

Sobre a tradição da escrita de *memórias* no Brasil

On the tradition of memoirs writing in Brazil

Sheila Dias Maciel

Universidade Federal de Mato Grosso – Rondonópolis – Mato Grosso – Brasil



Resumo: Reflexão sobre a escrita de memórias no Brasil para tentar discutir a afirmação de Afrânio Coutinho (1969) sobre a ausência desta tradição no país. Após uma mostra sequencial das obras: *Memórias* (1948), de Visconde de Taunay; *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos; *Um homem sem profissão* (1954), de Oswald de Andrade; *Meus verdes anos* (1956), de José Lins do Rego; *Solo de Clarineta* (1974-1976), de Érico Veríssimo; *Navegação de cabotagem* (1992), de Jorge Amado e *Quase memória: quase-romance* (1995), de Carlos Heitor Cony, procura-se rever a afirmação do crítico. Utiliza-se, como apoio teórico, os estudos de Jacques Le Goff (2003), Alba Olmi (2006) e Anna Caballé (1991). Ao apontar a idiosincrasia de cada uma dessas obras em relação à representação do passado, observa-se, como objeto de investigação, a tradição da escrita de memórias na sequência continuada da historiografia literária brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Memórias; Historiografia literária

Abstract: This study presents a reflection on the writing of memoirs in Brazil in an attempt to discuss an assertion by Afrânio Coutinho (1969) about the absence of such a tradition in our country. The analysis presented is based on a sequence of literary works - *Memórias* (1948), by Visconde de Taunay; *Memórias do Cárcere* (1953), by Graciliano Ramos; *Um homem sem profissão* (1954), by Oswald de Andrade; *Meus verdes anos* (1956), by José Lins do Rego; *Solo de Clarineta* (1974-1976), by Érico Veríssimo; *Navegação de Cabotagem* (1992), by Jorge Amado e *Quase memória: quase-romance* (1995), by Carlos Heitor Cony. The main theoretical background is based on Jacques Le Goff (2003), Alba Olmi (2006) and Anna Caballé (1991). By pointing out the idiosyncrasies of each work in relation to the representation of the past, it is possible to observe a continuous tradition of memoirs writing in the Brazilian literary historiography.

Keywords: Brazilian literature; Memoirs; Literary Historiography

Ponto de partida

Afrânio Coutinho, na segunda metade do século XX, em *Literatura no Brasil*, afirma que não existe uma tradição de escrita memorialista no país, assim como esta forma narrativa floresce na Inglaterra ou na França (COUTINHO, 1970:125), no entanto, a leitura da escrita das memórias no Brasil revela uma sequência significativa de obras que parecem se opor, hoje, às afirmações do crítico.

Passados quarenta anos da afirmação de Coutinho, torna-se necessário rever este posicionamento, sobretudo no que diz respeito à noção de tradição que está em jogo na observação do crítico. Para tanto, será necessário postular um conceito de memórias que sirva como ponto de partida para a discussão e, ainda, apresentar uma

sequência significativa de obras que possam assegurar a linhagem ou tradição deste tipo de escrita no país.

Para nós, as memórias são, antes de tudo, uma forma narrativa literária que promove um retorno temporal por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve.

O gênero memórias não se apresenta como texto uno, mas segundo uma diversidade de escolhas e de soluções narrativas que ampliam a visão de memórias, deixando esta modalidade narrativa de ser apenas um depósito revivido de fatos do passado. Para Olmi (2006), a memória torna-se parte da técnica retórica e, na era da escrita, supera o armazenamento de dados e nela se reconhece sua dimensão criativa.

Além da dimensão criativa apresentada por Olmi, Le Goff estende o lugar da memória, assegurando-lhe o valor de instrumento e objeto de poder (2003:406). Esse caráter da memória está relacionado à dominação da recordação e da tradição, e a sua propriedade de conservar informações que podem servir ao ser humano, como forma de libertação.

Ambas as vertentes apresentadas, criação e poder, são faces diversas da moeda da memória que servem para compreendermos sua natureza plural. Rever a produção de memórias no Brasil, portanto, é lidar com essa forma de elaboração humana em que o homem, textualizando e significando o real, também se significa e se reconhece.

O conceito de tradição entra aqui em jogo porque nossa busca diz respeito à tradição da escrita de memórias no país. Por tradição entendemos tudo quanto faz parte da identidade cultural e social de um povo. Serão as memórias, escritas no Brasil, uma parcela do que concebemos como tradição?

Se pensarmos que a tradição deve ser capaz de se renovar e pode perfeitamente adquirir novas expressões sem ter de perder a sua essência, o aumento da produção de memórias que ocorreu no Brasil nas últimas décadas faz-nos rever a hipótese da tradição.

Também Anna Caballé, a propósito da escrita de memórias e autobiografias, afirma que é senso comum acreditar que o gênero não tem demasiada tradição literária na Espanha, apesar disso, se perfila como um veículo expressivo essencial para o conhecimento do homem (CABALLÉ, 1995:14). Neste âmbito, formula-se a questão central que diz respeito à tradição brasileira desta forma narrativa: o conjunto de obras a seguir apresentado servirá como argumento que fortalecerá a ideia de tradição da escrita de memórias no país? Vejamos o que ocorre na linha do tempo.

Na linha do tempo

“Nós inventamos o passado.”

(DORIS LESSING)

Dentro de um conjunto variado de obras brasileiras escritas sob a égide da memória, podemos recortar, como forma de referendar nossa posição, uma feição de escrita memorialista que merece ser revisitada: as memórias de escritores brasileiros.

Ao percorrer os títulos das obras selecionadas temos a dimensão da importância do conjunto: *Memórias* (Visconde de Taunay); *Um homem sem profissão* (Oswald de Andrade); *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos); *Meus verdes anos* (José Lins do Rego); *Solo de clarineta* (Érico Veríssimo); *Navegação de cabotagem* (Jorge Amado) e *Quase memória: quase-romance* (Carlos Heitor Cony).

Escritas em períodos diferentes, todas essas narrativas têm em comum tanto um autor renomado de extensa produção literária quanto as marcas da escrita em forma de memórias: longa cronologia de enredo, caráter auto-promocional, narrador autodiegético, aparente sinceridade e capacidade de apreensão de um entorno histórico. As diferenças estão vinculadas às escolhas particulares de seus autores, notadamente a capacidade de singularizar o passado por meio do trabalho com a linguagem.

Cabe ressaltar que não é nosso intuito promover uma leitura analítica dessas obras, o que seria impossível neste formato, mas revê-las sob uma perspectiva menos crítica que historiográfica, para que, ao final, possamos promover uma reflexão sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil, nosso objetivo.

As tantas memórias

É Visconde de Taunay quem inaugura a escrita de memórias no Brasil. Por volta de 1890, Taunay inicia os escritos de suas reminiscências, que culminam com a elaboração de *Memórias*. O texto de Taunay, escrito durante um momento de difusão positivista da ciência, assemelha-se a uma busca rigorosa pelos fatos do passado, mas podemos reconhecer, na largueza das anotações de Taunay, não o que ele pensou estar escrevendo: as memórias genuínas de quem viveu o Segundo Império e grande parte dos momentos importantes a ele relacionados, mas a visão única de um narrador que, num momento de crise, volta ao passado para reconhecer, no presente, os acertos do passado.

Neste caso, o passado diz respeito à Monarquia e o presente à implementação da República. A crise está relacionada ao fim do regime monarquista constitucional, do qual o escritor participara por longos anos. Com a República, Taunay se afasta do centro dos acontecimentos e tenta preservar sua obra, guardando-a para que seja publicada posteriormente: as *Memórias*, segundo a determinação de seu autor, só poderiam ser entregues à publicidade depois de completos cem anos de seu nascimento, ou cinquenta anos após sua morte.

A primeira edição, portanto, apesar de se tratar de um texto oitocentista, só ocorre em meados do século XX. Dentre as recordações de Taunay, ficamos sabendo que o escritor ia, junto de sua irmã Adelaide, brincar com as princesas D. Isabel e D. Leopoldina (TAUNAY, 2005:60); que o próprio D. Pedro II assistia a todos os exames no colégio que criara (TAUNAY, 2005:58); que o menino Taunay recebeu aos quinze anos o grau de bacharel em belas-letas, no dia 24 de dezembro de 1858 (TAUNAY, 2005:59), após ter sido reprovado no sexto ano; que seu professor de História no colégio D. Pedro II era ninguém menos que o primeiro romancista do Brasil:

Dr. Joaquim Manuel de Macedo (TAUNAY, 2005:56); que o futuro escritor quis aporuguesar seu nome para Alfredo Escranhóle Toné, mas foi dissuadido por seu pai (TAUNAY, 2005:63).

Ao lado das recordações de cunho pessoal, há tanto detalhes da história política da Monarquia, quanto de seus membros. Detalhes que ajudam a compor um vasto painel, bem escrito, de um longo período da história brasileira. Para dar corpo ao texto, o escritor, um homem de seu tempo, reproduz, sob a égide da Memória, muitos fatos também da esfera de grandes feitos e de jogos de poder, sobretudo relacionados à guerra contra o Paraguai.

É possível notar que as *Memórias* de Taunay são um texto escrito segundo um conceito cristalizado de memórias, como o começo se nos apresenta: “NASCI na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil, à Rua do Resende n° 87, às 3 horas do dia 22 de fevereiro de 1843”. Além deste começo formal, temos uma sequência linear dos acontecimentos, pincelada por *flashforwards* que servem para aproximar os fatos distanciados da consciência política e das idiosincrasias do escritor carioca.

Fundamentado numa crença de verdade que é própria do momento histórico vivenciado, Taunay não abandona a linguagem literária, mas afirma narrar segundo um critério, ou método, apresentado por ele como mais próximo do real, como podemos ver a seguir:

Como o olhar, à medida que mais e mais nos alcávamos, alcançava longe, abrangia, entre as abertas da possante soberba vegetação, espaços enormes, campos e campos coloridos pelos mais singulares e mais suaves tons rosicler, roxo e avermelhado!

Lá embaixo surgiam colunazinhas de fumaça, máculas acinzentadas na coloração azulada uniforme do fundo do quadro: era o fogo que os paraguaios ateavam a certos pontos da planície. E encheu-me o coração um movimento de indignação e dor ao ver assinalada, ali, diante de mim, irrecusavelmente, a ocupação do solo da Pátria pelo feroz inimigo! (TAUNAY, 2005:246).

As recordações, os momentos históricos, os detalhes, o tom poético, tudo isso se entrelaça na obra *Memórias* dentro de uma perspectiva de representação do passado que anseia pela aproximação com o real. Para Taunay, muito provavelmente, tratava-se de uma espécie de remate narrativo em que comentaria, inclusive, a criação de suas demais obras, além de poder tecer, no alongado da existência, um painel escrito dentro da tradição literária das memórias, tradição que se inicia no Brasil com essa empreitada.

Em sequência, outra obra de memórias que merece ser revista é *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade. O escritor a publicou pouco antes de morrer,

em 1954, atendendo a um pedido do crítico Antonio Candido, que lhe aconselhara a escrever suas memórias. Após ouvir o conselho, redige, então, o primeiro volume, que dá conta de sua infância, adolescência e primeiros anos de juventude e formação intelectual. Outros estavam planejados, mas a morte interrompeu o trabalho, que certamente acabaria se tornando peça chave para a compreensão da cultura e da política brasileiras da primeira metade do século XX.

Dessa forma, *Um homem sem profissão* é o único volume de memórias de Oswald de Andrade que chegou ao público leitor. O narrador da obra, assim como na obra de Taunay, se apresenta com o nome do autor e narra em primeira pessoa a história da sua própria infância e adolescência sendo, assim, a personagem principal. Para tanto, parece assumir a responsabilidade de uma pessoa real que fala em seu nome próprio:

Como e por onde começar minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, no 5º Andar (ANDRADE, 2002:35).

A hesitação acima apresentada revela, pelo ano de 1952, que se trata da fala do narrador Oswald de Andrade com exatamente sessenta e dois anos. Essa voz é a autoridade do escritor ante a elaboração da sua obra e que, à medida que as recordações vão desfilando na sua memória, tece confissões que o levam a rememorar tempos de sua infância, a partir dos “três ou quatro anos no máximo”, como revela. Percebe-se que há uma intermitência de lembranças, que ora avançam para o período da sua adolescência, ora retrocedem novamente à infância, alternando períodos e acontecimentos, dando o efeito de que os fatos narrados parecem surgir aleatoriamente na memória do escritor.

Segundo Teixeira (2011), há, entretanto, um fato curioso que acontece a certa altura das memórias e confissões de Oswald de Andrade, quando o narrador afirma: “O meu nome é Miramar (ANDRADE, 2002:164). O leitor é levado, desde o início da obra, a se convencer de que está lendo as confissões e memórias do escritor que é autor-narrador-personagem e, sem prévio aviso, é surpreendido pela afirmativa acima. Ora, Miramar é personagem da obra *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), que levou oito anos para ser concluída e que contém muito de conteúdo cuja referência situa-se na vida de Oswald de Andrade. O que se percebe de antemão é que, tanto em *Memórias sentimentais de João Miramar*, como em *Um homem sem profissão*, Oswald é Miramar e vice-versa, ainda que nesta última obra pareça sobressair o tom de autobiografia.

Sendo um dos maiores articuladores do Modernismo no Brasil, Oswald de Andrade insistiu em, ao que parece até a última obra, apresentar novos rumos para a literatura brasileira, seja através de inovações de forma e conteúdo, seja na sua posição discursiva sobre o fazer literário. Nesse sentido, intercalar vozes ou duplicar-se em Oswald e Miramar na obra em questão dá o tom de subversão do modelo de literatura confessional existente à época, calcado na narração em primeira pessoa feita por apenas um autor-narrador-personagem. Contrariamente, as memórias de Oswald de Andrade deixam a indagação: Quem é o “eu” narrador que finaliza a obra: Oswald ou Miramar? Ademais, muitos episódios são comuns às duas obras, apesar do largo intervalo de tempo que as separa.

A elaboração do passado na obra ultrapassa a intenção de se dar por conhecida a verdade vivenciada pelo autor Oswald de Andrade. A legitimidade do chamamento à memória parece encontrar, em *Oswald Miramar*, um desejo de ultrapassar a identidade individual.

Nas memórias de Oswald de Andrade existe um autor-narrador-personagem que revisita a história de vida do escritor, retratando-a não como documento ou registro fiel, mas metamorfoseando-a em episódios nos quais se intercalam ficção e realidade, recriando esta última por meio de contextos diferentes e da inserção de personagens imaginários.

Oswald de Andrade, em *Um homem sem profissão*, reelabora a imagem que faz de si mesmo, espelhando-se em seus personagens e mostrando que seus personagens são espelhos dele próprio, engenhosamente fundindo o ‘eu e o outro’, o escritor e a personagem, a obra literária e a existência humana.

Apesar da proximidade temporal entre as publicações das memórias de Taunay (1948) e as de Oswald (1954), tratam-se de textos muito diferentes entre si. Se as de Taunay são uma narrativa escrita segundo uma crença na verdade e no método, dentro do rigor positivista, as memórias do escritor modernista estão centradas na recusa à tradição deste tipo de escrita, subvertendo a ordem, numa espécie de devoração que é marca da produção antropofágica do escritor.

Publicada um ano antes da obra de Oswald de Andrade, podemos falar da ocorrência de um outro tipo de memórias na linhagem da produção memorialista brasileira, representada pela hipótese da perda da liberdade, que é a obra *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Nesta obra, Graciliano Ramos narra o episódio da sua prisão em Alagoas, em 1936, e de sua peregrinação por várias prisões, momentos em que coletou dados em anotações cuidadosas que, por força das circunstâncias, foi obrigado a abandonar antes que pudessem servir ao seu fim primeiro, que era exatamente

o de fornecer material detalhado para a composição de uma história sobre aqueles tempos na cadeia, obrigando, desse modo, o autor a valer-se das suas memórias para a realização desse relato, o que vem explicitado no próprio título do livro.

Memórias do cárcere não parece ter sido obra ‘composta para agradar’, mas para transformar-se na ‘palavra de um homem’, no relato dramático de uma testemunha real que viveu uma situação real, embora esta situação esteja, nas páginas do livro, transfigurada pela elaboração artística.

Mais do que ser a descrição dos dias passados no cárcere, o livro trata da dramática situação de um indivíduo que ignora os motivos de sua prisão, bem como o destino que lhe pretendem dar. É uma história sobre a degradação humana e sobre a impotência ou a inércia quanto à decadência moral sobretudo, mas também quanto à decadência física que o autor descreve e também sofre, ainda que, em relação ao citado rebaixamento moral, Graciliano Ramos tenha resistido, não obstante dele tenha se avizinado.

Há, fortemente marcado, o traço social, revelado pela descrição de sofrimentos e opressões que, naquela época, o Estado Novo impingia aos cidadãos, indiscriminadamente, na tentativa de moldá-los em consonância com as intenções do poder dominante. Ao invés de manter-se nos limites da “história de uma personalidade” (LEJEUNE, 1994:50) a autobiografia de Graciliano não se limita a contar uma única história pois abarca toda uma época da recente história política do Brasil.

Não se pense que em *Memórias do cárcere* se está lidando com texto de confidências. No entanto, como já se afirmou, trata-se de uma obra memorialística, na qual despontam, ainda que transfigurados pela ficcionalização inerente à passagem da vida para o papel, trechos da história da vida particular do autor, que é também personagem e narrador da obra e na obra. Dessa forma, o autor memorialista dispõe dessa dupla possibilidade: suas memórias são uma visão da história, mas uma visão personalizada, uma espécie de ‘micro-história’ – visão particularizada da História.

Não sendo a memória um processo absolutamente inequívoco, imune a quaisquer interferências, mas agindo seletiva e fragmentariamente, há que se reconhecer que na sua ocorrência ela retém o que houve, ou o que pareceu mais significativo sobre um dado fato. Se, aos recortes que a memória opera, somarmos o fato de que, para essa reatualização do passado realizar-se é preciso confrontar as informações retidas na memória com os referenciais do presente, fica evidenciada a possibilidade de a nossa memória “nos trair”, promovendo uma desfiguração do passado.

Memórias do cárcere é uma narrativa memorialística e é por isso que, do relato retrospectivo que Graciliano Ramos faz da época de sua prisão, destaca-se o fundo histórico-cultural, filtrado pela memória e pela subjetividade de um “eu” social. Assim, não é apenas a história de um drama particular, mas a reconstituição ou refacção de um drama coletivo, que une o passado e o presente.

A obra *Meus verdes anos* (1956) também pode ser compreendida como um processo em que o passado e o presente são acionados. A essa engrenagem em funcionamento damos aqui o nome de *moagem*, já que em todos os engenhos é a moagem da cana a primeira etapa do processo produtivo.

O embate entre os dois diferentes tempos que acontece em *Meus verdes anos* pode ser exemplarmente percebido tanto no prólogo quanto em várias passagens do corpo do texto em que o narrador se desnuda: “Quando já grande eu vi um retrato de Anatole France num dicionário e reparei que era aquele homem de França a cara do velho Zé Vitor” (REGO, s/data:53). Neste exemplo já podemos reconhecer que o narrador não é mais o menino que compõe os quadros do enunciado. Trata-se de um eu *já grande* que volta a um passado sem deixar sua concepção de presente, característica da escrita de memórias.

De fato *Meus verdes anos* apresenta como subtítulo o termo *memórias*, informação que está de acordo com a apresentação do autor, que data de janeiro de 1956. Vejamos: “[...] Fiz livro de memória, com a matéria retida pela engrenagem que a natureza me deu. Pode ser que me escape a legitimidade de um nome ou de uma data. Mas me ficou a realidade do acontecido como o grão na terra.” (REGO, s/data:10). A declaração inicial do escritor encaminha os leitores para um pacto de leitura, ou seja, deveriam os leitores assumir o risco de aceitar como verdade o que está posto no papel, já que o narrador se apresenta com o mesmo nome do autor e no texto pode ser identificada uma verdade externa, autobiográfica, anterior ao texto, que este tende a reproduzir (cf. LEJEUNE, 2008:103). Não se trata de aceitar as palavras do autor mas constatar a relação entre o prólogo e o texto propriamente dito. Relação que ora é de equilíbrio, ora é de dissonância, como veremos mais tarde.

Com isso podemos compreender, inicialmente, que *Meus verdes anos* é uma obra que apresenta características da escrita de memórias e que, além disso, é fruto de uma entrega assumida ao ato autobiográfico, tanto pelo escritor, que assim declara no prólogo, tanto pelo editor que acrescenta ou mantém ao título da obra o termo “memórias” para assegurar seu valor de obra intimista.

Existe uma presença memorialista na trajetória literária de José Lins do Rego. Para o crítico Alfredo Bosi este escritor aprofunda a tensão eu/realidade à força

de carrear para o romance o fluxo da memória (BOSI, 1989:450). Assim, os episódios de cunho memorialista dão à obra de Rego um aspecto orgânico, como se o caráter açambarcador do romance fosse alimentado em larga escala pelo “dizer as coisas como elas surgem na memória”(REGO apud BOSI, 1989:450).

A diferença entre *Meus verdes anos* e as demais obras do autor é menos temática que conceitual. Nestas, a memória trabalha à guisa da ficção e naquela a ficção serve ao reino singular da escrita de memórias. Ao discorrer sobre essa singularidade, não é nosso intuito apartar a obra memorialista do conjunto confessional produzido pelo autor, mas legar à *Meus verdes anos* um lugar que é seu por direito, o de depoimento literário colhido ao final da existência, ao lado das demais memórias de escritores brasileiros.

Essa mesma impressão de depoimento sobre a existência aparece fortemente também nos dois volumes de memórias de Érico Veríssimo, intitulados *Solo de clarineta* (1974, 1976). As memórias de Érico não são dissociadas do restante de sua longa trajetória literária, já que a presença de uma caracterização histórica forte faz parte da maior parte de sua produção.

Para escrever suas memórias, o autor relutou; uma vez que ele mesmo teria declarado não ter a intenção de fazer concorrência com suas personagens. Além do mais, a ideia de exposição destoava de sua natureza retraída e de sua aversão a qualquer forma de exibicionismo. Apesar dessa recusa inicial ao ato autobiográfico, em virtude da sua natureza retraída, o autor assume a escrita de suas memórias e produz, com *Solo de Clarineta*, uma história bem contada que compõe um retrato de toda uma época. Não se trata apenas de uma autobiografia narcísica, pois o eu postula questões universais ao lançar seus olhos sobre os outros que participam da cena de sua existência – marca da escrita de memórias.

O estilo despojado do autor difere de Taunay. Érico Veríssimo não compõe memórias históricas, mas centradas na ideia de ética. Por outro lado, não compõe um texto tão fragmentado como o de Oswald. O que encontramos exemplarmente é a tendência humanista e o ideal libertário, porque é o ser humano o verdadeiro interesse do escritor. Vale ressaltar que este interesse é trabalhado segundo uma dualidade característica: o homem “eu”, individualizado e o homem “nós”, inserido em seu campo de batalha – o social. A insistência do humanismo do autor não deixa de ser uma ação ou reação ideológica ao processo de desumanização tão característico do século XX: conflitos, guerras, ditaduras, mecanização e urbanização.

Quando a morte de Érico Veríssimo se deu, as 251 páginas iniciais do segundo volume de *Solo de clarineta* já estavam devidamente impressas e revisadas pelo escritor,

porém, alguns textos subsequentes ainda estavam em fase de elaboração e outros em fase de finalização. Esses últimos encontravam-se já redigidos, mas aguardando revisão e ordenamento para a sua escritura definitiva. O autor tinha planos de elaborar também um terceiro volume para *Solo de clarineta*, neste último volume de suas memórias limita-se a abordar as relações pessoais e intelectuais estabelecidas pelo autor ao longo de sua existência. Nessas memórias de gente conhecida, o autor pretendia incluir relatos e opiniões sobre colegas de ofício, pensadores e artistas com os quais se relacionou.

Para que se consumasse a ordenação e a publicação do segundo volume de *Solo de clarineta* e a obra de Érico Veríssimo não permanecesse incompleta, a Editora Globo, em acordo com a família do autor, solicitou ao professor Flávio Loureiro Chaves que realizasse a transcrição e a organização dos textos ainda em esboço e os agregasse à obra. A escolha de Flávio Loureiro Chaves para essa tarefa foi orientada, ao que tudo indica, pelo fato deste ser pessoa de vínculos pessoais e intelectuais com o autor, além de grande conhecedor de sua obra e método narrativo.

Segundo Silveira (2008), uma das técnicas relevantes na composição de *Solo de clarineta* é o tipo de agrupamento dos fatos ao longo da narrativa, embora fragmentados em sequências episódicas, cada um destes se agrupa para formular um todo maior que são as memórias. Análogo à crônica, os fatos “miúdos” são abordados numa perspectiva que os valoriza e dá dimensão, criando uma ideia simultânea de alargamento e síntese.

Quase vinte anos depois, um escritor de outra região, a Nordeste, também parte da ideia de miudezas para produzir suas memórias: “trata-se, em verdade, da liquidação a preço reduzido do saldo de miudezas de uma vida bem vivida”, como consta na introdução de *Navegação de cabotagem*, obra de Jorge Amado.

Publicado em 1992, *Navegação de cabotagem* reúne, sem rígida organização cronológica, as lembranças do escritor baiano que testemunhou grandes acontecimentos do século XX e que, em sua trajetória pessoal, desempenhou papel decisivo na cultura brasileira, além de conviver com algumas das personalidades mais importantes do Brasil e do mundo.

Em *Navegação de cabotagem – apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* – Jorge Amado deixa recordações de acontecimentos da vida familiar; faz menções calorosas aos amigos pessoais; comenta sobre suas obras e as adaptações televisivas e cinematográficas que elas inspiraram; relembra escritores e artistas com quem conviveu e, ainda aponta os numerosos portos dessa navegação.

São 638 páginas povoadas por 1.211 personagens que aparecem no conjunto de apontamentos que compõe

a obra. Escrita em primeira pessoa, *Navegação de cabotagem* relata fatos relacionados à fase adulta da vida do escritor Jorge Amado.

A obra é composta por apontamentos, forma de escritura que é apresentada pelo autor já no subtítulo – *apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* – e deixa transparecer uma sugestiva negação à forma das memórias. Apontamentos são pequenos textos, resultado de pensamentos que surgem espontaneamente, e o escritor os anota ainda que lhes pareça sem sentido.

No sentido literal da palavra, “apontamentos” são registros ou anotações para posterior aproveitamento e isto indica que, como escritor, Jorge Amado possivelmente poderia aproveitar os tais apontamentos para transformá-los em uma narrativa diferente ou em memórias.

O primeiro apontamento de *Navegação de cabotagem* pode ser considerado como uma autopromoção por parte do autor, pois relata o pacto firmado entre ele e Ilya Eremburg que diz: “Jorge somos escritores que jamais poderemos escrever memórias, sabemos demais” (AMADO, 2001:1). Ao revelar o acordo entre ele e Eremburg, o de nunca escrever suas memórias visto que eles sabem demais, o autor automaticamente se autopromove. Nesta autopromoção está o intuito de despertar no leitor o interesse de desvendar esses “segredos”, visto que, apesar de negar que são suas memórias, o livro *Navegação de cabotagem* trata da vida de Amado na fase adulta.

Segundo Silva (2011), na constante negação, iniciada desde o subtítulo, de que *Navegação de cabotagem* não se refere a um livro de memórias, reside a estratégia e o desejo de permanência. A negação fica expressa no subtítulo, pois está imposta pelo autor, pois são apenas apontamentos. Ao negá-las, implicitamente assume que são suas memórias, ainda que fragmentadas, pois revelam-se e ocultam-se simultaneamente.

Amado produziu uma literatura que expressa a vida de um povo. Em cada apontamento está, além dos personagens que fizeram parte em algum momento da vida do escritor, a presença do povo brasileiro que renasceu e vive nos personagens criados pela literatura amadiana. Assim, na relação entre subjetividade e criação literária, o escritor vai desenhando a própria vida nas páginas do livro de suas memórias adultas. Como um grande painel revelador, *Navegação de cabotagem* mostra mais que os componentes de uma história; mostra o lado coletivo da existência.

Já a obra *Quase memória: quase-romance* (1995) não tem a pretensão de dar conta de um povo, mas de apenas um indivíduo, Ernesto Cony Filho, pai do autor. O narrador que se apresenta com o nome de Carlos Heitor Cony, após receber um pacote que lhe parece ter sido enviado por seu progenitor, embora tenha este morrido

há mais de dez anos, abre o embrulho da memória e traz à tona diversos episódios que vivenciara com seu pai.

Apesar dessa diferença de enfoque, em *Quase memória* assim como em *Navegação de cabotagem* os fatos são narrados respeitando apenas uma ordem: a da lembrança, ou seja, não ocorre uma sucessão linear de acontecimentos, como ocorre nas memórias de Taunay e nas de Érico Veríssimo.

São duzentas e treze páginas divididas em vinte e cinco capítulos, que apresentam fatos protagonizados pelo pai e narrados pelo filho em primeira pessoa, gerando as várias histórias/lembranças com as quais o enredo é composto.

Segundo Almeida (2007), a problemática desta obra reside na sua própria condição de “quase”, já explicitada no título, e que traz para o debate a conceituação sobre o que são memórias de fato. A indeterminação formal propiciada pelo “quase” parece nascer da linguagem utilizada que oscila entre a crônica jornalística e a hipótese romanesca em que personagens de existência comprovada fora do texto se misturam com personagens inventadas.

A impossibilidade de alinhá-la entre as memórias ditas autênticas ou entre o romance de feição memorialista cria um clima ambíguo. O pacote, ou embrulho, que impulsiona a narrativa de retorno ao passado serve de mote para a memória do narrador. Este embrulho da memória não pode assumir uma forma fixa porque a memória mantém sua força sobretudo na capacidade de intervenção que lhe é inerente. Deste modo, na obra de Cony, mesmo que o pacote não seja aberto ao final da narrativa, abre-se a possibilidade de compreender a forma narrativa das memórias.

Ponto de chegada

Existe, como foi visto, uma tradição de escrita de memórias no Brasil. Podemos afirmar que esta tradição é relevante sobretudo na parcela de publicações relativa aos prosadores brasileiros, de trajetória reconhecida, dos séculos XIX e XX. Nota-se que as memórias selecionadas foram produzidas por escritores de diferentes regiões (Sul-Sudeste-Nordeste), o que nos faz compreender que a produção de memórias não está vinculada a apenas um *locus* e nem tampouco a um único tempo, já que as datas de publicação se desdobram em diferentes décadas.

As obras relacionadas fazem parte de um conjunto de textos de memórias dito genuíno, ou seja, são obras em que o narrador se apresenta com o mesmo nome do autor, ao menos inicialmente, confirmando um pacto (cf. Lejeune) de aparente sinceridade com o leitor, que julga reconhecer, nesta empreitada, informações que podem ser comprovadas fora do texto.

Além disso, podemos perceber que foram escritas a partir de um conceito de memórias que compreende este tipo de produção como uma espécie de remate da existência. Não por acaso, quatro dos sete escritores em foco faleceram antes de completar seus projetos de escrita memorialista: Alfredo Taunay; Oswald de Andrade; Graciliano Ramos e Érico Veríssimo.

Sob a égide da memória foram produzidas as obras de Taunay, Lins do Rego, Veríssimo e Graciliano Ramos porque seguem, apesar de suas diferenças, um modelo mais tradicional de narrativa, sobretudo pela organização cronológica linear.

Em relação à extensão do tempo narrado, as obras de Taunay e Veríssimo se assemelham porque apresentam uma trajetória que parte da infância até à maturidade e as de Lins do Rego e Graciliano formam um bloco diferente, que seleciona apenas uma parcela da existência: aquelas são memórias da infância e estas são memórias do tempo de sua prisão.

De perspectiva mais subversiva, quanto ao formato ou teor, estão as obras de Andrade e Cony, porque fogem, de alguma forma, do pacto inicial proposto. Naquela o narrador sofre uma espécie de metamorfose ao se apresentar como Miramar. Nesta, o narrador desvia o foco central da própria existência ao lançar luz sobre seu pai, além de questionar o pacto pela perspectiva do “quase”. A obra de Jorge Amado, apesar da variação quanto à sequência cronológica, não se distancia da tradição pelo teor autopromocional que circunda a maioria dos apontamentos.

No contraste entre as narrativas selecionadas, a diversidade de escolhas e de soluções narrativas desmascara tanto a ilusão autobiográfica quanto a hipótese das memórias serem compreendidas apenas como um retorno a um passado acabado. Na verdade cada uma das obras da sequência de memórias apresentada é “levada a feito por um eu inquiridor, não imobilizante” (MIRANDA, 1992:26).

As memórias, aqui organizadas numa sequência temporal, são criação e poder, na medida em que, como quer Olmi, são produto humano inspirado na realidade, mas moldado numa dimensão criativa. São também poder porque possibilitam ao homem tomar as rédeas do passado e assegurar sua libertação, como quer Le Goff.

Desta maneira, podemos reconhecer o Brasil como produtor de memórias de qualidade que supera um modelo estático de reescrita do passado. Ao contrário do que foi proferido por Afrânio Coutinho em dado momento da historiografia literária brasileira, a escrita das memórias floresce na sua diversidade de feições em solo nacional.

Compreender a riqueza deste percurso no Brasil, construído entre os limites do fato e da ficção, ao sabor de um trabalho com a linguagem próprio do texto literário,

é aceitar como tradição a escrita do gênero no Brasil. Neste sentido, é válido compreender que também as memórias brasileiras fazem parte de um memorialismo contemporâneo que cresce na mesma medida em que se alarga a possibilidade de rever o passado, sem as amarras da censura.

As memórias brasileiras, representadas não exaustivamente neste trabalho, são “um veículo expressivo essencial para o conhecimento do homem” (CABALLÉ, 1991:14) e, por conseguinte, do mundo que formamos estando juntos. Para que o conhecimento se dê, no entanto, seria necessário compreender que a memória, como vimos, não é uma estrutura inerte e repetitiva que devolve, imaculadas, as impressões recebidas (cf. CABALLÉ, 1991:114), mas um trabalho com a linguagem que exige reflexão e escolhas próprias da atividade literária, como se deu em cada uma das memórias da pequena série de obras apresentadas aqui.

Decorrente desta aceitação, um outro conhecimento pode ser assegurado: a tradição da escrita de memórias no Brasil só depende do trabalho de rever, entre as obras que nos são caras, a tentativa humana recorrente de salvar da morte a própria existência – questão menos vinculada à tradição que à ideia de sobrevivência.

Referências¹

ALMEIDA, Lenir Romão de. *As implicações teóricas do quase em Quase memória: quase-romance, de Carlos Heitor Cony*. Dissertação – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, 2007.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para o livro de memórias que jamais esquecerei*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Um Homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul, 1991.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1969.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EdUSP/ Belo Horizonte: EdUFMG, 1995.

OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialística*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 9. ed., Rio de Janeiro: Record, 1976. 2v.

REGO, José Lins do. *Meus verdes anos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/data. (Prestígio).

SILVA, Maria Cleunice Fantinati. *Navegação de cabotagem: o mosaico de memórias de Jorge Amado*. Dissertação – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2012.

SILVEIRA, Ana Cristina Brandini. *A configuração das memórias em Solo de Clarineta*. Dissertação – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.

SOUZA, Michelli Moretti de. *As Memórias de Visconde de Taunay: forma, valor e lugar*. Dissertação – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, 2009.

TAUNAY, Alfredo D' Escragno. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TEIXEIRA, Silvana Aparecida. *As memórias antropofágicas de Oswald de Andrade*. Dissertação – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

VERÍSSIMO, Érico. *Solo de Clarineta: memórias*. Porto Alegre: Globo, 1974-1976.

Recebido: 15 de abril de 2013
Aprovado: 29 de maio de 2013
Contato: shdmaciell@gmail.com

¹ As dissertações citadas no trabalho foram orientadas por mim nos programas de pós-graduação em Estudos Literários da UFMS e da UFMT, entre os anos de 2005 e 2012.