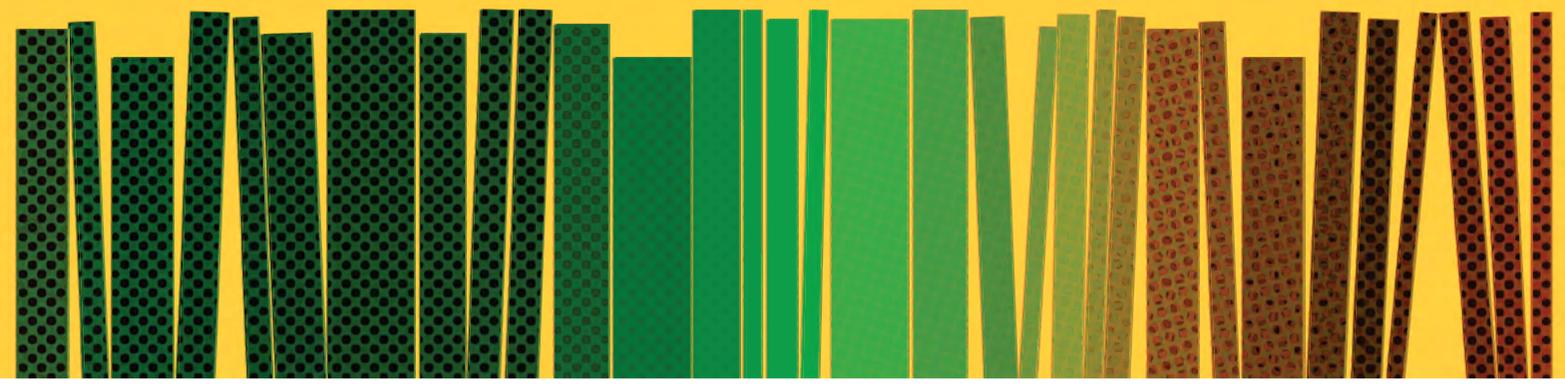
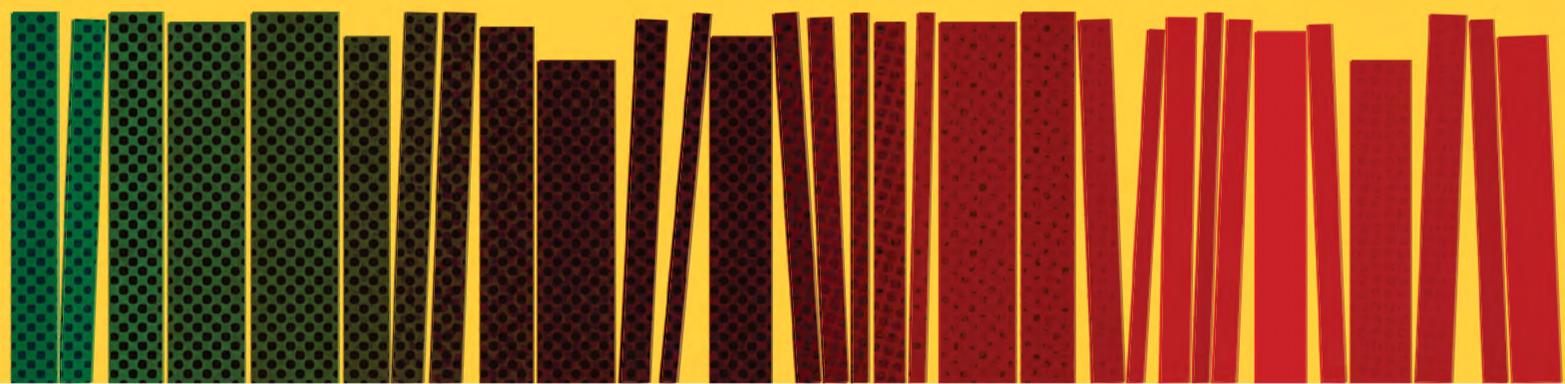


Priscila Campello
Organização e Apresentação



na
literatura,
as memórias



Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2019

Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo

Projeto gráfico: Antonio K.valo

Revisão: Maria Elisa Rodrigues Moreira

CAMPELLO, Priscila

Na literatura, as memórias / org. CAMPELLO, Priscila -
Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2019. 77 p.

ISBN: 978-85-93892-21-9

1. Literatura Brasileira. 2. História e Crítica. 3. Crítica.
1. Título

CDD: B869

CDU: 82.09

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais

Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti

CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG

Tel: (34) 3084-3592

CNPJ: 27.693.900/0001-18

Printed in Brazil / Impresso no Brasil

www.osexodapalavra.com

CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim
Ana Maria Colling
André Luiz Mitidieri
Andréa Sirihal Werkema
Antonio Fernandes Junior
Cíntia Camargo Vianna
Cláudia Maia
Cleudemar Fernandes
Davi Pinho
Djalma Thurler
Eliane Robert de Moraes
Eneida Maria de Souza
Flávia Teixeira
Flávio Pereira Camargo
Joana Muylaert
Karla Cipreste
Larissa Pelúcio
Leandro Colling
Leonardo Mendes
Luciana Borges
Maria Elisa Moreira
Nádia Batella Gotlib
Patrícia Goulart Tondinelli
Paulo César Garcia
Renata Pimentel
Ruth Silviano Brandão
Telma Borges
Vinícius Lopes Passos

CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo
Leonardo Francisco Soares
Ivan Marcos Ribeiro

na
literatura,
as memórias

Priscila Campello
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO
Uberlândia - MG
2019

sexo^o da
PALAVRA

A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Idealizadora / Diretora da Coleção

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
TEMPO DE LEMBRAR	
MEMÓRIAS MANUSCRITAS: POESIA, PROSA E DRAMA NA OBRA DE CAROLINA DE JESUS	11
Elzira Divina Perpétua	
AUTOCRÍTICA DE FERNANDO SABINO:	25
A MEMÓRIA DE LEITURA DO ESCRITOR	
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães	
MEMÓRIA, RETORNO E EXPECTATIVAS EM <i>HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS</i> , DE JULIA ALVAREZ	37
Priscila Campello	
<i>DE MIM JÁ NEM SE LEMBRA: UMA OBRA PARA QUE NÃO NOS ESQUEÇAMOS</i>	50
Vera Lopes	
SOBRE OS AUTORES	67

APRESENTAÇÃO

Tempo de lembrar

Mas eis-me diante dos campos dos vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie. Lá estão guardados todos os nossos pensamentos, quer aumentando, quer diminuindo, quer modificando de qualquer modo as aquisições de nossos sentidos, e tudo o que aí depositamos ou reservamos, se ainda não foi sepultado ou absorvido pelo esquecimento.

Santo Agostinho, *As confissões*

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo”. Esse pensamento de Walter Benjamim, publicado em “Sobre o conceito de história” (1994, p. 224), perpassa a construção de obras literárias que têm seu cerne na memória, que se presentificam urdidadas pela trama do passado. Pinçada, cada reminiscência é evocada para tornar-se um outro amparado no vácuo do tempo. Descompromissada com o registro histórico, a obra deixa emanar de si a consciência da empresa estética que é, num arranjo de memória fiado pela linha tênue e fronteiriça que perpassa História e lembranças. Trata-se, então, de uma leitura feita da experiência, apreendida por outrem, em outro tempo, mas com o olhar que se mira e se expõe por meio do passado.

É nessa esteira que Alfredo Bosi, em sua obra *Entre a literatura e a história* (2015, p. 335), especificamente em seus estudos sobre a obra *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, afirma que “A memória não é pura passividade, não é mera recepção do que nos traz o mundo. É um regaço generoso onde se concebe o fruto da lembrança, que virá a ser, *um dia*, a voz de um passado ainda vivo”.

Essa literatura de memória já compõe o *corpus* dos clássicos. A exemplo, entre muitos e com intenções estéticas diversas, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que, pela memória de um personagem, presentifica *ad aeternum* o ser humano e o tempo; *Dom Casmurro*, ainda do bruxo do Cosme Velho, cujo protagonista busca, em suas memórias, sua redenção, tentando unir as duas pontas da vida; *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, obra que entrecruza História e Estética; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, que transfigura História em poesia, ritmando o passado no compasso do sempre; e, ainda, *Baú de ossos*, de Pedro Nava, que, para além de uma autobiografia confessional, retrata sua época em memórias ficcionalizadas.

Os estudos que se apresentam nesta coletânea tratam de adentrar, sob ângulos diversos, em regaços generosos, tateando o fruto das lembranças de autores que deram vida a suas memorações. Temos aqui quatro reflexões sobre obras cujas vozes trazem à tona suas memórias, parte do repertório das literaturas brasileira e estrangeira que Alfredo Bosi denomina *tempo de lembrar*.

O texto “Memórias manuscritas: poesia, prosa e drama na obra de Carolina de Jesus”, apresentado por Elzira Divina Perpétua, discorre sobre a memória da trajetória literária da escritora Carolina de Jesus e abre o conjunto de artigos. Ao nos oferecer um panorama sobre a obra da autora, Elzira Perpétua não só nos apresenta uma mulher negra, moradora da Favela do Canindé, na cidade de São Paulo, mãe solteira de três filhos, reconhecida pela criação da memória do cotidiano da favela brasileira, em seu primeiro e mais conhecido livro, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, como também nos relata sobre a elaboração dos livros subsequentes publicados por Carolina de Jesus. Além disso, a professora traça a recepção da obra da autora, tanto do ponto de vista nacional quanto das publicações estrangeiras de *Quarto de Despejo*. A importância desse artigo para o campo dos estudos sobre a memória deve-se ao fato de a obra de Carolina de Jesus não

se ater apenas à sua história pessoal, mas transformá-la na memória de uma coletividade, dos negros, pobres, favelados, oprimidos e excluídos socialmente, até então silenciados por décadas.

O artigo seguinte, “Autocrítica de Fernando Sabino: a memória de leitura do escritor”, de Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, tem como ponto de partida as declarações publicadas por Fernando Sabino na revista *Manchete*, em 1967, sobre o seu modo de ler e de escrever, no texto intitulado “Autocrítica”. Ao analisar o depoimento de Sabino, partindo da foto, que abre a matéria mencionada acima – o autor em pose de observação na praia –, Raquel Guimarães nos aponta como Sabino constrói sua própria imagem, seja através do que ele percebe, elabora e relata, seja pela lista de autores lidos por ele, desde os “escritores-amigos” geograficamente próximos, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, até os estrangeiros, reconhecidos internacionalmente e canonizados. Num tom confessional e memorialístico, ele revela sua dificuldade de memorizar as matérias da escola, seus desafios diante da escrita, assim como suas opiniões acerca de suas leituras e seus autores. Assim, mais do que um depoente-cronista, Sabino nos é apresentado como um leitor-aprendiz, o que nos possibilita conhecer o lado muitas vezes ignorado de um escritor.

O texto de autoria de Priscila Campello, “Memória, retorno e expectativas em *How The García Girls Lost Their Accents*, de Julia Alvarez”, é o único desta coleção que analisa um romance estrangeiro, mais especificamente de uma autora da República Dominicana, exilada nos Estados Unidos desde sua infância. A professora apresenta o constante processo de rememoração que tanto a própria escritora quanto sua protagonista, Yolanda García, utilizam ao narrar as lembranças de acontecimentos e sentimentos gravados em suas memórias. A narrativa fragmentada sempre presente nesse processo e na escrita autobiográfica é fator crucial para uma possível elaboração do que ocorre com esse sujeito também fragmentado e híbrido, já que

não é possível manter a memória congelada, imutável e isenta de qualquer influência ou esquecimento. Ao retornar para a República Dominicana, a protagonista busca encontrar nas suas raízes algo que ficou perdido com o exílio, mas registrado nas lembranças e expectativas nutridas por ela ao longo dos anos vividos longe de “casa”.

O livro se encerra com o texto de Vera Lopes, “*De mim já nem se lembra*: uma obra para que não nos esqueçamos”, que se debruça sobre o romance *De mim já nem se lembra*, do escritor mineiro Luiz Rufatto. A partir de um maço de cartas que o irmão mais velho havia enviado à mãe após sua mudança da cidade natal no interior de Minas Gerais para São Paulo, o protagonista-leitor não só resgata a memória da família como também recupera o passado histórico, social e econômico brasileiro registrado pelo irmão em seus relatos sobre sua relação com o trabalho na cidade grande. E vai além, pois não se coloca apenas como um mero leitor destas missivas, mas também como autor, ao organizá-las para publicação, inclusive com prólogo e apêndice. Desse modo, ao reunir duas vozes, a sua e a do irmão, o texto recupera a memória (prólogo) e a história (apêndice) como forma de resistir ao possível esquecimento de histórias familiares, mas também de resistir à exploração nas relações de trabalho vivenciada pelo irmão.

Em cada leitura e ao cabo delas, o leitor desses quatro artigos encontrará reflexões sobre memórias que se revelam e permanecem na e pela Literatura, de forma a materializar o passado já imaterial. São ainda convites para a leitura das obras dos autores e autoras em estudo, de forma a se propagar o sentimento de continuidade, legitimando o passado metamorfoseado em arte.

Priscila Campello
Vera Lopes

MEMÓRIAS MANUSCRITAS:
POESIA, PROSA E DRAMA NA OBRA DE
CAROLINA DE JESUS

Elzira Divina Perpétua

Como primeira pesquisadora no Brasil a trazer para a área de Letras a obra de Carolina de Jesus, com a dissertação de mestrado (PERPÉTUA, 1993) e a tese em Literatura Comparada (PERPÉTUA, 2000), constato, a cada ano, que as ideias por mim expostas, em especial na pesquisa de doutorado, encontraram eco em uma variedade de outros textos a respeito da vasta obra dessa escritora, resultados de inúmeros estudos, pesquisas, indagações que sua produção vem suscitando em estudiosos de diferentes áreas, sem dar sinais de esgotamento.

Com algumas alterações e acréscimos, o artigo agora apresentado foi publicado originalmente na revista *Em Tese* sob o título “Produção e recepção de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus: relações publicitárias, contextuais e editoriais” (PERPÉTUA, 2002) como uma síntese de minha pesquisa de doutorado, que foi publicada com o título *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus* (PERPÉTUA, 2014). A reprodução da síntese deve-se ao feliz encontro de uma memória entre textos, nascida de inumeráveis articulações que outros pesquisadores passaram a veicular entre a vida e obra de Carolina de Jesus nas duas últimas décadas. Na impossibilidade de comentar aqui todos os artigos, livros, dissertações e teses sobre a autora, lembro, ao final deste texto, alguns destes trabalhos, em especial aqueles que se dedicam a retomar o projeto literário acalentado por Carolina em vida: o de tornar-se autora de textos ficcionais e poéticos. Os planos de Carolina como ficcionista – frustrados pelas circunstâncias que guiaram a publicação do diário sobre a favela do Canindé –, anunciados ao final da minha pesquisa, são continuamente retomados e concretizados por pesquisadores que se debruçam sobre seus manuscritos, hoje fotocopiados em diversas bibliotecas brasileiras.

A espinha dorsal da minha tese reflete sobre a conjuntura social e editorial dos anos 1960, o contexto de lançamento de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* e suas quatorze traduções. E, como resultado da leitura dos manuscritos de Carolina, expõe o projeto literário da autora, um desejo pessoal que está ausente de *Quarto de Despejo* e que lhe fora negado em vida, já que seu reconhecimento como escritora esteve restrito aos textos do diário sobre a favela do Canindé.

Historicamente, o êxito do diário de Carolina pode ser explicado junto às causas que confluíram para o aparecimento de um modelo de sujeito que divergia da imagem do escritor de renome e de textos então canonizados pela instituição literária. Sabe-se que, no limiar dos anos 1960, o mundo passa a ouvir as vozes das chamadas minorias sociais – entre outros, negros, homossexuais, prisioneiros, operários, mulheres –, também como produtores de escrita, não raras vezes, de cunho autobiográfico. Carolina de Jesus – mulher, negra, dois anos incompletos de escola, moradora da Favela do Canindé, na cidade de São Paulo, solteira e mãe de três filhos de diferentes relacionamentos – surgiu no clamor das reivindicações sociais das minorias num momento especial da vida brasileira, em que, às lutas populares pelas mudanças do modelo econômico, alia-se a busca de alguns intelectuais pela valorização das raízes nacionais.

O texto de Carolina dá a ver um ambiente urbano pouco conhecido então – a favela. Escrito por quem testemunha a miséria dia após dia e é capaz de torná-la objeto de uma narrativa sob um ângulo novo, o diário apresenta o modo de vida da população excluída socialmente. Nota-se, porém, que, ao retratar o sofrimento coletivo dos favelados, o diário apresenta uma peculiaridade em sua linguagem: entre outras, as marcas de uma narrativa ímpar, consistente, sagaz, seja na utilização dos aspectos conotativo e polissêmico das palavras, seja na capacidade de descrever a miséria plasticamente, artisticamente.

A avaliação das condições de recepção de *Quarto de Despejo* no Brasil levou-nos a aprofundar a leitura proposta no mestrado e considerar novamente os ângulos dos textos que apresentam o diário – o chamado paratexto, na acepção de Genette (1987) – junto com a análise do contexto brasileiro do final dos anos 1950 e início dos 60.

Textos e contexto acabaram por encaminhar a pesquisa ao estudo do processo editorial que transformou os cadernos de Carolina de Jesus num exemplar de tamanho êxito. A exceção representada pelo diário de Carolina guiou-nos, naturalmente, para a verificação das apresentações de suas traduções. A leitura dos manuscritos, por sua vez, e a análise dos trechos selecionados para publicação levaram-nos a observar a grande quantidade de material dispensado no processo de edição; na sequência, o cotejo do livro com os manuscritos tornou-se praticamente obrigatório.

O levantamento e a análise do vasto material que cerca a produção e o percurso social de *Quarto de Despejo* transformaram-se, assim, no objetivo geral do trabalho de doutorado. Valemo-nos, portanto, do texto do diário de Carolina como ponto de referência central em torno do qual circula uma série de outros textos e injunções ideológicas e contextuais que conformam sua publicação.

Carolina escrita

O primeiro desses textos a merecer uma leitura crítica é o prefácio de *Quarto de Despejo*, que narra parcialmente a história de vida de Carolina e de Audálio Dantas, o jornalista que editou os diários manuscritos e os transformou no livro conhecido mundialmente como *Quarto de Despejo*. O prefácio, assinado por Audálio, mostra o imbricamento que culminou com a publicação do livro, uma responsabilidade creditada a ambos: à autora dos manuscritos, que fez o registro de seu cotidiano, descrevendo a rotina de uma vida miserável e reconstituindo

na escrita as reflexões e os sonhos que a moviam, e ao jornalista, que, de posse dos manuscritos, procedeu a um minucioso trabalho de preparação dos originais para a publicação.

Os meandros da produção desse diário, porém, revelam peculiaridades tais que o estudo dessa parceria tornou obrigatória a análise dos mecanismos que caracterizaram a transformação dos manuscritos no livro *Quarto de Despejo*. Além disso, o texto do prefácio oferece outra nuance que interessa ao estudo de *Quarto de Despejo*: um direcionamento da leitura que aponta para um modelo prefigurado de Carolina de Jesus. Assim, buscamos no estudo do paratexto, especialmente no prefácio, as informações que elucidassem os modos sobre os quais foram engendrados os mecanismos que confluíram não só para os processos de gestação como também para os de recepção do livro.

Como parte da paisagem urbana que se modificava conforme o desenrolar dos acontecimentos sociais e políticos da época, a história de Carolina despertou o interesse da imprensa, desde que *Quarto de Despejo* foi esboçado em 1958. Jornais e revistas que passaram a acompanhar a trajetória da trapezeira escritora revelam-se uma fonte de pesquisa inquestionável para o entendimento das repercussões de seu livro.

Dessa maneira, o epitexto relacionado ao primeiro livro de Carolina compõe um jogo intertextual que, abrangendo matérias em jornais e revistas (e também os programas de rádio e televisão e as palestras públicas de Carolina em teatros, escolas e grêmios, mencionados no diário), precede, acompanha e continua após o lançamento dessa obra. A leitura das reportagens, principalmente as que precedem o livro e as que se seguem imediatamente ao lançamento, fornece subsídios para a análise das estratégias de recepção. Além delas, *Casa de Alvenaria*, o segundo diário de Carolina, publicado em 1961, em cujos registros a autora narra o dia a dia que envolve o lançamento de seu primeiro livro e as consequências da notoriedade obtida a partir daí, constitui um epitexto de *Quarto de*

Despejo. Casa de Alvenaria preenche registros de maio de 1960 a maio de 1961, e trata em sua maior parte de registrar diariamente o êxito do primeiro livro não somente em território nacional como também em alguns países. Além de se estender às traduções, o epitexto abrangeria, ainda, os demais livros da autora, cujos textos preliminares nunca deixam de referenciar a história de *Quarto de Despejo*. Trata-se de *Pedaços da fome* (1963) e *Provérbios* (1963), e dos póstumos *Diário de Bitita* (1986), *Meu estranho diário* (1996) e *Antologia Pessoal* (1997).

No estudo das publicações estrangeiras para as quais *Quarto de Despejo* foi vertido, analisamos as interrelações entre as traduções e contextos culturais diversos através da análise do aparato discursivo paratextual e seu reflexo nos textos publicados em cada país. Nosso ambicioso propósito era apresentar um enfoque original de estratégias de leitura que evidenciassem o papel dos agenciamentos editoriais e ideológicos que condicionam a edição e a tradução de um texto nos contextos culturais pelos quais circula. Devido ao volume do trabalho, a análise das traduções restringiu-se ao paratexto, notadamente no que se refere ao título que a obra adquiriu em cada idioma e ao discurso dos textos liminares, em especial, dos prefácios dos tradutores.

A atenção aos elementos que formam o paratexto e o epitexto da edição brasileira de *Quarto de Despejo*, por sua vez, remete naturalmente ao contexto histórico, que se destaca como condição indispensável para a compreensão dos mecanismos de produção desse diário e das causas ideológicas de seu sucesso. Embora o debate histórico estivesse fora do foco de análise, não poderíamos deixar de mencionar alguns aspectos da vida brasileira de meados do século, com o fim de apresentar o terreno que favoreceu o surgimento e o sucesso de um livro como esse, que fugia aos padrões convencionados pela estética literária.

Em todos esses circuitos, deparamos com a figura de Audálio Dantas, o jornalista que avaliou os manuscritos de Carolina como matéria publicável, que a lançou como escritora

na imprensa através de longas reportagens e que assinou o prefácio de *Quarto de Despejo* e de *Casa de Alvenaria*, estando presente na própria produção desses livros, como o editor que preparou os originais para publicação.

Tanto o epitexto quanto o paratexto e o próprio texto de *Quarto de Despejo*, portanto, vão oferecer ao público uma visão de Carolina de Jesus filtrada por Audálio Dantas: além de incentivá-la a retomar o diário quando a conheceu, em 1958, ele divulgou sua imagem em reportagens que serviam tanto para estimular Carolina quanto para testar a recepção do público; no prefácio, ao apresentar o texto, direcionou a atenção do leitor para a importância do livro como arma de denúncia coletiva; no diário, por fim, sua presença se faz explícita nas marcas de corte que deixou assinaladas no texto.

É essa imagem de Carolina, forjada pelo jornalista, que correu mundo nas traduções que se seguiram imediatamente ao sucesso de *Quarto de Despejo* no Brasil. Ao chamar a atenção para o caráter testemunhal do livro, os paratextos das traduções dos anos 1960 mostram que a introdução do livro em cada cultura se fez pelo pioneirismo de conter o discurso de um sujeito representativo de minorias que se apresentava por meio da escrita. Aos fatores contextuais e culturais, junta-se a representatividade de Carolina como mulher, negra, favelada, oriunda de um país subdesenvolvido, ou seja, como parte de um segmento social que não tinha, então, voz própria e, raras vezes, acesso à escrita.

Assim, pode-se dizer que tanto no Brasil quanto no exterior, o acolhimento a *Quarto de Despejo* deveu-se a uma mudança de interesse do público voltado para textos produzidos por um Outro que passara a ser representado havia pouco. Contudo, entende-se que essa aceitação se deveu a uma convergência de fatores contextuais, publicitários e editoriais que marcaram a primeira edição brasileira, organizada por Audálio Dantas, a partir da qual se conformaram as traduções.

Carolina manuscrita: memórias

Por outro lado, a leitura cotejada dos manuscritos de *Quarto de Despejo* com o respectivo livro veio desvendar que o processo de editoração, dado o grande número de supressões e o critério seletivo do editor, o transformou num outro texto. Nosso interesse voltou-se para o estabelecimento de um proto-texto que evidenciasse o processo de construção do diário publicado e as razões lógicas e ideológicas que conduziram aos acréscimos e às substituições e supressões feitas pelo editor.

Devido à quantidade e qualidade do material que foi desprezado na produção do livro, foi possível organizar, a partir daí, outras hipóteses de leitura que nos apresentam faces de Carolina diversas da imagem apresentada no livro. Dada a proliferação do discurso da escritora em várias direções, foi necessário que se fizesse um recorte analítico, em que privilegiamos suas metarreflexões a respeito das reportagens, do papel de Audálio Dantas e da escrita dos diários e de outros textos.

Na análise dos manuscritos, no segundo momento desta pesquisa, verificamos de que forma Carolina de Jesus se estruturou como sujeito discursivo em seu texto em comparação com aquele editado por Audálio Dantas. A leitura dos manuscritos, tomados com o objetivo de esclarecer o processo de editoração pelo qual passaram ao serem transformados em livro, vai, em certa medida, retomar alguns aspectos já referidos na análise do paratexto e do epitexto que acompanham as edições. A opção por esse caminho, ao final, levou a análise a uma circularidade intencional, uma vez que nosso estudo acabou por propor dois níveis de análise, em que o segundo, graças à contribuição dos manuscritos, relê o primeiro, constituído pelo livro publicado, e o amplia.

Assim, através das anotações de Carolina em seus cadernos, primeiramente refizemos os caminhos tomados pelos textos jornalísticos sobre a escritora. Descobrimos nos manuscritos os ecos da opinião pública sobre as reportagens, além da

figura sempre presente de Audálio Dantas, incentivando Carolina, divulgando seu nome e, mais tarde, seu livro. Do ponto de vista do epitexto, pode-se tomar Carolina como uma personagem que vinha sendo construída pelo jornalista através de reportagens, por cuja repercussão ele ia tomando conhecimento da reação do público. Como os antigos folhetins, as reportagens seduziram os leitores para o enredo do diário e os prenderam até o clímax do lançamento do livro.

No exame de textos de jornais e revistas da época, buscamos compreender os parâmetros que guiaram Audálio Dantas como jornalista na apresentação de Carolina e como editor dos cadernos na confecção do livro. Nessa averiguação, notamos dois caminhos, em que a opção de Carolina pouco coincide com a de Audálio Dantas quanto à escrita do diário.

A análise dos manuscritos mostrou que a escrita individual de Carolina foi moldada no livro com o fim de estabelecer uma imagem ideologicamente coerente com o modelo configurador de um sujeito a quem era dada uma voz de protesto contra o modelo econômico brasileiro então vigente. Para compor essa imagem, o editor declinou de várias outras apresentadas pela autora em seus cadernos. Neles descobrimos uma Carolina inédita nas páginas do diário, configurada por uma personagem complexa, atormentada, dividida por suas contradições.

Vemos de que modo ela se debruça diariamente sobre seus cadernos não apenas para registrar a efervescência da favela, mas para refletir sobre a realidade em que vivia e, sobretudo, para registrar suas interrogações sobre a linguagem poética e extravasar na escrita do cotidiano os sonhos de escritora de que se alimentava.

Nesses últimos está manifesto o desejo de ser reconhecida não como a escritora do diário sobre a favela, mas como poeta e como ficcionista. Na leitura dos manuscritos, vamos compondo uma outra imagem de Carolina, a que ela quer que se reconheça, a que é vencida pelo peso do que ela denomina “pensamento poético”. O que Carolina compreende por poético é uma

exigência que preexiste à literatura como tal, mas que ela busca conformar à retórica romântica e a uma linguagem elevada que ela denomina “português clássico”.

À valorização do que concebe como “estética de salão” contrapõe-se a “estética do lixo”, denominada pela escritora como “pornografia” no seu diário sobre a favela, que ela abominava por não ver nele matéria digna de ser apreciada como manifestação de prazer estético.

No ano seguinte à publicação, entre várias declarações contraditórias sobre o agenciamento de seu sucesso, Carolina teria dito a um jornalista, a respeito da glória que alcançara: “Triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu. Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela e ansiava deixar o barraco. O que sou agora? Um boneco explorado e me recuso a isso” (LOYOLA, 1961, p. 8).

O que Carolina explicita nesta declaração é que tomou consciência de que seu relato sobre a favela, contra tudo o que sonhara para si própria como poeta e escritora, alcançara tamanho êxito porque, amparado pelos recursos editoriais e publicitários do momento, transformou-se em apelo de uma classe de oprimidos, em memória de uma coletividade. Contudo, para além das considerações sociológicas suscitadas pelo livro, é graças à sua linguagem capaz de exprimir diferentes estados – ora contundente e agressiva, ora sarcástica, ora terna – e sob a tripla condição de opressão – pobre, mulher e negra – que Carolina se firma por meio de sua escrita como sujeito de si mesma, buscando orientar-se em meio a dificuldades de toda ordem. E é nesta poética que ela nunca compreendeu que a encontramos – a poética da favela e toda a força dramática que ela comporta.

Carolina: poeta, ficcionista, dramaturga

Desde a primeira reportagem sobre Carolina de Jesus, em maio de 1958, Audálio Dantas menciona que a escritora, além

do diário, cultivava “também algumas quadrinhas e, possivelmente, alguns ‘contos’” (DANTAS, 1958, s.p.). Em 1995, em entrevista concedida a esta pesquisadora, ele lembra que 40 anos antes Carolina já produzia “outras coisas, romance, conto, poesia, provérbios” (DANTAS, 1995, s.p.), mas que o diário é que continha força narrativa a merecer uma publicação.

A valorização dos registros cotidianos em detrimento da escrita ficcional prevalecerá não apenas em *Quarto de Despejo*, mas ainda no segundo diário, *Casa de Alvenaria*, em cujo prefácio Audálio Dantas aconselha à escritora: “Guarde aquelas ‘poesias’, aqueles ‘contos’ e aqueles ‘romances’ que você escreveu” (DANTAS, 1961, p. 10). Uma dupla leitura pode ser deduzida do fato de os gêneros ficcionais serem grafados entre aspas – aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances”: como índice de ironia por parte do prefaciador e como negação de que aqueles textos se inserissem nos gêneros assim referidos por sua autora.

Já a epígrafe de *Casa de Alvenaria*, retirada de um trecho de *Quarto de Despejo*, pode ser lida como uma distinção que Carolina estabelece entre a escrita ficcional e o diário: “Vi os pobres sair chorando. As lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas comove os poetas do lixo” (JESUS, 1961, p. 5). Há aqui, no meu entender, uma autodefinição de duas estéticas que se opõem: a estética do lixo, valorizada pelo editor, e a estética do salão, em que se inserem os gêneros elevados, cuja temática opunha-se às denúncias selecionadas no diário.

Como dito acima, porém, Carolina cultivava a poesia e a narrativa ficcional paralelamente à produção do diário. Um único exemplo demonstra a insistência com que ela manifestava ao jornalista o desejo de publicação desses textos. Em 1º de maio de 1960, lemos nos manuscritos: “Eu disse ao Audálio que vou concluir tudo que tenho iniciado. Mostrei-lhe *A mulher diabólica*. *Maria Luiza*. [...] Ele ia lendo. – perguntei-lhe se vae editar o *Clíris*? – Disse-me que vae publicar o *Quarto de despejo* depois edita os versos e os contos.”

Se Audálio nunca se interessou pelos escritos ficcionais e poéticos de Carolina, percebe-se também que, na contra-mão do conselho de seu editor para que se acomodasse com o diário, nos anos subsequentes Carolina arca financeiramente com a publicação do romance *Pedaços da fome* (1963) e de um livro de provérbios, para os quais não alcança maior projeção. Nos manuscritos que se conservaram após sua morte, em 1977, consta um acervo de milhares de páginas manuscritas e/ou datilografadas, que nos últimos anos vem sendo incansavelmente pesquisado por estudiosos de sua obra. Nesse acervo constam, além dos registros diários, muitos poemas, contos, romances e peças de teatro.

O primeiro livro de poemas de Carolina de Jesus, *Antologia Pessoal*, foi publicado em 1996, organizado por José Carlos Sebe Bom Meihy a partir de manuscritos guardados pela filha da escritora. Segundo Amanda Crispim Ferreira (2016, p. 102), os poemas dessa coletânea são aqueles referidos por Carolina em seus manuscritos com o título de *Clíris*, que ela tentou em vão publicar.

Inúmeras pesquisas sobre a obra publicada e os manuscritos de Carolina desdobraram-se nas duas últimas décadas. Uma de especial importância é a de Sérgio Barcelos, intitulada *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus* (2015), que vem sendo constantemente atualizada porque está disponibilizada no site *vidaporescrito.com*, realimentado não apenas pelo acervo bibliográfico da escritora, mas também pela indicação da biobibliografia, que não dá sinais de esgotamento, além de conter outros dados imprescindíveis ao pesquisador que hoje deseja estudar a obra ficcional ou autobiográfica da escritora. Ali constam resumos e sinopses de vários textos ficcionais inéditos da escritora, alguns dos quais mereceram estudos acadêmicos de maior fôlego.

Os manuscritos possibilitaram pesquisas a respeito das narrativas ficcionais, e daí, em teses e publicações esparsas, em edições críticas, realizarem o sonho de Carolina de chegar

à “estética de salão”. Uma dessas é a tese de doutorado de Aline Alves Arruda, *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito* (2015), que inclui a edição crítica do romance *Dr. Silvio*; outra é a tese de Raffaella Fernandez, *Processo criativo das narrativas esparsas no espólio literário de Carolina Maria de Jesus* (2015). Desta pesquisadora temos também a seleção, organização e notas de *Meu sonho é escrever... contos inéditos e outros escritos de Carolina Maria de Jesus*, além da organização, juntamente com Dinha, do conto “Onde estaes Felicidade”, que havia sido publicado no jornal *Movimento*, em 1977. Os manuscritos legaram também textos para o teatro escritos por Carolina, sendo que pelo menos um deles, *Obrigado senhor vigário!*, foi descoberto e editado por Valéria Rosito Ferreira em *Incômodos de ¼ chamado desejo*, em pesquisa cujo projeto de livro foi contemplado pela Faperj, em 2015, para ser publicado em edição bilíngue português-inglês. Ainda devemos aos manuscritos a ampliação da única biografia existente sobre Carolina, *Cinderela negra*, de Levine e Meihy (1994, com 2ª. edição em 2018), a que se seguiram pelo menos mais duas: *Muito bem, Carolina!*, de Eliana de Moura Castro e Marília Novais da Mata Machado (2007), e a recente *Carolina: uma biografia*, de Tom Farias (2018).

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Aline Alves. *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito*. 2015. 262 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BARCELLOS, Sergio. *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro/Sacramento: Bertolucci, 2015.

CASTRO, Eliana de Moura; MATA MACHADO, Marília Novais. *Muito bem, Carolina!:* biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DANTAS, Audálio. *Folha da Noite*, São Paulo, 9 maio 1958. (Arquivo *Folha de São Paulo*)

DANTAS, Audálio. Retrato da favela no diário de Carolina. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 92-98, 20 jun. 1959.

DANTAS, Audálio. Da favela para o mundo das letras. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 148-152, 10 set. 1960.

DANTAS, Audálio. Casa de alvenaria: história de uma ascensão social. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*. São Paulo: Francisco Alves, 1961. p. 5-10.

DANTAS, Audálio. Entrevista concedida a Elzira Divina Perpétua. São Paulo, 4 abr.1995. 1 fita, cassete (60 min.).

DINHA; FERNANDEZ, Raffaella (Org.). *Onde estaes Felicidade?* – Carolina Maria de Jesus. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

FERNANDEZ, Raffaella. *Processo criativo das narrativas esparsas no espólio literário de Carolina Maria de Jesus*. 2015. 315f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

FERNANDEZ, Raffaella (Org.). *Meu sonho é escrever... contos inéditos e outros escritos* / Carolina Maria de Jesus. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

FERREIRA, Amanda Crispim. Para além do testemunho, a obra poética de Carolina Maria de Jesus. In: ARRUDA, Aline A. et al. (Org.). *Memorialismo e resistência: estudos sobre Carolina Maria de Jesus*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 95-108.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Aquila, 1963.
- JESUS, Carolina Maria de. *Provérbios*. São Paulo: Luzes, [196-].
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã, 1996. (Org. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine)
- JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (Org. José Carlos Sebe Bom Meihy)
- LEVINE, Robert; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- LOYOLA, Ignácio de. Estou cansada de tudo. *Última Hora*, 20 mar. 1961, p. 8.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. *Solos e litorais da escrita: uma leitura de memórias de marginais*. 1993. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. Produção e recepção de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus: relações publicitárias, contextuais e editoriais. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 5, p. 33-42, 2002.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. Carolina de Jesus: pensamento poético, linguagem clássica e ideal de vida. In: ARRUDA, Aline A. et al. (Org.). *Memorialismo e resistência: estudos sobre Carolina Maria de Jesus*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 43-57.
- VIDA por escrito. Portal biobibliográfico. Disponível em: <https://www.vidaporescrito.com>. Último acesso em: 08 out. 2018.

AUTOCRÍTICA DE FERNANDO SABINO: A MEMÓRIA DE LEITURA DO ESCRITOR

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

O depoimento sobre a importância da leitura e a demonstração das leituras feitas no processo de criação literária têm sido uma constante na vida de escritores. A esse processo em que a leitura aparece como lembrança vimos chamando de memória da leitura, e à presença da leitura no texto literário criado, chamamos escrita da leitura. Neste artigo, percorrem-se as declarações públicas de Fernando Sabino em sua “Autocrítica”, publicada na revista *Manchete*, em 1967, na qual o escritor mineiro reflete sobre o seu modo de ler e de escrever.

Antes de iniciarmos a apresentação e discussão específica sobre as memórias de leitura e de modos de escrita de Fernando Sabino, lembramos que a revista *Manchete*, em seus primeiros anos de circulação, dedicou-se a noticiar a vida literária brasileira. Um dos modos de fazer isso foi por meio do oferecimento de um espaço significativo aos escritores que ganharam expressão a partir do modernismo. Nas páginas do semanário circularam discussões teórico-críticas relativas, por exemplo, à recepção da poesia moderna e à crise do romance brasileiro. Do mesmo modo, essas páginas se tornaram espaço privilegiado para que escritores, por meio de depoimentos, crônicas, entrevistas e reportagens, realizassem um trabalho de literatura e sobre literatura.¹

Pelo que se pode observar, no final dos anos 1970, essa natureza literária de *Manchete* já não mais se confirmava. A matéria que tomamos aqui para análise é do ano de 1967. Como todos os depoimentos, o tom confessional e memorialístico contribui para que o depoente construa uma imagem de si. Nesse caso particular, uma imagem de leitor e de escritor.

¹ Discutimos essa questão da *Manchete* como revista literária em “Memória da leitura e a escrita da história” (GUIMARÃES, 2012).

Para iniciar a análise proposta, parte-se do que é iconográfico: a foto do escritor na matéria.



Figura 1 - Fotografia de Fernando Sabino
Fonte: *Manchete*, 1967, p. 144-145.
Acervo da pesquisa "Mineiros em *Manchete*".

A foto do escritor na página inicial do depoimento apresenta um contraste entre a descontração do local escolhido – a praia – e o título da matéria, iniciado pela palavra autocrítica, cujo significado indicia uma ação reflexiva e profunda. Fernando Sabino trajava camisa leve, short, óculos escuros, dirigia um olhar altivo, contemplava a praia e, assim, remete-nos à figura do cronista em busca de seus personagens no/do cotidiano. O texto que ele escreve, no entanto, embora mantenha o tom bem-humorado de muitas de suas crônicas, revela um escritor preocupado com sua imagem, que tanto demonstra conhecimento do cânone quanto evidencia uma certa posição anticanônica. A foto em pose casual explicita um jeito descontraído de o escritor apresentar várias questões sérias, como se confirmará pelo conteúdo da autocrítica:

São onze horas da noite. Uma noite quente, está fazendo um calor insuportável. Vou até a janela, fico a olhar o edifício fronteiro. Posso ver uma mulher gorda e de camisola se preparando para dormir. Em outras janelas vejo vários moradores, conversando, fumando, lendo jornal, olhando televisão ou simplesmente se deixando viver. Uma moça, no terceiro andar, solta os cabelos em frente ao espelho e depois vai à cozinha, de onde volta chupando uma laranja. No andar superior, um velho e um menino. O menino lê uma revista. O velho, só de calça de pijama está estirado num sofá, mãos atrás da cabeça, a olhar pateticamente

o teto. Em que estará pensando? Fazendo talvez, a sua autocrítica? É um edifício imenso, cheio de gente em seus cubículos, gente de toda espécie de todas as idades. A quantidade de buracos negros ou iluminados que daqui posso ver, habitados por tantos seres humanos como eu, acaba por me deprimir, trazendo-me certa sensação de angústia. (SABINO, 1967, p. 145)

O cronista olha a sua volta, identifica diversos personagens do cotidiano, aflige-se diante da vida em cubículos, própria da metrópole, solidariza-se com os personagens espremidos nos pequenos apartamentos da grande cidade, por eles e, talvez, com eles, se deprime e se angustia. As primeiras palavras do texto potencializam outro contraste: na foto, o cronista está “cá fora”, na praia, olhando os que estão expostos ao calor. Na cena desenhada no início do depoimento, igualmente marcada pelo “calor infernal”, o cronista está “dentro”, fechado no edifício; no entanto, não diminui seu interesse pelos que o rodeiam. Ao olhar para fora, ouvir os vizinhos, perceber-se parte das gentes “de toda espécie e de todas as idades”, o depoente-cronista escolhe ser seu próprio personagem e, como numa cena teatral, ilumina-se e se deixa ser visto:

Volto-me, caminho até o centro do quarto. Aqui debaixo da luz chegou a minha vez de ser visto. Agora quem quer que olhe de sua janela poderá assistir com indiferença ao espetáculo banal de um homem nem velho nem moço, nem alto nem baixo, nem gordo nem magro, nem alegre nem triste, pela décima vez se sentando diante da máquina para tentar a inquietante aventura de escrever sobre si mesmo. (SABINO, 1967, p. 145)

Para concretizar essa “aventura de escrever sobre si mesmo” Sabino elabora um depoimento dividido em nove partes não muito longas, separadas editorialmente por asteriscos. Por meio dele, entramos em contato com um conjunto de convicções do escritor que serão repetidas em entrevistas posteriores e que dizem respeito à crítica literária e à teoria da literatura. No depoimento, o escritor discute os significados da vaidade para os autores, defende-se da cobrança de ter que escrever mais um romance e do fato de não ter escrito um único verso.

O depoimento parece ser uma tentativa de apresentar conscientemente o “espetáculo banal” da vida rotineira em suas contradições e temores. Ao se mostrar consciente de que falar de si é uma forma de criar um personagem – “Não sou o personagem de mim mesmo, como escritor?” (SABINO, 1967, p. 145) –, o cronista se reconhece como um sujeito múltiplo: “É hora de saber um pouco sobre este desconhecido que mora em mim desde que nasci. A coexistência desses três indivíduos em um só é o que passa a ser objeto dessa estranha elucubração” (SABINO, 1967, p. 145). Ao voltar-se para si, lembra-se do modo como pode ser visto pelos outros e, diante da ideia e possibilidade da confissão, é invadido pela tensão: “A experiência me fataliza, sinto medo. Aquele mesmo medo que me deu ainda há pouco ao olhar pela janela a vida alheia” (SABINO, 1967, p. 145).

Ao seguir o depoimento, na terceira parte, o escritor reflete sobre o que é escrever e encena a dificuldade de fazê-lo, principalmente porque busca “palavras bem simples, diretas, exatas, curtas e grossas” à procura de “um original limpo e caprichado” (SABINO, 1967, p. 145). Na angústia da procura da primeira palavra, o escritor se vê diante de um espelho – o espelho da escrita – e reflete:

O que realmente sou: vejo é um cara de bobo, olhar de pateta como de um menino pilhado em flagrante. Mas de repente percebo um brilho de esperteza no fundo desse olhar: deixa de ser bobo, ninguém te observa, pode se abrir nesse sorriso de simpatia para com você mesmo. A simpatia indulgente com que nos olhamos ao espelho, posando para nós próprios. O que penso ser: a fisionomia bem composta, a expressão acomodada num ar de condescendência. Desfaço a ilusão desgrenhando os cabelos e, olhos arregalados, rosto crispado numa careta, língua deprimida como a de um enforcado, olho-me finalmente como aquele que devo ser para os outros: uma caricatura do homem que vim tentando laboriosamente compor ao longo dos anos. (SABINO, 1967, p. 145)

A síntese dos “três indivíduos em um só” parece ser o que há entre o bobo e o caricato e é diante do espelho que essa confirmação se consolida. Em todo o depoimento, o tema central é a natureza do ofício de escritor, a dificuldade de conviver com a crítica e de fazer crítica (e autocrítica). Temas como “a vaidade de ser lido” e o gosto pelo sucesso entram na construção do perfil do escritor:

Gosto do sucesso, mas nem por isso passo a acreditar que corresponda, em qualidade, ao que espero de mim. Ao contrário, tenho sempre a vaga impressão de algum equívoco. Muitas vezes é equívoco mesmo: estou cansado de receber elogios devido a crônicas escritas por Rubem Braga ou Paulo Mendes Campos. (SABINO, 1967, p. 146)

Essa consciência na distinção entre ser aplaudido, lido, amado e ter efetivamente qualidade literária no que escreve é a constante de lucidez do escritor em todo o depoimento. A imagem de escritor vaidoso e desconfiado, altivo e humilde, vai se delineando no decorrer da matéria, confirmando o título da reportagem. Ao se aprofundar nessa imagem de escritor e de intelectual, o cronista enumera também o que considera serem seus defeitos, em especial o que chama de “preguiça mental”:

[...] a morna negligência que me faz abandonar um livro ou um estudo em meio, sob o fundamento de que é muito cacete, não vale a pena, não há quem aguente. Em verdade nunca estudei com verdadeira perseverança, a não ser em vésperas de exame, e o que aprendi via de regra não me ficou na cabeça nem cinco minutos depois de me ver aprovado. (SABINO, 1967, p. 146)

Vê-se, até aqui, que Sabino não se preocupa em construir uma imagem positiva de si; considera-se bobo, caricato e relativamente preguiçoso para os estudos, desconstruindo a ideia de que os escritores e os intelectuais são invariavelmente estudiosos e inteligentes. Ao salientar sua condição de su-

jeito com “preguiça mental”, ele admite que conhece apenas algumas noções de geografia e história e nenhuma noção de matérias do ensino básico; esclarece que se formou em Direito sem “nada ter guardado dos estudos até o 3º ano e sem ter frequentado uma só aula nos dois últimos”, motivo pelo qual ele não buscou seu diploma na faculdade.

Ainda na linha de se distinguir de imagens pré-concebidas para intelectuais, Sabino se desenha como um escritor interessado no “*non sense*” (grifo no original), a piada, as brincadeiras, os disparates e as molecagens, o que parece contrapor o humor à intelectualidade, a inteligência ao ludismo, a formação pessoal desvinculada das amarras escolares e os livros didáticos. Manifesta-se como um preguiçoso, que pouco conhece outras línguas, dono de uma “espécie de burrice” em contraposição a intelectuais ativos, cultos. Essas definições de si parecem se aproximar da imagem de escritor descontraído e observador que se vê na foto que ilustra a matéria.

Além de se fotografar pelas palavras e se mostrar diferente da imagem convencional de um escritor, Sabino, embora se identifique como um sujeito de pouca memória, apresenta ao leitor de sua autocrítica suas memórias de leitura e a origem delas. Um dos modos de evocar suas leituras é a referência a escritores amigos: uns são aqueles com os quais é confundido (Rubem Braga e Paulo Mendes Campos), outros são os que foram “deixados em Minas” (Murilo Rubião, Etienne Filho, Emílio Moura e Elói Lima); há, também, aqueles com os quais se entende à distância (Luís Coelho, João Leite, Érico Veríssimo, Ciro dos Anjos e Carlos Castelo Branco); e, por fim, há os diletos companheiros aparentemente próximos, tais como Otto Lara Rezende, Paulo Mendes Campos, Marco Aurélio Matos, Castejon Branco, Autran Dourado, Rubem Braga, Vinícius de Moraes. Lista dessa natureza demonstra publicamente a amizade entre os escritores e se constitui como uma declaração indireta de leituras realizadas. Mas a citação de escritores-amigos não se esgota nessa confissão de aproximação fraterna.

Há amigos conselheiros, como é o caso de Mário de Andrade, poeta e intelectual com quem Sabino se correspondeu e que o alertava da necessidade de dedicação intensa do escritor a seu ofício:

Eu tinha que jogar tudo para abrir estrada larga e franca, como me aconselhava gravemente Mário de Andrade em uma de suas cartas: não ter contemplanções para comigo mesmo, não escorregar apenas, mas cair de quatro, quebrar a cabeça. Ir até o extremo de mim mesmo, não blefar, ser exatamente do meu tamanho – nem maior, nem menor. Para isso, não bastava apenas ser sincero ou espontâneo: teria de adquirir, nas palavras de Mário, “pelo sofrimento perfeito da vida, uma coisa muito mais nobre do que a espontaneidade e muito mais espiritual que a sinceridade: uma convicção”. (SABINO, 1967, p. 147)

Sabino se confessa leitor e admirador dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira e dos escritores Artur Azevedo e José Cândido de Carvalho. Esses escritores aparecem como uma espécie de cânone particular do escritor. Junto desses brasileiros, Fernando Sabino menciona e emite opinião crítica a respeito de escritores canônicos, como é o caso de Henry James, Dostoiévski, Joyce, Joseph Heller, Nabokov, Durrell, Lorca, Saul Bellow. As opiniões sobre as obras desses autores não aparecem exclusivamente para falar da experiência de leitura, mas também para registrar importantes escolhas e desejos originados no ofício de escritor. Esse é especificamente o caso de Artur Azevedo:

Passei a vida me preparando para me tornar um romancista. Seria ridículo negar que aprendi alguma coisa do meu ofício de escritor. Posso dizer que consegui dominar razoavelmente meu instrumento de trabalho, do qual, aliás, tiro a máxima parte do meu sustento. Sou bom datilógrafo, sei ainda aquele resto de gramática, alguma coisa de ortografia. Gastei resmas e resmas de papel escrevendo o que quer que fosse que me ensinasse a me exprimir através da palavra escrita, desde o caso mais gaiato à novela mais pretensiosamente literária. Com isso não fiz propriamente uma obra, senão algumas histórias curtas, ditas crônicas

cujo maior mérito será talvez o de uma delas poder um dia vir a figurar em antologias ao lado de O plebiscito, de Artur Azevedo – o que não chega a ser uma grande pretensão. (SABINO, 1967, p. 146, grifos nossos)

Se tomarmos o conto de Artur Azevedo aqui referido pelo cronista mineiro e o analisarmos em comparação com o ritmo de certas crônicas de Sabino, poderemos observar uma espécie de eco formal de um em outro, o que significa que a memória de Artur Azevedo, e de sua obra, se encontra, de certo modo, presente na de Fernando Sabino. Esse eco recoloca Azevedo na cena literária não só através da citação feita pelo escritor em *Manchete*, mas também pelo exercício de linguagem efetuado por Sabino. Toma-se como exemplo o seguinte trecho do conto de Azevedo:

De repente, o menino levanta a cabeça e pergunta:

– Papai, que é plebiscito?

O senhor Rodrigues fecha os olhos imediatamente para fingir que dorme.

O pequeno insiste:

– Papai?

Pausa:

– Papai?

Dona Bernardina intervém:

– Ó seu Rodrigues, Manduca está lhe chamando. Não durma depois do jantar, que lhe faz mal.

O senhor Rodrigues não tem remédio senão abrir os olhos.

– Que é? que desejam vocês?

– Eu queria que papai me dissesse o que é plebiscito.

– Ora essa, rapaz! Então tu vais fazer doze anos e não sabes ainda o que é plebiscito?

– Se soubesse, não perguntava.

O senhor Rodrigues volta-se para dona Bernardina, que continua muito ocupada com a gaiola:

– Ó senhora, o pequeno não sabe o que é plebiscito!

– Não admira que ele não saiba, porque eu também não sei.

– Que me diz?! Pois a senhora não sabe o que é plebiscito?

– Nem eu, nem você; aqui em casa ninguém sabe o que é plebiscito.

– Ninguém, alto lá! Creio que tenho dado provas de não ser nenhum ignorante!

- A sua cara não me engana. Você é muito prosa. Vamos: se sabe, diga o que é plebiscito! Então? A gente está esperando! Diga!...
- A senhora o que quer é enfezar-me!
- Mas, homem de Deus, para que você não há de confessar que não sabe? Não é nenhuma vergonha ignorar qualquer palavra. Já outro dia foi a mesma coisa quando Manduca lhe perguntou o que era proletário. Você falou, falou, falou, e o menino ficou sem saber! (AZEVEDO, 1901, s.p.)

O eco formal a que nos referimos pode ser confirmado em várias crônicas feitas na forma de diálogo, em especial a que se segue:

- É bom mesmo o cafezinho daqui, meu amigo?
- Sei dizer não senhor: não tomo café.
- Você é dono do café, não sabe dizer?
- Ninguém tem reclamado dele não senhor.
- Então me dá café com leite, pão e manteiga.
- Café com leite só se for sem leite.
- Não tem leite?
- Hoje, não senhor.
- Por que hoje não?
- Porque hoje o leiteiro não veio.
- Ontem ele veio?
- Ontem não.
- Quando é que ele vem?
- Tem dia certo não senhor. Às vezes vem, às vezes não vem. Só que no dia que devia vir em geral não vem.
- Mas ali fora está escrito "Leiteria"!
- Ah, isso está, sim senhor.
- Quando é que tem leite?
- Quando o leiteiro vem. (SABINO, 1980, p. 28-29)

O diálogo com frases curtas, pequenos enigmas, tensão mantida pela falta de resposta precisa entre os interlocutores e um toque de humor são recursos presentes nos dois textos: o conto de Azevedo e a crônica de Sabino. Vê-se, desse modo, a adesão de Sabino ao texto de Azevedo não só como leitor, mas também como escritor.

Diferente desse tipo de adesão é o que ocorre quando Sabino apresenta sua relação com alguns escritores estrangeiros.

Nesse caso, mais parece ser um modo de se comparar com esses escritores, distinguir-se deles, mas não por desconhecimento. Seria uma forma de demonstrar suas convicções, conforme sugerido por Mário de Andrade. Assim, a memória de leitura, no depoimento, vai se tornando demonstração de paradigmas de escrita, conforme vimos o caso de Artur Azevedo. Na passagem do depoimento em que Sabino faz um comentário sobre Dostoiévski, afirma: “Escrever romance para quê, depois de Dostoiévski? Para ser lido por quem? Tenho horror à *nouvelle vague*.” (SABINO, 1967, p. 147, grifos do autor). Esse comentário crítico vem para justificar o fato de não ter escrito, até aquela data, um segundo romance. Nesse caso, Dostoiévski é um paradigma inalcançável, insuperável, o que justifica, portanto, não escrever outros romances.

Outro elemento relevante a se perceber é que o escritor, de modo livre e descontraído, critica autores consagrados e confessa o que poucos têm coragem de fazer:

Outro gênio do romance me derrotou: não consegui ler *Ulisses*, apesar de três obstinadas tentativas, que me levaram tão somente até aquela impenetrável discussão sobre Hamlet na biblioteca: um doce para quem, além de Antonio Houaiss, me explicar de que se trata. E, como os demais que me afirmam ter lido o livro todo, e não somente o monólogo final, não preciso ir até o fim para saber que se trata de uma *insuportável obra prima*. (SABINO, 1967, p. 147, grifos nossos)

Com esses dois comentários, sobre Dostoiévski e Joyce, o escritor-leitor faz circular suas opiniões sobre as obras: enquanto a de Joyce é considerada ilegível e “insuportável”, a de Dostoiévski é perfeita e insuperável. O depoimento faz aparecer um leitor múltiplo e exigente, difícil de ser impressionado, ao mesmo tempo que atento ao novo:

Alguns casos esporádicos ainda conseguem me impressionar: Nabokov, Durrell, Joseph Heller – *Catch-22* é talvez a única coisa realmente nova surgida ultimamente em matéria de romance. Saul Bellow pode

ser bom, mas deixo para acabar um dia a leitura de Herzog – ai, meu Deus, que preguiça. Em compensação, êta *romance gostoso, esse extraordinário Coronel e o Lobisomem*, de José Candido de Carvalho. (SABINO, 1967, p. 147, grifos nossos)

Assim, o sujeito que se considera um desmemoriado revela suas memórias de leitura, realiza a avaliação de obras canônicas e se apresenta como uma espécie de crítico comparativista ao estabelecer paradigmas de qualidade e perfeição. Aliado a todo esse processo de legitimação de autores, recuperação de obras, apresentação de escritores-mestres e conselheiros, deve-se destacar a importante, extensa e insistente legitimação fraterna de amigos-escritores aludidos na “Autocrítica”. Por esses percursos escreve-se a um só tempo a memória de leitura de um sujeito-escritor e um modo particular de perceber e compreender a história da literatura, seu cânone, suas novidades. A leitura dessa “Autocrítica”, portanto, revela a imagem que Fernando Sabino faz de si em 1967: a do escritor descontraído, discípulo de Mário de Andrade, e admirador de Arthur Azevedo e Dostoiévski. O gosto pelo humor e o *nonsense* o distingue de escritores canônicos, aos quais não se apega nem se submete. Exalta, ainda, sua formação pessoal como escritor menos em ambientes escolares e mais na convivência ativa com amigos com os quais trabalhou, aos quais se dedicou como leitor, e a quem divulga em seus escritos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Artur de. Plebiscito. In: AZEVEDO, Artur de. *Contos fora da moda*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=88453#Plebiscito>. Último acesso em: 22 dez. 2018.

GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. A memória da leitura e a escrita da história. In: ENCONTRO DA ABRALIC, 13, 2012, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: Abralic, 2012. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434291189.pdf. Último acesso em: 22 dez. 2018.

SABINO, Fernando. Autocrítica de Fernando Sabino. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 777, p. 144-147, 11 mar. 1967.

SABINO, Fernando. Conversinha Mineira. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler*. v. 1. São Paulo: Ática, 1980. p. 28-29.

MEMÓRIA, RETORNO E EXPECTATIVAS EM
HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS,
DE JULIA ALVAREZ²

Priscila Campello

Para o imigrante, o retorno ao lugar de origem significa uma forma de descobrir um espaço no qual se enquadre e onde ele reconhece o seu lar. Porém, ele percebe que esse lugar que gostaria de chamar de “lar” é muito mais complexo do que meramente o reconhecimento de uma localização geográfica e física. A volta, desse modo, implica um posicionamento cercado por incertezas e questionamentos. Não há uma identificação imediata, como se havia esperado, gerando nesse indivíduo a necessidade constante de ir e vir. Ao explicar a composição do seu primeiro romance, *How the García girls lost their accents*, a escritora Julia Alvarez (1998, p. 132, grifos da autora) afirma: “Decidi que não queria um *Bildungsroman* tradicional, com o avanço do tempo e o crescimento da personagem. Eu queria que o leitor pensasse como se fosse um imigrante, retornando eternamente”.³ Assim, com a autoridade de uma imigrante que frequentemente faz esse caminho de volta, Alvarez reconhece que o retornar é um movimento permanente e inesgotável. A ordem dos capítulos no romance analisado aqui retrata essa constante “volta” no tempo, ora passado nos Estados Unidos, ora na República Dominicana. O texto apresenta uma estrutura que não obedece a uma sequência cronológica e linear, sendo assim um reflexo da memória do imigrante, que oscila entre o lugar de origem e o de exílio. Vale lembrar que, nas passagens que narram as experiências no exílio, destaca-se o tratamento recebido ali, ao serem vistos como forasteiros ou *spics* tanto pelos vizinhos quanto pelos colegas de escola, por exemplo, e o sentimento que os acomete de

² Este texto é uma adaptação de parte da minha tese de doutorado, intitulada *O exílio e o retorno do imigrante na obra de Julia Alvarez/Yolanda García* (CAMPELLO, 2008).

³ No original: “I decided I didn’t want the traditional *Bildungsroman*, with time going forward and the character growing up. I wanted the reader to be thinking like an immigrant, forever going back”.

serem “diferentes” ao retornarem à República Dominicana. O sentimento de deslocamento e não pertencimento passa a ser biespacial, já que ocorre nos dois lugares.

O romance *How the García girls lost their accents* aponta para uma questão importante, qual seja, o constante processo de rememoração que tanto a própria escritora quanto a protagonista Yolanda García utilizam ao narrar as lembranças de acontecimentos e sentimentos gravados em suas memórias. De acordo com Michael Pollak (1989, p. 13), no artigo intitulado “Memória, esquecimento, silêncio”,

[...] ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros.

Embora o texto de Alvarez não obedeça à ordem cronológica convencional, conforme citado anteriormente, com as lembranças narradas da infância à idade adulta, ele certamente pretende chegar à definição do “lugar social” do indivíduo que remete às suas memórias como tentativa de auto compreensão, principalmente do sujeito imigrante, que não tem este lugar claramente definido. Vale destacar também que, dado o caráter de transitoriedade da memória, conforme afirmação de Andreas Huyssen (2000, p. 37) – “[a] memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” –, o indivíduo utiliza suas lembranças segundo interesses pontuais e específicos ao longo de sua narrativa, ocorrendo assim incoerências, contradições, fragmentações. A narrativa fragmentada sempre presente no processo de rememoração e na escrita autobiográfica é fator crucial para o entendimento deste processo, já que não é possível manter a memória congelada, imutável e isenta de qualquer influência ou esquecimento. Portanto, é

preciso constantemente considerar o distanciamento temporal existente entre o fato vivido e o fato narrado, assim como as mudanças vividas pelo sujeito narrador/“rememorador”. No caso de Yolanda, sabemos que há tanto o distanciamento temporal quanto o físico, como podemos constatar na análise a seguir. Assim, o objetivo deste trabalho é analisar as possíveis interfaces entre o retorno de Yolanda García à República Dominicana e as lembranças e expectativas nutridas por ela ao longo dos anos vividos no exílio nos Estados Unidos.

No primeiro e talvez mais simbólico capítulo do romance *García Girls*, “Antojos” [O desejo], narra-se a visita de Yolanda já adulta à República Dominicana, após cinco anos longe de lá. Logo nos primeiros parágrafos, há uma passagem em que a personagem sopra as velas de um bolo e faz um pedido:

Ela se inclina para frente e fecha os olhos. Há tanta coisa que ela quer que fica difícil escolher um único desejo. Houve muitas paradas no caminho nos últimos vinte e nove anos desde que sua família deixou essa ilha para trás. Ela e suas irmãs levaram vidas tão turbulentas – tantos maridos, casas, empregos, caminhos errados. Mas veja suas primas, mulheres com lares e autoridade em suas vozes. Permita que essa seja a minha casa.⁴ (ALVAREZ, 1992, p. 11).

Esse pedido de Yolanda traduz a esperança que ela deposita na visita à terra natal. Ela espera encontrar ali o “paraíso” que perdeu ao se tornar uma imigrante, o “lar” que tampouco encontrou no exílio, como ela mesma percebe mais adiante: “[p]arada aqui sozinha, ela acredita nunca ter se sentido em casa nos Estados Unidos, nunca”⁵ (ALVAREZ, 1992, p. 12). Além disso, ela parece sentir que na ilha poderá levar uma vida normal, menos “turbulenta” e, como suas primas, ter “autoridade em sua voz”, encontrando sentido e direção para sua vida.

4 No original: “She leans forward and shuts her eyes. There is so much she wants, it is hard to single out one wish. There have been too many stops on the road of the last twenty-nine years since her family left this island behind. She and her sisters have led such turbulent lives – so many husbands, homes, jobs, wrong turns among them. But look at her cousins, women with households and authority in their voices. Let this turn out to be my home”.

5 No original: “Standing here in the quiet, she believes she has never felt at home in the States, never”.

Para Yolanda, suas primas aparentemente representavam o protótipo das mulheres perfeitas, já que eram casadas, tinham famílias e levavam uma vida bastante pacata no mesmo lugar em que sempre viveram. Diferentemente das irmãs García, as primas não precisaram sair às pressas da República Dominicana, não foram desafiadas por uma língua estrangeira, por costumes diferentes, por situações desconhecidas e desconfortáveis, ao que se deve a impressão de serem “perfeitas”, de não terem problemas e de terem constituído suas respectivas famílias, fato que não se deu com Yolanda. No entanto, sabemos que Yolanda fez as suas próprias escolhas ao renunciar a marido e filhos em prol de uma profissão. De certa maneira, enquanto suas primas sucumbiam à pressão familiar de uma sociedade patriarcal, Yolanda estava seguindo um caminho escolhido por ela própria, o qual trilhava desde criança sem interferências familiares: contar histórias. Porém, se, por um lado, Yolanda rompe com os laços e tradições familiares ao escolher seguir uma carreira que contraria as expectativas de uma sociedade machista, conservadora e que, de certo modo, determina o futuro de suas mulheres, por outro, os temas que ela escolhe para os seus livros dizem respeito justamente à (sua) família. Essa escolha acaba por ser bastante delicada, uma vez que suas irmãs e mãe, principalmente, sentem-se expostas, criticadas e ultrajadas pelas narrativas de Yolanda.

Assim, considerando essa sucessão de incidentes e desencontros, Yolanda personifica esse sujeito movente, fronteiriço, também ao regressar à ilha e acreditar que poderá recuperar sua possível identidade dominicana, seu passado, sua pátria. Seu desejo incontornável de comer goiabas, como demonstrado nos trechos: “[m]al posso esperar para comer goiaba”,⁶ “[p]arece haver uma fartura [de frutas] aqui para comer -, exceto goiabas”,⁷ “[n]enhuma dominicana estaria de carro na rua a esta hora pegando goiabas”⁸ (ALVAREZ, 1992, p. 22), metaforicamente representa o próprio desejo seu, de

6 No original: “I can’t wait to eat some guavas”.

7 No original: “There seems to be plenty [of fruit] here to eat - except for guavas”.

8 No original: “No *dominicana* with a car would be out at this hour getting *guayabas*”.

suas irmãs e de todos os exilados de encontrar sua identidade e descobrir onde seu lar se encontra, o lugar no qual seja possível se sentir em casa, em que tudo seja mais familiar. Heather Rosario-Sievert (1997, p. 132) explica que Yolanda

[...] parte pela estrada como os pícaros de antigamente para satisfazer seus desejos. Ela procura por uma fruta, goiaba, que na sua tradução para os Estados Unidos é difícil de se obter. Seu santo desejou goiabas durante sua ausência da terra natal. Sua busca pela fruta e pelo seu Eu não será fácil, ela fora avisada.⁹

Rosario-Sievert (1997, p. 131) ainda define *antojos* como

[...] desejos metafísicos demandados por um santo que quer algo. É a sensação que ocorre quando a pessoa em questão é tomada por um espírito do outro mundo, da mesma forma que as demandas da língua materna exercem sua influência e afetam o controle da língua recém-aprendida.¹⁰

No próprio romance, temos tanto a voz da dona da casa que tenta de forma bastante simplista e nada mística explicar o termo, quanto a voz de uma empregada mais idosa, cuja origem rural confere-lhe autoridade sobre o assunto. Para Tía Carmen: “[u]m *antojo* é como um desejo por algo que você tem que comer”,¹¹ enquanto que para a empregada “[n]o interior, dizemos que uma pessoa tem um *antojo* quando alguém é possuído por um santo que quer alguma coisa”¹² (ALVAREZ, 1992, p. 8, grifos da autora). Pela diferença das definições, nota-se que a senhora ligada ao campo percebe o termo *antojo* de uma forma sobrenatural, atribuindo a uma entidade um desejo incontrollável que ela quer que se realize. Já para a

9 No original: “[...] sets out on the road in the tradition of the *picaros* of old to satisfy her cravings. She seeks a fruit that, in her translation, to the United States, has been hard to obtain, *guavas*. Her *santo* has craved guavas in her absence from the mother country. Her quest for fruit and for Self will not be an easy one; she has been warned”.

10 No original: “[...] metaphysical cravings demanded by *un santo* who wants something; it is the feeling that occurs when the person in question is overtaken by a spirit of the other world, much in the way that demands of the mother tongue exert their influence and affect the control of the newly learned language”.

11 No original: “An *antojo* is like a craving for something you have to eat”.

12 No original: “In my *campo* we say a person has an *antojo* when they are taken over by *un santo* who wants something”.

tia, membro da alta sociedade dominicana e católica, *antojo* seria também um desejo incontrollável, como o das mulheres grávidas, explicável pela condição, embora banal, e sem relação qualquer com outras crenças ou religiões. Assim, ao dar voz a uma mulher da classe trabalhadora para explicar talvez o termo mais relevante do texto, já que este dá nome ao título do primeiro capítulo do romance e parece ser o sentimento que move a personagem Yolanda, Julia Alvarez está também valorizando a crença e a cultura da classe menos favorecida, esta que é comumente silenciada pela elite que muitas vezes não aceita suas crenças e valores por serem desconhecidos, inexplicáveis, não científicos e ligados à magia, candomblé e outras práticas.

Ainda no primeiro capítulo do romance, encontramos uma Yolanda que, diferentemente de uma mulher dominicana, não parece entender a dinâmica local. Yolanda logo manifesta o desejo de viajar de carro sozinha pelo país, contrariando as recomendações das tias, que desaprovam tal ideia: “‘Aqui não é os Estados Unidos,’ diz Tia Flor, com um sorriso astuto. ‘Uma mulher simplesmente não viaja sozinha nesse país. Especialmente nos dias de hoje’”¹³ (ALVAREZ, 1992, p. 9). Se, por um lado, vemos que a família trata Yolanda como uma menina indefesa, desprotegida e despreparada, por outro, vemos uma Yolanda que passou a maior parte de sua vida imersa em uma cultura em que as mulheres são predominantemente incentivadas a serem independentes desde cedo e a exercerem os mesmos papéis que os homens. Para Rosario-Sievert (1997, p. 132), “[n]a língua e cultura novas [em contraste com a primeira língua e cultura], as mulheres viajam sozinhas, os obstáculos podem ser superados, os perigos podem ser mais supostos do que reais”.¹⁴ Essa Yolanda “americanizada” e disposta a lutar para realizar seus desejos, seus *antojos*, não enxerga as limitações culturais impostas

13 No original: “‘This is not the States,’ Tía Flor says, with a knowing smile. ‘A woman just doesn’t travel alone in this country. Especially these days’”.

14 No original: “In the new language and culture [em contraste à primeira língua e cultura], women do travel alone; obstacles can be overcome; dangers may be more perceived than real”.

às mulheres latino-americanas, e tampouco os parentes na República Dominicana reconhecem a possibilidade de Yolanda não ser como eles. Por isso, esse tratamento de infantilização e controle. Segundo Ibis Gómez-Vega (1999, p. 96), “[...] a dominicana que retorna está quebrando as tradições culturais dominicanas ao se comportar como uma americana, e é aí que o deslocamento de Yolanda novamente torna-se evidente”.¹⁵ No artigo “New ways of telling: Latinas’ narratives of exile and return” [Novas formas de contar: narrativas *Latinas* de exílio e retorno], Jacqueline Stefanko (1996, p. 55) complementa esse raciocínio afirmando que “Yolanda tenta resolver a ambivalência inerente a um diálogo como esse [diálogo entre a tia e a empregada sobre o termo *antojo*, mencionado nas notas 11 e 12] ao reinventar a palavra para transmitir seu desejo pelo lar”.¹⁶ Desse modo, ao se apropriar do termo *antojo*, a personagem enfatiza não apenas seu desejo pelas goiabas, mas também justifica a viagem pelo interior da ilha e, assim, tenta resolver tanto o desejo físico quanto um desejo emocional e visceral que diz respeito ao encontro de seu provável lugar, seu lar possível.

Ao longo do romance, observa-se a dificuldade de Yolanda em nomear para si um único lar: a República Dominicana ou os Estados Unidos. Há lares, há lugares de encontro dessa pátria imaginária. Para cada experiência, para cada momento, um lugar físico é denominado lar. Podemos ir mais além e reforçar que, para o sujeito híbrido, o lar encontra-se no local do afeto, conforme o título do artigo de Kenneth Parker (1993) nos lembra: “Home is where the heart... lies”, e não no lugar geográfico em que se nasceu ou em que se reside. Para Fatima Mujčinović (2004, p. 108), o lar “[...] recebe um significado da matriz cultural que informa e influencia a identidade do sujeito – o ambiente social familiar da família, amigos,

15 No original “[...] the returning *dominicana* is breaking Dominican cultural mores by behaving like an *americana*, and this is where Yolanda’s displacement once again becomes evident”.

16 No original: “Yolanda attempts to resolve the ambivalence inherent to such a dialogue by re-inventing the word to convey her desire for home”.

comunidade, e as práticas sociais – e está associado aos sentimentos de enraizamento, pertencimento e segurança”.¹⁷ Yolanda procura em seu país de origem a resposta para a sua busca, porque ela acreditava que ali se encontrava essa matriz cultural à qual Mujčinović se refere. Porém, fica visível diante de seu comportamento na ilha e em uma provável situação de perigo, que na República Dominicana ela também se sente como uma estrangeira, ela também não se enquadra. Pode-se concluir, a partir dessa constatação, que se sentir em casa/lar passa antes por um estado de espírito, não se relacionando diretamente, como poderíamos esperar, ao espaço físico. Utilizo a explicação de Patricia Goldblatt ([s.d.], p. 133, grifo da autora) sobre como as crianças exiladas reagem ao retornarem ao local de origem para confirmar esse aspecto subjetivo do conceito de lar:

Essas crianças exiladas, perdidas e buscantes, como a própria Alvarez, que foram forçadas a sair de sua terra natal, aprendem que seu *lar* deve estar dentro delas, já que apenas sua imaginação está livre de violação. Ao voltarem para casa, elas enfrentam e devem aceitar as mudanças que naturalmente resultam com o tempo. Elas descobrem um mundo que se transformou ou um mundo que não está mais de acordo com a sua nova sensibilidade. O estimado *lar* agora só permanece na memória, como um *antojo*, pois deixa de existir na realidade.¹⁸

Vale aqui ressaltar que o sentimento de deslocamento de Yolanda reflete a ambiguidade da própria Julia Alvarez. No artigo “Julia Alvarez: Dominican American storyteller” [Julia Alvarez: contadora *Dominican American* de histórias], Stephanie Prescott (1999, p. 32), ao comentar a infância de Alvarez na República Dominicana, cita a própria autora:

¹⁷ No original: “[...] receives a signification of the cultural matrix that informs and affects one’s identity – the familiar social milieu of family, friends, community, and cultural practices – and is associated with the feelings of rootedness, belonging, and security”.

¹⁸ No original: “Those lost and searching exiled children, like Alvarez herself, who have been forced from their birthplaces, learn that their *home* must reside within, for only their imaginations are safe from violation. For, when they return home, they confront and must accept the changes that have naturally accrued with time. They discover a world that has been transformed or a world that no longer accords to their new sensibilities. The treasured *home* now only persists in memories, in an ‘antojo’, for it no longer exists in reality”.

Nesse paraíso, Alvarez “odiava os livros, a escola, qualquer coisa que tivesse a ver com trabalho.” Ao mesmo tempo, ela amava todas as coisas americanas. Ela esperava ansiosamente pelos presentes trazidos por seus avós quando eles retornavam de viagens a Nova York. Seu café da manhã predileto eram *corn flakes*. [...] Assim, a fuga de sua família para os Estados Unidos em 1960 foi para Alvarez um pedido atendido: Ela era “uma menina americana, finalmente voltando para casa”.¹⁹

Enquanto Yolanda expressa a ambiguidade do seu sentimento e da sua condição já adulta e durante um momento de desconforto e ameaça, Alvarez exprime o mesmo com apenas dez anos de idade. Ao cruzar essas duas falas, percebe-se primeiramente uma contradição na descrição da ilha: é um “paraíso”, mas a menina Julia gostava na verdade das coisas que vinham de fora, como os presentes e as comidas estadunidenses. Desse modo, o exílio familiar significou nada menos do que a volta para esse lugar de identificação e admiração, afinal ela se sentia de fato como uma americana (estadunidense). A ida para os Estados Unidos, o lar já querido na República Dominicana, não confirma o sentimento cultivado na ilha e o desejo de estar em um lugar em que pudesse se sentir em casa. A dubiedade do sentimento de ambas, Yolanda e Alvarez, evidencia a própria ambiguidade do exilado. Os Estados Unidos e tudo que ele representa e disponibiliza para as pessoas parece ser muito mais atraente à distância e ao ser comparado com a República Dominicana. Aparentemente é fácil dizer que o lar é os Estados Unidos, quando o indivíduo ainda não viveu lá e não passou por situações de constrangimento, preconceito, exclusão. Em ambos os casos, há menos um sentimento imutável e definitivo do que uma reação espontânea e momentânea. Edward Said (1996, p. 49) afirma que

19 No original: “In such a paradise, Alvarez ‘hated books, school, anything that had to do with work.’ At the same time, she loved all things American. She waited eagerly for the gifts her grandparents would deliver when they returned from trips to New York. Her favorite breakfast was corn flakes. [...] Thus, her family’s escape to the United States in 1960 was, to Alvarez, a prayer answered: She was ‘an American girl, coming home at last’”.

[o] exílio, portanto, existe em um estado mediano, nem completamente sintonizado com o novo ambiente nem plenamente desvincilhado do antigo, cercado de meios-envolvimentos e meios-desligamentos, nostálgico e sentimental por um lado, um assimilado experiente ou um excluído secreto por outro.²⁰

Yolanda, particularmente, acreditava poder resgatar sua “identidade” ao retornar ao local de sua origem, ao convívio com seus parentes, ao contato com o lugar, seus habitantes, as comidas, as tradições, o dia a dia. Ela tentou atualizar sua memória e levar uma vida que se aproximaria daquela de qualquer outro habitante da ilha, projeto desde já fracassado.

Portanto, percebe-se que o exilado não tem apenas um lugar que possa chamar de seu, não pertence a somente um local definido e único, o que o torna um sujeito fronteiriço, fragmentado, já que seus valores, costumes e crenças dividem-no em sujeitos pré e pós-exílio. Devido à complexidade da mudança para o exílio, do dia a dia longe da terra natal e dessa busca constante, situação por excelência associada à condição do exilado, a noção de pátria torna-se muito mais opaca.

É possível notar, finalmente, que o texto não fornece uma solução definitiva para essa busca, mas aponta para a possibilidade da negociação e também para a condição marginalizada do exilado. “A visão da fronteira possibilita-nos apreender a arbitrariedade suprema da própria fronteira, das separações e inferiorizações forçadas” (FLORES; YÚDICE, 1992, p. 84). Cabe aqui pensar que a condição fronteiriça do exilado possibilita a percepção de sua própria condição em relação aos dois lugares aos quais ele se refere. Uma das características desse lugar fronteiriço é exatamente a de ser um espaço onde sentimentos contraditórios e paradoxais se expõem. Embora tanto a República Dominicana quanto os Estados Unidos apresentem aspectos positivos e negativos e sejam sempre

²⁰ No original: “The exile therefore exists in a median state, neither completely at one with the new setting nor fully disencumbered of the old, beset with half-involvements and half-detachments, nostalgic and sentimental on one level, an adept mimic or a secret outcast on another”.

pensados em perspectiva, a percepção do exilado, no caso, Julia Alvarez e as irmãs García, está diretamente ligada aos acontecimentos e sentimentos que elas vivenciam em cada um deles. Daí o fato de o imigrante estar sempre voltando, sempre buscando, sempre desejando, e nunca encontrando uma resposta, um lugar, uma definição. Estar na fronteira diz respeito justamente a essa condição de estar entre dois espaços, duas situações, duas possibilidades.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Julia. A clean windshield. In: LYONS, Bonnie; OLIVER, Bill (Ed.). *Passion and craft: conversations with notable writers*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998. p. 128-144.

ALVAREZ, Julia. *How the García girls lost their accents*. New York: Plume, 1992.

CAMPELLO, Priscila Campolina de Sá. *O exílio e o retorno do imigrante na obra de Julia Álvarez/Yolanda García*. 2008. 171f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FLORES, Juan; YÚDICE, George. Fronteiras vivas/Buscando América: as línguas da formação latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Y nosotras latino americanas? Estudos sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 69-86.

GOLDBLATT, Patricia F. How the García girls lost their accents. Book review. *European Journal of Women's Studies*, v. 4, n. 4, p. 129-134, [s.d.].

GÓMEZ-VEGA, Ibis. Hating the self in the “other” or how Yolanda learns to see her own kind in Julia Alvarez’s *How the García girls lost their accents*. *Intertexts*, v. 3, n. 1, p. 85-96, 1999.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

MUJČINOVIĆ, Fatima. *Postmodern cross-culturalism and politicization in U. S. Latina literature: from Ana Castillo to Julia Alvarez*. New York, NY: Peter Lang Publishing, 2004.

PARKER, Kenneth. Home is where the heart ... lies. *Transition*, Cambridge, MA, v. 3, n. 59, p. 65-77, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRESCOTT, Stephanie. Julia Alvarez: Dominican American storyteller. *Faces: People, Places, and Cultures*, v. 15, p. 30-32, fev. 1999.

ROSARIO-SIEVERT, Heather. Anxiety, repression, and return: the language of Julia Alvarez. *Readerly/Writerly Texts*, v. 4, n. 2, p. 125-139, Spring-Summer 1997.

SAID, Edward W. *Representations of the intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.

STEFANKO, Jacqueline. New ways of telling: Latinas' narratives of exile and return. *Frontiers*, v. 17, n. 2, p. 50-69, 1996.

DE MIM JÁ NEM SE LEMBRA:
UMA OBRA PARA QUE NÃO NOS
ESQUEÇAMOS

Vera Lopes

Uma pergunta de Luiz Ruffato, em seu discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt de 2013, é emblemática: “O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora?” (RUFFATO, 2013, s.p.).

Sua resposta não é menos emblemática: “Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil” (RUFFATO, 2013, s.p.).

A postura de Luiz Ruffato no que tange ao exercício de sua profissão se delinea em sua obra *De mim já nem se lembra* (2016), cuja primeira publicação se deu em 2007. Nas páginas que compõem o romance, esse pacto com a realidade social e histórica se dá por meio de um movimento estético inusitado, em que se costuram um prólogo, um conjunto de cartas e um apêndice. Nesse alinhavo, vozes dialogam de forma subliminar, desenhando um espaço de memória no qual se ressaltam subjetividades e história, ecoando um gesto de resistência.

Este artigo tem como objeto o tratamento estético dado pelo autor a esse movimento da memória, no qual forja seu compromisso de denunciar um momento da história pela voz de um trabalhador urbano que vai se engajando por meio da experiência da exploração nas relações de trabalho vividas em um período de ditadura. Entrecruzada a isso, sobressai uma voz pungente, de caráter autoral, leitora das cartas, um objeto de memória, e do tempo histórico que delas emerge, fazendo de sua escrita sua forma de resistência.

As cartas, a memória e a História

Pierre Nora cunha o termo “aceleração da história” para “a oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio” (NORA, 1993, p. 7). Essa ruptura promove a busca pela memória, uma forma de acessar aqueles lugares onde estaria a memória cristalizada. Trata-se de uma forma de tentar consertar a ruptura com o passado promovida pela história, dando vida a resíduos.

Ainda segundo o historiador francês, essa aceleração tem se dado pelo fenômeno da mundialização, da massificação, da mediatização, resultando no fim das sociedades-memória, as quais asseguravam a conservação e a transmissão de valores; também no fim das ideologias-memórias, que asseveravam a transição regular do passado para o futuro, mantendo o fundamental do passado para o futuro. Assim, sentenciam as sociedades à história, que “é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança” (RUFFATO, 2016, p. 8), uma história que é só vestígio e trilha.

Desalojado de sua memória, cabe ao homem fazer novas adequações da história e da memória, consagrando, a esta, lugares. Cartas são um desses lugares de arquivos onde podem ser mantidos afetos, hábitos, modos de pensar, raízes, enfim, para que a história, ou um ramo de intérpretes dela, não deixe essas raízes no limbo e as deforme. Trata-se do que Nora descreve como “momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos” (RUFFATO, 2016, p. 13) na forma de lugares de memória.

Nesse viés, Luiz Ruffato concebe *De mim já nem se lembra* (2016). Na composição, uma voz discursiva, que se apresenta como o autor, afirma ter encontrado um maço de cartas escritas pelo irmão mais velho, José Célio, a sua mãe. Elas haviam sido guardadas após a morte daquele filho jovem em

um acidente de automóvel. Anos depois, por certo acaso, elas chegam às mãos do irmão mais novo, agora seu leitor e alguém que, no papel de autor, as transforma em lugar de memória. Recebidas assim por alguém a quem não haviam sido direcionadas, as cartas adquirem outra função, tornam-se um espaço de dupla face de elucidação do passado – por meio delas, emoções familiares, costumes, hábitos, sentimentos e cenas serão saudados e revividos; por meio delas, a história do Brasil durante a ditadura militar de 1964, envolvida em forte pressão do capital, será retomada, reconstruída.

Há, assim, um deslocamento das cartas de um tempo de interlocução para o tempo de um outro leitor, ou seja, elas são levadas a outras leituras. Assim, de mensagem pessoal, passam a objeto de reflexão quanto a espaços e tempos, relatados sob esse novo olhar, de forma que a memória que as cartas preservam adquire outros significados.

Esse ponto de vista posterior vai construir, então, uma leitura em que vida íntima e história coletiva se acoplam, de maneira que um novo maço de cartas se apresenta. As missivas chegam a outro enunciatário, um novo destino lhes é imputado, deixando de ter como alvo uma leitora-mãe e passando a um leitor-irmão, que se apropriará dos textos cuja experiência de vida relatada não é a sua, transformando-a em uma outra, de leitor – experiência vivida pelas palavras, pelo que delas ecoa.

Assim, as cartas de José Célio a sua mãe formam um conjunto de fatos, sentimentos, sensações, impressões que se deslocam para alcançar sentimentos, sensações, impressões outras, o que reveste a leitura, ação posterior, de nostalgia. E isso se apresenta em dois planos.

Em um primeiro plano, as missivas mostram o perfil de um jovem que, tendo saído do interior de Minas Gerais, Cataguases, encontra-se em São Bernardo do Campo, no ABC Paulista, em busca de realizar o sonho de um bom emprego como torneiro mecânico. Ele se dirige a sua mãe, a quem devota sincero

respeito e amor. A singeleza do tom com que as cartas são escritas impressiona: trata-se de relatos de situações comezinhas, pautadas em impressões de um interiorano de bom caráter, com boa formação familiar e laços afetivos com a cidade de origem. Trechos de sua carta de 02 de fevereiro de 1971 anunciam seu perfil: a) alguém inexperiente com viagens e o tempo de permanência no seu local de origem: “Nunca tinha viajado tanto tempo dentro de um ônibus...” (RUFFATO, 2016, p. 25); b) alguém que traz em si a confiança típica das relações interioranas: “O Nilson estava me esperando na rodoviária direitinho” (RUFFATO, 2016, p. 26); c) alguém que tem a obediência como manifestação do valor à educação paterna: “Fala com ele [o pai] que eu não esqueci dos conselhos dele não: só falo com as pessoas que o Nilson diz que é colega dele ou conhecido” (RUFFATO, 2016, p. 27). Esses três comportamentos ilustram delicadeza de sentimentos e credulidade.

É com esse perfil que experiências do espaço de origem são constantemente relatadas, consagrando, no presente de José Célio, um passado familiar, trivial, afetivo. As lembranças de José Célio são seu alimento e assim também serão para seu leitor futuro, fazendo emanar momentos que, pela distância e pela saudade que evocam, sacralizam-se. Pequenas imagens, falas, gestos, objetos constituem o espaço da memória, legitimando um passado vivido por um e sacralizado por outro: a preocupação (repleta de machismo) constante com a irmã: “A Lúcia continua a mesma: a senhora viu como ela ficou brava só porque falei do tamanho da minissaia dela? Aquilo é uma indecência mesmo, eu não vou deixar de falar não” (RUFFATO, 2016, p. 40); a preocupação com a doença do pai: “Fiquei preocupado com a saúde do pai. Esse negócio de tossir daquele jeito e escarrar sangue não é normal não. Ele tem que procurar outro médico...” (RUFFATO, 2016, p. 40); as lembranças de infância: “Sinto muita falta da roça. Por aqui tem muito cigano e o povo todo tem muito medo deles. Lembro que a gente morria de medo quando os ciganos

acampavam no Beira-Rio e todo mundo falava que eles roubavam criança e sumiam com ela” (RUFFATO, 2016, p. 46); a retomada de costumes: “Eu lembro das vezes que eu pegava o colchão e ia dormir na varanda, de tanto calor. Ou quando a gente aguava o colchão e deitava. O máximo que a gente conseguia era o capim do colchão apodrecer” (RUFFATO, 2016, p. 77); a valorização do carinho familiar: “Mãe, obrigado pela camisa, pelo doce de mamão ralado e pelo queijo” (RUFFATO, 2016, p. 47). Todos esses elementos são o elo entre José Célio e seu espaço de origem. Também o são entre os irmãos, o mais novo leitor do mais velho, ambos seres de memória.

Junto a isso, há informações sobre a vida na cidade maior, o emprego, as relações de trabalho. Sem nunca deixar de lado seu perfil familiar, o locutor vai, carta a carta, informando suas experiências como trabalhador urbano, sua inserção no mercado de trabalho, traçando um percurso de vida pessoal e profissional acoplado ao movimento social, histórico, de forma que o rapaz do interior que chega em busca de emprego e certa estabilidade social transforma-se em um ser político, ciente de que é explorado pelas forças de trabalho e vivente que é de um sistema ditatorial. Forma-se, assim, um homem.

Dessa maneira, um segundo plano vai dominando as cartas: José Célio também registra o movimento histórico, social, econômico no qual passa a viver, robustecendo a narrativa histórica imanente ao conjunto de cartas.

Logo de sua chegada, indo procurar emprego na empresa Conforja, enfrenta uma fila, “onde tinha gente do Brasil todo” (RUFFATO, 2016, p. 28). Sendo reconhecido como alguém que se tinha formado no Senai, passa a ser tratado com “mais consideração” e é contratado de imediato. A conversa com o “moço” que estava selecionando pessoal se traduz em elogios que colocam José Célio “todo feliz” (RUFFATO, 2016, p. 28). Esse primeiro momento revela como se dava a negociação para o trabalho, o tom de familiaridade no tratamento dos novos funcionários, os elogios já “domesticantes” para

um rapaz recém-saído do seio familiar. Como experiência inicial, o método alivia o peso do estar fora de casa, pois o tom pessoal e gentil da empresa dilui as relações que separariam patrão e empregado. O alívio advindo dessa “eufemização” das relações de classe sincroniza-se com um momento de falta de consciência política. De início, as necessidades prementes predominam, de forma que José Célio não se dá conta do enredamento a que é submetido. Além disso, a pensão onde se hospeda tem traços de afetividade: uma proprietária que trata os jovens como filhos, um sabor de comida que lembra a cozinha materna... Tudo isso mitiga, de início, os novos sofrimentos, como o tempo gasto desde acordar até chegar ao trabalho, mais de duas horas – “Mas, para chegar às sete horas lá, eu tenho que sair de casa antes das cinco da manhã” (RUFFATO, 2016, p. 31) –, algo difícil para quem vem do interior, onde as distâncias são mínimas.

As relações entre os trabalhadores também beiram ao aconchego, pois “o pessoal mais velho tem sido muito legal...”, e o encarregado exerce bem sua função de estimular a produção por meio de elogios esperançosos: “O encarregado, seu Válter, tem me ajudado muito, ele disse que logo logo eu viro oficial” (RUFFATO, 2016, p. 32).

Esse mesmo funcionário encarrega-se (fazendo jus a seu cargo) de promover trabalho extra, sem que o jovem se aperceba disso, pois o devir é a promessa de que conseguirá uma folga ampliada, sob a condição de trabalhar horas extras: “Estou juntando um dinheirinho para ir aí no Sete de Setembro. Que vai cair numa terça-feira e o encarregado me disse que a gente pode pegar uma folga de sábado até terça-feira, se a gente fizer hora extra e conseguir cumprir umas metas lá” (RUFFATO, 2016, p. 31-32).

Tudo isso é relatado nas cartas de forma animosa, envolvido que está José Célio no desejo de um futuro melhor, ansioso por se realizar financeiramente, comprar um carro, enviar dinheiro para a família, sem se dar conta de que, na verdade,

ele não vale como pessoa, como ser de subjetividade, mas é alguém que atende aos interesses do capital. Segundo Marx,

Para transformar dinheiro em capital, o possuidor de dinheiro tem, portanto, de encontrar no mercado de mercadorias o trabalhador livre, e livre em dois sentidos: o de ser uma pessoa livre, que dispõe de sua força de trabalho como sua mercadoria, e de, por outro lado, ser alguém que não tem outra mercadoria para vender, livre e solto, carecendo absolutamente de todas as coisas necessárias à realização de sua força de trabalho. (MARX, 2013, p. 244)

Nesse tom auspicioso, e sob a égide do capital, as cartas vão relatando o desejo do sucesso, o que é acompanhado de grande esforço, sempre orientado por promessas, como a de aumento salarial, algo a ser alcançado sempre algum tempo à frente, orientação que funciona como uma isca: “Aqui as coisas caminham. Na firma me prometeram um aumento para novembro ou dezembro” (RUFFATO, 2016, p. 40).

Por isso, nessas mesmas missivas, outras informações, sensações, sentimentos emergem, de forma a contrariar esse ar de positividade. Uma contraposição é o constante pedido de desculpas por não ter escrito cartas ordinariamente. A primeira delas, de 02 de fevereiro de 1971, fundamenta-se, pois, quando chega a São Bernardo, sentindo-se cansado, deixa para escrever à mãe posteriormente. Entretanto, a partir de 16 de maio, apenas três meses depois, já se dão os pedidos de desculpas por falta de tempo para escrever: “Desculpem não ter escrito antes, mas esses dois meses foram muito corridos” (RUFFATO, 2016, p. 33). Essa falta é justificada pela possibilidade de alcançar a meta de realização financeira: “Lá na firma a gente está fazendo hora extra e, do jeito que as coisas vão, se Deus quiser logo logo eu vou ter um pé de meia. Sinto muita saudade mas já estou mais conformado” (RUFFATO, 2016, p. 33-34). A carta seguinte, de agosto de 1971, repete o teor da anterior, pois traz uma explicação pouco convincente: “Demorei a escrever porque mudei nesse período” (RUFFATO, 2016, p. 36).

Antes que o personagem dê por si, é traído por sua escrita. Enquanto relata, com ânimo, suas primeiras experiências, denuncia o processo de exploração vivido. Por exemplo, fala que se sente feliz com o salário que ganha (749,00 cruzeiros). É estimulado pelo Seu Volfe, o chefe, a se esforçar para ganhar mais, o que conta animadamente: “se eu me esforçar daqui a pouco estou ganhando muito mais” (RUFFATO, 2016, p. 31).

Porém, é este o mesmo motivo de não escrever à mãe durante 20 dias:

Aliás, foi por isso que nem escrevi antes, porque agora estou trabalhando para chuchu. Pego às sete horas e saio às cinco e almoço lá mesmo na firma... Mas para chegar às sete horas lá, eu tenho que sair de casa antes das cinco da manhã. Pego um ônibus até o Vale do Anhangabaú e outro pra Diadema. E só chego em casa lá pelas sete horas (RUFFATO, 2016, p. 31).

Essa descrição do dia envolve o total de 14 horas: dentro de ônibus, dirigindo-se ao trabalho, fazendo hora de almoço dentro da fábrica, novamente dentro de ônibus de volta para a pensão. Tudo isso vale para o jovem trabalhador urbano, porque o encarregado lhe diz, promissora e, que “logo logo eu viro [ele vira] oficial” (RUFFATO, 2016, p. 31).

Entretanto, aquele tom ingenuamente entusiasmado vai se arrefecendo ao longo das cartas. A saudade de casa e dos parentes, a sensação de desamparo, todo um sentimento de impotência vai tomando conta de José Célio, desejoso de voltar à casa paterna. Tê-los visto no feriado provocou mais saudade, a ponto de sentir um ímpeto de permanecer, dolorosamente exposto:

Lá em Leopoldina, esperando o ônibus que vinha de Alegre, veja só o nome da cidade, e eu numa tristeza que dói, eu fiquei besta num canto, com uma vontade danada de pegar minha mala e voltar para casa, abraçar a senhora e o pai, a Lúcia, o Luisinho, e falar, não, não quero voltar não... (RUFFATO, 2016, p. 39).

Nessa carta de 26 de setembro de 1971, documento tão pessoal, a agudeza de sentimentos se eleva pelo tom amineirado de se expressar, com vocábulos caseiros, de sua origem, emergindo do fundo de sua alma: “besta num canto”, “vontade danada” ... Trata-se de um momento pungente em que se cruzam os dois planos, aquele que expressa a subjetividade desse misivista e aquele que denuncia o efeito do momento histórico sobre ele.

As cartas são, assim, lugares de memória em seus três domínios – o material, o simbólico e o funcional, conforme delimita Nora (1993). Elas configuram-se como arquivos nos quais são postas informações, tornadas simbólicas, ritualizadas, porque passam a ser objeto de lembrança do irmão mais novo, que as cristaliza e as transmite, promovendo uma articulação entre memória e história.

De acordo com Nora, “[...] *é a memória que dita e a história que escreve*” (NORA, 1993, p. 24). Apropriando-nos dessas considerações para nossa análise do livro *De mim já nem se lembra* (2016), temos um maço de cartas que, tomadas como objeto de memória, permite que esta dite aquilo que a história registra, neste caso, como ação autoral de resistência.

A ação autoral: a resistência por meio das costuras de memória e história

A voz que se conta e conta fatos nas cartas não é a voz que as lê. Esta, o irmão mais novo, segundo leitor das cartas, que assume tê-las encontrado, organiza-as. Faz isso e as oferece ao terceiro leitor, nós, que não lemos apenas as missivas, mas também o seu engendramento, o qual consiste no trabalho de produzir e antepor às cartas um prólogo e produzir e pospor a elas um apêndice, composição pela qual ele faz um movimento de resistência à possibilidade de esquecimento, à possibilidade de as lembranças se desfazerem em pó, à possibilidade também de que a realidade histórica se perca.

Alfredo Bosi, em seu artigo “Narrativa e resistência”, publicado em *Literatura e Resistência*, arriscando um caminho exploratório, afirma que “a idéia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita” (BOSI, 2002, p. 120).

Relativamente a este segundo sentido, as cartas tornam-se modo de resistência. Elas passam a ser um lugar de memória a partir do momento em que se constituem como domínio do irmão mais novo, são articuladas na sua leitura, que se traduz em uma voz autoral, capaz de apresentar as cartas, contar-nos sobre elas, engendrá-las em uma narrativa emoldurada por um prólogo e um apêndice, tudo isso para preservar tempos, personagens, vidas... memórias.

Nessa esteira, as outras duas partes que compõem a obra, “Explicações Necessárias” e “Apêndice”, são segmentos que dialogam entre si porque são marcações temporais. O prólogo, antecedendo o corpo do romance, que são as cartas, tem a função de anunciá-las. Ele se constitui de uma bela sequência de cenas narrada pelo irmão mais novo, em primeira pessoa, alguém que encontra o maço de cartas do irmão mais velho. Ele leu naquelas páginas ninharias e reivindicações de novidades. Sentiu nelas o peso da memória e as publicou como memórias – “aqui reúno esse passado” (RUFFATO, 2016, p. 22) –, fazendo delas um capítulo de um livro de forma a homenagear seus seres de memória: “[...] modo de reparar meus mortos, que já pesam no lado esquerdo: meu irmão, minha mãe, meu pai, aqueles aos quais me reunirei um dia. A eles, este livro” (RUFFATO, 2016, p. 22).

Sua voz transparece em mescla autoficcional pela qual enreda o leitor. O tratamento da palavra revela essa autoria: são neologismos, conotações, artifícios estéticos: “Vizinhas acudiam em visitas beija-flores que esfiaparam o resto da tarde” (RUFFATO, 2016, p. 11); “A fumaça gordurosa imiscuía-se por

entre as telhas-francesas, participando-se às moradias sempre-em-construção” (RUFFATO, 2016, p. 11); “A todo momento, Ô, de casa!, palmas no portão, minha mãe coadjuvando o entra e sai, parentes, conhecidos, amigos” (RUFFATO, 2016, p. 12); “[...] desgostosa por o marido, igual a sempre, entatuar-se, televisão ligada, arredidamente estirado no sofá da sala” (RUFFATO, 2016, p. 12); “[...] minha covardia ladrando nos calcanhares” (RUFFATO, 2016, p. 16)... Um sem fim de expressões que revelam alguém condicionado à produção estética e que percorre, nesse prólogo, seu caminho de memórias. Ele as frequenta tomado pela saudade e expressa isso em doses líricas: “Sob as sibipirunas da praça Rui Barbosa escorreguei pela perambeira da infância” (RUFFATO, 2016, p. 16).

Assim, revisita cenas, impulsionado por lugares de memória, como um retrato do irmão preso à parede, que evoca cenas ulteriores:

- Anos conservara-se observando-nos. Falante, o homem, gordo e baixo, bateu palmas Ô de casa!, chamei minha mãe, ela lhe ofereceu um copo d’água e um cafezinho numa bandeja inoxidável recoberta por uma toalhinha rendada branca de plástico, e repassou-lhe um três por quatro. Meses após, solene, ele expôs a moldura oval, um rosto que em nada assemelhava ao do meu irmão, fato com que implicou meu pai, sem entretanto demover a comoção da minha mãe, que, pagando o combinado, instalou-o enternecida na parede da sala (RUFFATO, 2016, p. 21).

Esse adentramento às memórias é uma oferta ao leitor, uma *explicação necessária* para que ele se dê conta dos fatos que levaram à publicação das cartas, para que se inteire dos propósitos autorais, uma forma de, em sua saudade fraterna, repassar ao leitor aquilo que não merece ser esquecido. Seriam as suas primeiras memórias que levariam às segundas – as cartas do irmão mais velho.

Esse mesmo autor que se autobiografa, ao compor o “Apêndice”, opta por fazê-lo também no formato de uma missiva, pela qual se comunica com o irmão mais velho, então morto

há 30 anos. Nesse segmento, embora novamente memórias sejam expostas, o encadeamento com as cartas encontradas se faz elucidando especialmente a história do Brasil, no período da ditadura militar instaurada em 1964, período de acentuação das diferenças sociais motivadas pelo capital:

Uma legião de adolescentes de espinha na cara, que nunca havia ultrapassado os morros que cercam Cataguases, enchia ônibus alugados por firmas de São Paulo, abandonando desconsoladas mães e namoradas, que, contraditoriamente, ansiando pelo sucesso da iniciativa, suspiravam por uma volta que nunca ocorreria. Retornar era fracassar, e aqueles jovens, que de seu nada possuíam, definitivamente não podiam frustrar seus sonhos. No começo, ainda visitavam os familiares com certa regularidade, mas, pouco a pouco, os laços com a cidadezinha sem perspectivas iam se esgarçando: muitos levavam embora irmãos, pais, amigos, outros envolviam-se em novas relações de amizade ou amorosas, diluindo a frequência com que apareciam em Cataguases nos feriados prolongados ou nas festas de fim de ano. Dividíamos-nos, por essa época, em “os que já haviam ido embora” e “os que ainda não tinham idade para isso” ...
(RUFFATO, 2016, p. 134).

Nesse trecho, o irmão mais novo, dirigindo-se ao irmão mais velho, trata do que, com sua maturidade, entende como acontecimento social, econômico e político de uma época, ao que se emparelha com a leitura que fez das cartas enviadas à mãe. O “Apêndice” é resultado da maturidade e revela a capacidade crítica daquele irmão mais novo que, estando vivo, ultrapassa a idade do irmão mais velho. É esse olhar distanciado no tempo que lhe permite tecer considerações críticas sobre o recorte histórico em que foram escritas as cartas.

Sendo assim, no trecho destacado acima, o missivista denuncia como as relações de trabalho eram a mola propulsora dos sonhos de realização dos moradores daquela cidade, todos visando um futuro melhor, sem se dar conta de que sua errância era orientada pelos desmandos do capital acoplados a uma ideologia ditatorial e, portanto, promotora de alheamento. Por isso, sem que disso tivessem consciência, jovens

iam para São Paulo, vender sua força de trabalho, essa descrita por Marx como “[...] o complexo das capacidades físicas e mentais que existem na corporeidade, na personalidade viva de um homem e que ele põe em movimento sempre que produz valores de uso de qualquer tipo” (MARX, 2013, p. 242).

David Harvey, em *Para entender o Capital* (2013), esclarece que a força de trabalho é levada a se disponibilizar como mercadoria para outrem, sem que se aperceba disso. Dessa forma, rapazes como José Célio, possuidores da força de trabalho, sonhavam em usufruir dos resultados dela pela aquisição de bens materiais fruto de seu trabalho, motivo de sua migração para São Paulo. No entanto, eram, na verdade, rapazes que alienavam sua força de trabalho, isto é, transferiam-na para outro. Eram enredados por um sistema que os fazia crer que:

Sim, os trabalhadores individuais terão direitos sobre seu corpo, assim como terão direitos individuais legais no mercado de trabalho. Em princípio têm o direito de vender sua força de trabalho a quem quiserem, assim como o direito de comprar o que quiserem no mercado com os salários que recebem (HARVEY, 2013, p. 103).

No entanto, como força de trabalho, passam a mercadoria, sob domínio de um sistema que comanda sua vida, corrói seu tempo. É isso o que o irmão mais velho percebe durante sua estada no ABC paulista e relata em suas cartas, e também o que o irmão mais novo capta no decorrer da leitura. Agora, mais que a memória, é a história o objeto de reflexão.

Assim, aquele jovem entusiasmado das correspondências iniciais, ansioso por crescer na vida, feliz com as descobertas na cidade grande, como o metrô, um jogo de futebol espetacular, a névoa que não permite ver um transeunte, sendo dominado pelo nacionalismo estimulado pela ditadura, como o deslumbre ante a festa do Sesquicentenário da Independência, vai se tornando um homem desolado, exausto de tanto trabalhar, desgastado pela exploração a que é submetido,

sem roçar a realização de seus sonhos. Os trechos seguintes ilustram esse desgaste sentido por um e lido pelo outro:

Desculpe a demora em responder, mas chego tão cansado do trabalho eu não tenho força para mais nada [...] (RUFFATO, 2016, p. 53).

Às vezes acho que eu devia me enfiar no meio do mato, no meio dos bichos, que é o meu lugar. Eu tenho que me adaptar a tudo, ao emprego, à cidade, às pessoas, mas sinceramente lá no fundo eu continuo sendo um pé-rapado, um Zé-ninguém, com medo de tudo e de todos. Desculpe esse desabafo, mas não tenho mais ninguém com quem conversar. Não tenho amigos, de verdade, aqui, e a única coisa que tenho feito é trabalhar, trabalhar, trabalhar. [...]

A gente vai roçando o caminho da gente, achando que está indo pra frente, e quando vê está perdido [...] (RUFFATO, 2016, p. 72).

Às vezes, Deus que me perdoe, chego a desconfiar se Deus existe mesmo. Porque às vezes eu fico pensando que se ele existe só protege os ricos. Os pobres ele deixa ao deus-dará. [...] ando cada vez mais revoltado (RUFFATO, 2016, p. 101).

As passagens ilustram que José Célio vai aprendendo que o capitalista é o dono de sua força de trabalho: “o primeiro, com um ar de importância, confiante e ávido por negócios; o segundo, tímido e hesitante, como alguém que trouxe sua própria pele ao mercado e, agora, não tem mais nada a esperar além da... esfola” (MARX, 2013, p. 251).

Esse contexto de relações de leitura permite retomar Alfredo Bosi quanto à conjugação entre resistência e narrativa, realizada como tema, e associá-la ao próprio romancista Luiz Ruffato, quando ele afirma, no seu discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt de 2013, que escrever é um compromisso. Valor ético e ficção romanesca se irmanam neste seu *De mim já nem se lembra* (2016). Ao moldar sua obra em três segmentos que discutem memória e história, ao privilegiar a primeira no prólogo e a segunda no apêndice, reaviva ambas, para que nem uma nem outra sejam esquecidas. O “mim” de

seu título se apresenta, enfim: “mim”, o irmão, a família, os afetos; “mim”, a história daqueles anos de exploração do homem pelo trabalho. Ao colocar, em meio aos dois segmentos, as cartas, dá a elas a condição da narrativa, torna-as protagonistas porque delas emerge a necessidade da resistência: resistir ao abandono das memórias e ao apagamento da história de exploração e de autoritarismo. É uma obra que toma partido, porque, na sua aparente justaposição de partes, põe em diálogo leituras que envolvem memória e história, significando um reordenamento de sentimentos ante a realidade de um tempo que não pode ser esquecido, porque está comprometido pela exploração do homem pelo capital, acoplada à miserabilidade, à ditadura, à violência econômica, social e política.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. rev. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FREITAS, Guilherme. “Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história”, diz Ruffato (Entrevista). *O Globo*, 27/03/2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historia-diz-ruffato-18960961>. Acesso em: 28 out. 2018.

HARVEY, David. *Para entender o capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. *Revista Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

NORA, Pierre. Memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Houry. *História e Cultura*, v. 10, p. 07-25, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/index>. Acesso em: 12 out. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Espectros da modernidade literária. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 149-169.

RUFFATO, Luiz. Discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt. 2013. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/machistas-hipocritas-violentos-o-discurso-sobre-o-brasil-do-escritor-luiz-ruffato-o-elemento-surpresa-da-feira-de-frankfurt/>. Acesso em: 20 out. 2018.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. 2. ed. rev., ampl. e definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. Um dedo de prosa com Luiz Ruffato (Entrevista - vídeo). [S.d.]. Parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yyWgzjoqLvs>>. Acesso em: 29 out. 2018.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Um mundo de papel – reflexões sobre o realismo de Luiz Ruffato. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 232-242, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n2/1517-106X-alea-18-2-0232.pdf>. Último acesso em: 22 dez. 2018.

SOBRE OS AUTORES

Elzira Divina Perpétua

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). É aposentada como professora da Universidade Federal de Ouro Preto, onde permanece como colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem. Primeira pesquisadora brasileira da área de Letras a defender tese sobre Carolina de Jesus, publicou *A Vida Escrita de Carolina Maria de Jesus* (Ed. Nandyala).

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Professora de Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Em seu trabalho acadêmico dedica-se aos estudos da interface Literatura e Jornalismo e, no campo da poesia, acompanha as manifestações literárias contemporâneas em seus diversos suportes. Entre suas publicações destacam-se os livros *Pedro Nava, Leitor de Drummond* (2002) e *Rastros da Leitura, trilhas da escrita: o leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos* (2012).

Priscila Campolina de Sá Campello

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), onde leciona Literatura Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Letras e Literaturas de Língua Inglesa na graduação do Curso de Letras. Em sua pesquisa acadêmica, dedica-se à literatura de imigrantes nos Estados Unidos, assim como à escrita de autoria feminina nas literaturas portuguesa e estadunidense.

Vera Lopes

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).