95 anos. Mas refletia bem o clima descontraído de suas estadias em nossa casa no Rio, na década de 70, quando meu pai começou a editar seus livros na Paz e Terra, e em São Paulo, nos anos 80.

Para mim, ele não era mais que um amigo gente boa dos meus pais. Isso até eu descobrir, pelos amigos barbudos da minha irmã, que tínhamos um ídolo dormindo no quarto ao lado. Ao me ouvirem dizer que Hobsbawm estava em casa, os colegas de Helena, na faculdade de história da PUC arregalaram os olhos e antecoraram invadir nossa casa para ouvir o mestre.

As noites, quando chegavam escovados para os jantares que meus pais ofereciam ao ilustre hospede, as coisas ficavam mais animadas. A mistura era geral. É



incrível lembrar agora Hobsbawm em nossa casa junto com figuras como Millôr Fernandes, Flávio Rangel, Fernando Pedreira, Fernando Henrique Cardoso, Oscar Niemeyer (que o historiador adorou conhecer), Luciano Martins, Gerardo Melo Mourão e Moscyr

Werneck de Castro, entre outros, em clima tão descontraído.

"Por favor mande minhas lembranças aos Callado, se vultura a vólos, e a Darcy Ribeiro, Niemeyer e outros que encontrei (ou reencontrei) graças a vocês", escreveu ele para minha mãe, Dalva, em maio

de 1978, após uma das visitas. Na carta, pediu desculpas ao meu pai, Fernando, por ter "passado tempo demais curindo e descansando e tempo de menos nas atividades - leituras, entrevistas etc. - que ele poderia esperar de mim". "Como você sabe", justificou, "o filio e a casa dos Gasparian não encorajam o trabalho".

Em outra carta, galante, ele comentava que tinha conhecido minha irmã Laura, "tão charmosa e esperta e bonita quanto a primeira [Helena]. Qual sua fórmula secreta para trazer ao mundo crianças que crescem tão perfeitas?". Hobsbawm era animação pura, ficava sempre até o fim da festa. Os tempos ainda inspiravam cuidado, pois o jornal "Opinião", editado pelo meu pai, e que publicara os primeiros textos do Hobsbawm no Brasil, sofria censura e era seguidamente recolhido das bancas.

Dez anos depois, já trabalhando na Paz e Terra, que editava quase toda a sua obra, voltei a encontrá-lo. Nós publicamos inclusive a magistral coleção "História do Marxismo", em 12 volumes, que ele havia organizado.

Foi nessa época que percebi a extrema atenção que ele destinava à causa trabalhista. Por conta da idade avançada, o historiador preferia não aceitar convites para falar em universidades e outros locais nobres, mas nunca recusava um chamado para falar a trabalhadores em algum sindicato.

Alguns anos à frente, quando voltou ao país para o lançamento de "Pessoas Extraordinárias" (2000), deu uma longa entrevista à *Folha*. Naquele fim de semana, ele e eu acordamos cedo no sábado para viajar com minha irmã e seus filhos ao litoral norte de São Paulo.

Na caminhonete parada pela Polícia Rodoviária, que me pediu os documentos do carro, e percebi que tinha se esquecido em casa.

Tentei conversar com o oficial. Sem conseguir contornar a situação, peguei a *Folha* para mostrar que eu transportava uma pessoa importante — na primeira página da edição daquele sábado, havia uma grande foto de Hobsbawm. Após uma longa encarada típica de autoridade, o homem nos liberou. Em vez de ficar chateado com o contratempo, Hobsbawm achou graça. Foi literalmente uma carteirada histórica.

Hoje, a obra de Eric Hobsbawm é admirada não só pelos barbudos dos anos 70 como por todos aqueles que, independentemente da ideologia, buscam um pensamento universal para entender o mundo moderno. É uma tristeza que tenhamos perdido, além desse amigo tão amável, um pensador dessa qualidade. ☞

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 07/12/2012)

Em 07 de outubro de 2012, Marcus Gasparian²⁰, sob o título *Uma carteirada histórica – Rio, anos 70*, presta uma homenagem a Eric Hobsbawm, morto em 01 de outubro de 2012 (portanto, seis dias antes da publicação). Nos anos de 1970, Hobsbawm frequentava a casa de Gasparian no Rio de Janeiro, onde se hospedava quando vinha ao Brasil a convite do pai do ex-repórter, Fernando Gasparian, empresário, livreiro e criador do jornal *Opinião*.

20 Ex-repórter e editor da Editora Paz e Terra.

Vemos, portanto, que a escolha de Gasparian para ser o autor da seção em destaque não é sem razão; há a intenção, por parte dos editores da *Folha*, de homenagear o historiador por ocasião de sua morte. Conforme observamos ao ler os relatos publicados, todos os autores são escolhidos por algum motivo, sendo algo comum a todos a relevância que lhes é atribuída.

Assim, os textos são assinados por nomes como Ricardo Ramos Filho, Lygia Fagundes Telles, Fernanda Torres, Sérgio Cohn, Toquinho, Heloísa Seixas, Lira Neto, Cristóvão Tezza entre muitos outros que conferem à seção do jornal certa autoridade em relação ao que dizem.

Com base nesse perceptível ar de autoridade, enxergamos os nomes que assinam essas escritas de si inseridos na função-autor pensada por Michel Foucault, pois o nome do autor influencia a maneira como os textos serão recebidos e interpretados em uma dada cultura, o *status* atribuído ao discurso.

[...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (FOUCAULT, 2009, p. 13).

A citação ajuda a esclarecer a função-autor em um dos sentidos que Foucault lhe atribui, qual seja, o nome do autor empresta ao discurso certa diferenciação em relação aos demais discursos que não possuem tal função, daí a especificidade dos nomes escolhidos pela *Folha*.

Assim começa a história de Gasparian:

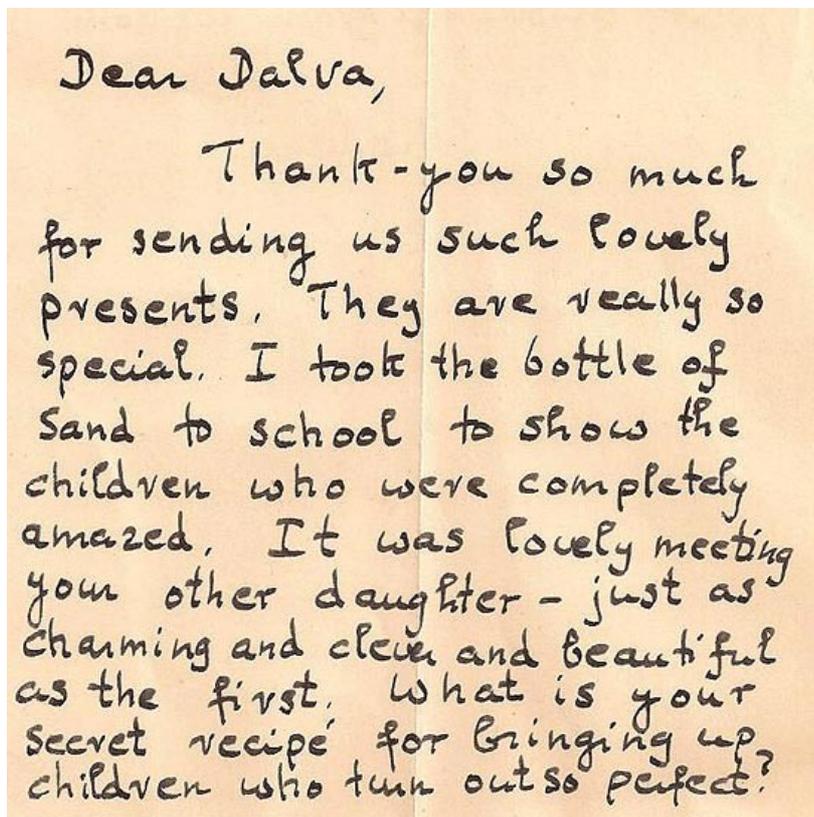
Eu tinha uns 14 anos quando deparei com aquela figura esguia, pele extremamente branca, óculos fundo de garrafa, sentada à mesa do café da manhã da minha casa. Pedi desculpas por estar de pijama, e ele respondeu, com um sorriso e o mais britânico dos sotaques, que não havia problema. Mais um daqueles professores ingleses amigos de meu pai, pensei. (Ilustríssima, 07/10/2012).

No centro da página, o traço material de um corpo que se escreve: o fragmento de uma fotocópia de uma carta escrita de Londres, por Hobsbawm, em

janeiro de 1979, endereçada à mãe de Marcus Gasparian, Dalva, elogiando a beleza das filhas: “[...] It was lovely meeting your other daughter – just was charming and clever and beautiful as the first”.

O título do pequeno relato é sugestivo e bem-humorado e se refere, entre outros aspectos da vida privada de uma família de intelectuais e sua relação com Hobsbawm, ao dia em que foram barrados numa *blitz* pela polícia, quando a família levava o historiador para uma das praias do norte de São Paulo.

A história apresenta diferentes aspectos que poderiam ser observados, entretanto, neste momento nos deteremos no objeto da foto selecionada pelo autor para acompanhar sua narrativa.



Interessa-nos pensar a constituição dos arquivos pessoais e familiares que são objeto da seção *Arquivo Aberto*, pois é a partir da escolha do que mostrar para o público dominical do jornal *Folha de São Paulo* que todas as estratégias narrativas e de ficcionalização do *eu*, comentadas ao conceituarmos autoficção, terão início.

Sobre a necessidade de arquivarmos nossas vidas, Philippe Artières diz:

[...] por que arquivamos nossas vidas? Para responder a uma injunção social. Temos assim que manter nossas vidas bem organizadas, pôr o preto no Arquivar a Própria Vida branco, sem mentir, sem pular páginas nem deixar lacunas. O anormal é o sem-papéis. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico. Arquivamos portanto nossas vidas, primeiro, em resposta ao mandamento “arquivarás tua vida” – e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás cuidadosamente e cotidianamente o teu diário, onde toda noite examinarás o teu dia; conservarás preciosamente alguns papéis colocando-os de lado numa pasta, numa gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade; enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade (1998, p. 10-11).

No entanto, Artières adverte que esse arquivamento não é feito de maneira desordenada, muito pelo contrário. Conforme o autor, quando montamos o arquivo de nossas vidas, nós manipulamos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens (1998).

Assim, somos capazes de entender o que motivou a família de Marcus Gasparian a guardar uma carta por mais de 30 anos. Além do aspecto sentimental, de ser a lembrança de um amigo querido, também estamos diante de um objeto que pode nos ajudar a entender o cenário da produção intelectual do período.

Hobsbawm era animação pura, ficava sempre até o fim da festa. Os tempos ainda inspiravam cuidado, pois o jornal "Opinião", editado pelo meu pai, e que publicara os primeiros textos do Hobsbawm no Brasil, sofria censura e era seguidamente recolhido das bancas (Ilustríssima, 07/10/2012).

Ao lermos *Mal de Arquivo*, de Jacques Derrida, observamos que o pensador discute a noção tradicional de arquivo, mas também propõe novas problematizações acerca dessa concepção. No que Derrida chama de versão clássica, o arquivo é definido como um conjunto de documentos que, diante de sua objetividade, representam um reflexo do que ocorreu de fato. Assim, ele ocupa o lugar de uma verdade, de um fato de uma dada tradição.

Joel Birman, no artigo *Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud* (2008), lembra que essa definição, também refutada por Derrida, é deveras ingênua e enganosa, tendo em vista que não é plausível pensar em um corpo documental fixo sem qualquer lacuna, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento.

Para Birman, a ousadia teórica de Derrida está em afirmar que o arquivo é necessariamente lacunar e sintomático, isso é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento em decorrência de sua própria virtualidade.

Porém, é quando Derrida (2001) discute as dimensões ontológica e nomológica que aproximamos nosso objeto de pesquisa das suas reflexões, ao dizer que a dimensão nomológica se refere à constituição do arquivo e definir que “a autoridade, seja através dos deuses seja através dos homens e da ordem social, delinea a ordem que estabeleceria efetivamente o arquivo de maneira imperativa” (DERRIDA, 2001, p. 11). A partir desse ponto de vista temos, então, necessariamente, na constituição do arquivo, a presença de um guardião e de um intérprete que definem, grosso modo, os cortes temporal e histórico a serem arquivados.

Se pensarmos, portanto, que a seção *Arquivo Aberto* é construída a partir da escolha feita por seu autor semanal, que, entre itens diversos, seleciona apenas um episódio de sua vida, sempre acompanhado por uma fotografia, poderemos enxergá-lo como um arquivista que, em um sentido micro, monta e interpreta seu próprio arquivo, cujo marco inaugural não necessariamente é seu nascimento, mas qualquer evento relacionado intrinsecamente à sua história, a qual, como já analisamos, não é exclusivamente sua, já que, por mais íntima que possa parecer, toda memória tem um caráter coletivo.

Assim, podemos entender esse arquivo como a ponte que ligará as esferas privada e pública.

Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não (nós mesmos, nossa família, nossos amigos ou ainda nossos colegas). Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

Para pensar a relação entre as esferas pública e privada, Arfuch (2010) lança mão das reflexões de Jürgen Habermas, Hannah Arendt e Norbert Elias, que estabelecem três paradigmas sobre o tema. Os três pensadores têm formas distintas de pensar o privado e o público. Arendt e Habermas enxergam a separação entre esses dois espaços de maneira mais nítida, ao passo que Elias argumenta que,

antes de estarem em contraposição, as duas esferas mantêm uma interação dialógica (ARFUCH, 2010), o que vai ao encontro da noção de que o social e o individual são instâncias complementares, que se influenciam mutuamente.

Reinaldo Marques (2015), no texto *Arquivos literários entre o público e o privado*, também se utiliza das reflexões de Arendt e Habermas para conceituar os dois espaços e pontua que em ambos os autores se observa um declínio do espaço privado atribuído ao desenvolvimento da sociedade de massas, baseada no consumo e na apatia, e ao predomínio dos aspectos sociais, levando à contaminação da esfera pública por interesses particulares ou de grupos isolados.

Beatriz Sarlo, no texto *Democracia midiática e seus limites*, aponta que essa contaminação entre as esferas levou a uma democracia midiática na pós-modernidade, que é insaciável em sua voracidade pelas vicissitudes privadas que se transformam em vicissitudes públicas (2005, p. 123).

A esfera midiática introduziu inúmeras modificações na apresentação dos problemas que magnetizam a sociedade, mas o que fez com maior originalidade foi o *rearranjo de fronteiras* entre o que é público e o que é privado (SARLO, 2005, p. 123, grifos da autora).

Assim, a autora, ao comentar o caso de um casal argentino que disputava judicialmente a guarda da filha e o direito de a criança morar no Canadá com o pai ou na Argentina com a mãe, mostra como a transposição entre as fronteiras do público e do privado permite que casos como esse ocupem todos os meios de comunicação e mobilizem toda a sociedade, que se sente obrigada a ter uma opinião que, em regra, na democracia institucional, seria reservada às instituições, como o judiciário (SARLO, 2005); forma-se, assim, uma democracia da opinião.

Paula Sibilia (2006) argumenta que a genealogia das escritas de si midiáticas, como os *blogs*, tem sua origem no declínio do homem público, que se inicia com a separação entre os âmbitos público e privado da existência que seria, segundo a autora, uma invenção histórica e datada, uma convenção que em outras culturas não existe ou se configura de outras formas.

Sibilia aponta que essa distinção é bastante recente:

a esfera da privacidade só ganhou consistência na Europa dos séculos XVIII e XIX, ecoando o desenvolvimento das sociedades industriais modernas e do modo de vida urbano. Foi precisamente

nessa época que um certo espaço de refúgio para o indivíduo e a família nuclear começou a ser criado, no seio do mundo burguês, fornecendo a esses novos sujeitos aquilo que tanto almejavam: um território a salvo das exigências e dos perigos do meio público, aquele espaço “exterior” que começava a ganhar um tom cada vez mais ameaçador (2006, p. 78).

É nesse contexto que o homem passa a buscar refúgio em ambientes cada vez mais particulares, passando a exigir a existência dos quartos privados, que propiciam as leituras silenciosas dos romances e a escrita de cartas e diários íntimos (SIBILIA, 2006).

Marques (2015) aponta que, se as práticas da escrita e da leitura propiciaram a construção da vida íntima, da esfera privada, distinta do espaço público, também não deixam de promover certos cruzamentos do público com o privado, que nublam as suas fronteiras. O autor cita Habermas para apontar que certas formas de escrita formatam um tipo de subjetividade no interior do espaço privado, voltado, entretanto para o público. É nesse contexto que pensamos as narrativas autoficcionais, que, por mais íntimas que pareçam, têm uma natureza dúbia, pois não deixam de tratar do público.

A escritora romena Herta Müller, ganhadora do prêmio Nobel no ano de 2009, na obra *Minha pátria era um caroço de maçã*, entrevista convertida em livro, afirma, ao ser indagada sobre a relação da sua história individual com a “história em grande escala”:

No final das contas, até as relações totalmente pessoais, mesmo aquelas relações mudas e instintivas de toda família, têm uma dimensão política, pois reagem ao sistema político que as cerca. O político ocasiona muito do psicológico e tem uma participação fatal em tudo e em todos. Toda história familiar também é, ao mesmo tempo, a imagem particular decalcada da história (2019, p. 33).

É também pensando nessa relação indissociável entre as esferas pública e privada que a escritora francesa Annie Ernaux (2019) propõe, para caracterizar seus textos, os termos “narrativa transpessoal” ou “narrativa auto-socio-biográfica”, justificando assim a escolha do trecho: “Temos apenas a nossa história e ela não é nossa”, de José Ortega y Gasset, como uma das epígrafes do seu livro *O lugar*, que narra fatos biográficos contrapondo-os aos fatos históricos, como as reuniões da família após a Segunda Guerra Mundial.

A família Gasparini, ao guardar a carta escrita por Hobsbawm, em 1979, mostra não apenas o relacionamento pessoal com o historiador, mas a ousadia de sua visita no ano de 1975 para participar de um seminário na Unicamp, que trouxe “estrelas da esquerda intelectual”, tendo o evento uma repercussão tão grande “ao ponto de a revista *Veja*, na época já se firmando como o principal semanário do país, dedicar-lhe uma capa com um título – ‘Preste atenção em Campinas’”²¹, tudo isso enquanto o país vivenciava a Ditadura Civil-Militar; um dos organizadores do evento, meses mais tarde, seria obrigado a deixar o Brasil.

O relato, então, marca um tempo que a história oficial tenta apagar, materializando-o²², possibilitando que saibamos mais sobre situações as quais não conhecemos o bastante (SARLO, 2005).

Todas essas reflexões culminam na constatação de que o contexto contemporâneo mudou a maneira como vemos a distinção entre os conceitos de público e privado. Estes passam a não ter limites nítidos, tornando sua hibridização mais clara e palco para a experimentação (ARFUCH, 2010). Dessa forma, o relato autobiográfico, mais do que apenas constituinte do *eu*, busca novos sentidos na constituição do *nós*.

[...] sabemos que 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).

Temos, então, uma relação indissociável entre o *eu* e o *nós*. O *eu* do espaço biográfico encontra-se dessa maneira sujeito a ressignificações constantes por “instâncias do auto-reconhecimento”.

Desse modo, Marques (2015) aponta que, assim como o trabalho criativo, o arquivo do escritor se constitui na esfera privada, mas é direcionado ao público.

21 https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2006/ju325pag6-7.html

22 “Os textos existem. Não me refiro apenas a discursos fortemente referenciais, como o relatório da Comissão Nacional dos Direitos da Pessoa e os autos dos julgamentos. Há romances, poemas, depoimentos, num leque que vai da mais extrema representação realista até as transformações mais distanciadas. São obstáculos levantados contra o convite ao esquecimento, contra sua possibilidade ou imposição; teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe” (SARLO, 2005, p. 32).

Através das práticas de arquivar, o escritor constrói sua imagem pública, a imagem que deseja legar à posteridade.

2 FOTOGRAFIA ENQUANTO RASTROS

Mais uma vez, iremos nos apropriar das considerações da pesquisadora Anna Faedrich para, de maneira sintética, apontarmos as principais características da autoficção trabalhadas por nós até o momento.

Considerando o estágio atual das discussões teóricas acerca do tema, podemos dizer o que é a autoficção da seguinte forma: uma prática literária pós-moderna de ficcionalização de si e de mergulho introspectivo no eu, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação, ou seja, o autor não quer dar conta da história linear e total da sua vida (e nem acredita mais nessa possibilidade). O movimento da autoficção é da obra para a vida (e não da vida para a obra, como na autobiografia), o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora. **Também é importante considerar o tempo presente da narrativa, que, assim como o estilo lírico, é marcado pela recordação, isto é, o autor rememora fatos passados, mas que marcam, no presente, alguma emoção que precisa ser compartilhada através da escritura [...].** (2014, p. 181, grifos nossos).

Assim, de acordo com Arfuch (2010), a literatura constitui um vasto laboratório de identidade, com a sua variação constante, transmutação e ruptura de limites. Ao considerar a construção do espaço biográfico, a autora analisa que, por sua configuração maior que o gênero, permite uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada mais vez mais relevante na construção da subjetividade contemporânea (ARFUCH, 2010).

O não enquadramento da autoficção à estética de um gênero determinado permite que novas configurações de narrativas sejam propostas, como a que constitui o objeto desta pesquisa, que, além da linguagem verbal, é composta por signos não verbais, como a fotografia.

É sobre as relações de sentidos permitidas pela fotografia e a maneira como ela se relaciona com o texto escrito que trataremos a seguir.

1.3 A fotografia enquanto restos de ficção?

Philippe Dubois dedica o capítulo inicial de seu livro *O ato fotográfico* a explicar as três posições epistemológicas quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica. O autor as resume da seguinte forma:

1) A primeira dessas posições vê na foto uma reprodução mimética do real. Verossimilhança: as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade recobrem-se e sobrepõem-se bem exatamente segundo essa perspectiva: a foto é concebida como espelho do mundo, é um *ícone* no sentido de Ch. S. Peirce.

2) A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, recolocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos.

3) Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do iluminismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (1998, p. 53, grifos do autor).

Dubois (1998) destaca durante o restante do livro a relação da fotografia com o seu objeto. Segundo o teórico francês, é necessário pensar a fotografia, antes de tudo, como uma impressão, um traço, uma marca. É nesse sentido que ele se apropria da teoria semiológica proposta por Pierce e associa a fotografia ao índice, pois a entende como um signo que manteve, em um determinado momento, uma relação real com seu referente²³.

23 “Nesse estágio, devemos sobretudo observar que a fotografia, por seu princípio constitutivo, distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente linguísticos (dos símbolos), enquanto se aparenta muito significativamente com signos como a fumaça (índice de fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento), o esperma (resíduo do gozo), as ruínas (vestígios do que estava ali) etc”. (DUBOIS, 1998, p. 61).

Tal interpretação vai ao encontro da definição de fotografia feita por Susan Sontag, em que ela defende que as imagens fotográficas são capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.

As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes (SONTAG, 2004, n. p.).

Assim, atribuir à fotografia o caráter de índice implica reconhecer que em algum momento e espaço o objeto registrado esteve lá, ele existiu²⁴; há a impressão física de um objeto real (DUBOIS, 1998, p. 72).

Diante dessa realidade do referencial da fotografia, Barthes dá como nome do noema da fotografia a expressão “isso-foi”, ou ainda: “o Intratável” (2012, p. 72). Entretanto, o teórico faz a ressalva de que a fotografia não rememora o passado, afirmando que não há nada de proustiano em uma foto. O efeito produzido por ela não é o de “restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo existiu” (BARTHES, 2012, p. 76-77).

Mas em que pese a fotografia enquanto índice (se não considerarmos todas as possibilidades de manipulação trazidas pela cultura digital) atestar a existência do objeto fotografado, ela não lhe confere significado.

Dubois (1998, p. 76) chama a atenção para o fato de que as fotografias não têm significação em si mesmas; seu significado enquanto signo depende de seu contexto de enunciação, podendo ser variável em cada caso: “sua semântica depende de sua pragmática”²⁵.

24 “[...] Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, com a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda de cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.” (BARTHES, 2012, p. 72).

25 “Nesse sentido, podemos dizer que a foto não explica, não interpreta, não comenta. É muda e nua, plana e fosca. *Boba*, diriam alguns. Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios

O índice pára com o “isso foi”. Não o preenche com um “isso quer dizer”. A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade. A contingência ontológica não aumenta com uma hermenêutica. (DUBOIS. 1998, p. 85).

Dessa forma, os autores da seção *Arquivo Aberto* utilizam a fotografia como um elemento narrativo nos seus relatos de si. É por meio da aura de autenticidade fornecida pelo caráter indiciário da foto que o autor consegue proporcionar ao leitor a sensação de “isso realmente aconteceu!”

Há, porém, a ressignificação do evento através da narrativa; a fotografia enquanto signo mudo permite que o autor fale por ela, contextualize-a, leia detalhes e proponha significados que são únicos à maneira como o *eu* do presente entende os fatos do passado.

ou brancos. Permanece essencialmente *enigmática*. Este é o sentimento que todos aqueles que consideram lúcida e honestamente uma fotografia experimentaram em maior ou menor medida.” (DUBOIS, 1998, p. 84, grifos do autor).

6 Meu avô desconhecido

Rio, anos 50



RICARDO RAMOS FILHO

MUITOS ME PERGUNTAM, já perdi a conta de quantas vezes respondi, mas não conheci Graciliano. Vim ao mundo no começo do ano seguinte à sua morte, primeiro nascimento na família após a partida do autor alagoano (1892-1953).

Dizem que foi grande a alegria, festejaram bastante a minha chegada. Entusiasmo por pouco não transformado em tragédia; fardo difícil de carregar para o resto de minha pobre vida se me batizassem como pretendiam.

No início, aventaram a possibilidade de me homenagear com o nome de avô, ou o contrário, nunca entendi bem a quem seria o tributo. O fato é que, se tivesse vingado, este texto seria assinado por Graciliano Neto. Felizmente minha mãe preferiu apresentar o marido — nasci no dia do aniversário de meu pai e virei Ricardo Filho.

Minha avó Helôisa Ramos, recém-viúva, abateu-se demais a mim. Parentes maldosos, versados em Freud, apressaram-se em diagnosticar tanto carinho como transferência. Nunca me importei,

até porque só fui precisar do psicanalista austríaco bem mais tarde. Aproveitei ao máximo o convívio com vó Lozinha. O velho Grace, embora avô desconhecido, acabou por tornar-se fofinho, pois vovô falava nele o tempo todo.

Para mim, era um herói igual aos encontrados nos gibis. Tinha muito do Fantasma, a cadela Baleia era o seu Capeto. Imaginava-o um Tarzan nordestino, encontrava-o no Príncipe Valente e no Rebbin Hood. Só imaginando-o em uma Sherwood alagoana, aliamdo-se aos pobres contra os ricos, consegui entender por que tinha sido preso. Da mesma forma que o Popeye não largava o cachimbo, meu avô não desgrudava do cigarro, era assim que o via em todas as fotos.

Como acontece com a maioria das pessoas, cresci. E, ao entrar em contato com a obra de Graciliano Ramos, mudei minha relação com ele. É claro que fiquei impressionado. Como é que alguém podia assinar um texto sem assinar?

Seu jeito característico de arranjar palavras, tão pessoal na maneira de dizê-las, permitia-me encontrar-lo com facilidade em qualquer página avulsa escrita por ele, mes-



Graciliano Ramos (de braços cruzados e óculos) em Moscou, em 1952

mo sem identificação.

De certa forma, aquele herói tão próximo afastou-se. O respeito instalou-se e virou reverência. Embora tivesse muito carinho pelo primeiro, o segundo transformou-se em exemplo importante, matéria de estudo, referência.

Ao olhar a foto presente na edição de "O Velho Graça", de Dênis de Moraes, que está saindo pela Boitempo, vejo o escritor. Recupero misturadas informações lidas e familiares. Ouço minha mãe

referindo-se ao mau humor delas vésperas de partir para o estrangeiro, provavelmente inseguro ante perspectiva tão assustadora.

Lembro-me do início de "Viagem", onde ele conta que em abril de 1952 embarcou-se em uma aventura singular. Foi a Moscou e a outros lugares. Para ele, homem sedentário, resignado ao ônibus e ao bonde quando o movimento era indispensável, não deve ter sido fácil.

Sair de sua toca e entrar em um avião, aparelho assassino, atra-

vestar o oceano e conviver com pessoas diferentes, tendo a necessidade de entendê-las e precisando de intérpretes, encontrar uma polícia que, em vez de levá-lo para a cadeia, como lhe parecia natural, ajudava-o, todas essas experiências novas me parecem marcadas em sua silhueta magra de braços cruzados.

Atento, curioso, divertindo-se com o discurso da menina de sobancelhas "lobotomadas". Vejo no corpo frágil o esforço físico necessário para estar ali. Talvez por eu conhecer seu destino — em menos de um ano, 20 de março de 1953, estaria morto.

Imagino-o mergulhado em seu humor característico ácido, trêncico, inteligente, atento ao que ocorria a seu entorno e tirando suas conclusões. Não encontro a rigidez em seus dedos e sei o quanto deve estar sentindo falta.

Um Galcício Jurandir emparrado à sua direita e o amigo Sílvio Palmeira, o primeiro à esquerda na foto, também não me parecem confortáveis. Ao vê-lo nessa antiga fotografia em preto e branco, ocupem a meu avô desconhecido. Com carinho e respeito. #

(Ilustríssima, Folha de São Paulo, 21/10/2012)

Em 21 de outubro de 2012, Ricardo Ramos Filho²⁶, sob o título *Meu avô desconhecido – Rio, anos 50*, presta uma bela e íntima homenagem ao seu avô, o imortal escritor de *Vidas Secas*, Graciliano Ramos. O neto, nascido apenas um ano após a morte do famoso avô, somente o conheceu por intermédio de lembranças familiares, de fotos íntimas ou profissionais e de seus textos.

Ricardo deixa claro que até conhecer “seu jeito característico de arranjar palavras, tão pessoal na maneira de dizê-las”, a memória que tinha de seu avô era um reflexo das histórias amorosas contadas pela avó. Ao

26 Escritor, roteirista e neto do escritor Graciliano Ramos.

imaginá-lo como um herói digno de Robin Wood, o menino afetivamente o aproxima de suas aspirações e projeções infantis: “Para mim, era um herói igual aos encontrados nos gibis. Tinha muito do Fantasma. A cadela Baleia era o seu Capeto”.

Assim, a relação entre neto e avô se dá por meio da literatura. No texto *Escrever é preciso*, que compõe a biografia escrita por Ricardo Ramos e publicada postumamente²⁷, Ricardo Filho diz que o primeiro livro que leu, *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, foi apresentado por sua avó, quando pediu a ela que lhe contasse uma história, mas terminou o livro sozinho (2011, p. 11). Assim, tendo os pais como mediadores, Ricardo conheceu diferentes histórias e autores, até que seu pai considerou que estava maduro o suficiente para ser apresentado a Graciliano²⁸.

E então eu estava pronto. Levado por meu pai, cheguei a Graciliano Ramos. Primeiro **Vidas Secas**, depois os outros, todos. O contato com a obra de meu avô foi um choque. Tudo o que havia encontrado em termos de texto era diferente. Graciliano dizia as coisas de maneira tão característica que dispensava assinatura. Podia identificar qualquer parágrafo lido, em qualquer lugar, isolado, como sendo dele. Em seguida comecei a ler Ricardo Ramos (RAMOS FILHO, 2011, p. 15).

Essa especificidade da escrita do avô, que é retomada no texto *Como é que alguém podia assinar um texto sem assinar?*, publicado pela *Folha*, é fundamental para a mudança de olhar que o neto dedica ao avô. O olhar afetivo do menino cede lugar ao da admiração do leitor, que enxerga naquelas letras arranjadas de maneira tão singular alguém que se apropria da linguagem e faz dela um espaço de constituição de uma subjetividade inconfundível.

Assim, no relato escrito para o jornal, o neto adulto se lembra da própria infância na tentativa de construir uma imagem do outro: o avô.

²⁷ Graciliano Ramos: um retrato fragmentado.

²⁸ “Nasci um ano após a morte de meu avô, Graciliano Ramos. Só fui conhecer sua obra depois de adulto. Meu pai, o também escritor Ricardo Ramos, quis que o lêssemos quando estivéssemos prontos. Entenda-se isso como ter adquirido o hábito da leitura, ser capaz de entender, gostar e poder identificar a qualidade do texto. Ele achava, com razão, que o velho Graça não era um autor para crianças, nem fácil o suficiente para despertar o interesse de não iniciados” (RAMOS FILHO, 2011, p. 09).

Mesmo após deixar as impressões juvenis de lado e admirar Graciliano Ramos como um ídolo, é através da foto selecionada para compor sua homenagem que o neto nos permite conhecer mais do que a obra do escritor de *Vidas Secas*.

A foto escolhida pelo neto de Graciliano não se assemelha àquelas normalmente eleitas para homenagens póstumas, não indicam ares de familiaridade ou aconchego, e sim mostra a faceta pública do avô.

Entretanto, tal escolha é perfeitamente explicada conforme o texto se desenvolve, pois o avô desconhecido é o autor que todos viam em eventos. “Vó Lozinha”, com suas histórias, permitiu ao menino ser íntimo do avô. Era Graciliano Ramos a figura a conhecer.

Assim, a foto que a princípio marca um evento público do qual participou Graciliano é o ponto de partida do encontro entre neto e avô. É Ricardo Filho quem, a partir da sua interpretação do índice — a presença de seu avô —, ressignifica a fotografia e permite que ela integre sua narrativa.

O evento que a foto presentifica é conhecido do público leitor de Graciliano Ramos, pois é referido em duas obras de seu legado literário: *Viagem*, escrito por ele e publicado postumamente, citado por Ricardo Filho em seu texto e *Cartas*, editado por Dona Heloísa e publicado 27 anos após a morte de Graciliano.

Em carta dirigida aos filhos Clara, Luísa e Ricardo Ramos, no dia 1º de maio de 1952, o pai diz:

[...] Tenho bebido vodca, ido várias vezes ao Kremlin, à Praça Vermelha, visto a Catedral de São Basílio e o túmulo de Lenin. Ontem a visita À VOKS: doces, frutas, vinho, arranjo do programa, longo discurso do Presidente, um professor de cabeça pelada. À noite Romeu e Julieta no Teatro Bolshoi, com Ulanowa no papel de Julieta. Havia talvez mais de duzentas figuras. Nunca imaginei coisa semelhante. Hoje, a festa para que fomos convidados. O desfile começou às dez horas e deve ter-se prolongado até sete da noite. Deixamos o Kremlin às três horas. Víamos de longe, com dificuldade, a cabeça de Stalin (2011, p. 255).

Ao ler a forma como o neto descreve a fotografia, somos imediatamente remetidos às reflexões empreendidas por Roland Barthes em *A câmara clara* (2012). O autor, ao trabalhar a relação da fotografia com a

própria vida, descreve-a como possível de ser identificada sob dois pontos: o *studium* e o *punctum*²⁹.

Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me. [...]

O *studium* é claro: interesse-me com simpatia, como bom sujeito cultural, pelo que a foto diz, pois ela fala [...]. O espetáculo me interessa, mas não me “punge” (BARTHES, 2012a, p. 47).

Ao afirmar que a fotografia apresentada o reconecta com informações tidas por meio de leituras e de relatos familiares, Ricardo Ramos Filho nos mostra que o sentimento que o liga à foto não é de interesse, mas algo muito mais profundo. São os detalhes iluminados linha a linha que vão desenhando a personalidade do avô: os braços cruzados, a ausência do cigarro, a suposta agonia de morte. “Ao vê-lo nessa antiga fotografia em preto e branco, recupero meu avô desconhecido”.

Atento, curioso, divertindo-se com o discurso da menina de sobranceiras "lobatianas". Vejo no corpo frágil o esforço físico necessário para estar ali. Talvez por eu conhecer seu destino - em menos de um ano, 20 de março de 1953, estaria morto. (Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 21/10/2012).

É curioso pensarmos que, tanto na introdução escrita por Heloísa Ramos, no livro *Cartas*, como nos textos introdutórios da biografia escrita por Ricardo Ramos, é destacada a necessidade de dar ao público subsídios para que conhecessem o Graciliano da cena privada, das relações familiares, o homem por trás do autor e político já conhecido, enquanto seu neto, em contrapartida, precisa e procura reconhecer este Graciliano que não era protagonista das histórias infantis de “Vó Lozinha”.

²⁹ Walter Benjamin, meio século antes, havia proposto uma ideia parecida ao dizer: “Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com a tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (1987, p. 94).

Assim, ao escolher essa fotografia, Ricardo Filho busca reconstruir fragmentos da figura do avô. Barthes (2012), no capítulo *O tempo como Punctum*, dedica-se a tratar da relação da fotografia com o tempo. Segundo o autor, ao longo da escrita de *A Câmara Clara* ele percebeu a existência de um segundo *punctum* (um outro estigma) que não o detalhe. Esse novo *punctum* não se refere a formas, mas sim à intensidade; é o Tempo, “é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (BARTHES, 2012, p. 87).

O teórico francês explica seu argumento da seguinte maneira:

Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward, Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe (2012a, p. 87, grifos do autor).

Há, segundo Barthes, um esmagamento do tempo na fotografia histórica: “isso está morto e isso vai morrer” (2012a, p. 88); os tempos se influenciam mutuamente. Enquanto o neto conhece o avô, defronta-se com a impossibilidade de fazê-lo.

Outro aspecto trazido por Barthes (2012a) estabelece um profundo diálogo com o objeto deste trabalho: a consideração feita por ele de que “a data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (isso não me diz respeito), mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações” (2012, p. 77).

Isso é ainda mais evidente na maneira como a seção em análise é construída, uma vez que, invariavelmente, todos os relatos são acompanhados por uma data e um lugar, os quais localizam a fotografia escolhida no tempo e no espaço que a originaram. Esses dados são valiosos para a leitor, pois lhe proporcionam elementos — aparentemente

extratextuais — que o ajudam a interpretar a narrativa proposta, relacionando todos os seus aspectos — textuais ou não.

1.4 O rastro benjaminiano

Entre as características identificadoras do fazer autoficcional, vimos que Faedrich (2014) enfatiza como os autores trazem para o tempo presente os fatos de seu passado que necessitam ser lembrados. É no interior da ambiguidade temporal entre passado e presente que pensamos a necessidade de investigar as fotografias trazidas no corpo dos relatos como rastros, conforme proposto por Walter Benjamin (2008).

Jaime Ginzburg (2012) explica que essa ambiguidade temporal ajuda a compreender a importância do fascínio de Benjamin pela fotografia, fenômeno ao qual ele atribui a capacidade de fixação do que é efêmero e secreto. Sendo a fotografia o resto de um momento do tempo e, como tal, uma cifra, o que ela diz sobre o que ocorreu é uma imagem mínima, uma miragem que precisa ser interpretada.

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro [...] (GINZBURG, 2012, p. 109).

Em seu artigo *Apagar os rastros, recolher os restos*, Jeanne Marie Gagnebin faz a seguinte consideração:

Na tradição filosófica e historiográfica, o conceito de “rastro” é caracterizado por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença³⁰, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser

30 “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.” (BENJAMIN, 2008, p. 490).

mais reconhecido como signo de algo que assinala. [...] Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do “rastro” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro (2012, p. 27).

A longa citação se justifica pela importância do esclarecimento feito pela pesquisadora sobre o *status* que o conceito de rastro ocupa no pensamento de Benjamin.

Gagnebin (2012) expõe que a historiografia crítica de Walter Benjamin busca por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos)³¹ bem como por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado, tal como é transmitida pela tradição em vigor.

Assim, de acordo com Ginzburg (2012, p. 112), em um universo caracterizado pela fugacidade, um rastro é uma chave para o conhecimento, pois ele está ambigualmente em ausência e em presença; na posição de resto, não é mais o que foi vivido, sendo sua presença a convergência entre o que está ausente e o que está em frente aos nossos olhos. De acordo com o autor, no rastro se encontra uma cifra que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá.

Benjamin, em sua obra inacabada *Passagens* (2008), traz vários fragmentos em que trata dos rastros deixados pela sociedade francesa moderna. O pensador alemão enxerga que as mudanças da cidade, como a urbanização, a remodelação de Paris, impedem que as pessoas deixem/percebam seus rastros no cenário público, de maneira que transferem essa necessidade de deixar “suas pegadas” para seu ambiente privado.

O intérieur do século XIX. O espaço se disfarça, assumindo a roupagem dos estados de ânimo como um ser sedutor. O pequeno-burguês satisfeito consigo mesmo deve experimentar algo da sensação de que no aposento ao lado pudessem ter ocorrido tanto a coroação do imperador Carlos Magno como o assassinato de Henrique IV, a assinatura do Tratado de Verdun ou o casamento de Otto e de Teófilo. Ao

31 Walter Benjamin vincula diretamente o conceito de rastro a Edgar Allan Poe e ao romance policial (GINZBURG, 2012, p. 113); é a partir da interpretação dos rastros colhidos e interpretados pelo detetive que se chega à solução do crime.

final, as coisas são apenas manequins, e mesmo os grandes momentos da história universal são apenas roupagens sob as quais elas trocam olhares de conivência com o nada, com o trivial e o banal. Semelhante niilismo é o cerne do aconchego burguês; um estado de espírito que se condensa na embriaguez do haxixe em satisfações satânicas, em saber satânico, em quietude satânica, mas que assim revela como o intérieur dessa época é, ele mesmo, um estimulante da embriaguez e do sonho. Aliás, este estado de espírito implica uma aversão contra o espaço aberto, por assim dizer, urânico, que lança uma nova luz sobre a extravagante arte decorativa dos espaços interiores da época. Viver dentro deles era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados. Esta é a toca que não queremos abandonar. (BENJAMIN, 2008, p. 250).

[...] O século XIX, como nenhum outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem, e o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios, que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta. Não existiria um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. Para relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos – e, na falta de estojos: capas protetoras, passadeiras, cobertas e guarda-pós [...] (BENJAMIN, 2008, p. 255).

Os estojos, as capas protetoras, as caixinhas - com os quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século anterior - eram outros tantos dispositivos para registrar e observar rastros. (BENJAMIN, 2008, 261).

Assim, se seguirmos o pensamento de Jaime Ginzburg (2012) e interpretarmos a fotografia como rastro, a *Pequena história da fotografia*³² constitui um momento crucial em que a percepção de técnicas modernas de produção artística converge com propriedades da linguagem pautadas pela capacidade mimética. A fotografia é um caso extremo de concretização do rastro: “O objeto carregado de historicidade, que nela está presente, está

32 Texto publicado por Walter Benjamin, em 1931, em que o pensador alemão reflete sobre a evolução da fotografia desde sua invenção, em 1839, até as primeiras décadas do século XX. O autor pensa especialmente o papel exercido pela fotografia como mecanismo de reprodução mecânica e seu reflexo na percepção dos objetos, paisagens e retratos. Entretanto, Benjamin (2008, p. 94) pondera que o mergulho suficientemente fundo em certas imagens permite perceber que nelas os extremos se tocam: “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”.

ausente diante de nós. [...] a imagem do passado se altera; sua percepção condiciona as expectativas quanto às hipóteses de futuro” (GINZBURG, 2012, p. 115).” A teorização sobre ela contribui para elaborar um programa de construção de memória, pois cada rastro pode trazer em si um potencial conhecimento do passado (GINZBURG, 2012).

A foto escolhida pelo autor semanal da seção do jornal o impulsiona a narrar, a presentificar a ausência do que já foi, do que já deixou de existir. É para interpretar esses rastros que ele escreve, que ficcionaliza o seu *eu* por meio das pegadas do passado, permitindo visitar não apenas os bastidores daquele que narra, mas principalmente a história que subjaz a toda a narrativa, dando a conhecer a maneira como memórias privadas impactam a construção das memórias coletivas.

Diante desse papel da fotografia na constituição das narrativas, uma pergunta se faz necessária: qual é a relação da fotografia com o real? Ao interpretá-la como rastro, nós assumimos que ela é espelho da realidade?

3 ABRINDO OS ARQUIVOS

Em capítulo intitulado *A vida como narração*, Leonor Arfuch explica que a multiplicidade das formas que compõem o espaço biográfico possui um traço em comum, qual seja, elas contam uma história ou experiência de vida, inscrevendo-se como narrativa, estando sujeitas a certos procedimentos compositivos, sendo prioritariamente os que remetem ao eixo da temporalidade (2010).

Assim, diante das reflexões da teórica argentina, retomamos nosso percurso de leitura dos *Arquivos Abertos* como narrativas que contam experiências de vidas a partir de escritura de um sujeito enunciado no presente, que retoma fatos de sua vida, ou de pessoas que fazem parte de sua história. Tais narrativas permitem ao leitor pensar não apenas no *eu* que se recria e reconstrói o vivido, mas também no outro desenhado através do entrecruzamento entre memórias privadas que se articulam com memórias públicas.

Diante de tais considerações, passamos a efetivamente analisar o *corpus* dessa pesquisa, os relatos de si que compõem a seção *Arquivo Aberto*, para tanto separamos os textos entre temas, como espaços, corpos e assinaturas para que possamos construir as relações entre autobiografia, memória, arquivo, imagem e escrita, por meio de levantamento teórico-crítico apresentado.

1.5 Espaços

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

7 O mundo em um jardim

Belo Horizonte, anos 60



REGINA HORTA DUARTE

UM MARCO DECISIVO da minha passagem da infância à adolescência foi a derrubada do jardim de minha casa, em 1977. Apesar de absorvida pelas inquietações da puberdade, assisti com tristeza às obras que papai empreendeu para construir uma garagem.

O jardim tinha sido meu lugar preferido. Menina excessivamente tímida, utilizei-o como ponto estratégico de observação da rua e do mundo exterior. Em segurança, pratiquei ali o exercício da curiosidade. Explorei o mundo subterrâneo das minhocas e formigas, colecionei joaninhas para depois libertá-las e aguardar beija-flores. Investiguei folhas e sementes, secando-as para marcar as páginas prediletas dos livros de Monteiro Lobato. Degustei hortelãs crescidas ao acaso e desenvolvi técnicas para a delicada construção de guirlandas de flores. Em cada manhã, construí meu mundo em um jardim.

A renda modesta de meus pais lhes permitiu possuir uma casa velha, mas espaçosa para os seis filhos. O jardim tinha 50 m². Havia o buquê de noiva plantado em homenagem a minha irmã Vera; o hibisco alto e rodeado de abelhas; as açucenas, cuja floração anual era sempre comemorada; a romã-



No jardim de nossa casa, minha mãe e meus cinco irmãos, em 1962

zeira originada de sementes acidentalmente jogadas por um menino que pedía pão. Os vizinhos levavam folhas do sabugueiro para fazer chá.

O que eu não sabia, aos 13 anos, é que a derrubada do “meu” jardim sintonizava com outros eventos em curso. No contexto do milagre econômico, meus pais ascenderiam de uma condição humilde à categoria de classe média.

Nosso acesso a bens de consumo cresceu significativamente. Em 1969, meu pai comprou um Dodge 1951 e a primeira televisão. Nos anos seguintes, comemoramos, sucessivamente, a compra da radiola, do toca-fitas, do telefone. Em 1973, alcançamos o privilégio das férias de verão, mineiros no Espírito Santo. Viajamos de Aero Willys, disputando a estrada com um enxame de automóveis de passeio, amedrontados pelas fileiras intermináveis de caminhões carregados de minérios.

Em Minas Gerais, a mineração legava cenários apocalípticos de crateras abandonadas, rios poluídos, flora e fauna dizimadas. Indústrias siderúrgicas segulam a pleno vapor, convertendo matas tropicais e cerrado em carvão vegetal. O reflorestamento subsidiado gerou vastas plantações de eucalipto, erguidas por trabalhadores em condições degradantes. Essa árvore consolidou-se como solução mágica para o problema da devastação das matas nativas: de crescimento rápido, representava um investimento financeiro de re-

torno garantido e assegurava suprimento energético para as indústrias. Tal furor convivia com apelos ufanistas de uma natureza brasileira infundada.

O movimento “Olhe bem as montanhas...” clamava contra o fim do belo horizonte da capital, consequência da destruição da serra do Curral pela mineração. Moradores da região centro-sul ouviam, apreensivos, os estrondos das explosões de dinamite realizadas na serra. Constatavam, dia após dia, a espantosa alteração de seu traçado.

De cidade jardim, restou apenas o título. Desde 1962, o sucessivo sacrifício de árvores para alargamento das ruas apoiou-se na euforia desenvolvimentista, mas gerou o lamento de muitos. Entre 1967 e 1971, a prefeitura ganhou fama pela avidez da derrubada da arborização urbana. O aumento impressionante da frota de veículos demandava passagem.

O mesmo aconteceu em minha casa. Uma vez construída, a garagem abrigou vários carros, todos acessíveis ao bolso de meu pai, a exemplo do Simca Chambord 1960 orgulhosamente dirigido por meu irmão Pedro. Na época, não contei a ninguém sobre o que senti. Sem saber, tinha companheiros ilustres em minha dor: um ano antes, Carlos Drummond de Andrade decidira não mais voltar ao “Triste Horizonte”. Entre os motivos poeticamente enumerados, lamentava a transformação dos jardins da histórica igreja São José ☛

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 20/03/2011)

O texto, publicado no dia 20 de março de 2011, é assinado por Regina Horta Duarte³³ e narra a destruição do jardim que foi palco da infância da autora para dar espaço à urbanização e industrialização, sinalizado pela garagem construída por seu pai. Regina demonstra como a transformação de sua casa da infância é um sintoma dos tempos que ela assistiu mudar, com a destruição das paisagens mineiras conforme a extração do minério avançava pelo estado de Minas Gerais, descaracterizando o espaço e a maneira em que ela vivia.

33 Professora de História na Universidade Federal de Minas Gerais.

6 Meus fantasmas colaboradores

Rio, 1998



FÁBIO KOIFMAN

ENTRE 1997 E 2000 investiguei a história do diplomata Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954), em especial, o empenho dele em ajudar os perseguidos do nazismo quando serviu em Vichy, como embaixador do Brasil na França ocupada.

Uma vez levantadas nos arquivos públicos todas as informações relativas à biografia do diplomata, faltava o essencial: uma lista das pessoas que haviam sido salvas. Gente que corria perigo sob o regime nazista, como judeus, comunistas, homossexuais... Quais seriam os seus nomes? Como atribuir ajuda humanitária sem indicar a quem essa ajuda se destinou?

O jeito foi estudar todas as listas de passageiros dos navios vindos dos portos europeus no período de junho de 1940 a fevereiro de 1942. A partir dessa fonte, elaborei uma lista com milhares de nomes e passei a pesquisar um por um de modo a identificar o responsável pela concessão do visto para o Brasil.

A lista de portadores de vistos emitidos irregularmente pelo embaixador chegou a 500 nomes. A partir daí busquei localizar os que ainda estavam vivos e entrevistá-los. Meu intuito era instrumentalizar o processo que acabou sendo firmado no Museu do Holocausto

em Jerusalém com depoimentos dos beneficiados visando o reconhecimento do diplomata como um dos "justos entre as Nações".

Esses depoimentos, somados a algumas centenas de documentos que renei junto com o livro que escrevi ("Quanto ao Trevas", Record), contribuíam para que Souza Dantas fosse reconhecido nessa categoria junto àquela instituição em 2003.

Além do suor e da metodologia, outro fator contribuiu para a pesquisa: a ação do que eu chamava de "fantasmas". Para amigos cínicos, eram "coincidências". Com a sucessão das "coincidências", passei a brincar dizendo que os fantasmas estavam me ajudando.

Considerando o complexo montar de quebra-cabeças que a pesquisa se constituiu, a localização de pessoas, dados e documentos em um universo tão amplo de possibilidades muitas vezes parecia ação do sobrenatural. Até que um dia descobri a provável identidade dos meus fantasmas.

Homônimos se constituíram em uma das maiores dificuldades para a identificação dos estrangeiros salvos pelo embaixador. Um exemplo foi o nome Lúzar Kowarski. Entre a Primeira e a Segunda Guerra, quatro estrangeiros entraram no Brasil com esse mesmo nome.

Na esperança de entrevistar o próprio ou os filhos, telefonei pa-



Carteira de Adele Oti, a sra. Kowarski, que recebeu visto de Souza Dantas

ra duas cidades brasileiras. Nada. Descobri uma viúva brasileira de um dos Lúzar Kowarski vivendo em Miami. Ao telefone, informou também que se tratava o homônimo. Restou um quarto e último, cujo documentação, naquele momento, o Arquivo Nacional não estava disponibilizando.

Ainda assim solicitei o processo que, por milagre, "desceu". Na época, eu vivia em um antigo prédio no Flamengo construído no início dos anos 1940, em um aparta-

tamento no qual meus avós viveram por mais de 30 anos.

O prédio possui 68 unidades e a minha era a de número 603. Conferindo os dados do processo de Lúzar Kowarski confirmei o visto concedido pelo embaixador e fui surpreendido pelo fato de Lúzar ter chegado ao Brasil acompanhado da esposa e dos pais idosos.

Os quatro vieram com vistos irregulares emitidos por Souza Dantas. Foi verificar o endereço residencial que constava no processo.

Para minha surpresa, o endereço era exatamente o meu, com uma diferença apenas: viviam no apartamento 503. A unidade exatamente acima da minha.

Em 1998, localizei a filha do casal Kowarski e por ela soube que todos já haviam falecido. Ao telefone, disse que eu então habitava o 603. Alguns segundos de silêncio se seguiram. A senhora então disse um pouco atestada: "mas ali vivia dona Rebecca". Expliquei que essa era exatamente a minha avó.

Os Kowarski viveram dos anos 1940 até os anos 1960 e depois se mudaram. A filha passou a infância no prédio.

Anos depois, fui morar em outro apartamento no mesmo bairro. Lendo as escrituras, descobri o nome dos primeiros proprietários do imóvel: Zalman e Frieda Soejers. Ambos já falecidos e antigos portadores de vistos do Souza Dantas.

Deixei os meus quatro fantasmas no antigo apartamento e encontrei outros dois novos para companhia.

Outras tantas "coincidências" ocorreram o seguinte ocorrendo. Sorte deste rito de arquivo que enfrenta muitos quilômetros litorais de papel para tentar contribuir com a compreensão de outros tempos neste país. Para tal empreitada, não dispensa a ajuda sempre bem-vinda dos seus fantasmas colaboradores. ⁴⁷

(Ilustríssima, Folha de São Paulo, 02/12/2012)

Fábio Koifman³⁴, na seção publicada no dia 02 de dezembro de 2012, conta todo o percurso percorrido por ele na busca pelos nomes das centenas de pessoas salvas pelo diplomata Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954) através de vistos emitidos irregularmente quando era embaixador do Brasil na França ocupada durante a Segunda Guerra Mundial. O autor conta a coincidência de morar no mesmo prédio de seis das pessoas salvas por Souza Dantas, a quem ele apelida de "fantasmas colaboradores".

34 É professor de história da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, é autor de *Imigrante Ideal* (Civilização Brasileira).

6 As casas do terror

Budapeste, novembro de 2011



HELOISA SEIXAS

É UMA FRIA manhã de novembro e estou diante da TerrorHáza, a Casa do Terror, em Budapeste. É um museu —no prédio funcionou a sede das polícias políticas da Hungria, tanto no regime nazista quanto no comunista. Rua Andrásy, 60. Ao olhar a fachada, um nome surge em meu pensamento: Inês.

Inês, que não é morta, mas que foi ao inferno e voltou para contar a história. Inês Etienne Romeu, ex-guerrilheira da Var-Palmareis, ex-companheira de luta armada de Dilma Rousseff. Inês, que ficou presa durante quase nove anos e passou três meses na casa de tortura, em Petrópolis, levada pelo delegado Sérgio Fleury. A única, entre os prisioneiros, que saiu viva de lá.

É nela que penso. No pátio interno, o chão é um espelho d'água e, sobre ele, há um tanque de guerra. A única parede cega é forrada por rostos, em alto contraste. Homens e mulheres. As vítimas do terror.

Conheci Inês Etienne Romeu em 1977, presa no Instituto Penal Talavera Bruce, em Bangu, condenada à prisão perpétua. Na época, a situação já tinha melhorado para os presos políticos, mas, sempre que eu a via, nas visitas mensais ou quinzenais que lhe fazíamos (eu era casada com o irmão dela,



A Casa do Terror, em Budapeste, que fez Heloisa se lembrar da ex-cunhada Inês, torturada em Petrópolis

Paulo), não conseguia deixar de pensar no que Inês tinha passado.

Inês foi presa em 1971, em São Paulo, e por três meses esteve desaparecida. Foi dada como morta, e a família já procurava seu corpo quando ela voltou, destroçada, pesando pouco mais de 30 quilos.

Seu reaparecimento talvez tenha sido uma tentativa, por parte dos paramilitares, de forjar uma fuga e assassiná-la, mas algo deu errado no plano: Inês foi presa, agora oficialmente, e isso a salvou.

Só assim pôde revelar onde estivera naqueles três meses, entre 5 de maio e 11 de agosto de 1971. A casa de tortura de Petrópolis.

Petrópolis, Budapeste. Milhares de quilômetros, dois hemisférios, épocas diversas. O prédio da rua Andrásy já era usado pelo Partido Nazista Húngaro desde 1937, mas só em 1944, quando Hitler ocupou o país, começaram as torturas em seus porões. Os comunistas tiveram mais tempo. Assim que os tanques soviéticos entraram em Bu-

dapeste, em 1945, a polícia secreta do novo regime se instalou ali.

Perco o museu de cima a baixo. Quando volto ao nível da rua, percebo que ainda falta um andar a ser visitado: o subsolo. Lá ficam as celas. Os porões da tortura.

Quando a Casa do Terror foi inaugurada, em 2002, o prédio da rua Andrásy já tinha deixado de abrigar a polícia política fazia quase 40 anos. Mas a reconstrução foi perfeita. A umidade transpira das paredes, o cheiro é peculiar.

Perco os corredores com o coração fechado. Há sombras por toda parte. Nas celas encardidas, nos cubículos forrados com sacos de algodão —para que o som seja abafado. Tudo é real. Na TerrorHáza, há muita informação, mas há também sentimento, e o visitante sai de lá comprometido com o que viu. Não há como ficar imune.

Cruzo um gradil. O pensamento em Inês volta com força. Lembro do dia de sua libertação, em agosto de 1979. A multidão do outro lado do portão de ferro, os repórteres. Toda a família tinha entrado para sair com ela. Quando cruzamos o portão, muitos de nós chorávamos. Inês, não. Lá dentro, disse que não ia chorar, porque seria uma demonstração de fraqueza.

Dois anos depois, reunidas as provas, ela foi a público revelar a localização da casa de Petrópolis, divulgar a tortura, denunciar o médico que a mantivera viva para que os interrogatórios continuassem. As Forças Armadas soltaram nota dizendo que era revanchismo. Exército, Marinha e Aeronáutica de um lado e, do outro, uma mulher sozinha. Uma sobrevivente.

Volto à superfície, a visita acabou. Olho para o prédio cinza, para a marquise de imensas letras vazadas. Hoje, quando a discussão sobre a punição aos torturadores do regime militar volta à pauta no Brasil, eu me pergunto se não seríamos um país melhor se tivéssemos transformado a casa de tortura de Petrópolis em uma TerrorHáza. ¶

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 20/05/2012)

No dia 20 de maio de 2012, o relato intitulado *As casas do Terror – Budapeste, novembro de 2011*, de Heloísa Seixas³⁵ narra a visita de Heloísa à TerrorHáza, a Casa do Terror, em Budapeste. O relato não conta apenas a lembrança de um passeio, mas sim as reminiscências de outra mulher em outro tempo e espaço, de um episódio vivido, trata também da memória de um lugar.

A visita de Heloísa a esse memorial europeu, faz com que ela rememore nossos próprios horrores, ao lembrar da história de sua ex-cunhada, Inês Etienne

35 Heloísa Seixas é uma escritora e tradutora brasileira.

Romeu³⁶. Assim, a escritora conecta dois países, distantes por milhares de quilômetros, mas que possuem um período de violência contra seu próprio povo.

A autora, ao percorrer as paredes do museu e relembrar da angústia do desaparecimento de Inês e posterior revelação da prisão desta, por três meses, na casa de tortura de Petrópolis, se questiona sobre se não seríamos um país melhor se tivéssemos transformado a casa de Petrópolis em uma Terror Háza.

Apresentado de maneira breve de que trata os textos que compõem esta seção do trabalho, gostaríamos de pensar no que os une: o espaço. Os três relatos selecionados têm como fio condutor de suas narrativas a relações de seus autores com determinados lugares, sejam o jardim em que passaram a infância, o apartamento que abrigou uma família de sobreviventes da Segunda Grande Guerra, ou um museu dedicado à resistência ao esquecimento de momentos históricos determinados.

Assim, diante da importância desses espaços que permitem contar não apenas as histórias de seus autores, mas retratam todo um contexto histórico, levanta-se a questão sobre a necessidade da criação dos chamados lugares de memória (NORA, 1993), como espaços criados artificialmente, diante da nossa necessidade de não nos esquecermos.

[...] os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, [...] se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los [...] (NORA, 1993, p. 13).

A hipótese levantada por Heloísa Seixas de que seríamos uma nação melhor diante da presença de tal lugar de memória, dialoga com o proposto por Nora (1993) e Halbwachs (1990) sobre o caráter coletivo da memória. Dessa forma, ainda que descreva o sofrimento apenas de sua ex-cunhada, essa memória individual seria o ponto de vista da memória coletiva (KLUG; LIMA; LEBEDEFF, 2014). Não é possível, portanto, a criação de um lugar de memória individual, pois “[...] a memória emerge de um grupo que ela une” (NORA, 1993, p. 09).

Daniele Pereira (2014), ao pensar a definição de memória, em seu artigo *Literatura, lugar de memória*, destaca que a memória possui dois pontos básicos: o

36 Ex-guerrilheira contra a Ditadura Militar brasileira, integrava o comando da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi a única sobrevivente da Casa da Morte em Petrópolis.

primeiro é o seu caráter plural e impermanente, em constante criação, desconstrução e renovação de imagens a ela atreladas e o segundo é sua característica dialógica, no que toca à sua tessitura nas esferas privada e coletiva.

Nesse sentido, Jacques Le Goff (1996) afirma ser a memória crucial, tanto por sua importância na organização da identidade humana, quanto por essa organização acontecer entre as manifestações entre o público e o privado.

É ao pensar nessa abordagem que se justifica a escolha deste *corpus*, pois é a partir de um relato pessoal, de uma passagem de vida que se permite pensar as suas repercussões e identificações em um plano mais amplo e global, tornando claro o entrecruzamento entre tais instâncias.

Assim, mais do que a transformação da casa de tortura de Petrópolis, os apartamentos do Rio ou a casa da infância em Minas Gerais, a seção *Arquivo Aberto*, se torna um lugar de memória. Para tanto, concebemos a seção do jornal como um suporte no qual os múltiplos aspectos e imagens relativos às modulações variadas da memória podem ser selecionados e reelaborados através da palavra literária (PEREIRA, 2014).

Dessa forma, segundo Pereira (2014) através dos processos simbólicos e polissêmicos existentes nos textos literários, é possível instaurar imagens significativas para um determinado grupo e conseqüentemente para sujeitos individualizados, conforme o proposto por Le Goff (1993).

Temos um claro exemplo dessa relação entre literatura e lugares de memória no texto de Regina Horta Duarte quando ela se refere ao texto *Triste Horizonte*, de Carlos Drummond de Andrade, no qual o poeta escreve sobre sua resistência em retornar a Belo Horizonte diante das mudanças ocorridas na cidade.

[...] Na época, não contei a ninguém sobre o que senti. Sem saber, tinha companheiros ilustres em minha dor: um ano antes, Carlos Drummond de Andrade decidira não mais voltar ao "Triste Horizonte". Entre os motivos poeticamente enumerados, lamentava a transformação dos jardins da histórica igreja São José (Ilustríssima, 2011).

Assim, o desamparo sentido pela menina Regina não era solitário, por mais que ela não soubesse disso na época, o poema drummondiano permite que ela se reconecte e perceba que a destruição da cidade da sua infância simbolizada por um evento tão particular, pois ninguém sabia dos variados cenários criados naquele

jardim, era coletivo permeando e formando memórias de variadas pessoas, das mais anônimas as mais célebres.

A ascensão da família à classe média, a aquisição dos carros pelo pai e de diferentes bens de consumo desejáveis na época, como toca-fitas e televisão e viagens para a praia³⁷, desenham, através de episódios cotidianos de uma família, a mudança de mentalidade de um país. Nos faz acompanhar através de poucas linhas o avanço das máquinas a procura de minério, a busca por uma industrialização um tanto quanto tardia, mostrando um panorama do tão alardeado pelo governo militar “milagre econômico” dos anos de 1967 a 1973.

Vemos, portanto, mais do que números e índices apresentados em planilhas de crescimento no jornal, os micros impactos que projetam a macroestrutura objeto de tantas mudanças, analisados pelo olhar adulto de uma professora de história que reconta impressões infantis.

Assim, o jardim que cede espaço à garagem para os carros é uma espécie de alegoria de todos os espaços destruídos e levados pela ganância que pintou as ruas e muros de chumbo.

Muito pelo contrário, a casa localizada na Rua Arthur Barbosa, nº 668, na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, não guarda lembranças nostálgicas e nem foi destruída ou cedeu lugar a outras construções. A “Casa da Morte” só teve sua localização conhecida por causa da coragem de Inês, que em depoimento feito em 1971 e entregue à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) em 1979, descreveu os abusos sofridos durante os 96 dias em que ficou presa na referida casa e da qual foi a única sobrevivente.

O desejo manifestado por Heloísa Seixas sobre a criação de um museu na “Casa da Morte” nos moldes feitos com a “Casa do Terror” na Hungria é endossado por diferentes pessoas que participam dos movimentos para a abertura dos documentos da época da Ditadura Civil-Militar e a responsabilização criminal dos torturadores³⁸.

Entretanto, sobre a reconstrução desses locais que rememoram tais traumas da humanidade, Didi-Huberman, em seu livro *Cascas*, escrito em 2011, após uma

37 “[...] Em 1973, alcançamos o privilégio das férias de verão, mineiros no Espírito Santo. Viajamos de Aero Willys, disputando a estrada com um enxame de automóveis de passeio, amedrontados pelas fileiras intermináveis de caminhões carregados de minérios” (Ilustríssima, 2011).

38 <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55492932>
<https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/ines-etienne-romeu/>

viagem que o filósofo e historiador faz como visitante a Aushwitz-Birkenau, onde seus avós morreram na câmara de gás, alerta sobre a construção de lugares de cultura e não de memória.

[...] Este galpão do campo de Auschwitz foi transformado em estande comercial: vende guias, vídeos, livros com depoimentos, obras pedagógicas sobre o sistema concentracionário nazista. Vende até um gibi de segunda categoria, que parece contar a paixão entre uma prisioneira e um guarda do campo. No entanto, é um pouco cedo para nos alegrarmos completamente. Auschwitz como *Lager*, lugar da barbárie, sem dúvida foi transformado em lugar de cultura, Auschwitz “museu de Estado”, e assim é melhor. A questão toda está em saber de que gênero esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar (2017, p. 19).

Ao ser indagado sobre tal passagem, Didi-Huberman diz que tais lugares de memória são problemáticos quando se fixam exclusivamente em seu objeto, como por exemplo o Shoah, e o transformam como fetiche, tornando-se incapazes de elaborar uma atitude mais móvel e problemática perante a história. O autor continua:

[...] a pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa passou e no entanto não passa (isto é, continua travada em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos). É aprender a saber que é o passado, como isso passou e em que medida se passou em nós e aí fica travado. Para isso é preciso aprender a olhar os vestígios, a ler os arquivos, a escavar o solo do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 99-101).

Assim, apesar da nossa deficiência em nos lembrarmos, em muita devida a resistência dos entes políticos de tornar pública nossa história. Em que pese a divulgação do relatório da Comissão da Verdade, que funcionou entre os anos de 2012 e 2014, poucos foram os judicialmente responsabilizados pelos seus atos³⁹, e portanto, da conseqüente falta de monumentos como o pensado por Heloísa em seu texto, é necessário refletirmos como se daria essa reconstituição da história para não torná-la um fetiche como adverte Didi-Huberman.

Flávio Koifman por sua vez guia os leitores por toda a sua busca dos nomes das pessoas salvas pelo diplomata Souza Dantas. O historiador mostra como o trabalho de pesquisa é dificultoso, mas pode ser recompensador, ao se dedicar a olhar todos os quinhentos nomes de perseguidos que conseguiram vistos de

39 <http://www.prrj.mpf.mp.br/frontpage/noticias/mpf-denuncia-seis-por-atentado-a-bomba-no-riocentro-ocorrido-em-1981>

maneira irregular através da ação do diplomata e buscar os que estavam vivos e entrevistá-los.

Assim, o autor demonstra que os restos de memória não se encontram apenas em construções, mas principalmente nos documentos que compõem nossas vidas, de passaportes a escrituras imobiliárias, nossa biografia é escrita diariamente através do que arquivamos ou arquivam sobre nós.

Reinaldo Marques citando Luciana Heymann sobre a formação de arquivos aponta que de espaço inerte que tão somente guarda informações, o arquivo passa a ser visto como instância de produção de conhecimento, dispositivo de exercício de poder, lócus de imaginação e construção do passado, produtor de “fatos” e “verdades”, problematizando a ideia de verdade a busca de evidência histórica no arquivo (MARQUES, 2015, p. 66).

Retomamos ao nosso argumento de que os relatos de si constantes da seção *Arquivo Aberto* são espaços de rememoração que permitem que uma nação possa se lembrar de sua história em conjunto.

Se, conforme Nora diz “os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (1993, p. 12), e que “[...] não existe mais um homem-memória, em si mesmo, mas um lugar de memória” (1993, p. 21), os arquivos abertos materializam essa memória, esses fragmentos, inscrevendo esses “farrapos de nossas memórias [...] onde vêm reunir-se as palavras e as imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 73).

É nesse sentido que entendemos a advertência da pesquisadora Anna Faedrich sobre a necessidade de termos cuidado com a classificação de literatura que se baseiam em memórias, relatos autobiográficos e mesmo testemunhos como não-ficção, utilizando-se um critério de sinceridade. Segundo a autora existe algo de imponderável nesse critério e deve-se também ter-se em mente que a literatura que advém da memória é ambígua, ao mesmo tempo individual e coletiva, o sujeito fala de si em nome de um grupo. Dessa maneira, ainda segundo Faedrich, o texto seria uma intervenção e não uma representação mimética (2014).

1.6 Corpos

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

6 O duplo

Lages, 1955



CRISTOVÃO TEZZA

Foto Eli, João, Vera Lúcia e Vicente

HÁ 56 ANOS, alguém tirou esta fotografia. Estou ali, de boina, lutando contra o sol, pés cortados, mãos tímidas. Tanto tempo depois, não consigo mais ver o fotógrafo. O menino olha para mim, interrogativo. O espaço se perde, o tempo se apaga. Não lembro nada. Posso sonhar que não sou eu —em algum momento, o menino foi substituído por alguém que agora, diante do computador, contempla o pequeno-estranho, de quem usarpai a vida.

Dizem que algumas pessoas podem se recordar de fatos acontecidos já no segundo ano de vida. São seres que rapidamente se apoderam de si mesmos, recordam-se no espaço, assumem o tempo. No meu caso, não. Custei a nascer, e a prova é que só vim ao mundo, de fato, alguns anos depois desta foto, quando, pelos meus próprios olhos, afinal, estrei na história.

Por enquanto, trata-se de um enigma. A imagem atesta que eu existia antes de saber e propõe um deciframento que me livre da amnésia. É nitidamente uma família, como reza a cartilha: a mãe, os quatro filhos, em agrupamento defensivo e cegulhoso. Há uma

estética instintiva na composição.

A menina chega a inclinar a cabeça em direção ao centro, como o mais velho. No caso deste, sente-se um laivo de contragosto, a mão esquerda no bolso. Os vincos da calça comprida, o recuo tenso do tórax, tudo indica alguém que assume um posto para o qual não está inteiramente maduro, mas parece disposto a enfrentar. Ele dá a impressão de saber que o mundo é sombrio, mas quer demonstrar

que não tem medo. E algum sopro na fotografia indica que ele deseja se desgarrar dali.

A única menina tem um laço no cabelo e uma lancheira atravessada no peito. Que horas seriam? As sombras do rosto dizem pouco — ela está fugitada pelo sol, busca proteção no escuro que a envolve e talvez queira ir logo para casa. À espera da foto, sem reclamar, coloca-se à margem, mas curiosa. Ela não quer se separar. O menino

do meio também tenta se proteger do sol, mas não deseja se esconder atrás da mãe. Não teve tempo de se compor, como gostaria —o clique do fotógrafo pega-o a meio caminho, ainda que a curva do braço abra um breve parêntese que se fecha com o braço do irmão mais velho, numa escrita inclinada.

No centro, a mãe. É uma presença obrigatória, o eixo da imagem. Ergue-se sobre todos e olha fixamente o eixo da máquina. Ela

sabe se colocar no espaço e na fotografia. A vaidade está nos detalhes, nos brinços, na simetria das formas do preto, do branco e do cinza, na postura do braço, uma concentrada consciência de si mesma, que não se perde sob a força do sol.

Esboça-se um sorriso, mas conserva-se o fio de tensão que mantém o seu mundo em pé. Ao mesmo tempo, o passo se afasta, no instinto da composição das formas, e também no impulso inconsciente do desafio: é preciso conquistar e assumir o espaço que se ocupa. Há uma discreta beleza-rência atravessando o espírito da imagem, que os filhos parecem assimilar sem compreender.

A ausência do pai também revela-se no retrato. Imaginei que fosse o fotógrafo, mas me dizem que não. Uma ausência que é uma estranha profecia —o pai morreria 45 meses depois, num acidente invernal de lambreta a poucos metros da fotografia, a cidade pacata, um homem cruza a rua sem olhar para os lados, parece uma rua de pedestres, um ônibus, alguém nos observa de longe, prédios difusos, céu e chão têm o mesmo tom de branco que se espelha com o negro da parede enorme, num equilíbrio involuntário de formas, a diagonal barroca onde nos equilibramos.

O pai não está lá, mas foi preciso que isso se transformasse em verdade para que o menino que hoje contemplo entrasse na história e absorvesse enfim o poder irredimível do tempo. ¶



O escritor Cristóvão Tezza (de boina, ao centro) com a mãe e os irmãos, em Lages (SC)

(Ilustríssima, Folha de São Paulo, 12/06/2011)

Na seção *Arquivo Aberto*, de 12 de junho de 2011, intitulada *O duplo*, Cristóvão Tezza escreve um relato de si acompanhado de uma foto digitalizada de seu arquivo pessoal, em que ele, menino, dois irmãos e uma irmã, ao lado da mãe, figura central da foto, se postam diante de um fotógrafo, do qual o narrador adulto não se lembra. O texto abre questões interessantes sobre esse outro da infância, o pequeno estranho que lhe é familiar, olhado e “interpretado” pelo autor adulto, que

“reescreve fragmentos de sua história quase apagada pelo claro-escuro da fotografia e a estranheza que o retrato de família lhe provoca” (RESENDE, 2014, p. 04).

Há 54 anos, alguém tirou esta fotografia. Estou ali de boina, lutando contra o sol, pés cortados, mãos tímidas. Tanto tempo depois, não consigo mais ver o fotógrafo. O menino olha para mim interrogativo. O espaço se perdeu. O tempo se apagou. Não lembro nada. Posso sonhar que não sou eu – em algum momento, o menino foi substituído por alguém que agora, diante do computador, contempla o pequeno estranho de quem usurpei a vida. (TEZZA, *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 12/06/2011)

Assim como as fotos escolhidas por Silvano Santiago em seu livro *Menino sem passado* (2021), os protagonistas das fotografias são capturados sem pés: “Meu pai fotógrafo continua a decapitar os pés dos filhos nas fotos. Sentados ou de pé, quer-nos com os pés nas nuvens. Não nos quer com os pés plantados no chão do quintal” (SANTIAGO, 2021, p. 267), bem como o corpo desejado do pai de Tezza e o da mãe de Santiago estão faltantes da lente da objetiva: “De longe e ressabiada, a dona Noêmia continua a admirar o filhinho — só ele vê o corpo dela, que eu não vejo —, contente por ele ter sido fotografado” (SANTIAGO, 2021, p. 254).

Entretanto, enquanto Tezza não encontra em lugar nenhum a figura do pai, e é essa constatação que o leva a entrar na história: “O pai não está lá, mas foi preciso que isso se transformasse em verdade para que o menino que hoje contemplo entrasse na história e absorvesse enfim o poder irredimível do tempo.” (TEZZA, 2011), e perceber a dimensão do tempo, é a presença da mãe frente aos olhos do bebê Silvano Santiago e a ausência durante o restante da vida que o leva a ter até inveja dos olhos infantis em um luto interminável.

Aos oitenta e um anos, continuo aqui, no Rio de Janeiro, expondo-me pela escrita autobiográfica, a coleção de fotogramas do meu cineminha particular. Estou lá, em Formiga, no dia 29 de janeiro de 1937, exibindo-me numa única foto de família. Naquele dia completo os primeiros quatro meses de vida. No final do primeiro quadrimestre, minha mãe festeja o aniversário de nascimento do filho. Pede ao marido que tire a foto do sexto e (até então) último filho (SANTIAGO, 2021, p. 259).

Assim como a escrita autobiográfica de Santiago é permeada pelo luto, pela morte da mãe, a escrita de Cristóvão Tezza é “assombrada” pela morte do pai,

quando criança e se desdobra em seus contos e romances e, entre lapsos de memória do narrador, o vazio será preenchido pelo gesto da escrita.

Mas a biografia é determinante, vivemos a vida sob a angústia biográfica, o limite insuportável de nossa liberdade, e aí encontro um primeiro tropeço metafísico. No caso de motivação bastante concreta: a morte do pai, pouco antes dos meus 7 anos. De tudo o que me contaram, das mil vezes em que eu ouvi a história (eu não estava lá), compus a seguinte imagem, que sempre me vem à cabeça como a breve cena de um velho e riscado filme em preto e branco, as imagens fugidias, as manchas de fungo [...] (TEZZA, 2012, p. 53).

Eu não tinha pressa; até achar o meu pai, estava livre. Eu podia fazer o que quisesse. Depois de um tempo perambulando pelas ruas, comecei a chorar. Quando de novo entrei em casa, havia pouca gente e a sala estava mais escura. Puxei uma cadeira até a mesa, subi nela e descobri meu pai deitado com as mãos cruzadas no peito. Estendi a mão para tocá-lo, mas não toquei. Apoiado na borda do caixão eu olhava para o meu pai, que não se movia, não respirava, não olhava para nada. Alguém me tirou dali mas não me levou ao sótão; beijou minha cabeça e me largou. Fiquei eu e a Morte (TEZZA, 1994).

No caso desses autores, a busca por esse pai ou mãe ausente é o mote de toda uma produção literária, que não se reduz a isto, mas tem aí sua mola propulsora, em um longo e doloroso processo de luto. Aqui nos lembramos do *Diário de luto*, de Roland Barthes: “Desde a morte de mam..., apesar ou através – do esforço obstinado para empreender um grande projeto de escrita, alteração progressiva da confiança em mim – naquilo que escrevo” (BARTHES, 2011, p. 196).

Os autores desassociaam as figuras presentes nas fotografias com os sujeitos que se configuram através da linguagem. Tezza, em trecho já citado, diz ter substituído o pequeno estranho de quem usurpou a vida, ao passo que Santiago diz que: “[...] Dela viva os dele se lembram, e os meus, de nada lembram. Minha escrita memorialista transita sozinha entre o eu/objeto no passado-do-presente e o eu/sujeito no futuro-do-passado” (2021, p. 257).

Maria Ângela de Araújo Resende, em seu texto *Memórias do pai, memórias da escrita*, ao comentar a relação entre a foto escolhida por Tezza e enredo construído por ele, em seu relato para o *Arquivo Aberto*, diz:

O tratamento de interpretação da foto e a construção do seu enredo feitos pelo narrador, corpo presente no objeto, a partir de seus

esquecimentos e para fugir à amnésia, o retorno a Freud parece sinalizar para a tentativa de “narrar” e “demonstrar” a falta na narração, na busca de um corpo (“o menino foi substituído por alguém”) que esteja localizado no tempo e numa espacialidade que parecem ser atestados pelo marco temporal - 1955 e pelo espaço de sua cidade – Lages (SC), como a busca de um possível ponto de origem (2014, p. 06).

Assim, Santiago e Tezza (re)criam sujeitos que transitam em um tempo construído na narrativa, que caminha em uma das direções assinaladas por Benveniste de um presente que não é mais (1989). É nesse contexto que Elisabeth El Refaie, no livro *Autobiographical comics – Life writing in pictures*, entende que o *eu* em todas as narrativas de si são taticamente plurais, em razão da divergência entre pelo menos três *eus*, o autor (o eu da vida real), o narrador (o eu que conta a história) e o eu sobre quem se conta a história (o que viveu tais experiências)⁴⁰ (2012, p. 53).

Há, portanto, a dissociação, através da narrativa, dessas subjetividades: as crianças que buscam o pai e a mãe não são as mesmas pessoas que interpretam os olhares desses referentes fotografados.

40 “[...] In this sense, the self in all life writing can be said to be tacitly plural, including a divergence between, at the very least, the real-life I (the author), the narrating I (the self who tells), and the experiencing I (the self told about) (Herman 2011: 233) (EL RAFAIE, 2012, p. 53).

6 Bons modos

São Paulo, 1999



EMICIDA

HÁ ALGUM TEMPO, os bailes de rua eram comuns. Na época em que se tornaram escassos, as opções de diversão foram para mais longe de casa. Para não comprometer minha vida social, acompanhei a migração. Quando percebi, tinha virado um boêmio, e não era raro chegar em casa de manhã.

Não é sobre isso que quero falar, no entanto. O assunto é uma pessoa quase invisível: um senhor chamado Antônio Raimundo Silva. Todas as manhãs, lá estava ele enquanto eu regressava da madrugada. Sentado ao lado do balanço preso na árvore, vestindo calça social e blusa de lã, fumava seu cigarrinho de palha observando a serra da Cantareira.

Eu costumava parar ao seu lado e trocar algumas ideias. O assunto podia ser o bairro, a vida na cidade, sua infância. Falávamos sobre tudo, até que o sono viesse me chamar e eu subisse para concluir meu caminho. Sua voz rouca e cansada repetia todo dia o mesmo cumprimento, na hora do encontro tanto como na da despedida: "Antônio Raimundo Silva, às ordens". Eu, na hora de me despedir, achando aquilo meio estranho, dava um simples "tchau".

(A cidade rouba nosso coração, esconde no meio da fumaça. É sabe por onde ela começa? Pela nos-



São Paulo vista da serra da Cantareira, que deve o nome aos cântaros em que moradores guardavam água

sa educação. É o primeiro prato a ser devorado. Quando você nota, já não tem mais nada além de saudade.)

Depois da nossa conversa, lá ia ele descer a rua de terra, como se só estivesse ali para me aguardar, todo sábado. Eu subia para casa pensando em mil coisas e me perguntando: "Pra quê ele se apresenta sempre? Que falta isso faz?".

Ao ouvir cada novo "às ordens", eu ria, como se aquilo tivesse graça. Antônio contava coisas sobre

sua vida, abria o coração e deixava a falar. Com a passagem das semanas, a duração da conversa ia se estendendo. Eu também comecei a me sentir mais livre para falar da minha vida – afinal, contar o seu passado a alguém é querer fazer essa pessoa se sentir em casa ao seu lado, saber bem o solo que está visitando. Me sentia na obrigação de contar parte da minha vida a ele também.

Ali com ele, aprendi que a Cantareira se chama assim porque os

antigos trabalhadores da região guardavam água em cântaros (vasos de barro com bojo largo). Ele também me ensinou atalhos para chegar às cachoeiras existentes e mostrou que ouvir é muito mais importante do que falar. Ah, sim, e também descobri, graças a ele, que Adoniran Barbosa nunca morou no Jazamã.

Numa certa manhã de sábado, na subida da volta para casa, não o encontrei. Sentei então no banco ao lado do lugar dele e esperei.

Pensei em assuntos para conversar, involuntariamente o condnei por estar atrasado ao nosso encontro. Olhei pela rua de baixo, esperei mais, até desistir e subir a rua. Merda! Havia me desenganchado dele, e nosso compromisso semanal estava cancelado.

Foi aí que me dei conta de uma informação básica: embora morássemos no mesmo bairro, eu não fazia ideia de onde ficava a casa dele, de quem eram seus parentes – não sabia nem mesmo se ele tinha parentes ali. Era tudo uma incógnita. Aquilo me deu uma sensação de vazio, quase como se ele fosse uma miragem.

Passaram-se umas três semanas; em mais um regresso matutino, passei pelo balanço vazio sob a árvore, ninguém olhando para serra e para o bairro.

Até que uma tarde, numa conversa de bar, disseram sem mais detalhes que ele havia morrido. Comentei sobre um tal de seu Raimundo, aquele que teve um piripaque e caiu duro no chão. Fiquei chocado com a notícia. Voltei desolado para casa, como se tivesse perdido um parente próximo, um amigo de anos, alguém muito especial.

Sentado no banco de seu Antônio na manhã do sábado seguinte, observava a serra e o balanço antes de encarar o alto das montanhas e perceber: aquele "às ordens" fazia tanta falta...⁴¹

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 24/07/2011)

Emicida⁴¹, no relato de si publicado no dia 24 de julho de 2011, narra seus encontros com o senhor Antônio Raimundo Silva, morador de seu bairro, nas manhãs quando o músico voltava para casa.

Todas as manhãs, lá estava ele enquanto eu regressava da madrugada. Sentado ao lado do balanço preso na árvore, vestindo calça social e blusa de lã, fumava seu cigarrinho de palha observando a serra da Cantareira.

Eu costumava parar ao seu lado e trocar algumas ideias. O assunto podia ser o bairro, a vida na cidade, sua infância. Falávamos sobre tudo, até que o sono viesse me chamar e eu subisse para concluir meu caminho.

41 Leandro Roque de Oliveira mais conhecido pelo nome artístico Emicida, é um rapper, cantor, letrista e compositor.

No decorrer de suas conversas, Emicida passa a aprender através da experiência do senhor Antônio; conhece através das suas histórias a origem do nome cantareira, os caminhos para as cachoeiras e que é muito mais importante ouvir do que falar. As conversas passam a serem trocas, em que ambos contavam de suas respectivas vidas, até que o senhor Antônio Raimundo “falta” aos encontros com o autor, que descobre não saber onde ele morava, só sendo informando semanas mais tarde, de maneira casual, que ele havia morrido.

Ao lermos a história contada por Emicida não é possível não nos lembrarmos do famoso texto de Walter Benjamin *O contador de histórias* – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov⁴² e associarmos a figura descrita pelo filósofo alemão com o companheiro das manhãs de Emicida, pois parece inerente a este “a faculdade de trocar experiências” (BENJAMIN, 2018, p. 20).

O contador de histórias presente na narrativa de Emicida se assemelha à figura do camponês descrito por Benjamin que conta seus casos e conhece as histórias e tradições de sua terra (2018, p. 22).

[...]O contador de histórias tira o que ele conta de sua própria experiência ou da que lhe foi relatada por outros. E ele, por sua vez, o transforma em experiência para aqueles que escutam sua história (BENJAMIN, 2018, p. 26).

[...] Seu talento é poder contar sua vida; sua dignidade é poder contá-la por inteiro. O contador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se completamente na doce chama de sua narração. (BENJAMIN, 2018, p. 58).

Assim, a partir do intercâmbio de experiências e histórias, Emicida se torna também um contador de histórias, assumindo como suas o que lhe foi contado e através de pequenas narrativas como esta em análise, continua a preservar essa memória da oralidade, das histórias populares de um determinado lugar e os ensinamentos que elas carregam, permitindo que o fim do contador de histórias vaticinado por Benjamin não chegue realmente.

Vale lembrar que tal relato sinaliza a possibilidade de uma história das margens, calcada na oralidade ocupar o espaço de um jornal de grande circulação, que a princípio cederia lugar a um discurso dos grupos dominantes.

42 Utilizamos a tradução feita por Patrícia Lavelle e publicada no livro *Walter Benjamin – A arte de contar histórias* (2018, 1ª ed, Hedra).

Em 2011, o artista Emicida começava a ser mais reconhecido no cenário musical brasileiro, não acumulando prêmios internacionais que hoje possui, ainda sendo associado a um discurso periférico, direcionado a um grupo social específico. Podemos pensar, assim, conforme propõe El Rafaie (2012, p. 138), que a autenticidade da narrativa de si escrita pelo autor não deve ser pensada em termos de fidedignidade ao vivido, mas sim à performance desempenhada através da linguagem literária de um papel social que convence e é aceito por uma determinada audiência. Dessa forma, o papel de Emicida como aquele que fala sobre uma realidade social se reflete na maneira como ele escolhe contar suas experiências.

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

6 A vida é o caminho

Cannes, 1986



FERNANDA TORRES

NO DIA EM QUE EU SOUBE que o Festival de Cannes havia me concedido, com Barbara Sukowa, o prêmio de melhor atriz de sua edição de 1986, estava na casa do meu irmão pensando em desistir do profício.

Aos 19 anos, emburrada com o ritmo industrial e a responsabilidade de encerrar a mocinha da novela "Selva de Pedra", senti o chão se abrir quando o Claudio atendeu o telefone e disse: "Ai, Nanda, você ganhou lá em Cannes".

No momento do folhetim em que a personagem Simone Marques fugia para Nova York para se transformar na artista plástica Rosana Iôeis, a película de Arnaldo Jabor havia sido selecionada em Cannes. Em pouco mais de uma semana, fui para os Estados Unidos e voltei para gravar as cenas da vida da heroína da TV e emboresei para o festival francês. Uma manonista digna do que minha mãe chama de "a glória com seu cortejo de boerões".

Era minha segunda vez no festival, a primeira em uma mostra oficial. Na Croisette, percebi a gravidade de minha categoria: eu não dominava nenhuma língua estrangeira, não era dona de uma beleza estonteante e não sabia me vestir ou me comportar fora do Brasil.

No dia seguinte à exibição, o ator



Thales Pan Chacon e Fernanda Torres, melhor atriz em Cannes por "Eu Sei que Vou te Amar" (1986)

e parceiro Thales Pan Chacon ligou perguntando se eu já tinha dado uma olhada nos encartes embaixo da porta. As inúmeras boias pretas dos impressos refletiam a péssima opinião dos críticos a respeito da nossa fita.

Fiz as malas e voltei para a urgência dos estúdios de TV.

Arnaldo Jabor ligou dizendo que corria o boato de que eu poderia levar o prêmio de atriz, mas eu não

queria nem podia criar mais desossos. Fiquel.

Quando soube do resultado, lamentei não estar lá. Deu saber que a agraciada recebeu das mãos de Sting, astro-rei do grupo de rock Polico, o lindo broche de ouro na forma de uma folha de palmeira.

Aqui, a notícia se propagou pela voz de Cid Moreira no "Jornal Nacional". O povo fazia o V da vitória nas ruas em um ufanismo digno de

Copa do Mundo.

O Brasil era um país isolado. Não existia a globalização ou os emergentes, a inflação comia solta e casos raros como os do extraordinário "Pixote" e do sensual "Dona Flor e seus Dois Maridos" prometiam, vez por outra, nossa inclusão no mundo civilizado.

Apesar do êxtase da conquista, sempre soube que minha inepetência róliza não se comparava ao

talento de atrizes como Marília Pêra e Sônia Braga.

Sônia, aliás, fazia parte do júri, e acredito que tenha contribuído para a minha escolha.

Com o agudo do prêmio, participei de dezenas de festivais no exterior e recebi alguns convites de trabalho fora de casa. Virei cidadã do mundo, mas segui na direção oposta. Greta Garbo, quem diria, acabou no Sesc Tijuca.

O cinema perdeu a força parolotamente até desaparecer com a Embesfilme. Bia Lessa me sondou para fazer "Orlando", de Virginia Woolf, no teatro. Troquei o "grand écran" por um palco no subúrbio carioca.

Eu iria a Cannes ainda uma última vez, com "Kunrug". E só.

Meu caso parece com o de Sandra Corveloni ("Linha de Pesse"). Grávida, Sandra recebeu a notícia em casa e voltou imediatamente para a concretude sem luxo de seu grupo teatral.

O cinema é um amante irresistível, mas exige uma rotina solitária. Foi uma franco-atiradora por mais de 15 anos até precisar de um chão.

Guardo o prêmio num cofre, raramente o vejo. Tenho orgulho de tê-lo, mas seu valor é secundário diante da convivência com gente do calibre, entre tantos, de Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Anthony Hopkins, Gerald Thomas, Domingos Oliveira, Walter Salles, Daniela Thomas, Luiz Fernando Guimarães, Jorge Furtado e João Ubaldo Ribeiro.

Como diria Tróia: a vida é o caminho. ⁴⁶

(Ilustríssima, Folha de São Paulo, 08/05/2011)

No texto publicado em 08 de maio de 2011, Fernanda Torres⁴³ narra quando, aos dezenove anos de idade, ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes de 1986, pelo filme *Eu sei que vou te amar*, dirigido por Arnaldo Jabor. Entretanto, mais do que contar uma vitória pessoal, a atriz traça um panorama muito claro da produção cinematográfica brasileira na época.

A Fernanda de 2011 relembra as inseguranças da jovem Fernanda de dezenove anos ao participar de um evento de tal envergadura, ao mesmo tempo em que protagonizava a novela global *Selva de pedra* e conta a imensa repercussão do prêmio no Brasil, que não ocupava nenhum lugar de relevância no cenário internacional e vivia graves problemas internos.

Fernanda Torres ainda conta como fez o caminho inverso a que muitos esperavam depois de tamanho destaque internacional e se dedicou à produção nacional como peças de teatro.

O que destacamos nesse relato é a maneira como a partir do narrado, podemos pensar o cinema brasileiro da década de 1980 e 1990 no Brasil. Quando a autora é enfática em dizer que o cinema produzido no Brasil vai perdendo força até desaparecer junto com a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme) em 1990. A empresa estatal foi criada em 1969, com a edição do Decreto-lei nº 862, que estabelecia como seu objetivo:

Art 2 A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.

Até seu encerramento em março de 1990, como uma das medidas provisórias do governo Collor, a empresa foi fundamental para o incentivo da produção e distribuição do cinema nacional, mesmo no período da Ditadura Civil-Militar⁴⁴.

43 Fernanda Torres é uma atriz, apresentadora, escritora e roteirista [brasileira](#).

44 “Enquanto viveu, a Embrafilme funcionou com um orçamento médio anual de cerca de US\$ 12 milhões -desse total, entre US\$ 8 milhões e US\$ 9 milhões (70%) eram investidos na produção de filmes. Nos anos 70 e 80, os filmes custavam entre US\$ 500 mil e US\$ 600 mil. A empresa lançava anualmente, em média, 25 filmes”.

Dentre dos muitos motivos que teriam motivado o fim de Embrafilme⁴⁵, a forte pressão contra a empresa, acusada de clientelismo, má gestão e a formação da opinião pública que cinema não era matéria de estado⁴⁶ foram decisivos para o encerramento das suas atividades.

Como consequência do fim da Embrafilme, o cinema nacional passou por um difícil período com a falta de investimento e dificuldade de distribuição, mas chama muita atenção como se assemelha com os nossos tempos o ataque aos setores produtores de cultura, o baixo investimento e a construção de uma imagem que tenta desassociar o Estado de seu papel como investidor e produtor de meios de cultura, como cinema, teatro e literatura. Assim, o retrato pintado pela autora de um país isolado culturalmente se repete agora não como um produto da ausência de globalização, mas sim de um projeto político.

É importante apontarmos que a maneira como a autora organiza suas memórias e percepções do vivido é fundamental para que o leitor seja encorajado a empreender uma leitura dos eventos em sua perspectiva mais abrangente, permitindo essa comunicação entre as esferas pública e privada. Essa percepção é possível pelo modo como a autora se insere na narrativa, associando o sucesso e as mudanças de sua profissão, bem como as escolhas que fez com o cenário de produção artística da época e mesmo ao citar as pessoas com quem contracenou permite ao leitor acionar memórias dos trabalhos feitos e pensá-los a partir do narrado pela autora.

45 “Diversos fatores foram apontados para justificar o declínio da EMBRAFILME, entre os quais, a redução da capacidade de investimento do Estado diante da crise do petróleo; a dolarização das atividades cinematográficas no país; o progresso técnico do cinema norte-americano e sua maior agressividade na conquista de mercados na América Latina; a queda brusca de público com a difusão dos aparelhos de vídeo cassete, entre muitos outros”.

46 <http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>

6 O quarto Augusto

Rio de Janeiro, 1979



MARCOS AUGUSTO GONÇALVES

A PRIMEIRA VEZ que vi Ana Cristina Cesar foi numa reunião de jornalistas e intelectuais no apartamento de Julio Cesar Montenegro, no bairro do Humaitá, no Rio. O ano era 1977, eu tinha 21, ela 25.

O objetivo do encontro era discutir a criação de um jornal alternativo que se chamaria "Beijo", título que não lembrava em nada os dos semanários politizados e progressistas daqueles tempos, como "Movimento" ou "Versus".

Fui à reunião a convite de Italo Moriconi Jr., amigo de curso de letras da PUC — eu na graduação, ele na pós — e de movimento estudantil. Eu fazia parte de uma corrente que começava a ganhar posições do Partido nos diretórios acadêmicos da universidade.

A sombra desse grupo atuava uma "organização de combate marxista-leninista" que, na definição de um amigo divertido, era "estupidamente de esquerda".

Basta dizer que rejeitávamos a palavra de ordem "pelas liberdades democráticas" por ser burguesa. Acreditávamos que a ditadura cairia e daria lugar a um governo de transição para o socialismo. E, claro, éramos pelo voto nulo nas eleições que viriam em 1978.

Nisso estávamos em sintonia com os trotskistas da Liberdade e Luta, corrente relativamente forte



Ana Cristina Cesar e Marcos Augusto Gonçalves, em 1979, no sítio da família da poeta em Penedo (RJ)

em São Paulo, mas insignificante no Rio. Não por acaso, naquela noite, no apartamento do Humaitá, havia uma turminha da Libelu.

A maioria daquelas pessoas era formada por ex-colaboradores da seção de cultura do semanário "Opinião", que havia sido extinto. Montenegro era o provocativo e brilhante editor que havia atraído para o jornal uma turma esperta e sofisticada, bem diferente dos padrões da esquadra cultural.

A ideia era encerrar temas recalcados no debate de esquerda, co-

mo homossexualidade e repressão nos países socialistas. Eu, que já não aguentava o dogmatismo da militância, fiquei fascinado.

As pastas do "Beijo" eram aprovadas em "assembleias" nas quais votavam os cerca de 40 "diretores" do jornal — todos que venderam assinaturas para subsidiar a empreitada, que durou sete meses. Entre eles, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, José Castello, Kátia Murky, Roberto Ventura, Waltercio Caldas, Paulo Venâncio Filho e Martins Suzuki Jr.

Os meninos falavam bastante de

Ana. E as meninas também. Que era bonita, culta e talentosa.

Com o tempo, fomos nos conhecendo. Em 1978 — ano de "Muito", de Caetano Veloso, e de "O Astro", de Janete Clair, que ela amava — começamos um namoro. Ela foi cursar o mestrado de Comunicação na UFRI, com Heloísa Buarque de Hollanda, e me incentivou a fazer o mesmo.

Às vezes me sentia um bárbaro perto daquela moça de olhos azuis, educação protestante, angustada, mas divertida e seduto-

ra, que recitava Mallarmé em francês, lia Jack Kerouac e gostava de Roberto Carlos.

Entre licenças poéticas, ficamos até 1980, quando ela foi a Essex fazer uma pós em tradução. Morávamos em Copacabana, iamos à praia em Ipanema, passávamos fins de semana no sítio da família dela, em Penedo, ou na casa de Heloísa Buarque, em Búzios.

Em 1979, ela lançou seu primeiro livro, "Genas de Abril", numa fina edição de autor. Guardo o exemplar com a dedicatória, em tinta rosa, já borrada: "Com doçura, Ana C." Dois poemas aludiam à nossa convivência. Um deles dizia: "Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjoo me dá o açúcar do desejo".

Quarto Augusto! Não gostei muito. O outro foi escrito por ocasião do Natal de 1978, quando ela foi me encontrar no apartamento de meus pais. Tinha comprado um sapato novo, "um bico fino que anda feio" e que a levava "indesejável pra perto das botas pretas".

Ana passou um ano na Inglaterra e voltou de cabelo curtinho, gostando do Police. Não retomamos. Nos encontrávamos de vez em quando pelo Rio.

Uma noite, num bar do Leblon, alguém disse que ela tinha entrado no mar à noite, numa suposta tentativa de suicídio. Pensei em visitá-la, mas a situação parecia complicada. Resolvi esperar.

Em 29 de outubro de 1983, ela se foi. No próximo dia 2 de junho Ana C. faria 60 anos. Como seria? ⁴⁷

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 04/03/2012)

No dia 04 de março de 2012, Marcos Augusto Gonçalves⁴⁷ conta ao público nuances de seu relacionamento com a poeta Ana Cristina César, durante a década de 1970. A história do casal se confunde com o momento político vivido na época, pois eles se conhecem em uma reunião de intelectuais e jornalistas para a criação de um jornal alternativo chamado *Beijo*.

Assim, o autor aborda o posicionamento de um setor da esquerda brasileira durante a Ditadura Civil-Militar, que sentia o desejo de tratar sobre temas considerados tabus pelos outros setores, como a homossexualidade.

É nesse contexto que Augusto é apresentado à Ana Cristina, que no ano anterior havia sido incluída na antologia organizada por Heloísa Buarque de

47 Foi editor da *Ilustrada* e do caderno *Mais!*, na *Folha de S. Paulo*, onde também exerceu o cargo de editor de opinião. É autor, com Heloísa Buarque de Hollanda, de *Cultura e participação nos anos 60* e organizador de *Pós-tudo - 50 anos de cultura na Ilustrada*.

Holanda, *26 poetas hoje*, como uma poeta marginal, ao lado de poetas como Chacal, que escreveu sobre ela sua autobiografia:

[...] Ana Cristina César era a mais difícil. Seus poemas eram irônicos, seu diálogo com a tradição, constante. Ela não pertencia, como eu, a contracultura. Ana C era a super cultura. Fazia parte da turma e pairava muitas vezes sobre tudo e sobre todos com seus traços de sílfide pós moderna. Ela e seus livros, ela e seus óculos de aro, ela e seu sorriso, ela e seu biquini de bolinha. Ela era a única inédita nessa época. Seu primeiro livrinho, “Correspondência Completa”, era um primor, amarelinho, do tamanho de um nada (CHACAL, s.d., s.p.)

48

É perceptível através da leitura da obra de Ana C, o papel que a literatura/poesia tinha em sua vida, não sendo elas, por vezes, distinguíveis, tendo ela expressado em seus versos não apenas o questionamento a um governo político, mas principalmente quem é essa Ana Cristina que escreve e como ela escreve, como podemos observar nos em muitos de seus poemas

Soneto

Pergunto aqui se sou louca
 Quem quer saberá dizer
 Pergunto mais, se sou sã
 E ainda mais, se sou eu
 Que uso o viés pra amar
 E finjo fingir que finjo
 Adorar o fingimento
 Fingindo que sou fingida
**Pergunto aqui meus senhores
 quem é a loura donzela
 que se chama Ana Cristina**
 E que se diz ser alguém
 É um fenômeno mor
 Ou é um lapso sutil?
 (CÉSAR, 1982, p. 09)

Olho muito tempo

Olho muito tempo o corpo de um poema
 até perder de vista o que não seja corpo
 e sentir separado dentre os dentes
 um filete de sangue
 nas gengivas
 (CÉSAR, 2013, p. 19)

A poeta morreu em 29 de outubro de 1983, com apenas 31 anos, vítima de suicídio. Marcos Augusto escreve seu *Arquivo Aberto* próximo da data em que ela completaria 60 anos de idade, e indaga como seria.

Então, mais do que pensar esse relacionamento entre o público e o privado, entre o íntimo e o político, ou a reminiscência do passado, entendemos que o relato em análise permite um entrecruzamento entre os três tempos possíveis: passado, presente e futuro.

É a partir do passado que podemos conhecer a Ana Cristina César que permeia as memórias do autor, que no tempo presente as selecionam para compor uma imagem determinada de sua antiga namorada, pois conforme Doubrovsky “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (2014, p. 124).

Entretanto, no relato de si em análise, Marcos Augusto projeta o leitor para um futuro impossível, ao perguntar como seria a maturidade de poeta, levando quem lê a ponderar sobre não só como seriam as diferentes Anas, mas como essas distintas subjetividades se manifestariam na arte de Ana C., formando um mundo repleto de “e se”.

E isso só é possível no interior da escrita, na qual, ainda segundo Doubrovsky “a enunciação e o enunciado não estão separados por um necessário intervalo, mas são simultâneos (2014, p. 116)”. Assim, através da escrita no presente, o autor dialoga com tempos distintos, permitindo ao leitor através do “vivido-escrito” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116), transitar entre tempos distintos e preencher as lacunas deixadas por ele.

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

6 O último clique do último filme

Nova York, 11 de setembro de 2001



TETÉ RIBEIRO

EM SETEMBRO de 2001, ainda não havia câmeras nos celulares. Fazer fotos era complicado.

Começava com lembrar de pôr a câmera na bolsa, aí comprar filmes, mandar revelar e não perder o papéizinho arrancado da ponta do envelope para retirar dias depois. E a frustração final: ver imagens sempre iguais, aquele sorriso algo forçado.

Essa era minha experiência até aquela terça-feira. Já morava em Nova York havia um ano e meio e, apesar de a vida ter dado uma bela reviravolta, nenhuma foto minha capturava isso.

Então surgiu no mercado uma novidade: um filme chamado Advantix, que não enrolava na hora de botar na câmera e tinha foco melhor, luz mais bonita e tal.

Quando fui cutucada naquela manhã com a estranha notícia de que um monomotor tinha atingido um prédio em Wall Street e a **Folha** pedia que eu ajudasse na cobertura, peguei minha câmera, e, prevenida, um filme extra.

Descemos juntos, eu e o Sérgio, correspondente do jornal em Nova York à época, as escadas do prédio na esquina da rua 12 com a 3ª Avenida, vestidos às pressas com a mesma roupa da noite anterior.



Cobertas de poeira, as botas de Sérgio Dávila e as sandálias de Teté usadas em 11 de setembro de 2001

Eu, de calça cargo bege, camiseta preta, sandália preta com salto plataforma. Ele, todo de preto e com a bota que não tirava do pé. Nem levei bolsa, botei o filme extra no bolso lateral da calça e lá fomos nós, atrás de uma loja aberta que pudesse recarregar o celular pré-pago (como eram quase todos).

Na rua, o clima era estranho, mas ainda não muito. As primeiras apostas davam conta de que só podia ser obra de um playboy sem noção pilotando o monomotor

da família (em 2001, não era todo playboy que tinha avião). Eu tinha um foco naquela manhã: ia fotografá-lo naquela reportagem e, depois, se ficasse bom, pediria que ele fizesse o mesmo comigo.

Então deixava que ele andasse na minha frente, aí preparava o quadro e gritava: "Sér-jô!", ele virava e eu clique, clique. Aí dava uma corridinha e o alcançava de novo. Quando ficou claro que nenhuma loja ia abrir, nenhum táxi ia parar e o metrô não funcionava,

o jeito foi andar até a ponta mais ao sul da ilha. Uns 20 quarteirões, no mínimo. E um segundo avião acabava de atingir a segunda torre. Não podia mais ser um acidente. As ruas estavam cheias, as sirenes dificultavam a conversa.

O trajeto pela 4ª Avenida, que permitia que a gente visse os dois prédios com aquele chapéu de fumaça, podia ser feito em 20 ou 30 minutos. Mas não naquela situação, com um mar de gente vindo na direção contrária. As fotos que

não parei de fazer viraram mais do que um projeto de souvenir.

Clicamos as duas torres em chamas. Depois, uma torre só e a montanha de fumaça. E por fim o bairro e os arredores sem o World Trade Center, cobertos pela poeira grossa, que fez sumir as calçadas e todas as cores. Era tudo cinza, o chão parecia uma praia, o horizonte e as pessoas eram esculturas de areia.

O filme acabou. Botei o novo na câmera, o usado no bolso. Diante de fatos inacreditáveis, tendo a focar nos detalhes. E, àquela altura, não tinha ideia do que acontecia ao meu redor. Ninguém tinha.

A plataforma preta machucava o meu pé e decidi tirar, já que o chão havia ficado estranhamente macio. Ele foi até o local que ganharia o nome de Marco Zero. Eu, asmática, não consegui. Quando cheguei em casa, nem pensei em limpar a sandália, louca para ligar na CNN e entender de novo o mundo.

No fim da tarde ele chegou, olhos arregalados, coberto de pó. Tirou a bota antes de entrar, mas deixou pegadas mesmo assim. Larguei os sapatos no chão da sala, peguei a câmera — e clique.

O filme começou a rebobinar sozinho, outra das vantagens do tal Advantix. Não tinha mais nenhum, nem precisava. As imagens estavam todas comigo. ⁴⁹

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 11/09/2011)

No dia 11 de setembro de 2011, exatos dez anos após o atentado às torres gêmeas, em Nova York, coube a Teté Ribeiro⁴⁹ narrar a sua experiência de quem vivenciou aquele dia tão incomum e o registrou pelas lentes analógicas de uma câmera.

A autora conta como foi chamada na manhã daquela terça-feira para ajudar na cobertura para a *Folha* da notícia de um monomotor que teria atingido um prédio

49 Formada em Filosofia pela USP, trabalha como jornalista na *Folha de S. Paulo* e é autora de outros três livros de não ficção, entre eles *Divas abandonadas*.

em Wall Street. Ainda sem entender muito bem o que acontecia, Teté e seu marido Sérgio Dávila⁵⁰ saem à procura dos eventos que teriam que registrar.

O trajeto pela 4ª Avenida, que permitia que a gente visse os dois prédios com aquele chapéu de fumaça, podia ser feito em 20 ou 30 minutos. Mas não naquela situação, com um mar de gente vindo na direção contrária. As fotos que não parei de fazer viraram mais do que um projeto de souvenir.

Clicamos as duas torres em chamas. Depois, uma torre só e a montanha de fumaça. E por fim o bairro e os arredores sem o World Trade Center, cobertos pela poeira grossa, que fez sumir as calçadas e todas as cores. Era tudo cinza, o chão parecia uma praia, o horizonte e as pessoas eram esculturas de areia.

Entretanto, mesmo diante do registro das torres em chamas, a fotografia escolhida pela autora não retrata os eventos como o mundo se acostumou a ver nos últimos vinte anos, mas sim mostra o fim do dia dos jornalistas, simbolizado nos calçados sujos de cinzas.

A escolha de tal foto mostra o lado íntimo de uma experiência pública, que foi acompanhada pelo mundo todo ao vivo, e se tornou basilar para entender a organização geopolítica do mundo contemporâneo.

Não é por outro motivo, que Zygmunt Bauman (2012), em seu livro *Isto não é um diário*, ao tratar do aniversário do atentado prefere analisá-lo pelo viés político, apontando as consequências enfrentadas pelos EUA, diante da chamada “Guerra ao Terror” nomeando a seção de *Sobre a superpotência superquebrada*.

As outras vítimas colaterais da temerária aventura no Iraque são a confiabilidade e a credibilidade dos dois polos do establishment político-partidário dos Estados Unidos, da mídia noticiosa americana e dos experts, gurus e especialistas de prestígio; todos eles – com poucas e nobres exceções, em geral superadas e perseguidas por uma maioria combativa e vociferante – superestimaram os portavozes belicosos da irracionalidade (2012, p. 19).

Dessa forma, a autora escolhe contar suas experiências para além do mundialmente conhecido, detalhando sua relação com a máquina fotográfica usada até o momento em que se sente impelida a fotografar os sapatos usados por ela e seu marido durante aquele dia.

⁵⁰ É diretor de redação da *Folha de São Paulo*. Foi correspondente nos EUA, onde cobriu o 11 de setembro e a eleição de Barack Obama.

Assim, Teté Ribeiro através da fotografia dos sapatos empoeirados reinventa a realidade, conforme Natalia Brizuela explica em seu livro *Depois da fotografia – uma literatura fora de si* (2014), como fotografia narrativa⁵¹.

O relato duplicado é a ontologia da fotografia, de toda e qualquer fotografia. Aparentemente atada a uma realidade prévia, toda fotografia é uma duplicação que naufragou – no sentido de estar descontextualizada, de já não fazer parte de um *continuum*, de ser uma citação, de ser um corte. É o naufrágio da realidade o que constitui o terreno da ficção (BRIZUELA, 2014, p. 12).

Nesse sentido, os leitores dependem da contextualização feita pela autora de por que uma foto de sapatos compõe a narrativa que rememora os fatos ocorridos no dia 11 de setembro de 2001. Sem a mão de Teté Ribeiro a nos guiar, aquela foto não possui todo seu potencial narrativo, precisando que a linguagem venha e ajude a contar a história que faz aquele recorte do tempo tão significativo.

A âncora do argumento que sublinha o realismo da fotografia é aquilo a que a fotografia remete, ou seja, seu referente. É na relação indexical com o referente – com o passado da imagem – que radica seu realismo. Esse realismo supostamente inegável da fotografia entra em crise se entendemos a fotografia não com relação a seu passado, mas antes com relação a seu presente. Se entendemos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que esta remeta. Cada fotografia se torna uma evidência material de algo inegável e passa a ser o lugar de uma relação dialética entre passado e presente (BRIZUELA, 2014, p. 16).

E é nessa relação dialética entre o passado e o presente que é construída a narrativa de si em análise, em que a autora se constitui como sujeito através do discurso que coloca em perspectiva os eventos narrados.

51 “Como se escreve fotograficamente? O que está sugerindo o narrador do livro de Bellatin? A fotografia é uma operação sobre os materiais da vida – é isso o que habita as fotografias pessoais, essas que passariam por uma oficina qualquer de revelação, sem pretensões artísticas – porque provém da “prosa do mundo” e ao mesmo tempo é o meio para recusar-se ao mundo, escrever sempre sobre uma já enquadrada e visível realidade que só guarda com o mundo empírico uma relação de fantasmagoria” (2014, p. 09).

1.7 Assinaturas

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

8 Os versos falados de Sophia

Lisboa, 2001

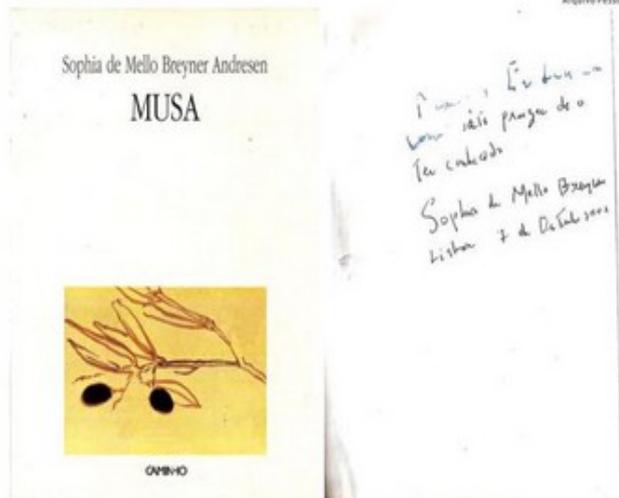


EUCANAÃ FERRAZ

DESDE QUE LI, pela primeira vez, a sua poesia, o nome de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) instalou-se em mim como a visão de um mar novo, de uma natureza bela e incorrupta. Meu ideal de uma escrita clara e vertical, lírica e lógica, alimentou-se durante muito tempo e exclusivamente de sua obra, fundada como um gesto de libertação dos limites de tempo e espaço, bem como de superação do aprisionamento dos nomes e da descontinuidade dos corpos.

No meu "Livro Primeiro" (1990), além de um poema dedicado a Sophia – que remete às imagens e ao ritmo de seus versos –, a presença dela está onde poucos a reconheceriam: na capa do livro, por exemplo. Eu próprio a esbocei a partir de uma antologia sua publicada pela Figueirinhas, de Lisboa, na sua quinta edição, em 1985. A disposição interna dos poemas e da numeração das páginas no "Livro Primeiro" obedecem ao mesmo modelo. E, por fim, o próprio título, que me pareceu justo para um livro de estreia, veio-me por causa de Sophia, de seu "Livro Sexto".

Mais tarde, incluí em "Martelo" (1997) um poema que se chama "O Nome do Poeta" e que tem como último verso apenas isso: "Sophia de Mello Breyner Andresen".



Dedicatória da poeta: "Para o Eucanaã com todo o prazer de o ter conhecido"

Ouvira de meus amigos portugueses vários episódios acerca da mulher bonita e elegante, encantadora e um bocadinho desligada, conhecida por seus imensos atrasos; mas também não faltavam histórias que ilustravam sua coragem como ativista política em plena ditadura salazarista, quando ajudou a fundar a Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, ou depois da Revolução de Abril de 1974, quando foi deputada da As-

sembleia Constituinte pelo Partido Socialista.

Foi uma grande alegria tê-la conhecido pessoalmente no dia 7 de outubro de 2001, na célebre casa da Travessa das Mónicas, no bairro da Graça, em Lisboa. Em meio à conversa, ela volta e meia se recordava de algum amigo brasileiro – Manuel Bandeira, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto – e lembrava-se de que haviam morrido. Então, as lágrimas mal se sus-

tentavam nos olhos, uns olhos grandes, claros, ao mesmo tempo doces e agudos. Mas o que mais me impressionou em Sophia é o mais difícil de explicar: não havia qualquer descontinuidade entre o que falava e o que escrevera.

Exatamente isso: falava como se estivesse escrevendo versos. Dizia coisas como "trago o terror e trago a claridade", ou "o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas", e, enquanto me servia

chá, talvez tenha dito: "Vê como os gestos se esculpem em geometrias exatas do destino." Tudo era absolutamente natural e verdadeiro, cotidiano e límpido.

Contou-me que, quando nasceu, o pai adentrou o quarto com os cães e os apresentou a ela. "Gosto de ouvir o português do Brasil", disse-me, como se recitasse o primeiro verso do seu "Poema para Helena Lanari": "Gosto de ouvir o português do Brasil/ Onde as palavras recuperam sua substância total/ Concretas como frutos nítidas como pássaros/ Gosto de ouvir a palavra com as suas sílabas todas/ Sem perder sequer um quinto de vogal// Quando Helena Lanari dizia o 'coqueiro' / O coqueiro ficava muito mais vegetal".

Contou-me ainda que sua filha, Maria, estava de partida para o Rio de Janeiro e pediu-me que eu procurasse por ela, porque todos os seus amigos – repetia como se, de repente, se lembrasse outra vez e se espantasse e se comovesse – haviam morrido. Longas pausas pontuavam suas perguntas, seu interesse por mim, pelas coisas, seu modo de dizer "nós não sabemos ao certo como nos marcaram as coisas que verdadeiramente nos marcaram".

Foi um amigo comum, Gastão Cruz – outro grande poeta português –, quem me levou a ela num dia de azul líquido e simultaneamente preciso, matemático. Nenhum de nós morreria naquele outono de arames claros: a hora como que se curvava quando Sophia falava, e então todas as palavras eram números mágicos.⁴²

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 22/05/2011)

Em 22 de maio de 2011, Eucanaã Ferraz⁵² narra seu encontro com a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen⁵³, que esteve desde muito cedo na produção literária do autor, fosse inspirando títulos ou poemas inteiros. Eucanaã conta de seu encanto com a figura de Sophia, que o recebe lembrando de amigos brasileiros, que para a tristeza e consternação da poeta já haviam morrido. Mas, o mais impressionante é maneira como os versos escritos por Sophia não diferiam do que

52 É professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor de, entre diversos livros, *Sentimental*, vencedor do prêmio Portugal Telecom em 2013.

53 Foi uma das mais importantes poetisas portuguesas do século XX. Foi a primeira mulher portuguesa a receber o importante Prêmio Camões, em 1999.

dizia em uma conversa informal, sendo esta tão poética quanto os versos mais trabalhados da autora.

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

7 É sempre hoje quando perdemos alguém

Rio de Janeiro, 1988



ARMANDO FREITAS FILHO

Alvinegro. Noite o dia.
Penso em ti, te espero
ainda
no risco de sua vida.
No pico, onde pisca
a dura estrela solitária.)

EM 1988, TITE DE LEMOS e eu fomos levar à editora Nova Fronteira os originais dos nossos livros, "Bella Donna" e "De Cor", respectivamente. Seria o nosso terceiro lançamento juntos.

Em 1979, começamos uma parceria que só veio incrementar nosso conhecimento antigo com uma amizade nova em folha. Naquele ano ele lançou "Marcas do Zorro" e eu, "A Mão Livre". Em 1985, escrevi o prefácio para "Cocovado Park", que o meu "3x4" acompanhou. Todos esses livros foram publicados pela Nova Fronteira de Sérgio e Sebastião Lacerda, onde o editor Pedro Paulo de Sena Madureira os ajudava de perto, com sua "expertise" literária. Os nossos livros de 1979, junto com "Aliança", de Marly de Oliveira, inauguraram a coleção Poetas, iniciativa pioneira de publicar poesia de autores em período de cres-



A última noite conjunta de autógrafos dos poetas Tite de Lemos (à esq.) e Armando Freitas Filho no Rio, em 1988; ao lado, dedicatória, no verso da foto, escrita pelos pais de Tite em 1990

Arquivo Pessoal

No quando amigo Armando.
Em tempo, fazemos
obrigar este retrato ao
hoje ante, realmente, da-
re ficar: junto a raiz.
Se não desperdiçarmos de
outros retratos de novo
hoje, bastaria a nossa
sardade irreversível pa-
ra firmes, sempre presen-
ta, a sua imagem.
Um abraço de seus
amigos
Carmemita e Estêvão
Rio, 14/10/90

cimento, digamos assim, por uma editora de renome.

Mas, voltando a "Bella Donna", o que tenho a dizer é que acompanhei a montagem desse livro, passo a passo. A capa reproduz uma excelente foto de Piedade Castello Branco, mulher de Tite, flagrada, ao ajeitar o cabelo à nuca, defronte do mar de Búzios. Posso sentir o momento do vento permanente daquela praia surpreendendo o penteado de Piedade.

A exigência editorial dos originais é grande: há poemas impressos em duas cores, há ilustrações feitas por retalhos de uma espécie de malha alfabética que falha na impressão, preto no branco, e coloridas, como os perfis desenhados de uma menina e de um menino fechando o volume; há páginas em branco, ou quase, que são como que a respiração e a hesitação do poeta e do poema; há dedicatória manuscrita, mudança de tipos; há, enfim, toda uma sinfonia gráfica silenciosa que o autor cultivava com seu ouvido fino.

Meu livro que iria acompanhar essa efusão era simples, comercial. Sabia o quanto "Bella Donna" significava para meu amigo, o quanto representava de amor e trabalho; como ele, em noites brancas, entre cálculo e acaso, o planejou. Pois não é que Tite, com o despreendimento que o caracterizava, abriu mão da "Bella" e, pa-

ra harmonizar as edições e a noite de lançamento, apareceu com seu "Caderno de Sonetos", com a tinta dos seus versos ainda fresca?

Vinte e dois anos depois, o editor Jorge Viveiros de Castro ouviu e sentiu fielmente as intenções do poeta e as reproduziu na edição que a 7Letras acaba de publicar, quando celebramos, enfim, a visibilidade pública de "Bella Donna".

A nossa última noite de autógrafos foi na Livraria Timbre, no Shopping da Glória. Uma caravana de amigos passou por lá. Me lembro da força que sua presença me dava para enfrentar essa maratona de fazer dedicatórias apropriadas, de driblar os esquecimentos de nome e pessoa. Me lembro também da sua presença serena e intensa na minha vida, na sua elegância inata, de como podia guiar automóvel tão bem depois de tantos copos, de tantas taças.

De repente, me lembro do seu telefonema terrível quando disse para Cristina, minha mulher, e para mim, com sua bela voz inalterada, o diagnóstico do médico e de quanto tempo lhe restava: um mês. Me lembro desse mês horrível, da edição urgente de "Outros Sonetos do Caderno", do comentário, escrito de uma só tacada, de Otto Lara Resende, para os olhos do volume, do desenho de um inseto pterodactilo de Roberto Magalhães que ele ainda viu voando na poeira da capa.

Me lembro como se fosse hoje, pois é sempre hoje quando perdemos alguém tão querido, da dor de sua perda, da dor por ele não ter visto o seu Batafoguê ser campeão depois de tanto tempo.

Não consigo esquecer do minuto de silêncio pedido pelos alto-falantes do Maracanã em sua homenagem, antes da partida decisiva. ❖

Nota:

Poesia de Armando Freitas Filho em homenagem ao poeta Tite de Lemos, publicada originalmente no seu livro "Bênçãos Arcaicas", ed. Nova Fronteira, 1994.

(Ilustríssima, Folha de São Paulo, 14/10/2010)

Armando Freitas Filho⁵⁴, em sua escrita de si publicada no dia 14 de novembro de 2010, conta da sua parceria literária e de vida com o poeta Tite de

54 Poeta, foi pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa, secretário da Câmara de Artes no Conselho Federal de Cultura, assessor do Instituto Nacional do Livro no Rio de Janeiro, pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional e assessor no gabinete da presidência da Funarte. É autor de *Palavra*, *À mão livre*, *3x4* (vencedor do prêmio Jabuti), *Raro mar*, *Rol* (vencedor dos prêmios Rio de Literatura e APCA), entre outros. Sua obra poética foi reunida em *Máquina de escrever* (2003).

Lemos⁵⁵ destacando o companheirismo entre eles, materializado nos lançamentos em conjunto dos livros. O autor também narra a angústia sentida com a morte do amigo, que acontece de maneira rápida e inesperada.

Mais do que tratar sobre encontros afetivos, as duas narrativas de si têm em comum a escolha do objeto fotografado para compor seus textos: dedicatórias. A foto trazida por Armando focaliza o verso de uma fotografia dele e Tite, entregue pelos pais deste após a sua morte, e que retratava o último lançamento em conjunto realizado por eles. Na dedicatória da foto está escrito:

Ao querido amigo Armando.
Em tempo, fazemos chegar este retrato ao lugar onde, realmente, deve ficar: junto a você. Se não dispuzéssemos (sic) de outros retratos do nosso Newton, bastaria a nossa saudade imorredoura para termos, sempre presente, a sua imagem.
Um abraço de seus amigos
Carmencita e Newton
Rio, 17/06/90

Diferentemente, a dedicatória escolhida por Eucanaã para formar sua narrativa, é a acostada no livro *Musa*, escrito por Sophia, lê-se: “Para o Eucanaã com todo o prazer de o ter conhecido”. Conforme já abordado, o arquivo construído pelo escritor, ainda que aconteça na esfera privada é pensado no público, na imagem a ser apresentada à posteridade, entretanto, diante das escolhas dos autores, necessário se faz um olhar mais atento ao lugar ocupado por essas dedicatórias no interior desses arquivos.

Maria Teresa Santos Cunha, em seu artigo *Eu te dedico: História, educação e sensibilidade nas dedicatórias de livros de um professor catarinense (1940-1980)*, aponta que a expressão “eu te dedico”, ação em primeira pessoa e, especificamente no caso estudado por ela, escrita em um livro, “é uma forma de construir redes interativas de sociabilidades e marcas de pertença” (2020, p. 11).

A autora continua dizendo que:

As dedicatórias, nos livros estudados, eram espaços de celebração. Celebrava-se, por escrito, a amizade, cultuava-se a lembrança, o prazer da partilha, a emoção da dádiva, enfim, pelo exercício de atos sensíveis adentra-se o universo dos livros como espaços de fruição e de poder. Estes sentimentos pareciam mover a escrita das

55 Newton Lisboa Lemos Filho, poeta, letrista, dramaturgo e jornalista. Trabalhou como redator e cronista do jornal *O Globo*. Nasceu e morreu na cidade do Rio de Janeiro.

dedicatórias e permitem considerar esta prática como formas simbólicas de poder e marcas de uma cultura, até certo ponto laudatória. As dedicatórias mostravam o afeto do doador em palavras cordiais, na caligrafia desenhada, na cuidadosa ocupação do espaço na página branca: uma ordem que parece dignificar o texto a ser lido e aponta para o aguçamento de sensibilidades (CUNHA, 2020, p. 16)

Assim, as dedicatórias podem ser entendidas e estudadas também como espaços de poder, de recordação, da concretização de lembranças de uma amizade, ao mesmo tempo em que torna visível a rede de relações daquele sujeito que arquiva a própria vida.

Dessa forma, é atividade importante para entender essa figura pública construída por meio de um arquivo privado, composto de livros e fotografias, no caso por nós analisado, observar quais livros e fotos são guardadas. Ter um livro com dedicatória assinada por uma poeta ganhadora do prêmio Camões individualiza a coleção de livros e a torna socialmente desejável, mostrando a rede de relacionamentos de seu dono e o distinguindo frente ao demais.

Cunha (2020, p. 17) cita Coradi (2007) para dizer que as dedicatórias são vestígios de práticas sociais porque elas sugerem o que um indivíduo pensava, possivelmente desejava e sua relação com o destinatário, assim a autora chama a atenção de como as dedicatórias se constituem um valioso instrumento para a História por esse material é pleno de história, passível de múltiplas discussões, políticas, sociais, intelectuais. Dessa maneira, as dedicatórias, como testemunhos escritos, oferecem pistas curiosas a respeito do universo cultural em que estavam inseridos leitores/doadores naqueles tempos (2020, p. 18). As dedicatórias também são:

[...] registros de afetos e cultivo de amizades que permanecem como resíduos que, materializados em tinta, papel enfrentam a velocidade e a fugacidade do tempo, eternizam momentos e emergem como exposição de sensibilidades e lembranças de amizades [...] (CUNHA, 2020, p. 19).

Assim, ao arquivar tais textos, são preservados não apenas páginas com caligrafias desenhadas, mas o retrato de um dado momento, seja através de uma carinhosa mensagem em uma fotografia, que marca a despedida de dois amigos e o final de uma parceria ou na dedicatória de um livro de poemas, que externaliza encontros inesquecíveis.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anna Faedrich (2014) cita Serge Doubrovsky para dizer que a narração não é uma cópia, mas sim a recriação de uma existência do passado por meio das palavras. Tal argumento vai ao encontro do proposto por Stefania Chiarelli (2013) em *O gosto de areia na boca* – sobre Diário da queda, de Michel Laub, que, a partir de Walter Benjamin, entende que interessa menos o que se viveu e mais como esse vivido é ressignificado no presente (2013).

Assim, a autora retoma o filósofo alemão, para quem a ação de lembrar requer sempre imaginação e fantasia, pois o que importa é o tecido da lembrança, o trabalho de Penélope, da reminiscência, sendo, nas palavras de Benjamin (2013), o acontecimento lembrado sem limites, porque é apenas uma chance para tudo o que veio antes e depois.

Dessa forma, é a partir das narrativas de si publicadas em forma de *Arquivos Abertos* que os autores recriam suas existências e permitem, por intermédio do presente em que o discurso se inscreve, que os leitores conheçam suas histórias e as ressignifiquem a partir de um dado contexto histórico e social, num movimento que Faedrich (2014) considera característico da autoficção, que parte do texto para a vida, pois o destaque é dado à escrita literária, sendo os biografemas ali presentes uma das estratégias narrativas.

[...] a autoficção forma uma determinada imagem de nós mesmos e de nosso tempo, consequência da nova configuração de sujeito e de sua nova escala de valores. Ela representa no plano literário o mundo atual, revela algumas chaves e limitações do nosso mundo, ajuda a melhor reconhecê-lo e compreendê-lo (FAEDRICH, 2014, p. 51).

É nesse sentido que o pensamento de Joël Candau, ao fazer uma “interpretação pessoal” de Benveniste, se alinha às percepções deste trabalho. Isso porque entende que todo acontecimento terá, no momento da enunciação, uma forma de realização, no sentido de que será evocado “em memória com o estatuto de um momento particular em uma sequência biográfica cuja lógica e cujo fim provisório se supõe encontrar na identidade do narrador, tal como ele se apresenta no momento mesmo da enunciação” (2019, p. 101).

No caso da seção *Arquivo Aberto*, essa identidade do narrador não é constituída apenas por meio da linguagem verbal, mas também da linguagem não verbal, que se presentifica nas fotografias escolhidas no arquivo pessoal dos autores para comporem suas narrativas.

Para pensar a maneira como as noções de autoficção, fotografia e arquivo foram discutidas neste trabalho, propomos a leitura de um último *Arquivo Aberto*, de modo a entendermos como as narrativas de si oportunizam a leitura desses conceitos.

ARQUIVO ABERTO

MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

8 Vovô Juca e Miguilim

Curvelo, anos 1950



SÉRGIO ABRANCHES

GUIMARÃES ROSA é uma influência quase atávica, meio mágica. Nós somos do mesmo pedaço do sertão cerrado mineiro. Nossas biografias têm uma conexão de profunda significação para mim e consequências importantes para Guimarães.

Meu bisavô, avô de minha mãe, era um excepcional médico, em Curvelo, cidade vizinha à Cordisburgo de Guimarães. Era "o médico do Curvelo", desses que o interior raramente tem, respeitado pela comunidade médica mineira como "par inter pares". De formação germânica, era austero e distante. Mas sabia deixar claras suas preferências e seu afeto.

Um dos gestos dele que mais me encantavam era o de me entregar um novo estilingue — falávamos bodoque em Curvelo —, na minha infância, sempre que eu chegava para passar as férias.

Ele escolhia a melhor forquilha, o melhor pedaço de couro, a mais elástica câmara de pneu, tudo cortado meticulosamente com seu canivete afiado. Minha mãe, sempre cheia de cuidados, proibia tudo o que lhe parecia perigoso. Bodoque, então, nem pensar.

Chegávamos à casa de "vovô Juca", ele nos beijava e me dava



Juca, o bisavô de Sérgio Abranches, com a mulher, dona Zizinha

o novo bodoque, de alta precisão para estilingues artesanais, que eu ostentaria pendurado no pescoço como um colar de galardão.

Sua autoridade de patriarca amulava e calava toda contra-ordem. Se dizia podia, então podia. Se dizia não, era não, universalmente, obediência geral. Logo bodoque podia e pronto.

"Não pode matar passarinho, é só para colher frutas", dizia.

A precisão era necessária, pois, para colher frutas sem estragá-las, era preciso atingir o ponto mínimo que unia o talo à fruta. Assim colhia mangas, laranjas e mexericas.

Ele nunca me contou de sua vida. O que sei e sabia me foi contado por minha avó e por minha mãe.

Por isso, foi com espanto e maravilhamento que o encontrei, inesperado e desconhecido, ao final da história de "Manuelzinho e Miguilim": o doutor que descobre que Miguilim é curto da vista, lhe empresta os óculos redondos e elimina momentaneamente sua miopia. José Lourenço Vianna, o médico do Curvelo, meu bisavô, entrava a cavalo na história de Miguilim!

"Era o doutor José Lourenço, do Curvelo. Tudo podia."

Essa descoberta foi, infelizmente tardia. Aconteceu seis meses depois de ele ter morrido, quando eu tinha 16 anos. Acompanhei seus últimos momentos e nunca me esqueci do olhar de amor, orgulho e gratidão, em seus olhinhos muito azuis. O orgulho vinha das conversas longas que tínhamos, eu

falando de mais variadas coisas e ele ouvindo, com a vida por um fio, sem forças para falar muito, poucando fôlego. Disse à minha mãe que eu havia me tornando um jovem muito culto.

Queria tê-lo interrogado, aflito de curiosidade, maravilhado e orgulhoso, sobre como chegou ao Mutum para descobrir a miopia de Miguilim.

Descobri depois que sua jornada até o Mutum era, na verdade, a transposição literária da gratidão de Guimarães Rosa ao médico, meu bisavô, que, em sua casa de Cordisburgo, em visita ao seu Rosa, o pai, descobriu que aquele menino predestinado a ser o maior entre os maiores da literatura brasileira era míope.

E lhe emprestou seus óculos redondinhos e ele viu que o seu mundo de Cordisburgo, o qual conhecia por partes, micropedaços que envergava ajoelhado nas folhagens e nas pedras, sempre muito de perto, sem nunca perceber o conjunto com precisão, era bonito. "O Mutum era bonito! Agora ele sabia". Miguilim, reproduz aquela descoberta infantil crucial de Guimarães Rosa.

Na minha adolescência, mergulhava nos livros de Guimarães sempre com a sensação de encontrar ecos na minha alma. Ele via com muito mais poesia, profundidade e exatidão aquelas coisas do sertão que me impregnaram de sensações indelévels e se inscreveram em minha memória inapagável. ⁴¹

(Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 17/06/2012)

Em 17 de junho de 2012, Sérgio Abranches⁵⁶ apresenta “vovô Juca”, médico de Curvelo, Minas Gerais, eternizado nas páginas escritas por Guimarães Rosa como Dr. José Lourenço, o médico que descobre que Miguilim tem “vista curta” e empresta a ele seus óculos, que permitem ao menino ver pela primeira vez como “o Matúm era bonito!” (ROSA, 2001, n. p.).

Sérgio conta que descobriu tardiamente a identidade de Dr. José Lourenço. Explica ainda terem sido a mãe e a avó que lhe contaram sobre as experiências do bisavô como médico do sertão mineiro, pois este, em vida, nada contou.

Descobri depois que sua jornada até o Mutum era, na verdade, a transposição literária da gratidão de Guimarães Rosa ao médico, meu bisavô, que, em sua casa de Cordisburgo, em visita ao seu Rosa, o pai, descobriu que aquele menino predestinado a ser o maior entre os maiores da literatura brasileira era míope. E lhe emprestou seus óculos redondinhos e ele viu que o seu mundo de Cordisburgo, o qual conhecia por partes, micropedaços que enxergava ajoelhado nas folhagens e nas pedras, sempre muito de perto, sem nunca perceber o conjunto com precisão, era bonito. “O Mutum era bonito! Agora ele sabia”. Miguilim, reproduz aquela descoberta infantil crucial de Guimarães Rosa.

Em sua narrativa, ao narrar sua experiência familiar, o relacionamento afetivo com o bisavô e as coincidências que unem sua vida à de Guimarães Rosa — serem do “mesmo pedaço do sertão cerrado mineiro”, por exemplo —, o autor revela o entrelaçamento das vidas de seu bisavô e de Guimarães Rosa, de maneira que, como entende Leonor Arfuch, “o biográfico excede em muito uma história pessoal” (2010, p. 133).

Assim, a ficcionalização desse eu que transita entre o passado e presente é possível, de acordo com Arfuch (2010, p. 140-141), por meio do processo narrativo em que os seres humanos imaginam a si mesmos como sujeitos de uma biografia, cultivada afetivamente através de certas “artes da memória”. A autora adverte, entretanto, que essa biografia nunca será “unipessoal”, ainda que tenha tons narcísicos, pois envolve necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que o permite “se situar no (auto) reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade. Nenhum autorretrato, então, poderá se

56 Nasceu em Curvelo (MG), em 1949. É sociólogo, cientista político e escritor. Publicou, entre outros, *O pelo negro do medo* (Record, 2012), *Que mistério tem Clarice?* (Biblioteca Azul, 2015), *A era do imprevisto: A grande transição do século XXI* (Companhia das Letras, 2017). Foi, ainda, finalista do prêmio Jabuti na categoria ensaio/humanidades.

desprender da moldura de uma época e, nesse sentido, falará também de uma comunidade”.

No caso em análise, Sérgio expõe os bastidores de uma obra clássica da literatura brasileira, apresentando biografemas que a individualizam e a constituem, bem como permitem que leitores descubram a história de Miguillim, enxergando no menino traços do escritor adulto, ou mesmo que a revisitem e tenham uma nova experiência ao lê-la.



A foto que acompanha o relato de si tem como legenda “Juca, o bisavô de Sérgio Abranches, com a mulher, dona Zizinha” e apresenta ao leitor o homem a quem Guimarães Rosa descreveu da seguinte maneira:

De repente lá vinha um homem a cavalo. Eram dois. Um senhor de fora, o claro da roupa. Miguilim saudou, pedindo a benção. O homem trouxe o cavalo cá bem junto. Ele era de óculos, corado, alto, com um chapéu diferente, mesmo. (ROSA, 2001, n. p.).

Retomando a ideia da fotografia como um rastro, um índice do passado, utilizamos o texto *Vestígios da experiência e índices da modernidade* – Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin, de Georg Otte, para dizer que a distância temporal não é mais superada por meio de uma experiência comum, mas sim do elo precário do índice (2012, p. 80).

Desse modo, a foto do bisavô representa o “isso-foi” proposto por Barthes (2012), permitindo àquele que lê a história de Sérgio Abranches reconhecer que, em algum momento e espaço, o corpo registrado esteve lá, ele existiu; há a impressão física de um objeto real (DUBOIS, 1998).

Entretanto, é a narrativa construída pelo autor que confere sentido aos rastros, inserindo-os numa série coerente de eventos passíveis de serem narrados (VECCHI; RIBEIRO, 2012). Dessa forma, é a partir da recriação dos eventos por intermédio do discurso, da constituição de si enquanto um sujeito que revive tais experiências que Sérgio Abranches contextualiza e atribui significado à fotografia escolhida. Sem essa interferência, ela poderia assumir significados vários dentro do arquivo familiar pertencente ao autor.

Podemos imaginar, então, que o autor abre para o público seu álbum de família, que, segundo Artières (1998), desempenha um papel muito importante na construção da narrativa familiar.

No álbum, fazemos figurarem também os nossos antepassados; aí também trata-se de comprovar que pertencemos a uma linhagem, que temos raízes. [...] E um dever produzir lembranças; não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos. O álbum é uma garantia de transparência, um passaporte de sinceridade e uma prova de ajustamento (ARTIÈRES, 1998, p. 14).

Ao longo de todo este trabalho, buscamos, ao lermos os textos que constituem a seção *Arquivo Aberto*, estabelecer um diálogo entre eles e os conceitos de autoficção, memória, arquivo, imagem e escrita, por meio de levantamento teórico-crítico apresentado, sempre deixando claro que são as narrativas de si estudadas que guiaram nossos caminhos de leitura e possibilitaram tais reflexões.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico — dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998. Arquivos pessoais, Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 09 mar. 2021.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução: Manuela Torres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.
- BAUMAN, Zygmunt. *Isto não é um diário*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996a. p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996b. p. 91-107 (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996c. p. 222-232 (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. I [O intérieur. O rastro]. In: BOLLE, Willi (org.). *Passagens*. Walter Benjamin. Tradução: Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008a. p. 247-273.
- BENJAMIN, Walter. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. In: BOLLE, Willi (org.). *Passagens*. Walter Benjamin. Tradução: Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008b. p. 499-530.
- BENJAMIN, Walter. A arte de contar histórias. org. Patrícia Lavelle. Tradução: George Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução: Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BENVENISTE, Émile. 1966. *Problemas de linguística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, SP: Pontes, 1991.

BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza humana* [online]. Perdizes, v. 10, n. 1, p. 105-128, 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 abr. 2021.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHIARELLI, Stefania. O gosto de areia na boca – sobre Diário da queda, de Michel Laub. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor inquietudes da literatura brasileira contemporânea*; Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Eu te dedico: História, educação e sensibilidades nas dedicatórias de livros de um professor catarinense (1940-1980). *Revista História da Educação (Online)*, [s. l], v. 24, p. 1-24, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/heduc/a/Lm85DVsyNtGFJFfw79QCv3h/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 mar. 2021.

DAHLET, Véronique Braun. Pessoa, referência e identidade na escrita de si. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 15-28, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8163/5545>. Acesso em: 20 nov. 2021.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes*. Tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIX, Hywel, *Autofiction in English*. Palgrave Macmillan, 2018”, *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings* 7(1). doi: <https://doi.org/10.16995/c21.812>. Acesso em: 21 de fev de 2021

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.

DUNKER, Christian; TEZZA, Cristovão; FUKS, Julián; TIBUR, Marcia; SAFATLE, Vladimir. *Ética e pós-verdade* (Litercultura). Dublinense. Edição do Kindle.

EL RAFAIE, Elisabeth. *Autobiographical comics: life writing in pictures*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FAEDRICH, Anna Martins. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 17 mar. 2018.

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

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2016.

FLORES, Valdir do Nascimento *et al.* Dicionário de linguística da enunciação. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento. *Introdução à teoria enunciativa de Benveniste*. São Paulo: Parábola, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298 (v. III).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. *In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Orgs.). Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? *In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GINZBURG, Jamie. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. *In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Orgs.). Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 1990.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? *In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KLUG, Marlise Buchweitz; LIMA, Rosimeire Simões de; LEBEDEFF, Tatiana Bolivar. Literatura como lugar de memória, uma análise do romance *Satolep*, de Vitor Ramil. *Antares*, Caxias do Sul, v. 7, n. 13, jan/jun, p. 182-198, 2015. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2954/1844>. Acesso em: 30 nov. 2021.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? *In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

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

LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Entrevista a Annie Pibarot – Dois eus em confronto. *In: Ensaios sobre a autoficção*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 223-242.

LESSA, Ivan. A crônica. *In: LESSA, Ivan. Ivan vê o mundo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MÜLLER, Herta. *Minha pátria era um caroço de maçã*. Tradução: Silvia Bittencourt. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

NEUMANN, Daiane. *Em busca de uma poética da voz*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, dez. 1993.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade – Traços de uma distinção oculta em Walter Benjaminn. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 61-85.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. *SOLETRAS Revista*, São Gonçalo, n. 28, p. 344-355, jul.-dez. 2014, Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314/12499>. Acesso em: 11 out. 2019.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS FILHO, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. *A República em Folhetim: A Pátria Mineira Formando Almas*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Paginação irregular.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTIAGO, Silviano. *Menino sem passado*. Companhia das Letras, 2021.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

SILVA, Carmem Luci da Costa. Subjetividade, socialidade e historicidade na arte do problema em Benveniste: prospecções de Gérard Dessons. *Revista Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 23, n. 3, jul.-set. 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/218002/001121267.pdf?sequence=1>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 Paginação irregular.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa – uma autobiografia literária*. São Paulo: Record, 2012.

VECCHIM, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. A memória poética da guerra colonial de Portugal em África – Os vestígios como material de uma construção possível. *In*: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 87-105.

VIER, Sabrina. *Quando a linguística encontra a linguagem: da escrita de Émile Benveniste presente no Dossiê Baudelaire ao estudo semiológico de uma obra literária*. 2016. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2016.

ANEXO 1 — Meu avô desconhecido

Rio, anos 50

Ricardo Ramos Filho

Muitos me perguntam, já perdi a conta de quantas vezes respondi, mas não conheci Graciliano. Vim ao mundo no começo do ano seguinte à sua morte, primeiro nascimento na família após a partida do autor alagoano (1892-1953).

Dizem que foi grande a alegria, festejaram bastante a minha chegada. Entusiasmo por pouco não transformado em tragédia; fardo difícilíssimo carregaria para o resto de minha pobre vida se me batizassem como pretendiam.

No início, aventaram a possibilidade de me homenagear com o nome de vovô, ou o contrário, nunca entendi bem a quem seria o tributo. O fato é que, se tivesse vingado, este texto seria assinado por Graciliano Neto. Felizmente minha mãe preferiu presentear o marido -nasci no dia do aniversário de meu pai e virei Ricardo Filho.

Minha avó Heloísa Ramos, recém-viúva, afeiçoou-se demais a mim. Parentes maldosos, versados em Freud, apressaram-se em diagnosticar tanto carinho como transferência. Nunca me importei, até porque só fui precisar do psicanalista austríaco bem mais tarde. Aproveitei ao máximo o convívio com vó Lozinha. O velho Grace, embora avô desconhecido, acabou por tornar-se íntimo, pois vovó falava nele o tempo todo.

Para mim, era um herói igual aos encontrados nos gibis. Tinha muito do Fantasma, a cadela Baleia era o seu Capeto. Imaginava-o um Tarzan nordestino, encontrava-o no Príncipe Valente e no Robbin Hood. Só imaginando-o em uma Sherwood alagoana, aliando-se aos pobres contra os ricos, consegui entender por que tinha sido preso. Da mesma forma que o Popeye não largava o cachimbo, meu avô não desgrudava do cigarro: era assim que o via em todas as fotos.

Como acontece com a maioria das pessoas, cresci. E, ao entrar em contato com a obra de Graciliano Ramos, mudei minha relação com ele. É claro que fiquei impressionado. Como é que alguém podia assinar um texto sem assinar?

Seu jeito característico de arranjar palavras, tão pessoal na maneira de dizê-las, permitia-me encontrá-lo com facilidade em qualquer página avulsa escrita por ele, mesmo sem identificação.

De certa forma, aquele herói tão próximo afastou-se. O respeito instalou-se e virou reverência. Embora tivesse muito carinho pelo primeiro, o segundo transformou-se em exemplo importante, matéria de estudo, referência.

Ao olhar a foto presente na edição de “O Velho Graça”, de Dênis de Moraes, que está saindo pela Boitempo, vejo o escritor. Recupero misturadas informações lidas e familiares. Ouço minha mãe referindo-se ao mau humor dele nas vésperas de partir para o estrangeiro, provavelmente inseguro ante perspectiva tão assustadora.

Lembro-me do início de “Viagem”, onde ele conta que em abril de 1952 embrenhou-se em uma aventura singular. Foi a Moscou e a outros lugares. Para ele, homem sedentário, resignado ao ônibus e ao bonde quando o movimento era indispensável, não deve ter sido fácil.

Sair de sua toca e entrar em um avião, aparelho assassino, atravessar o oceano e conviver com pessoas diferentes, tendo a necessidade de entendê-las e precisando de intérpretes, encontrar uma polícia que, em vez de levá-lo para a cadeia, como lhe parecia natural, ajudava-o, todas essas experiências novas me parecem marcadas em sua silhueta magra de braços cruzados.

Atento, curioso, divertindo-se com o discurso da menina de sobrelhas “lobatianas”. Vejo no corpo frágil o esforço físico necessário para estar ali. Talvez por eu conhecer seu destino -em menos de um ano, 20 de março de 1953, estaria morto.

Imagino-o mergulhado em seu humor característico ácido, irônico, inteligente, atento ao que ocorria a seu entorno e tirando suas conclusões. Não encontro o cigarro em seus dedos e sei o quanto deve estar sentindo falta.

Um Dalcídio Jurandir empertigado à sua direita e o amigo Sinval Palmeira, o primeiro à esquerda na foto, também não me parecem confortáveis. Ao vê-lo nessa antiga fotografia em preto e branco, recupero o meu avô desconhecido.

Com carinho e respeito.

ANEXO 2 — Anjo torto

Rio de Janeiro, 1961

Chacal

Eu já fui um bom menino. Eu já fui angelical. A prova está nesta foto. Retrato falado do que fui um dia. Em priscas eras, lá pelos anos 1950, filho de família carola por parte de mãe, tinha que cumprir o ritual de passagem para algum lugar. E que fosse para o paraíso, onde querubins bailavam ao som do Pink Floyd.

E lá fui eu fazer o serviço militar da Igreja Católica: entrei para o cursilho da igreja São Paulo Apóstolo, em Copacabana. Lá, tinha o padre Zelindo, que vinha com aquelas histórias de céu e inferno. Achava tudo intrigante. Aquela coisa inefável dos dogmas cristãos. Mas queria agradecer mesmo minha mãe, Maria Magdalena, aquela santa.

Então me aplicava nos mistérios da santa fé. O que me excitava era a hóstia. Iria enfim experimentar o corpo de Deus. Sim, iria devorá-lo como um canibal. E quem sabe assim, transcenderia a matéria e dançaria o minueto com uma arcanja de cachos dourados. Só isso justificaria a confecção desse uniforme branco, com paletó, gravata e calças curtas. Com terço e missal na mão -e o olhar de quem crê.

Enfim era chegada a hora de a onça beber água-benta. A igreja faiscava seus vitrais. A turma do colégio toda ali, cada um com suas auréolas, suas armaduras e seus véus. O sino tocou, o sacristão incensou a nave com seu turíbulo, o padre ergueu a hóstia, a fila se formou. Íamos enfim, na casa de Deus, conhecer o dono. Devo ter tido uma súbita e infantil ereção. Mas, ao provar a hóstia, decepção. Tinha um gosto de nada. O biscoito de palitinho que se comia na praia era muito melhor. Mas não deixei que a frustração me abatesse. Tinha que agradecer a Deus por tê-lo conhecido e aos meus pais pelo uniforme majestoso.

Fiquei ainda muito tempo impressionado com a fé cristã. Achava que um dia iria enfumaçar as missas com um turíbulo e tocar os sinos, convocando os fiéis para a guerra santa contra o corpo e o sexo. Ou lutando numa cruzada para libertar a Terra Sagrada das mãos dos ímpios. Queria ser Ricardo Coração de Leão e cavalgar contra os mouros e livrar Jerusalém. Assim como meu pai, gaúcho da fronteira, invadindo o Rio na Revolução de 1932, para amarrar seu cavalo no obelisco da avenida Rio Branco. Sim, queria a guerra santa.

Sempre fui chegado a epifanias, às visões que me tirassem desse mundo feito de sexo e de delícias do corpo. Com o tempo, caí do cavalo e descobri, com a ajuda de alguns hereges, que, se Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, o corpo não podia ser execrado. Passei a olhar com bons olhos o corpinho das meninas. Era essa a informação que recebia todos os dias através da televisão, do cinema e das revistas.

Um tempo de vedetes: Virgínia Lane, Luz del Fuego. A bossa nova eram os joelhos de Nara Leão. No cinema, Brigitte Bardot. O rock era a trilha. Minhas irmãs mais velhas cultuavam Elvis. E rasgavam o asfalto na garupa das lambretas.

Era um abismo de sentimentos contraditórios. Entre a fé e a festa. Retrato disso foi a Copa de 1962, quando o Brasil foi bicampeão no Chile. Comemorei a vitória na esquina das ruas Leopoldo Miguez e Xavier da Silveira, perto da minha casa. Vibração total. Carros, gritos, fogos, festa. Era domingo de tarde.

Tinha 11 anos. Saí correndo da comemoração profana para a missa das seis para fugir aos baixos instintos, sem saber que, naquele dia, Deus tinha as pernas tortas.

Com o tempo, graças a Deus, me afastei da igreja. Querubim não é papo para mim. Mas nunca deixei de querer me comunicar com o indizível. A carne só é fraca e pouca. Depois, o rock me levou aos beats e hippies. As drogas lisérgicas prometiam abrir as portas da percepção. Estive no limite do humano entendimento. Mais, não fui. Visitei o zen, e ele apontou a poesia. Desci aos subterrâneos e cantei Lúcifer.

Hoje, o menino de dez anos, anjinho da mamãe, que recusou o paraíso e foi ser gauche na vida, ainda sonha encontrar Deus, assoviando com os seus um pagode na ponta da língua.

ANEXO 3 — Uma carteiraada histórica

Rio, anos 70

Marcus Gasparian

Eu tinha uns 14 anos quando deparei com aquela figura esguia, pele extremamente branca, óculos fundo de garrafa, sentada à mesa do café da manhã da minha casa. Pedi desculpas por estar de pijama, e ele respondeu, com um sorriso e o mais britânico dos sotaques, que não havia problema. Mais um daqueles professores ingleses amigos de meu pai, pensei.

Não foi das maneiras mais brilhantes de conhecer o extraordinário historiador **Eric Hobsbawm**, que morreu nesta semana, aos 95 anos. Mas refletia bem o clima descontraído de suas estadias em nossa casa no Rio, na década de 70, quando meu pai começou a editar seus livros na Paz e Terra, e em São Paulo, nos anos 80.

Para mim, ele não era mais que um amigo gente boa dos meus pais. Isso até eu descobrir, pelos amigos barbudos da minha irmã, que tínhamos um ídolo dormindo no quarto ao lado. Ao me ouvirem dizer que Hobsbawm estava em casa, os colegas de Helena na faculdade de história da PUC arregalaram os olhos e ameaçaram invadir nossa casa para ouvir o mestre.

Às noites, quando chegavam os convidados para os jantares que meus pais ofereciam ao ilustre hóspede, as coisas ficavam mais animadas. A mistura era geral. É incrível lembrar agora Hobsbawm em nossa casa junto com figuras como Millôr Fernandes, Flávio Rangel, Fernando Pedreira, Fernando Henrique Cardoso, Oscar Niemeyer (que o historiador adorou conhecer), Luciano Martins, Gerardo Melo Mourão e Moacyr Werneck de Castro, entre outros, em clima tão descontraído.

“Por favor mande minhas lembranças aos Callado, se voltar a vê-los, e a Darcy Ribeiro, Niemeyer e outros que encontrei (ou reencontrei) graças a vocês”, escreveu ele para minha mãe, Dalva, em maio de 1978, após uma das visitas.

Na carta, pediu desculpas ao meu pai, Fernando, por ter “passando tempo demais curtindo e descansando e tempo de menos nas atividades --leituras, entrevistas etc.--que ele poderia esperar de mim”. “Como você sabe”, justificou, “o Rio e a casa dos Gasparian não encorajam o trabalho”.

Em outra carta, galante, ele comentava que tinha conhecido minha irmã Laura, “tão charmosa e esperta e bonita quanto a primeira [Helena]. Qual sua fórmula secreta para trazer ao mundo crianças que crescem tão perfeitas?”

Hobsbawm era animação pura, ficava sempre até o fim da festa. Os tempos ainda inspiravam cuidado, pois o jornal “Opinião”, editado pelo meu pai, e que publicara os primeiros textos do Hobsbawm no Brasil, sofria censura e era seguidamente recolhido das bancas.

Dez anos depois, já trabalhando na Paz e Terra, que editava quase toda a sua obra, voltei a encontrá-lo. Nós publicamos inclusive a magistral coleção “História do Marxismo”, em 12 volumes, que ele havia organizado.

Foi nessa época que percebi a extrema atenção que ele destinava à causa trabalhista. Por conta da idade avançada, o historiador preferia não aceitar convites para falar em universidades e outros locais nobres, mas nunca recusava um chamado para falar a trabalhadores em algum sindicato.

Alguns anos à frente, quando voltou ao país para o lançamento de “Pessoas Extraordinárias” (2000), deu uma longa entrevista à Folha. Naquele fim de semana, ele e eu acordamos cedo no sábado para viajar com minha irmã e seus filhos ao litoral norte de São Paulo.

No caminho fomos parados pela Polícia Rodoviária, que me pediu os documentos do carro, e percebi que tinha os esquecido em casa.

Tentei conversar com o oficial. Sem conseguir contornar a situação, peguei a Folha para mostrar que eu transportava uma pessoa importante --na primeira página da edição daquele sábado, havia uma grande foto de Hobsbawm. Após uma longa encarada típica de autoridade, o homem nos liberou. Em vez de ficar chateado com o contratempo, Hobsbawm achou graça. Foi literalmente uma carteirada histórica

Hoje, a obra de Eric Hobsbawm é admirada não só pelos barbudos dos anos 70 como por todos aqueles que, independentemente da ideologia, buscam um pensamento universal para entender o mundo moderno. É uma tristeza que tenhamos perdido, além desse amigo tão amável, um pensador dessa.

ANEXO 4 — O MUNDO EM UM JARDIM

Belo Horizonte, anos 60

Regina Horta Duarte

Um marco decisivo da minha passagem da infância à adolescência foi a derrubada do jardim de minha casa, em 1977. Apesar de absorvida pelas inquietações da puberdade, assisti com tristeza às obras que papai empreendeu para construir uma garagem.

O jardim tinha sido meu lugar preferido. Menina excessivamente tímida, utilizei-o como ponto estratégico de observação da rua e do mundo exterior. Em segurança, pratiquei ali o exercício da curiosidade.

Explorei o mundo subterrâneo das minhocas e formigas, colecionei joaninhas para depois libertá-las e aguardei beija-flores. Investiguei folhas e sementes, secando-as para marcar as páginas prediletas dos livros de Monteiro Lobato. Degustei hortelãs crescidas ao acaso e desenvolvi técnicas para a delicada construção de guirlandas de flores. Em cada manhã, construí meu mundo em um jardim.

A renda modesta de meus pais lhes permitiu possuir uma casa velha, mas espaçosa para os seis filhos. O jardim tinha 50 m². Havia o buquê de noiva plantado em homenagem a minha irmã Vera; o hibisco alto e rodeado de abelhas; as açucenas, cuja floração anual era sempre comemorada; a romãzeira originada de sementes acidentalmente jogadas por um menino que pedia pão. Os vizinhos levavam folhas do sabugueiro para fazer chá.

O que eu não sabia, aos 13 anos, é que a derrubada do “meu” jardim sintonizava com outros eventos em curso. No contexto do milagre econômico, meus pais ascenderiam de uma condição humilde à categoria de classe média.

Nosso acesso a bens de consumo cresceu significativamente. Em 1969, meu pai comprou um Dodge 1951 e a primeira televisão. Nos anos seguintes, comemoramos, sucessivamente, a compra da radiola, do toca-fitas, do telefone. Em 1973, alcançamos o privilégio das férias de verão, mineiros no Espírito Santo. Viajamos de Aero Willys, disputando a estrada com um enxame de automóveis de passeio, amedrontados pelas fileiras intermináveis de caminhões carregados de minérios.

Em Minas Gerais, a mineração legava cenários apocalípticos de crateras abandonadas, rios poluídos, flora e fauna dizimadas. Indústrias siderúrgicas seguiam a pleno vapor, convertendo matas tropicais e cerrado em carvão vegetal. O reflorestamento subsidiado gerou vastas plantações de eucalipto, erguidas por trabalhadores em condições degradantes. Essa árvore consolidou-se como solução mágica para o problema da devastação das matas nativas: de crescimento rápido, representava um investimento financeiro de retorno garantido e assegurava suprimento energético para as indústrias. Tal furor convivia com apelos ufanistas de uma natureza brasileira infinda.

O movimento “Olhe bem as montanhas...” clamava contra o fim do belo horizonte da capital, consequência da destruição da serra do Curral pela mineração. Moradores da região centro-sul ouviam, apreensivos, os estrondos das explosões de dinamite realizadas na serra. Constatavam, dia após dia, a espantosa alteração de seu traçado.

De cidade jardim, restou apenas o título. Desde 1962, o sucessivo sacrifício de árvores para alargamento das ruas apoiou-se na euforia desenvolvimentista, mas gerou o lamento de muitos. Entre 1967 e 1971, a prefeitura ganhou fama pela avidez da derrubada da arborização urbana. O aumento impressionante da frota de veículos demandava passagem.

O mesmo aconteceu em minha casa. Uma vez construída, a garagem abrigou vários carros, todos acessíveis ao bolso de meu pai, a exemplo do Simca Chambord 1960 orgulhosamente dirigido por meu irmão Pedro. Na época, não contei a ninguém sobre o que senti. Sem saber, tinha companheiros ilustres em minha dor: um ano antes, Carlos Drummond de Andrade decidira não mais voltar ao “Triste Horizonte”. Entre os motivos poeticamente enumerados, lamentava a transformação dos jardins da histórica igreja São José.

ANEXO 5 — As casas do terror

Budapeste, novembro de 2011

Heloisa Seixas

É UMA FRIA manhã de novembro e estou diante da TerrorHáza, a Casa do Terror, em Budapeste. É um museu -no prédio funcionou a sede das polícias políticas da Hungria, tanto no regime nazista quanto no comunista. Rua Andrásy, 60. Ao olhar a fachada, um nome surge em meu pensamento: Inês.

Inês, que não é morta, mas que foi ao inferno e voltou para contar a história. Inês Etienne Romeu, ex-guerrilheira da Var-Palmares, ex-companheira de luta armada de Dilma Rousseff. Inês, que ficou presa durante quase nove anos e passou três meses na casa de tortura, em Petrópolis, levada pelo delegado Sérgio Fleury. A única, entre os prisioneiros, que saiu viva de lá.

É nela que penso. No pátio interno, o chão é um espelho d'água e, sobre ele, há um tanque de guerra. A única parede cega é forrada por rostos, em alto contraste. Homens e mulheres. As vítimas do terror.

Conheci Inês Etienne Romeu em 1977, presa no Instituto Penal Talavera Bruce, em Bangu, condenada à prisão perpétua. Na época, a situação já tinha melhorado para os presos políticos, mas, sempre que eu a via, nas visitas mensais ou quinzenais que lhe fazíamos (eu era casada com o irmão dela, Paulo), não conseguia deixar de pensar no que Inês tinha passado.

Inês foi presa em 1971, em São Paulo, e por três meses esteve desaparecida. Foi dada como morta, e a família já procurava seu corpo quando ela voltou, destroçada, pesando pouco mais de 30 quilos.

Seu reaparecimento talvez tenha sido uma tentativa, por parte dos paramilitares, de forjar uma fuga e assassiná-la, mas algo deu errado no plano: Inês foi presa, agora oficialmente, e isso a salvou.

Só assim pôde revelar onde estivera naqueles três meses, entre 5 de maio e 11 de agosto de 1971. A casa de tortura de Petrópolis.

Petrópolis, Budapeste. Milhares de quilômetros, dois hemisférios, épocas diversas. O prédio da rua Andrásy já era usado pelo Partido Nazista Húngaro desde 1937, mas só em 1944, quando Hitler ocupou o país, começaram as torturas em

seus porões. Os comunistas tiveram mais tempo. Assim que os tanques soviéticos entraram em Budapeste, em 1945, a polícia secreta do novo regime se instalou ali.

Percorro o museu de cima a baixo. Quando volto ao nível da rua, percebo que ainda falta um andar a ser visitado: o subsolo. Lá ficam as celas. Os porões da tortura.

Quando a Casa do Terror foi inaugurada, em 2002, o prédio da rua Andrásy já tinha deixado de abrigar a polícia política fazia quase 40 anos. Mas a reconstrução foi perfeita. A umidade transpira das paredes, o cheiro é peculiar.

Percorro os corredores com o coração fechado. Há sombras por toda parte. Nas celas encardidas, nos cubículos forrados com sacos de algodão -para que o som seja abafado. Tudo é real. Na TerrorHáza, há muita informação, mas há também sentimento, e o visitante sai de lá comprometido com o que viu. Não há como ficar imune.

Cruzo um gradil. O pensamento em Inês volta com força. Lembro do dia de sua libertação, em agosto de 1979. A multidão do outro lado do portão de ferro, os repórteres. Toda a família tinha entrado para sair com ela. Quando cruzamos o portão, muitos de nós chorávamos. Inês, não. Lá dentro, disse que não ia chorar, porque seria uma demonstração de fraqueza.

Dois anos depois, reunidas as provas, ela foi a público revelar a localização da casa de Petrópolis, divulgar a tortura, denunciar o médico que a mantivera viva para que os interrogatórios continuassem. As Forças Armadas soltaram nota dizendo que era revanchismo. Exército, Marinha e Aeronáutica de um lado e, do outro, uma mulher sozinha. Uma sobrevivente.

Volto à superfície, a visita acabou. Olho para o prédio cinza, para a marquise de imensas letras vazadas. Hoje, quando a discussão sobre a punição aos torturadores do regime militar volta à pauta no Brasil, eu me pergunto se não seríamos um país melhor se tivéssemos transformado a casa de tortura de Petrópolis em uma TerrorHáza.

ANEXO 6 —O DUPLO

Lages, 1955
Cristovão Tezza

Para Elin, João, Vera Lúcia e Vicente

HÁ 56 ANOS, alguém tirou esta fotografia. Estou ali, de boina, lutando contra o sol, pés cortados, mãos tímidas. Tanto tempo depois, não consigo mais ver o fotógrafo. O menino olha para mim, interrogativo. O espaço se perdeu, o tempo se apagou. Não lembro nada. Posso sonhar que não sou eu ““em algum momento, o menino foi substituído por alguém que agora, diante do computador, contempla o pequeno estranho, de quem usurpei a vida.

Dizem que algumas pessoas podem se recordar de fatos acontecidos já no segundo ano de vida. São seres que rapidamente se apoderam de si mesmos, recortam-se no espaço, assumem o tempo. No meu caso, não. Custei a nascer, e a prova é que só vim ao mundo, de fato, alguns anos depois desta foto, quando, pelos meus próprios olhos, afinal, entrei na história.

Por enquanto, trata-se de um enigma. A imagem atesta que eu existia antes de saber e propõe um deciframento que me livre da amnésia. É nitidamente uma família, como reza a cartilha: a mãe, os quatro filhos, em agrupamento defensivo e orgulhoso. Há uma estética instintiva na composição.

A menina chega a inclinar a cabeça em direção ao centro, como o mais velho. No caso deste, sente-se um laivo de contragosto, a mão esquerda no bolso. Os vincos da calça comprida, o recuo tenso do tórax, tudo indica alguém que assume um posto para o qual não está inteiramente maduro, mas parece disposto a enfrentar. Ele dá a impressão de saber que o mundo é sombrio, mas quer demonstrar que não tem medo. E algum sopro na fotografia indica que ele deseja se desgarrar dali.

A única menina tem um laço no cabelo e uma lancheira atravessada no peito. Que horas seriam? As sombras do rosto dizem pouco ““ela está fustigada pelo sol, busca proteção no escuro que a envolve e talvez queira ir logo para casa. À espera da foto, sem reclamar, coloca-se à margem, mas curiosa. Ela não quer se separar. O menino do meio também tenta se proteger do sol, mas não deseja se esconder atrás

da mãe. Não teve tempo de se compor, como gostaria ““o clique do fotógrafo pega-o a meio caminho, ainda que a curva do braço abra um breve parêntese que se fecha com o braço do irmão mais velho, numa escrita inclinada.

No centro, a mãe. É uma presença obrigatória, o eixo da imagem. Ergue-se sobre todos e olha fixamente o olhar da máquina. Ela sabe se colocar no espaço e na fotografia. A vaidade está nos detalhes, nos brincos, na simetria das formas do preto, do branco e do cinza, na postura do braço, uma concentrada consciência de si mesma, que não se perde sob a força do sol.

Esboça-se um sorriso, mas conserva-se o fio de tensão que mantém o seu mundo em pé. Ao mesmo tempo, o passo se adianta, no instinto da composição das formas, e também no impulso inconsciente do desafio: é preciso conquistar e assumir o espaço que se ocupa. Há uma discreta beligerância atravessando o espírito da imagem, que os filhos parecem assimilar sem compreender.

A ausência do pai também revela-se no retrato. Imaginei que fosse o fotógrafo, mas me dizem que não. Uma ausência que é uma estranha profecia ““o pai morreria 45 meses depois, num acidente inverossímil de lambreta a poucos metros da fotografia, a cidade pacata, um homem cruza a rua sem olhar para os lados, parece uma rua de pedestres, um ônibus, alguém nos observa de longe, prédios difusos, céu e chão têm o mesmo tom de branco que se espelha com o negro da parede enorme, num equilíbrio involuntário de formas, a diagonal barroca onde nos equilibramos.

O pai não está lá, mas foi preciso que isso se transformasse em verdade para que o menino que hoje contemplo entrasse na história e absorvesse enfim o poder irredimível do tempo

ANEXO 7 — Bons modos

São Paulo, 1999

Emicida

HÁ ALGUM TEMPO, os bailes de rua eram comuns. Na época em que se tornaram escassos, as opções de diversão foram para mais longe de casa. Para não comprometer minha vida social, acompanhei a migração. Quando percebi, tinha virado um boêmio, e não era raro chegar em casa de manhã.

Não é sobre isso que quero falar, no entanto. O assunto é uma pessoa quase invisível: um senhor chamado Antônio Raimundo Silva. Todas as manhãs, lá estava ele enquanto eu regressava da madrugada. Sentado ao lado do balanço preso na árvore, vestindo calça social e blusa de lã, fumava seu cigarrinho de palha observando a serra da Cantareira.

Eu costumava parar ao seu lado e trocar algumas ideias. O assunto podia ser o bairro, a vida na cidade, sua infância. Falávamos sobre tudo, até que o sono viesse me chamar e eu subisse para concluir meu caminho.

Sua voz rouca e cansada repetia todo dia o mesmo cumprimento, na hora do encontro tanto como na da despedida: “Antônio Raimundo Silva, às ordens”. Na hora de me despedir, achando aquilo meio estranho, eu dava um simples “tchau”.

(A cidade rouba nosso coração, esconde no meio da fumaça. E sabe por onde ela começa? Pela nossa educação. É o primeiro prato a ser devorado. Quando você nota, já não tem mais nada além de saudade.)

Depois da nossa conversa, lá ia ele descer a rua de terra, como se só estivesse ali para me aguardar, todo sábado. Eu subia para casa pensando em mil coisas e me perguntando: “Pra que ele se apresenta sempre? Que falta isso faz?”.

Ao ouvir cada novo “às ordens”, eu ria, como se aquilo tivesse graça. Antônio contava coisas sobre sua vida, abria o coração e falava, falava e falava mais. Com a passagem das semanas, a duração da conversa ia se estendendo. Eu também comecei a me sentir mais livre para falar da minha vida -afinal, contar o seu passado a alguém é querer fazer essa pessoa se sentir em casa ao seu lado, saber bem o solo que está visitando. Me sentia na obrigação de contar parte da minha vida a ele também.

Ali com ele, aprendi que a Cantareira se chama assim porque os antigos trabalhadores da região guardavam água em cântaros.

Ele também me ensinou atalhos para chegar às cachoeiras existentes e mostrou que ouvir é muito mais importante do que falar. Ah, sim, e também descobri, graças a ele, que Adoniran Barbosa nunca morou no Jaçanã.

Numa certa manhã de sábado, na subida da volta para casa, não o encontrei. Sentei então no banco ao lado do lugar dele e esperei. Pensei em assuntos para conversar, involuntariamente o condenei por estar atrasado ao nosso encontro. Olhei pela rua de baixo, esperei mais, até desistir e subir a rua. Merda! Havia me desencontrado dele, e nosso compromisso semanal estava cancelado.

Foi aí que me dei conta de uma informação básica: embora morássemos no mesmo bairro, eu não fazia ideia de onde ficava a casa dele, de quem eram seus parentes -não sabia nem mesmo se ele tinha parentes ali. Era tudo uma incógnita. Aquilo me deu uma sensação de vazio, quase como se ele fosse uma miragem.

Passaram-se umas três semanas; em mais um regresso matutino, passei pelo balanço vazio sob a árvore, ninguém olhando para serra e para o bairro.

Até que uma tarde, numa conversa de bar, disseram sem mais detalhes que ele havia morrido. Comentavam sobre um tal de seu Raimundo, aquele que teve um piripaque e caiu duro no chão.

Fiquei chocado com a notícia. Voltei desolado para casa, como se tivesse perdido um parente próximo, um amigo de anos, alguém muito especial.

Sentado no banco de seu Antônio na manhã do sábado seguinte, observava a serra e o balanço antes de encarar o alto das montanhas e perceber: aquele “às ordens” fazia tanta falta...

ANEXO 8 — A VIDA É O CAMINHO

Cannes, 1986

Fernanda Torres

NO DIA EM QUE EU SOUBE que o Festival de Cannes havia me concedido, com Barbara Sukowa, o prêmio de melhor atriz de sua edição de 1986, estava na casa do meu irmão pensando em desistir da profissão. Aos 19 anos, emburrada com o ritmo industrial e a responsabilidade de encarar a mocinha da novela “Selva de Pedra”, senti o chão se abrir quando o Claudio atendeu o telefone e disse: “Ai, Nanda, você ganhou lá em Cannes”.

No momento do folhetim em que a personagem Simone Marques fugia para Nova York para se transformar na artista plástica Rosana Reis, a película de Arnaldo Jabor havia sido selecionada em Cannes. Em pouco mais de uma semana, fui para os Estados Unidos e voltei para gravar as externas da virada da heroína da TV e embarquei para o festival francês. Uma maratona digna do que minha mãe chama de “a glória com seu cortejo de horrores”.

Era minha segunda vez no festival, a primeira em uma mostra oficial. Na Croisette, percebi a gravidade de minha caipirice: eu não dominava nenhuma língua estrangeira, não era dona de uma beleza estonteante e não sabia me vestir ou me comportar fora do Brasil.

No dia seguinte à exibição, o ator e parceiro Thales Pan Chacon ligou perguntando se eu já tinha dado uma olhada nos encartes embaixo da porta. As inúmeras bolas pretas dos impressos refletiam a péssima opinião dos críticos a respeito da nossa fita.

Fiz as malas e voltei para a urgência dos estúdios de TV.

Arnaldo Jabor ligou dizendo que corria o boato de que eu poderia levar o prêmio de atriz, mas eu não queria nem podia criar mais desassossego. Fiquei.

Quando soube do resultado, lamentei não estar lá. Doeu saber que a agraciada recebeu das mãos de Sting, astro-rei do grupo de rock Police, o lindo broche de ouro na forma de uma folha de palmeira. Aqui, a notícia se propagou pela voz de Cid Moreira no “Jornal Nacional”. O povo fazia o V da vitória nas ruas em um ufanismo digno de Copa do Mundo.

O Brasil era um país isolado. Não existia a globalização ou os emergentes, a inflação comia solta e casos raros como os do extraordinário "Pixote" e do sensual "Dona Flor e seus Dois Maridos" prometiam, vez por outra, nossa inclusão no mundo civilizado.

Apesar do êxtase da conquista, sempre soube que minha inexperiência roliça não se comparava ao talento de atrizes como Marília Pêra e Sônia Braga.

Sônia, aliás, fazia parte do júri, e acredito que tenha contribuído para a minha escolha. Com a ajuda do prêmio, participei de dezenas de festivais no exterior e recebi alguns convites de trabalho fora de casa. Virei cidadã do mundo, mas segui na direção oposta. Greta Garbo, quem diria, acabou no Sesc Tijuca.

O cinema perdeu a força paulatinamente até desaparecer com a Embrafilme. Bia Lessa me sondou para fazer "Orlando", de Virginia Woolf, no teatro. Troquei o "grand écran" por um palco no subúrbio carioca. Eu iria a Cannes ainda uma última vez, com "Kuarup". E só.

Meu caso parece com o de Sandra Corveloni ("Linha de Passe"). Grávida, Sandra recebeu a notícia em casa e voltou imediatamente para a concretude sem luxo de seu grupo teatral. O cinema é um amante irresistível, mas exige uma rotina solitária. Fui uma franco-atiradora por mais de 15 anos até precisar de um chão.

Guardo o prêmio num cofre, raramente o vejo. Tenho orgulho de tê-lo, mas seu valor é secundário diante da convivência com gente do calibre, entre tantos, de Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Anthony Hopkins, Gerald Thomas, Domingos Oliveira, Walter Salles, Daniela Thomas, Luiz Fernando Guimarães, Jorge Furtado e João Ubaldo Ribeiro.

Como diria Tirésias: a vida é o caminho.

ANEXO 9 — Meus fantasmas colaboradores

Rio, 1998

Fábio Koifman

Entre 1997 e 2000 investiguei a história do diplomata Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954), em especial, o empenho dele em ajudar os perseguidos do nazismo quando serviu em Vichy, como embaixador do Brasil na França ocupada.

Uma vez levantadas nos arquivos públicos todas as informações relativas à biografia do diplomata, faltava o essencial: uma lista das pessoas que haviam sido salvas. Gente que corria perigo sob o regime nazista, como judeus, comunistas, homossexuais... Quais seriam os seus nomes? Como atribuir ajuda humanitária sem indicar a quem essa ajuda se destinou?

O jeito foi estudar todas as listas de passageiros dos navios vindos dos portos europeus no período de junho de 1940 a fevereiro de 1942. A partir dessa fonte, elaborei uma lista com milhares de nomes e passei a pesquisar um por um de modo a identificar o responsável pela concessão do visto para o Brasil.

A lista de portadores de vistos emitidos irregularmente pelo embaixador chegou a 500 nomes. A partir daí busquei localizar os que ainda estavam vivos e entrevistá-los. Meu intuito era instrumentalizar o processo que acabou sendo formado no Museu do Holocausto em Jerusalém com depoimentos dos beneficiados visando o reconhecimento do diplomata como um dos “Justos entre as Nações”.

Esses depoimentos, somados a algumas centenas de documentos que remeti junto com o livro que escrevi (“Quixote nas Trevas”, Record), contribuíram para que Souza Dantas fosse reconhecido nessa categoria junto àquela instituição em 2003.

Além do suor e da metodologia, outro fator contribuiu para a pesquisa: a ação do que eu chamava de “fantasmas”. Para amigos céticos, eram “coincidências”. Com a sucessão das “coincidências”, passei a brincar dizendo que os fantasmas estavam me ajudando.

Considerando o complexo montar de quebra-cabeças que a pesquisa se constituiu, a localização de pessoas, dados e documentos em um universo tão amplo de possibilidades muitas vezes parecia ação do sobrenatural. Até que um dia descobri a provável identidade dos meus fantasmas.

Homônimos se constituíram em uma das maiores dificuldades para a identificação dos estrangeiros salvos pelo embaixador. Um exemplo foi o nome Lazar Kowarzki. Entre a Primeira e a Segunda Guerra, quatro estrangeiros entraram no Brasil com esse mesmo nome.

Na esperança de entrevistar o próprio ou os filhos, telefonei para duas cidades brasileiras. Nada. Descobri uma viúva brasileira de um dos Lazar Kowarzki vivendo em Miami. Ao telefone, informou também que se tratava de homônimo. Restou um quarto e último, cuja documentação, naquele momento, o Arquivo Nacional não estava disponibilizando.

Ainda assim solicitei o processo que, por milagre, “desceu”. Na época, eu vivia em um antigo prédio no Flamengo construído no início dos anos 1940, em um apartamento no qual meus avós viveram por mais de 30 anos.

O prédio possui 68 unidades e a minha era a de número 403. Conferindo os dados do processo de Lazar Kowarzki confirmei o visto concedido pelo embaixador e fui surpreendido pelo fato de Lazar ter chegado ao Brasil acompanhado da esposa e dos pais idosos.

Os quatro vieram com vistos irregulares emitidos por Souza Dantas. Fui verificar o endereço residencial que constava no processo. Para minha surpresa, o endereço era exatamente o meu, com uma diferença apenas: viviam no apartamento 503, a unidade exatamente acima da minha.

Em 1998, localizei a filha do casal Kowarzki e por ela soube que todos já haviam falecido. Ao telefone, disse que eu então habitava o 403. Alguns segundos de silêncio se seguiram. A senhora então disse um pouco assustada: “mas ali vivia dona Rebecca”. Esclareci que essa era exatamente a minha avó.

Os Kowarzki viveram dos anos 1940 até os anos 1960 ali e depois se mudaram. A filha passara a infância no prédio.

Anos depois, fui morar em outro apartamento no mesmo bairro. Lendo a escritura, descobri o nome dos primeiros proprietários do imóvel: Zalamans e Frieda Snejers. Ambos já falecidos e antigos portadores de vistos do Souza Dantas.

Deixei os meus quatro fantasmas no antigo apartamento e encontrei outros dois novos para companhia.

Outras tantas “coincidências” ocorreram e seguem ocorrendo. Sorte deste rato de arquivo que enfrenta muitos quilômetros lineares de papel para tentar

contribuir com a compreensão de outros tempos neste país. Para tal empreitada, não dispensa a ajuda sempre bem-vinda dos seus fantasmas colaboradores.

ANEXO 10 — O quarto Augusto

Rio de Janeiro, 1979

Marcos Augusto Gonçalves

A PRIMEIRA VEZ que vi Ana Cristina Cesar foi numa reunião de jornalistas e intelectuais no apartamento de Julio Cesar Montenegro, no bairro do Humaitá, no Rio. O ano era 1977, eu tinha 21, ela 25.

O objetivo do encontro era discutir a criação de um jornal alternativo que se chamaria “Beijo”, título que não lembrava em nada os dos semanários politizados e progressistas daqueles tempos, como “Movimento” ou “Versus”.

Fui à reunião a convite de Ítalo Moriconi Jr., amigo de curso de letras da PUC -eu na graduação, ele na pós- e de movimento estudantil. Eu fazia parte de uma corrente que começava a ganhar posições do Partidão nos diretórios acadêmicos da universidade.

À sombra desse grupo atuava uma “organização de combate marxista-leninista” que, na definição de um amigo divertido, era “estupidamente de esquerda”.

Basta dizer que rejeitávamos a palavra de ordem “pelas liberdades democráticas” por ser burguesa. Acreditávamos que a ditadura cairia e daria lugar a um governo de transição para o socialismo. E, claro, éramos pelo voto nulo nas eleições que viriam em 1978.

Nisso estávamos em sintonia com os trotskistas da Liberdade e Luta, corrente relativamente forte em São Paulo, mas insignificante no Rio. Não por acaso, naquela noite, no apartamento do Humaitá, havia uma turminha da Libelu.

A maioria daquelas pessoas era formada por ex-colaboradores da seção de cultura do semanário “Opinião”, que havia sido extinto. Montenegro era o provocativo e brilhante editor que havia atraído para o jornal uma turma esperta e sofisticada, bem diferente dos padrões da esquerdona cultural.

A ideia era encarar temas recalcados no debate de esquerda, como homossexualidade e repressão nos países socialistas. Eu, que já não aguentava o dogmatismo da militância, fiquei fascinado.

As pautas do “Beijo” eram aprovadas em “assembleias” nas quais votavam os cerca de 40 “diretores” do jornal -todos que venderam assinaturas para subsidiar a empreitada, que durou sete meses. Entre eles, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, José

Castello, Kátia Muricy, Roberto Ventura, Waltercio Caldas, Paulo Venâncio Filho e Matinas Suzuki Jr.

Os meninos falavam bastante de Ana. E as meninas também. Que era bonita, culta e talentosa.

Com o tempo, fomos nos conhecendo. Em 1978 -ano de “Muito”, de Caetano Veloso, e de “O Astro”, de Janete Clair, que ela amava- começamos um namoro. Ela foi cursar o mestrado de Comunicação na UFRJ, com Heloisa Buarque de Hollanda, e me incentivou a fazer o mesmo.

Às vezes me sentia um bárbaro perto daquela moça de olhos azuis, educação protestante, angustiada, mas divertida e sedutora, que recitava Mallarmé em francês, lia Jack Kerouac e gostava de Roberto Carlos.

Entre licenças poéticas, ficamos até 1980, quando ela foi a Essex fazer uma pós em tradução. Morávamos em Copacabana, íamos à praia em Ipanema, passávamos fins de semana no sítio da família dela, em Penedo, ou na casa de Heloisa Buarque, em Búzios.

Em 1979, ela lançou seu primeiro livro, “Cenas de Abril”, numa fina edição de autor. Guardo o exemplar com a dedicatória, em tinta rosa, já borrada: “Com doçura, Ana C.” Dois poemas aludiam à nossa convivência. Um deles dizia: “Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjoo me dá o açúcar do desejo”.

Quarto Augusto?! Não gostei muito. O outro foi escrito por ocasião do Natal de 1978, quando ela foi me encontrar no apartamento de meus pais. Tinha comprado um sapato novo, “um bico fino que anda feio” e que a levava “indesejável pra perto das botas pretas”.

Ana passou um ano na Inglaterra e voltou de cabelo curtinho, gostando do Police. Não retomamos. Nos encontrávamos de vez em quando pelo Rio.

Uma noite, num bar do Leblon, alguém disse que ela tinha entrado no mar à noite, numa suposta tentativa de suicídio. Pensei em visitá-la, mas a situação parecia complicada. Resolvi esperar.

Em 29 de outubro de 1983, ela se foi. No próximo dia 2 de junho Ana C. faria 60 anos. Como seria?

ANEXO 11 — Os versos falados de Sophia

Lisboa, 2001
Eucanaã Ferraz

Desde que li, pela primeira vez, a sua poesia, o nome de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919- 2004) instalou-se em mim como a visão de um mar novo, de uma natureza bela e incorrupta. Meu ideal de uma escrita clara e vertical, lírica e lógica, alimentou-se durante muito tempo e exclusivamente de sua obra, fundada como um gesto de libertação dos limites de tempo e espaço, bem como de superação do aprisionamento dos nomes e da descontinuidade dos corpos.

No meu “Livro Primeiro” (1990), além de um poema dedicado a Sophia -que remete às imagens e ao ritmo de seus versos-, a presença dela está onde poucos a reconheceriam: na capa do livro, por exemplo. Eu próprio a esbocei a partir de uma antologia sua publicada pela Figueirinhas, de Lisboa, na sua quinta edição, em 1985. A disposição interna dos poemas e da numeração das páginas no “Livro Primeiro” obedecem ao mesmo modelo. E, por fim, o próprio título, que me pareceu justo para um livro de estreia, veio-me por causa de Sophia, de seu “Livro Sexto”.

Mais tarde, incluí em “Martelo” (1997) um poema que se chama “O Nome do Poeta” e que tem como último verso apenas isso: “Sophia de Mello Breyner Andresen”.

Ouvira de meus amigos portugueses vários episódios acerca da mulher bonita e elegante, encantadora e um bocado desligada, conhecida por seus imensos atrasos; mas também não faltavam histórias que ilustravam sua coragem como ativista política em plena ditadura salazarista, quando ajudou a fundar a Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, ou depois da Revolução de Abril de 1974, quando foi deputada da Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista.

Foi uma grande alegria tê-la conhecido pessoalmente no dia 7 de outubro de 2001, na célebre casa da Travessa das Mónicas, no bairro da Graça, em Lisboa. Em meio à conversa, ela volta e meia se recordava de algum amigo brasileiro -Manuel Bandeira, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto- e lembrava-se de que haviam morrido. Então, as lágrimas mal se sustentavam nos olhos, uns olhos grandes, claros, ao mesmo tempo doces e agudos. Mas o que mais me impressionou em

Sophia é o mais difícil de explicar: não havia qualquer descontinuidade entre o que falava e o que escrevera.

Exatamente isso: falava como se estivesse escrevendo versos. Dizia coisas como “trago o terror e trago a claridade”, ou “o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas”, e, enquanto me servia chá, talvez tenha dito: “Vê como os gestos se esculpem em geometrias exatas do destino.” Tudo era absolutamente natural e verdadeiro, cotidiano e límpido.

Contou-me que, quando nasceu, o pai adentrou o quarto com os cães e os apresentou a ela. “Gosto de ouvir o português do Brasil”, disse-me, como se recitasse o primeiro verso do seu “Poema para Helena Lanari”: “Gosto de ouvir o português do Brasil/ Onde as palavras recuperam sua substância total/ Concretas como frutos nítidas como pássaros/ Gosto de ouvir a palavra com as suas sílabas todas/ Sem perder sequer um quinto de vogal// Quando Helena Lanari dizia o ‘coqueiro’/ O coqueiro ficava muito mais vegetal”.

Contou-me ainda que sua filha, Maria, estava de partida para o Rio de Janeiro e pediu-me que eu procurasse por ela, porque todos os seus amigos - repetia como se, de repente, se lembrasse outra vez e se espantasse e se comovesse - haviam morrido. Longas pausas pontuavam suas perguntas, seu interesse por mim, pelas coisas, seu modo de dizer “nós não sabemos ao certo como nos marcaram as coisas que verdadeiramente nos marcaram”.

Foi um amigo comum, Gastão Cruz -outro grande poeta português-, quem me levou a ela num dia de azul líquido e simultaneamente preciso, matemático. Nenhum de nós morreria naquele outono de arames claros: a hora como que se curvava quando Sophia falava, e então todas as palavras eram números mágicos.

ANEXO 12 — É sempre hoje quando perdemos alguém

Rio de Janeiro, 1988

Armando Freitas Filho

Alvinegro. Noite e dia.

Penso em ti, te espero ainda no risco de sua vida.

No pico, onde pisca a dura estrela solitária.

EM 1988, TITE DE LEMOS e eu fomos levar à editora Nova Fronteira os originais dos nossos livros, “Bella Donna” e “De Cor”, respectivamente. Seria o nosso terceiro lançamento juntos.

Em 1979, começamos uma parceria que só veio incrementar nosso conhecimento antigo com uma amizade nova em folha. Naquele ano ele lançou “Marcas do Zorro” e eu, “À Mão Livre”. Em 1985, escrevi o prefácio para “Corcovado Park”, que o meu “3x4” acompanhou. Todos esses livros foram publicados pela Nova Fronteira de Sergio e Sebastião Lacerda, onde o editor Pedro Paulo de Sena Madureira os ajudava de perto, com sua “expertise” literária. Os nossos livros de 1979, junto com “Aliança”, de Marly de Oliveira, inauguraram a coleção Poiesis, iniciativa pioneira de publicar poesia de autores em período de crescimento, digamos assim, por uma editora de renome.

Mas, voltando a “Bella Donna”, o que tenho a dizer é que acompanhei a montagem desse livro, passo a passo. A capa reproduz uma excelente foto de Piedade Castello- Branco, mulher de Tite, flagrada, ao ajeitar o cabelo à nuca, defronte do mar de Búzios. Posso sentir o momento do vento permanente daquela praia surpreendendo o penteado de Piedade.

A exigência editorial dos originais é grande: há poemas impressos em duas cores, há ilustrações feitas por retalhos de uma espécie de malha alfabética que falha na impressão, preto no branco, e coloridas, como os perfis desenhados de uma menina e de um menino fechando o volume; há páginas em branco, ou quase, que são como que a respiração e a hesitação do poeta e do poema; há dedicatória manuscrita, mudança de tipos; há, enfim, toda uma sinfonia gráfica silenciosa que o autor cultivava com seu ouvido fino.

Meu livro que iria acompanhar essa efusão era simples, comercial. Sabia o quanto “Bella Donna” significava para meu amigo, o quanto representava de amor e trabalho; como ele, em noites brancas, entre cálculo e acaso, o planejou. Pois não é que Tite, com o desprendimento que o caracterizava, abriu mão da “Bella” e, para harmonizar as edições e a noite de lançamento, apareceu com seu “Caderno de Sonetos”, com a tinta dos seus versos ainda fresca?

Vinte e dois anos depois, o editor Jorge Viveiros de Castro ouviu e sentiu fielmente as intenções do poeta e as reproduziu na edição que a 7Letras acaba de publicar, quando celebramos, enfim, a visibilidade pública de “Bella Donna”.

A nossa última noite de autógrafos foi na Livraria Timbre, no Shopping da Gávea. Uma caravana de amigos passou por lá. Me lembro da força que sua presença me dava para enfrentar essa maratona de fazer dedicatórias apropriadas, de driblar os esquecimentos de nome e pessoa. Me lembro também da sua presença serena e intensa na minha vida, na sua elegância inata, de como podia guiar automóvel tão bem depois de tantos copos, de tantas taças.

De repente, me lembro do seu telefonema terrível quando disse para Cristina, minha mulher, e para mim, com sua bela voz inalterada, o diagnóstico do médico e de quanto tempo lhe restava: um mês. Me lembro desse mês horrível, da edição urgente de “Outros Sonetos do Caderno”, do comentário, escrito de uma só tacada, de Otto Lara Resende, para os ouvidos do volume, do desenho de um insólito pterodáctilo de Roberto Magalhães que ele ainda viu voando na prova da capa.

Me lembro como se fosse hoje, pois é sempre hoje quando perdemos alguém tão querido, da dor de sua perda, da dor por ele não ter visto o seu Botafogo ser campeão depois de tanto tempo.

Não consigo esquecer do minuto de silêncio pedido pelos alto-falantes do Maracanã em sua homenagem, antes da partida decisiva.

ANEXO 13 —Vovô Juca e Miguilim

Curvelo, anos 1950

Sérgio Abranches

Guimarães Rosa é uma influência quase atávica, meio mágica. Nós somos do mesmo pedaço do sertão cerrado mineiro. Nossas biografias têm uma conexão de profunda significação para mim e consequências importantes para Guimarães.

Meu bisavô, avô de minha mãe, era um excepcional médico, em Curvelo, cidade vizinha à Cordisburgo de Guimarães. Era “o médico do Curvelo”, desses que o interior raramente tem, respeitado pela comunidade médica mineira como “par inter pares”. De formação germânica, era austero e distante. Mas sabia deixar claras suas preferências e seu afeto.

Um dos gestos dele que mais me encantavam era o de me entregar um novo estilingue -falávamos bodoque em Curvelo-, na minha infância, sempre que eu chegava para passar as férias.

Ele escolhia a melhor forquilha, o melhor pedaço de couro, a mais elástica câmara de pneu, tudo cortado meticulosamente com seu canivete afiado. Minha mãe, sempre cheia de cuidados, proibia tudo o que lhe parecia perigoso. Bodoque, então, nem pensar.

Chegávamos à casa de “vovô Juca”, ele nos beijava e me dava o novo bodoque, de alta precisão para estilingues artesanais, que eu ostentaria pendurado no pescoço como um colar de galardão.

Sua autoridade de patriarca anulava e calava toda contra-ordem. Se dizia podia, então podia. Se dizia não, era não, universalmente, obediência geral. Logo bodoque podia e pronto.

“Não pode matar passarinho, é só para colher frutas”, dizia.

A precisão era necessária, pois, para colher frutas sem estragá-las, era preciso atingir o ponto mínimo que unia o talo à fruta. Assim colhia mangas, laranjas e mexericas.

Ele nunca me contou de sua vida. O que sei e sabia me foi contado por minha avó e por minha mãe.

Por isso, foi com espanto e maravilhamento que o encontrei, inesperado e desconhecido, ao final da história de “Manuelzão e Miguilim”: o doutor que descobre

que Miguilim é curto da vista, lhe empresta os óculos redondos e elimina momentaneamente sua miopia. José Lourenço Vianna, o médico do Curvelo, meu bisavô, entrava a cavalo na história de Miguilim!

“Era o doutor José Lourenço, do Curvelo. Tudo podia.”

Essa descoberta foi, infelizmente tardia. Aconteceu seis meses depois de ele ter morrido, quando eu tinha 16 anos. Acompanhei seus últimos momentos e nunca me esqueci do olhar de amor, orgulho e gratidão, em seus olhinhos muito azuis. O orgulho vinha das conversas longas que tínhamos, eu falando da mais variadas coisas e ele ouvindo, com a vida por um fio, sem forças para falar muito, poupando fôlego. Disse à minha mãe que eu havia me tornando um jovem muito culto.

Queria tê-lo interrogado, aflito de curiosidade, maravilhado e orgulhoso, sobre como chegou ao Mutum para descobrir a miopia de Miguilim.

Descobri depois que sua jornada até o Mutum era, na verdade, a transposição literária da gratidão de Guimarães Rosa ao médico, meu bisavô, que, em sua casa de Cordisburgo, em visita ao seu Rosa, o pai, descobriu que aquele menino predestinado a ser o maior entre os maiores da literatura brasileira era míope.

E lhe emprestou seus óculos redondinhos e ele viu que o seu mundo de Cordisburgo, o qual conhecia por partes, micropedaços que enxergava ajoelhado nas folhagens e nas pedras, sempre muito de perto, sem nunca perceber o conjunto com precisão, era bonito. “O Mutum era bonito! Agora ele sabia”. Miguilim, reproduz aquela descoberta infantil crucial de Guimarães Rosa.

Na minha adolescência, mergulhava nos livros de Guimarães sempre com a sensação de encontrar ecos na minha alma. Ele via com muito mais poesia, profundidade e exatidão aquelas coisas do sertão que me impregnaram de sensações indeléveis e se inscreveram em minha memória inapagáveis.