Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

A arquitetura das memórias

Um estudo do tempo no discurso autobiográfico

Mariana Luz Pessoa de Barros

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Semiótica e Lingüística Geral.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Fiorin

São Paulo

2006

Para meus pais, Diana e Hyeróclio,
e meus avós, Nadyr, Lourdes e Hyeróclio,
a quem devo o gosto pelas histórias.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Luiz Fiorin, pela orientação rigorosa, que revela sua generosidade e seu afeto.

A Prof^a. Dr^a. Norma Discini, pela participação na banca de qualificação e também pelo apoio entusiasmado.

Ao Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle, pela participação na banca de qualificação e pelas boas sugestões.

Aos Professores Doutores Antonio Vicente Seraphim Pietroforte e Luiz Augusto de Moraes Tatit, pelos ótimos cursos e pelas contribuições dadas a este trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Lingüística, Érica, Ben-Hur e Robson, pela disposição e, principalmente, pela paciência.

A Flávia, minha irmã, pelas pausas com café e pelo apoio afetuoso.

A Flávia, minha amiga, pela capa e outros desenhos.

A Carô, pelas artes.

Ao Francisco, pela amizade nesses dois anos de mestrado.

Ao Danilo.

RESUMO

Na autobiografia, a vida de um sujeito é narrada por ele mesmo. Ele recupera, por meio da escritura, o passado, o que está ausente. Isso só é possível na temporalidade da língua e não na temporalidade física, pois é a língua que permite falar sobre aquilo que não é. A manipulação dos tempos lingüísticos ajuda a compor a narrativa do passado. Mas como recuperar algo que já não existe mais? Ao tratar de questões como essa, as autobiografias refletem a respeito do tempo e, assim, tematizam-no e figurativizam-no. Daí o interesse de fazer, nesta dissertação, um estudo semiótico do tempo no discurso autobiográfico. Duas obras são analisadas com essa finalidade: *Baú de Ossos*, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos. A partir do estudo da sintaxe discursiva, examina-se em tais obras a construção do tempo passado como estratégia enunciativa. Também são analisados os temas relativos ao tempo e a construção da configuração da *memória* e das figuras que a compõem ou que possuem relação com ela, como a *lembrança*, o *esquecimento*, a *saudade*, a *espera*, o *passado*, entre outras. Pretende-se, com isso, além de mostrar as especificidades das obras estudadas, estabelecer as características temporais gerais da autobiografia e verificar os mecanismos de persuasão próprios a esse gênero discursivo. Não são deixadas de lado questões relativas ao caráter ficcional ou histórico do discurso autobiográfico, freqüentes nos estudos do gênero.

Palavras-chave: autobiografia, memória, tempo, gênero, Pedro Nava, Graciliano Ramos

ABSTRACT

In the autobiography an individual's life is told by himself. He revives his past, which is absent, through the process of writing. As it is impossible to attain this revival in real time, it can only be achieved due to the intrinsic time property of the language, because the language allows to talk about what does not exist. The manipulation of the linguistic tenses helps to make up an account of the past. But how to retrieve something that does not exist any more? On dealing with such issues, the autobiographies reflect upon time and thus convert it into themes and figures. Taking this into consideration, the dissertation aims at carrying out a semiotic study of time in the autobiographic discourse. Two literary works are analysed with this view: *Bau de ossos*, by Pedro Nava, and *Infância*, by Graciliano Ramos. Basing this study on the discursive syntax, the building process of the past time as an enunciation strategy is closely examined in both literary works. Moreover, there is an analysis of themes concerning time and also a study of the figures which make up memory or are related to it such as *recollection*, *forgetfulness*, *nostalgia*, *wait*, *past life*, and others. On the whole, this dissertation intends not only to show the particularities of each work analysed distinctly but also to establish the general time characteristics of an autobiography in addition to checking the persuasion mechanisms proper to this discursive genre. Issues concerning the fictional or historic character of autobiographic discourse, often present in the study of this genre, is also included in this analysis.

Keywords: autobiography, memory, time, genre, Pedro Nava, Graciliano Ramos

RESUMÉE

Dans l'autobiographie, la vie d'un sujet est racontée par lui-même. Il récupère, par la voie de l'écriture, le passé, ce qui est absent. Cette récupération n'est que possible dans la temporalité de la langue et non pas dans la temporalité physique, puisque c'est la langue qui offre les moyens de parler de ce qui n'est pas. La manipulation des temps linguistiques aide à composer le récit du passé. Mais comment peut-on récupérer ce qui n'existe plus? En s'occupant de ces questions, les autobiographies reflètent sur le temps, qui devient, ainsi, thèmes et figures. D'où l'intérêt de faire, dans cette dissertation, une étude sémiotique du temps dans le discours autobiographique. Deux oeuvres sont analysées dans ce but: *Baú de ossos*, de Pedro Nava, et *Infância*, de Graciliano Ramos. En prenant pour point de départ l'étude de la syntaxe discursive temporelle, on examine dans ces oeuvres la construction du temps passé en tant que stratégie énonciative. En outre on analyse les thèmes relatifs au temps et la construction de la configuration de la mémoire et des figures qui la composent ou qui ont des rapports avec elle, telles que le *souvenir*, l'*oubli*, la *nostalgie*, le *regret*, l'*attente*, le *passé*, parmi d'autres. On prétend montrer les traits spécifiques des oeuvres étudiées et en plus établir les caractéristiques temporelles générales de l'autobiographie et vérifier les mécanismes de persuasion propres à ce genre discursive. On traite aussi des questions relatives au caractère fictif ou historique du discours autobiographique, courantes dans les études du genre.

Mots-clef: autobiographie, mémoire, temps, genre, Pedro Nava, Graciliano Ramos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
0.1 - Uma abordagem semiótica da autobiografia	11
0.2 - <i>Baú de ossos</i> e <i>Infância</i> , dois modos de fazer presente o passado	13
0.3 - A estrutura da dissertação	19
 CAPÍTULO 1 – A AUTOBIOGRAFIA	22
1.1 - Problemas e perspectivas teóricas	25
1.2 - Reflexão a respeito de duas obras paradigmáticas	28
1.2.1 - <i>As confissões de Jean-Jacques Rousseau</i> , de Rousseau	28
1.2.2 - <i>Em busca do tempo perdido</i> , de Proust	34
1.3 - Os discursos autobiográficos no Brasil	40
1.4 - A noção de gênero	48
1.5 - O gênero autobiográfico: algumas hipóteses	54
 CAPÍTULO 2 – SINTAXE DISCURSIVA DO TEMPO	62
2.1 - O estudo do tempo na Semiótica	64
2.2 - As debreagens em <i>Baú de ossos</i>	71
2.2.1 - A temporalidade da narração	71
2.2.2 - A temporalidade do narrado	83
2.2.3 - A temporalidade da memória	91
2.3 - As debreagens em <i>Infância</i>	99
2.3.1 - A temporalidade da narração	99
2.3.2 - A temporalidade do narrado	106
2.3.3 - A temporalidade da memória	114
2.4 - As embreagens	120
2.4.1 – As embreagens em <i>Baú de ossos</i>	125
2.4.2 - As embreagens em <i>Infância</i>	136
2.5 - Processos temporais de organização da narrativa: analepses e prolepses	141

2.6 - Considerações finais sobre a temporalidade em <i>Baú de ossos e Infância</i>	147
 CAPÍTULO 3 – SEMÂNTICA DISCURSIVA	159
3.1 - O estudo da tematização e da figurativização na Semiótica	161
3.2 - Análise dos temas e figuras de <i>Baú de ossos</i>	163
3.2.1 - A memória e a genealogia	163
3.2.2 - O tempo e a morte	168
3.2.3 - A lembrança e o esquecimento	170
3.2.4 - A memória voluntária e a memória involuntária	175
3.2.5 - O passado e o presente	181
3.2.6 - A saudade	187
3.3 - Análise dos temas e figuras de <i>Infância</i>	190
3.3.1 - A memória e o passado	190
3.3.2 - A lembrança e o esquecimento	199
3.3.3 - O rancor	204
3.3.4 - A morte, a prisão e a literatura	209
3.4 - Considerações finais sobre a semântica discursiva em <i>Baú de ossos e Infância</i>	215
 CONCLUSÃO	218
 BIBLIOGRAFIA	227

INTRODUÇÃO

Narrar as memórias significa recriar um passado, que não existe mais. O narrador conta sua vida através do tempo, fala de um “eu” que já se transformou, mas que não chega a ser um “outro”. Narrador e personagem são separados nas autobiografias, principalmente, pelo tempo.

O tempo aparece de diferentes formas nas autobiografias. Ele é o responsável por uma cisão. Assim, além de ser uma das categorias instauradas no discurso pela instância da enunciação, como a pessoa e o espaço, o tempo é também, geralmente, tematizado e figurativizado. Ao abordá-lo como tema e figura, as autobiografias refletem, de maneira implícita ou explícita, a respeito da possibilidade de construção de uma identidade através do tempo, que una ou separe esses dois “eus”, o narrador e a personagem. Também tratam, muitas vezes, da possibilidade de recriação, por meio da memória, daquilo que não está mais presente e ainda da fugacidade da vida e da inexorabilidade da morte.

Além disso, o tempo participa do modo como o sujeito percebe os acontecimentos a sua volta. A vida, numa obra, pode parecer mais tediosa ou emocionante de acordo com a forma como o tempo é representado e organizado. Comparando algumas expressões cristalizadas, podemos compreender o que isso significa: “o tempo voa”, por exemplo, reflete uma percepção dos acontecimentos diferente daquela expressa por “o tempo passa a conta gotas”.

Assim, a análise do tempo, levando em conta a diversidade de formas por que ele se manifesta no discurso, constitui o objetivo central desta dissertação, pois seu estudo é fundamental para a compreensão do gênero autobiográfico. O contrário também é verdadeiro, ou seja, a autobiografia parece ser um gênero privilegiado para o exame do tempo.

Considerando a literatura, conforme quer Bertrand (2003), como um meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos de uma determinada cultura e ainda de modos de organização discursiva e textual codificados nos gêneros, acredita-se que esta dissertação pode contribuir também para a compreensão da organização e da

percepção do tempo em nossa cultura. São retomadas abaixo as palavras do semioticista:

A literatura exerce pois, por natureza, uma função crítica sobre a língua, desaprumando-a em relação a si mesma em cada obra. No âmbito da cultura, a literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural. Ela é assim reconhecida como meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e das maneiras de fazer de uma comunidade, em parte fundadora de sua identidade; nela se depositam e se transformam tanto os modelos da ação (a narrativa) e da representação ('realismo', por exemplo) quanto os modelos das liturgias passionais (como os do amor cortês). Ela propõe – ou impõe, contra sua própria vontade – formas de organização discursiva do sentido e dos valores, interpretadas como hierarquias e exclusões (o “bom” e o mau gosto...) (Bertrand, 2003, p. 25).

O tempo será analisado, neste trabalho, levando em conta as relações entre a instância da enunciação e o enunciado por ela produzido (localização temporal) e entre o enunciado e a história contada (programação temporal). Se ele é também tema e figura, conforme foi dito acima, parece fundamental estudar os processos de tematizá-lo e figurativizá-lo e, mais especificamente, como a memória aparece na semântica discursiva.

Esperamos, com o estudo das estratégias enunciativas, depreender as coerções temporais do gênero autobiográfico, já que “essas operações codificam os grandes gêneros do discurso e a estruturação dos textos” (Bertrand, 2003, p. 109). O exame dos temas da obra e das figuras que são conexas ao tempo e à memória e os configuram, como a *lembrança*, a *saudade*, a *espera*, o *passado*, entre outras, possibilitará entrever o contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário, bem como os mecanismos de persuasão do enunciatário, próprios ao gênero estudado. Segundo Bertrand (2003, p. 155), a figuratividade permite agrupar os diversos gêneros em dois blocos opostos, os mais icônicos (narrativa mítica, conto popular, discurso jornalístico, etc) e os mais abstratos (discursos teóricos, científicos, filosóficos, etc) e a cada um desses blocos corresponde uma forma de adesão do narratário e, assim, um mecanismo para fazer crer. A pergunta que nos colocamos é se há uma organização temporal e um tipo de contrato veridictório próprios ao gênero autobiográfico e de que modo a organização temporal e o tipo de contrato

determinam a forma como o enunciador se relaciona com o seu enunciado e com o seu passado.

Além de examinar características mais gerais da autobiografia, também observaremos o modo singular como o tempo se realiza em cada uma das obras estudadas e os efeitos de sentido nelas produzidos por cada arranjo temporal. Assim, questões semelhantes às que permeiam a reflexão sobre o gênero estarão presentes também nas análises específicas de *Bau de ossos*, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos. Como o enunciador em cada discurso apresenta o seu passado? Que passado e que memória são construídos nas obras a serem analisadas? Que tipo de contrato veridictório é proposto? Que valores sociais podem ser depreendidos a partir desses elementos?

0.1 - Uma abordagem semiótica da autobiografia

O interesse pela autobiografia e a memória torna-se cada vez maior. Áreas como a Teoria Literária, a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicologia, entre outras, têm produzido inúmeros trabalhos sobre esses assuntos. Segundo Seligmann-Silva (2003), grande parte desse interesse deve-se à crítica ao historicismo realizada por autores como Nietzsche e Walter Benjamin, aliada às catástrofes ocorridas no século XX. Esses fatores contribuíram bastante para que a historiografia historicista, pautada numa concepção de linearidade e causalidade e que reduzia os fatos singulares a uma norma, cedesse lugar a um fazer histórico diferente, preocupado com a singularidade de cada experiência. Assim, novas teorias, nascidas no campo dos Estudos Culturais principalmente, têm procurado dar voz a discursos de grupos que antes permaneciam no silêncio ou ainda aproximar a história da memória. Não só as Humanidades têm mostrado interesse pelo tema da memória. Os neurologistas, por exemplo, vêm dedicando-se bastante à compreensão de seu funcionamento biológico.

Apesar do grande debate, poucos são os trabalhos sobre as autobiografias que apresentam uma abordagem interna do texto. Mesmo a Teoria Literária tem pautado seus estudos quase sempre nas relações entre ficção e história ou ficção e realidade. Embora a área tenha contribuições incontestes para o estudo do gênero, que neste

trabalho não serão esquecidas, uma outra forma de análise certamente trará também avanços na sua compreensão.

Para a Semiótica, a enunciação é sempre pressuposta. É por meio dela que o sujeito se constitui. Benveniste mostra que a subjetividade é a capacidade do locutor de se colocar como sujeito: “C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l’être, le concept d’ego” (1966, p. 259). A pessoa enuncia num dado tempo e espaço, que se organizam em torno do sujeito: “O *aqui* é o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve. A partir desses dois elementos, organizam-se todas as relações espaciais e temporais” (Fiorin, 1996, p. 42). A instauração da pessoa, do tempo e do espaço dá-se por meio da debragem, que consiste numa projeção no enunciado de um *não-eu*, um *não-aqui* e um *não-agora*, uma vez que essas categorias do enunciado não correspondem à pessoa, ao espaço e ao tempo da enunciação.

Essa concepção da enunciação, herdeira da visão de signo de Saussure¹, exclui de seu âmbito de pertinência a pessoa de carne e osso e não caracteriza os discursos de acordo com o seu referente, pois trabalha com os efeitos de sentido ou simulacros criados internamente, o que gera um conflito com grande parte das definições que encontramos a respeito da autobiografia. Muitas delas falam justamente da narrativa da vida de uma pessoa real e da verdade dessa narrativa no intuito de diferenciar o gênero de algo que seria puramente ficcional. Segundo Lejeune, por exemplo, a autobiografia é um “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (1975, p. 14).

O fato de a Semiótica dedicar-se a uma análise interna da obra não significa que deixe de lado a cultura ou a história. É justamente por considerar, conforme mostra Bertrand (2003, p. 406), que as formas de ajuste entre as semióticas do mundo natural² e as manifestações discursivas não são fixas, mas culturalmente marcadas pelo uso, que a teoria semiótica não classifica os textos de acordo com o

¹ Saussure (1969, p. 80) define a língua como um sistema de signos e o signo como a união entre um significante (imagem acústica) e um significado (conceito) e não mais entre um nome e uma coisa. O referente fica fora dessa relação.

² Bertrand mostra que os semioticistas rejeitam o conceito de referente e consideram o *mundo natural* como uma semiótica: “na medida em que, na qualidade de plano da expressão, ele é informado pelo homem e constituído como significação” (2003, p. 424).

seu “referente”, opondo os que teriam “referentes imaginários” àqueles que teriam “um referente real”. O real e o imaginário são, assim, abordados como efeitos de sentido construídos no discurso. Esses efeitos, conforme veremos, estão vinculados aos gêneros, que estabelecem formas relativamente estáveis para sua produção, dentro de uma cultura e de um período determinados.

A Semiótica não busca verificar se um enunciado é verdadeiro, mas como esse enunciado, por meio de recursos lingüísticos e discursivos, produz o efeito de ser verdadeiro e, assim, persuade o enunciatário. Com certeza, a maior parte dos produtos cuja propaganda garante um emagrecimento rápido não funciona. No entanto, como a publicidade *faz-crer*? Que tipo de imagem do enunciatário, por exemplo, constrói para que ele acredite nos seus milagres? Inúmeros políticos, mesmo após o aparecimento de evidências que comprovam que praticaram atos de corrupção, continuam a negá-los e muita gente acredita que é tudo culpa da oposição. Que estratégias são utilizadas para fazer isso? Quando lemos um conto de fadas, rapidamente percebemos que ele pertence ao domínio da ficção. A debreagem temporal que, normalmente, abre esses contos (“Era uma vez...”) já nos indica isso. Que efeitos ela cria? Que outros recursos contribuem para produzir o efeito de ficção?

Assim, a Semiótica tratará da autobiografia, como um discurso debreado, que não designa a pessoa efetiva, mas constrói um simulacro do escritor no interior da obra. Conforme afirma Bakhtin:

Mesmo se ele (*autor*) escrevesse uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado. Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” como o “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos (1998, p. 360).

0.2 – Baú de ossos e Infância, dois modos de fazer presente o passado

Baú de ossos, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos, são as obras que compõem o *corpus* desta dissertação. *Baú de ossos* é o primeiro volume das

memórias de Pedro Nava, que conta ainda com os livros *Balão cativo*, *Chão de ferro*, *Beira-mar*, *Galo das trevas* e *O círio perfeito*. Lançado em 1972, quando o autor já beirava os setenta anos, o livro, ao contrário do que é comum nas autobiografias, não conta a vida de um autor já consagrado em outros gêneros, pois foi justamente por meio das *memórias* que Nava ganhou destaque no cenário da literatura nacional.

Neste primeiro volume, *Baú de ossos*, é narrada não apenas a história pessoal do “autor”, mas a de seus antepassados e também de amigos e conhecidos da família. Recupera-se, assim, a vida social de outros tempos. Aborda o particular e o geral. Após contar-nos onde nasceu, em Juiz de Fora (p. 6-7), dedica duas páginas a uma descrição geográfica e sociológica da cidade. A partir dos pregões e apitos de fábrica, que encantavam o menino, vai recriando a vida cotidiana no Rio de Janeiro do início do século XX (p. 298-302).

Se Nava e Proust mergulham no tempo passado é porque visam, de modo geral, a investigar meticulosamente o que esse tempo deixou armazenado na memória do(s) ser(es) que buscam conhecer.

No caso de Nava temos um eu-narrador intensamente voltado seja para o deciframento de si mesmo, seja para a compreensão da realidade na qual se insere, daí sua obra se caracterizar por sua natureza dupla: autobiográfica e memorialística concomitantemente (Savietto, 2002, p. 106).

A autobiografia de Nava está dividida em quatro partes: “Setentrião”, “Caminho Novo”, “Paraibuna” e “Rio comprido”. “Setentrião” tem início com uma breve apresentação do narrador e com uma descrição do lugar em que nasceu:

Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais. Se não exatamente da picada de Garcia Rodrigues, ao menos da variante aberta pelo velho Halfeld e que, na sua travessia pelo arraial do Paraibuna, tomou o nome de Rua Principal e ficou sendo depois a Rua Direita da Cidade do Juiz de Fora. Nasci nessa rua, no número 179, em frente à Mecânica, no sobrado onde reinava minha avó materna. E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida. A direção de Milheiros e Mariano Procópio. A da Rua Espírito Santo e do Alto dos Passos (PN, p. 5).

As duas direções apontadas pela rua em que nasceu abarcam tanto o passado com relação ao momento em que escreve como o passado anterior a seu nascimento, já

que a primeira aponta para Minas, terra da família de sua mãe, conservadora e perversa, e a segunda para o Ceará e o Maranhão, estados de onde vem a de seu pai, mais liberal e amável. Mais do que as origens geográficas, essas direções marcam o caminho de sua formação.

Nessa primeira parte, é abordada a história dos parentes do lado de seu pai, dos antepassados mais distante, como seus pentavós Salvador de Souza Brasil e Tereza Joaquina, da ilha de São Miguel, até seus avós. Já a segunda é dedicada à família de sua mãe. Inicia-se com uma breve descrição e uma impiedosa avaliação da sociedade mineira. “Paraibuna” descreve a vida do pai, José Pedro da Silva Nava, e de seus amigos e colegas de trabalho, e a primeira infância de Pedro Nava em Juiz de Fora. Vai até sua partida para o Rio de Janeiro, em 1936. “Rio comprido”, a última parte, conta a experiência da família no Rio, os passeios do menino com seu tio Salles, o movimento dos vendedores que passavam em sua rua, as viagens para a casa da avó em Juiz de Fora, onde a mulata Rosa lhe contava histórias. É principalmente nessa parte que o narrador interrompe a história para discorrer a respeito da memória e também das faculdades de lembrar e de esquecer, que fazem parte dela. O livro termina com a morte traumática do pai e a partida da mãe, Diva Mariana Jaguaribe, e das crianças para Juiz de Fora.

Balão cativo (2000), o segundo volume das memórias, trata da vida do narrador em Juiz de Fora, na casa da avó, lugar para onde a mãe retorna com os filhos. Lá permanecem por dois anos até que o avô resolve mudar-se com toda a família para Belo Horizonte. Alguns anos depois, já adolescente, o jovem Nava parte para o Rio outra vez. Vai estudar no colégio Pedro II. Reencontra os tios Alice e Antonio Salles. Este exerce uma forte influência sobre o rapaz, em especial, no que se refere a seu gosto por literatura.

Chão de ferro (2001) dá continuidade à narrativa dos anos passados no internato, sem deixar de lado outros temas importantes na vida do adolescente. Os estudos de medicina em Belo Horizonte, iniciados aos dezoito anos, são um dos focos de *Beira-mar* (2003), que aborda ainda o início do exercício da profissão de médico, período bastante difícil. Segundo Aguiar (1998, p. 106), esse livro divide as memórias de Nava em duas partes. Até esse volume, o narrador trata essencialmente do universo familiar, enquanto nos três últimos é o mundo público que recebe maior destaque. A partir de

Beira-mar, a medicina também ocupa um espaço cada vez maior. A obra enche-se de histórias de doença e termos médico-científicos.

É a partir de *Galo das trevas* (2003) que o *alter ego* do narrador, José Egon Barros da Cunha, torna-se a personagem central da narrativa. Esse volume descreve a expedição para Caetés, decisiva na carreira do médico Dr. Egon. Também possui um grande trecho em que o narrador se dedica a explicar o funcionamento da cidade de Juiz de Fora, onde a personagem enfrenta muitas dificuldades. Em Belo Horizonte, Egon encontra certa estabilidade, logo interrompida pela partida para o Oeste Paulista. *O círculo perfeito* (2004) inicia-se justamente com a narrativa da experiência no interior do Estado de São Paulo, de onde o médico retorna para o Rio de Janeiro.

Em *Nava*, a reconstrução do passado por meio da atividade criadora da memória representa para o narrador não apenas a possibilidade de entrar em contato com tempos dos quais sente saudade (como veremos mais adiante), mas também uma forma de autoconhecimento, ou ainda, de busca de identidade. O narrador, conforme afirma muitas vezes, quer conhecer a si mesmo nas experiências lembradas: “Ao longo da obra, o narrador procede como um passeante nostálgico, que se fixa nos lugares por onde andou e viveu. A procura do passado, na paisagem, é também uma procura de si mesmo (...)” (Aguiar, 1998, p.159).

Segundo Arrigucci (1987, p. 70), a boa recepção que a obra teve se deve à enorme capacidade apresentada nela de contar histórias. A mescla entre a tradição oral dos contadores de caso, as rodas de conversa mineiras, o saber erudito e as muitas leituras literárias está presente não só nos temas retratados, mas também no estilo, bastante influenciado pelo modernismo brasileiro. Como mostra Arrigucci, não faltam:

termos regionais e coloquialismos; palavras esquecidas, com o dom de ressuscitar o passado de que um dia foram parte; vocábulos cultos e preciosos, nomes exóticos que deixam sabor na boca; palavrões em quantidade; estrangeirismos, sobretudo galicismos abundantíssimos; tecnicismos da linguagem médica e científica em geral; neologismos; tesouros dos clássicos portugueses; uma verdadeira avalanche de nomes próprios, muitas vezes já esvaziados das pessoas e lugares que os habitaram, com a rara e surpreendente poesia de seu puro som; latinismos e todo o baú de virtualidades da língua, atualizadas, arejadas, encarnadas concretamente e postas a caminhar na frase aberta e inclusiva sob a luz do presente (1987, p. 72-73).

Graciliano Ramos, ao contrário de Nava, quando em 1945 lançou *Infância*, era um autor bastante conhecido. Havia publicado obras de grande importância para a literatura brasileira, como *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938), entre outras.

Esse é, no entanto, seu primeiro livro de memórias. Nele um narrador pessimista e desconfiado conta seus primeiros anos de vida e relembra sua infância como um período de sofrimento e incompreensão. É revisto, assim, o lugar-comum da infância idílica: “os castigos imerecidos, as maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base da organização do mundo” (Candido, 1992, p. 53).

Essa obra apresenta-se dividida em pequenos capítulos de mais ou menos cinco páginas, que possuem grande autonomia com relação ao todo. Sua organização parece-se muito com a do folhetim. *Infância* tem início com o narrador lembrando-se da primeira coisa que havia registrado na memória: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça, cheio de pitombas, escondido atrás da porta” (GR, p. 9).

O narrador, nessa época um menino de dois ou três anos, mora com a família, numa fazenda no interior de Pernambuco. Por problemas financeiros, o pai precisa vender a fazenda e eles mudam-se para Buíque, uma pequena vila, ali nas redondezas. O pai abre uma venda, onde o menino permanece, na maior parte do tempo, isolado das outras crianças. Alguns capítulos são dedicados às experiências bastante traumatizantes nas escolinhas da vila, aos momentos de cegueira, às viagens à fazenda do avô, à relação com a família e com outras personagens importantes na vida do menino. Tanto os parentes quanto os amigos são objeto de pouca descrição por parte do narrador, pois, conforme afirma Antonio Candido, é, principalmente, a partir das situações que se pode compreender as personagens de Graciliano Ramos:

Aliás, não é principalmente um criador de personagens, mas de situações por meio das quais se manifesta a personagem, reduzido praticamente ao narrador de cada livro e alguns apagados satélites. O vigor das suas figuras provém sobretudo da rede habilmente tecida de circunstâncias, valores e problemas humanos em que se enquadram, e na verdade constituem o músculo do livro – embora o uso constante da narração em primeira pessoa pudesse dar a impressão contrária (1992, p. 65).

Após algum tempo em Buíque, a família passa por uma nova mudança. Vai para Viçosa, uma cidade de Alagoas. Antes, no entanto, detém-se por uns meses num engenho, período necessário para que o pai estabeleça a sociedade comercial “Ramos & Costa”. Novas experiências desagradáveis em escolas de fundo de quintal são contadas. Além disso, o narrador fala de seu primeiro contato com a morte, de sua entrada para um colégio maior, de sua breve ligação com a religião, das figuras mais marcantes que freqüentavam a mercearia de seu pai e de seu despertar para a literatura, que ocorre independentemente da escola e mesmo à revelia dela. A obra termina com a entrada na adolescência e, assim, com o fim da infância, marcado pelo primeiro amor e pelo vínculo cada vez mais estreito com a literatura.

A obra memorialista de Graciliano compreende ainda *Memórias do cárcere*, livro publicado em 1953 e que tem grande afinidade com *Infância*. Ambos são marcados por uma atitude pessimista e desconfiada do narrador, que apresenta relações nas quais está sempre presente a dificuldade de comunicação. Se nas duas obras há momentos de solidariedade, são eles sempre vistos como surpreendentes. Conforme afirma Bosi (2002, p. 231), violência e solidariedade são mostrados em Graciliano como aleatórios, não é possível prever quando vão ocorrer e muito menos de quem vão partir. O estilo seco e conciso também pode ser observado tanto em *Infância* quanto em *Memórias do cárcere*.

Para Antonio Candido, as reminiscências não constituem atividade complementar desse autor, como se dá em muitos casos: “Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco, pois são essenciais para a compreensão da mesma ordem de sentimentos e idéias, dos mesmos processos literários que observamos neles” (1992, p. 66). A necessidade de evasão, por exemplo, é uma constante nas personagens de Graciliano. Em *Infância*, especificamente, ela é manifestada pela leitura.

A escolha de *Baú de ossos* (2002), de Pedro Nava, e de *Infância* (2003), de Graciliano Ramos, está ligada ao fato de serem obras de autores consagrados de autobiografias, que servem como referência no gênero, mesmo que, em alguns aspectos, desestabilizem suas coerções. Não se fala em autobiografia no Brasil sem citar Pedro Nava e Graciliano Ramos, que são uma espécie de modelo, com o qual outras obras são comparadas, ainda que seja para mostrar no que deles divergem. Assim, para um estudo inicial sobre as características temporais que definem esse

gênero parece interessante examinar essas obras paradigmáticas. Um próximo passo seria compará-las a autobiografias brasileiras de menor destaque.

Além disso, o interesse em estudar *Baú de ossos* e *Infância* está relacionado ao fato de serem obras radicalmente diferentes uma da outra. Em cada uma, o passado é representado de forma singular, o que evidencia uma posição distinta do narrador e do enunciador com relação não só a esse período da vida, mas à vida em geral. Essa diferença é manifestada também por um uso distinto das estratégias lingüísticas e discursivas nesses livros. Assim, o tempo, analisado em sua sintaxe e sua semântica, é construído de forma diferente em *Baú de ossos* e *Infância*. Os sistemas e tempos verbais não são utilizados da mesma maneira. Também não encontramos, nessas obras, sempre as mesmas figuras e temas. Embora ambas tratem das origens, para Nava, isso significa apresentar a genealogia, os precursores e os primeiros anos de vida e, para Graciliano, limitar a narrativa às experiências da criança. A comparação entre autobiografias tão diferentes pode ser bastante útil para o estudo do gênero, pois possibilita a verificação tanto daquilo que nele é estável como daquilo que varia.

0.3 – A estrutura da dissertação

O primeiro capítulo desta dissertação consistirá no levantamento de hipóteses a respeito das características que definem o gênero *autobiografia*. Para isso, abordaremos questões centrais que vêm permeando a análise desse gênero, por meio do exame da obra de alguns de seus teóricos que consideramos mais relevantes, como Lejeune ou Misch, por exemplo. A partir da análise de sua fortuna crítica, também serão apresentadas algumas observações a respeito de duas obras paradigmáticas dentro da história dos discursos autobiográficos: *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*, de Rousseau, e *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Com o intuito de entender como o gênero se realiza em nosso país e, ainda, em que tipo de tradição as obras de Pedro Nava e Graciliano Ramos se inserem, faremos um breve histórico da autobiografia no Brasil.

Por fim, ainda no primeiro capítulo, a partir das diversas concepções do gênero estudadas e de sua realização em diferentes obras, brevemente comentadas,

apresentaremos uma proposta de definição da autobiografia. Essa definição terá por base fundamentalmente a noção de gênero de Bakhtin, revista pela Semiótica e pela Análise do Discurso, ambas de linha francesa. Como o objetivo deste trabalho é o estudo do tempo na autobiografia, por meio da análise minuciosa de duas obras, muitas das questões enunciadas nesse primeiro momento não serão desenvolvidas na presente dissertação.

No segundo capítulo, será realizado o estudo da sintaxe discursiva do tempo. Esse estudo levará em conta dois aspectos: as projeções da instância da enunciação no enunciado, instância de um eu-aqui-agora, que rege os três procedimentos de discursivização (a actorialização, a espacialização e a temporalização), e as relações entre enunciador e enunciatário.

Após uma breve exposição teórica, analisaremos, então, em *Baú de ossos e Infância*, as projeções do tempo no discurso e sua aspectualização. Verificaremos como cada sistema temporal (enuncivo e enunciativo) e cada tempo verbal são empregados nessas obras e que efeitos de sentido daí decorrem. A análise do aspecto deverá ser combinada à da sintaxe temporal. Pretende-se, com isso, apontar em que momento os diferentes aspectos são utilizados e em correlação com qual sistema temporal. Só assim será possível compreender o sentido singular que o aspecto produz em cada obra.

No terceiro e último capítulo, será estudada a semântica discursiva, com seus dois níveis de concretização do sentido: a tematização e a figurativização. Procuraremos então recuperar, nas obras que serão analisadas, os principais temas e figuras, relacionados à memória e ao tempo. Os percursos temáticos são “constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente” (Barros, 1997, p. 68) e os figurativos são responsáveis por cobrir os percursos temáticos atribuindo-lhes traços de revestimento sensorial.

A enunciação pode ser entendida como produção ou comunicação (Barros, 1985, p. 278). Se tomarmos a enunciação como produção, o sujeito da enunciação (formado pelo enunciador e enunciatário) vai preencher o papel de produtor que constrói um objeto texto, por intermédio do ato de narrar e por meio do qual poderá entrar em conjunção com certos valores. Quando a enunciação é narrativizada e, assim, considerada como uma atividade de comunicação, o enunciador deve ser analisado como um destinador-manipulador e o enunciatário um destinatário-sujeito.

O estudo da semântica discursiva, aliado ao da sintaxe, permitirá tanto compreender que tipo de objeto é construído pelo enunciador e quais são os valores nele investidos, como também entrever que tipo de contrato fiduciário é estabelecido entre enunciador e enunciatário.

A pergunta que se coloca é se existe um fazer crer específico, que rege as relações entre o enunciador e o enunciatário de uma autobiografia. Acreditamos que não é à toa que ela é, normalmente, lida a partir das relações entre o real e o ficcional. Talvez ela mesma crie essa ambigüidade de efeitos por meio da figurativização que constrói.

CAPÍTULO 1

A AUTOBIOGRAFIA

Se o imaginário constituísse um trecho bem delimitado, cujo embaraço fosse sempre seguro, bastaria anunciar cada vez esse trecho por algum operador metalingüístico, para se eximir de o haver escrito. Foi o que se pôde fazer aqui para alguns fragmentos (aspas, parênteses, cena, redente, etc): o sujeito, desdobrado (ou imaginando-se tal), consegue por vezes assinar seu imaginário. Mas não é uma prática segura; primeiramente, porque há um imaginário da lucidez e porque, separando os níveis do que digo, o que faço não é, apesar de tudo, mais do que remeter a imagem para mais longe, produzir uma segunda careta; em seguida, e sobretudo, porque, freqüentemente, o imaginário vem a passos de lobo, patinando suavemente sobre um pretérito perfeito, um pronome, uma lembrança, em suma, tudo o que pode ser reunido sob a própria divisa do Espelho e de sua Imagem: Quanto a mim, eu.

(Roland Barthes, 1977, p. 128)

*Minha família anda longe
Reflete-se em minha vida,
mas não acontece nada:
por mais que eu esteja lembrada,
ela se faz esquecida:
não há comunicação!
Uns são nuvem, outros, lesma...
Vejo as asas, sinto os passos
de meus anjos e palhaços,
numa ambígua trajetória
de que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
“É tudo imaginação!”*

Mas sei que tudo é memória...

(Cecília Meireles, 1958, p. 202)

1.1 – Problemas e perspectivas teóricas

É difícil estabelecer a origem da autobiografia. Muitos autores consideram que surgiu na Europa, no meio do século XVIII, como uma das evidências das transformações da noção de *sujeito*, ligadas à ascensão da burguesia:

L'autobiographie n'a rien d'éternel: c'est un phénomène propre à l'Europe occidentale, qui a à peine deux siècles d'existence, elle n'a rien non plus d'essentiel comme la plupart des 'genres' littéraires, elle est simplement le lieu géométrique des textes répondant à certaines conditions de forme, de sujet, et de mode de production; c'est donc une catégorie complexe et instable (Lejeune, 1971, p. 12).

Para Lejeune, a história da autobiografia começa no momento em que se estabelece o circuito que engloba a escrita, a publicação e a leitura de uma obra e novamente a escrita, agora de uma segunda obra, influenciada pela anterior. É por essa razão que *Les confessions de Jean-Jacques Rousseau*, livro publicado em 1782, é apresentado como o primeiro texto do gênero. Rousseau, ao criar suas polêmicas confissões³, criou também um grande público não só para elas, mas para a autobiografia em geral.

Antes de Rousseau, no período que Lejeune (1971) chama pré-história da autobiografia, as histórias das vidas dos indivíduos que não possuíam grande interesse histórico, político ou social eram pouco procuradas. Havia uma tradição de leitura das memórias, escritas, principalmente, por religiosos, para servir de exemplo, e por homens das letras, que se preocupavam com os estudos biográficos a seu respeito e com as enciclopédias futuras. O fato de o enunciador projetar-se no discurso por meio de um narrador que diz “eu” não era tão relevante. A autobiografia, para Lejeune, era uma variante da biografia, não possuía uma forma própria que estivesse de acordo com a necessidade de exprimir uma visão de mundo “original” e, assim, atender ao gosto do público pelo “autêntico”.

³ Para o impacto causado na época em que a obra de Rousseau foi publicada, de acordo com Lejeune, não havia precedentes: “De plus, Rousseau a créé, en France, une sorte d’image de marque’ de l’autobiographie, l’associant à l’idée d’exhibitionisme et de provocation, d’impudeur et d’orgueil, suscitant une réaction ‘moralisante’ hostile au genre, dont il semble que l’équivalent n’existe pas en Angleterre ou en Allemagne, où les premières grandes autobiographies n’avaient pas créé aucun scandale” (1971, p. 40-41).

C'est à cette époque qu'on commence à prendre conscience de la valeur et de la singularité de l'expérience que chacun a de lui-même. On s'aperçoit aussi que l'individu a une histoire, qu'il n'est pas né adulte (1971, p. 64).

O mérito de Rousseau, segundo Lejeune (1971, p. 65-66), estaria no fato de ele ter estabelecido os parâmetros do gênero autobiográfico, pois:

- utilizou técnicas romanescas para reviver o passado e todas as técnicas da narrativa pessoal para estabelecer relações com o leitor;
- atribuiu à escritura de sua vida o poder de renovar o conhecimento que possuía a respeito de si;
- deu grande destaque ao relato de sua infância e a todos os começos por que passou, reforçando a nova concepção do papel da infância na vida humana;
- apresentou um novo modelo de personalidade ao valorizar experiências consideradas desprezíveis ou ridículas, como a sexualidade;
- elaborou uma problemática da autobiografia ao abordar temas e questões recorrentes nesse gênero, como a necessidade de justificar a produção de sua autobiografia, a diferença entre o conhecimento de si e o conhecimento de si pelo outro, a escritura autobiográfica como justificativa da vida, etc.

Outros teóricos da autobiografia apresentam Santo Agostinho como um dos precursores do gênero. Para Spengemann (1980, p. 32), as *Confissões*, de Santo Agostinho, constituíram o grande modelo da autobiografia ocidental, pois passam por questões centrais do gênero, ao refletir a respeito de como pode uma pessoa conhecer a si mesma e de que forma a memória de fatos passados contribui para isso.

Esse autor, segundo Spengemann (1980, p. 32-33), trazia em sua obra as três formas de autobiografia das quais os autobiógrafos posteriores selecionariam as mais adequadas à sua composição. São elas: a lembrança histórica de si mesmo, a auto-investigação filosófica e a auto-expressão poética. O primeiro caso, dominante durante

o Renascimento e o Iluminismo, mostra o registro das recordações do “autor”, sem muita reflexão a respeito da experiência vivida e da construção do sujeito. Dante é apresentado como um de seus representantes. É na autobiografia filosófica, o segundo caso, que esse tipo de reflexão aparece. Ela ganha força no final do século XVIII, podendo ser ilustrada com a obra de Rousseau. Na autobiografia poética, que se expande no século XIX, o cuidado com o plano da expressão aumenta, assim como o espaço dado à ficção. Spengemann exemplifica esse último caso com Charles Dickens. Por meio desse estudo, Spengemann intenta vincular as obras mais recentes a modelos anteriores.

Misch (1950) e Gusdorf (1991) vêm a origem do gênero ainda mais longe. Misch, por exemplo, inicia seus longos estudos a respeito da autobiografia nas antigas civilizações do Oriente Médio. Após passar pela Antigüidade, dedica-se às obras produzidas durante a Idade Média. Para os dois autores, a unidade desse gênero não está relacionada à “forma”. Gusdorf inclusive faz críticas severas àqueles que, de modo, a seu ver, normativo, estabelecem definições muito rígidas:

Entre les divers ‘genre littéraires’, ils établissent des lignes continues qu’il est interdit de dépasser sous peine de contravention. (...) Or l’écrivain, lorsqu’il prend la plume pour écrire de soi, ne commence pas par consulter le code de procédure édicté par les beaux esprits du moment (1991, p. 240).

Para Misch e Gusdorf qualquer obra em que seja possível ter acesso à vida daquele que narra é uma autobiografia ou ao menos uma escrita autobiográfica: “It can be defined only by summarizing what the term ‘autobiography’ implies – the description (*graphia*) of an individual human life (*bios*) by the individual himself (*auto*)” (Misch, 1950, p. 5). Segundo esse autor, ela é a expressão da consciência de si mesmo, que acompanha as mudanças históricas e sociais e, assim, a cada período toma uma forma diferente. Seu estudo é relevante na medida em que ilustra as mudanças da civilização humana e, concomitantemente, da autoconsciência:

As a manifestation of man’s knowledge of himself, autobiography has its basis in the fundamental – and enigmatical – psychological phenomenon which we call consciousness of self or self-awareness (in German *Selbstbewusstsein*). (...) In the certain sense the history of autobiography is a history of human self-awareness. (...) Growing from this psychological root,

the self-revelation of the personality takes on the most various forms according to the epoch and the individual or social situation (1950, p. 8- 9).

Com isso, percebemos que o problema da origem da autobiografia está certamente atrelado a pelo menos dois outros: como definir o gênero autobiográfico? E ainda: como definir gênero? Essa segunda questão pode ser desmembrada em inúmeras outras. Em que momento as transformações históricas pelas quais o gênero passa levam à criação de um novo gênero? Quanto um texto pode diferir de outro e pertencer ao mesmo gênero?

Da origem da autobiografia não vamos tratar, pois não faz parte das preocupações de nosso trabalho. Neste capítulo, apontaremos, entretanto, algumas características gerais do gênero. Para chegar a elas, teceremos comentários a respeito de duas obras que parecem fundamentais para pensar a autobiografia, a de Rousseau e a de Proust. *Les confessions* com certeza representa um marco na história da autobiografia, constituindo-se num modelo para as obras posteriores, enquanto a *Recherche* parece ser a grande desestabilizadora desse modelo, criando novos parâmetros para a escrita autobiográfica, apesar de os críticos não serem unânimes a respeito de essa obra pertencer a esse gênero ou não. Não será realizada propriamente uma análise desses textos, apenas serão debatidas algumas questões que nos interessam, a partir da leitura de estudiosos que abordam essas obras. Além disso, mostraremos um pouco da história do gênero no Brasil, para que se possa compreender em que tipo de tradição *Bau de ossos* e *Infância* se inserem.

1.2 - Reflexão a respeito de duas obras paradigmáticas

1.2.1 - As confissões de Jean-Jacques Rousseau, de Rousseau

As confissões de Rousseau têm início com uma espécie de justificativa. Por meio de uma embreagem (Fiorin, 1996, p. 122-123), que confunde os níveis⁴ do

⁴ Os níveis discursivos aparecem esquematizados em Barros (2002, p. 75):

_____ Implícitos (Enunciação pressuposta) _____
_____ Debreagem de 1º grau _____
_____ Debreagem de 2º grau _____
Enunciador { Narrador { Interlocutor { Objeto } Interlocutário } Narratário } Enunciatório

narrador e do enunciador, instância pressuposta, cria-se a identificação entre ambos. Isso ocorre devido ao fato de a assinatura que põe termo a essa apresentação inicial coincidir com o nome do autor na capa do livro. Tal identificação, que pode ser produzida ainda por outros recursos, é uma das marcas da autobiografia. O efeito é de que a justificativa explica não apenas o que levou o narrador a contar sua história, mas os motivos que fizeram com que o enunciador a escrevesse e publicasse.

Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre de ce cahier, je vous conjures par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage utile et unique, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis. Enfin fussiez-vous, vous-même, un de mes ennemis implacables, cessez de l'être envers ma cendre, et ne portez pas votre cruelle injustice jusqu'au temps où ni vous ni moi vivrons plus, afin que vous puissiez vous rendre au moins une fois le noble témoignage d'avoir été généreux et bon quand vous pouviez être malfaisant et vindicatif; si tant est que le mal qui s'adresse à un homme qui n'en a jamais fait ou voulu faire, puisse porter le nom de vengeance.

J.-J. Rousseau
(1933, p. 3).

Merece atenção também nesse trecho o modo como o enunciador, identificado com o narrador, busca persuadir o enunciatário a fazer uma imagem positiva dele. Esse enunciador manipula o enunciatário por provocação e, em seguida, sedução, pois primeiro oferece uma imagem negativa do outro, que vai ser considerado injusto se não concordar com ele, e depois oferece dele uma imagem positiva, a de bondade e generosidade, que o enunciatário poderá adquirir caso aceite o simulacro proposto para si mesmo pelo enunciador.

A história que terá início nas páginas seguintes não trata de um homem importante e de seus grandes feitos e muito menos de um membro da nobreza ou do clero, por isso a necessidade de justificar tal realização, conforme afirma Starobinski:

Il forme le projet de raconter sa vie, mais il n'est ni évêque (comme l'était saint Augustin), ni gentilhomme (comme Montaigne), et il n'a pas été mêlé aux événements de la cour ou de l'armée: il n'a donc aucun *titre* à s'exposer aux yeux du public, du moins il n'a aucun titre

des titres qui jusqu'à lui ont été requis pour justifier une autobiographie. Par surcroît, il est pauvre, il est obligé de gagner son pain (Starobinski, 1971, p. 221).

Para esse autor, Rousseau afirma-se, nessa obra, justamente como parte do povo e, por isso, pode oferecer uma imagem do homem mais universal, negando a superioridade daqueles que possuem privilégio de classe. A primeira explicação dada pelo narrador visando a legitimar a autobiografia é a de que ela fornece, então, um primeiro termo de comparação para os estudos do homem. Entretanto, isso não impede que a autobiografia seja também a realização de um outro projeto, o de mostrar sua singularidade. Daí o interesse por tratar de assuntos íntimos, considerados, na época, indecorosos.

A outra explicação para o fato de escrever uma autobiografia está ligada ao desejo que tem esse enunciador de deixar uma imagem “verdadeira” e definitiva de sua vida, que acredita só poder ser criada por aquele que a viveu. Nas primeiras linhas, já mostra o importante papel que atribui ao sentimento para o conhecimento de si e dos outros homens: “Je sens mon coeur et je connais les hommes” (p. 5). Isso reforça uma outra idéia que também aparece na obra, a de que o conhecimento interior, ou seja, exposto por aquele que olha dentro de si, é superior ao do que vê de fora, que não conhece as causas e origens das atitudes do outro. A autobiografia apresenta-se então, nessa perspectiva, como meio ideal para o conhecimento do homem, e a memória como fundamental para esse empreendimento, uma vez que é ela que vai estabelecer os elos entre o passado e o presente:

La perspective de la profondeur psychologique – perspective étroitement dépendente de la dimension temporelle du passé – échape par principe à l'observateur externe, dont le regard ne peut aller plus loin que la surface, ni remonter en deçà du présent (Starobinski, 1971, p. 224).

O conhecimento de si não é tão problemático para o enunciador, quanto o conhecimento de si pelo outro⁵, como atesta sua preocupação com a opinião dos leitores e o desejo de ser bem avaliado por eles. Essa idéia é reforçada inúmeras vezes, pois o enunciador se dirige explicitamente a eles ao longo de toda a obra:

⁵ “Ce que les écrits autobiographique mettrons en question, ce ne sera pas la connaissance de soi proprement dite, mais la reconnaissance de Jean-Jacques par les autres. Ce qui est problématique à ses yeux, en effet, n'est pas la claire conscience de soi, la coïncidence de 'l'en soi' et du 'pour soi', mais la traduction de la conscience de soi en une reconnaissance venue du dehors” (Starobinski, 1971, p. 218).

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je suis fait comme aucun de ceux qui existent. Si je vaudrais mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: "Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que j'ai été. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été: j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise s'il l'ose: 'Je fus meilleur que cet-homme-là'" (1933, p. 5).

O enunciador dirige-se não só ao leitor, mas também a Deus, como forma de garantir a veracidade do discurso. Mais do que do julgamento, necessita da absolvição do leitor⁶. Na base de sua defesa, encontra-se a afirmação de sua sinceridade. Não importa que tenha cometido erros, pelo contrário, narra diversos momentos em que comete ações reprováveis para a época. Ao assumir que já caluniou inocentes ou que tem um gosto sexual não aceito pela maioria, apenas reitera o que é afirmado no início de seu texto, citado acima: será sincero, não esconderá nada.

J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux (1933, p. 17).

⁶ Para Paul de Man, *Les Confessions* não é um texto essencialmente confessional, uma vez que o interesse não está apenas em confessar-se, mas em ser desculpado. A isso Paul de Man acrescenta o desejo de exibicionismo: "Ce que Rousseau voulait *vraiment*, ce n'est ni le ruban ni Marion mais la scène de mise à nu publique qu'il obtient en effet. Ce désir est vraiment honteux car il suggère que Marion fut ruinée, non pour permettre à Rousseau de sauver la face ni au nom de son désir pour elle mais simplement pour lui fournir une scène sur laquelle afficher son déshonneur ou, ce qui revient au même, pour lui offrir une bonne conclusion au Livre II de ses *Confessions*" (1989, p. 341-342).

Conforme afirma Starobinski (1971, p. 227), a sinceridade atesta sua inocência, pois um homem que nada esconde de seus leitores não pode ser culpado. Para que isso tenha validade, torna-se fundamental, nessa autobiografia, que os leitores tomem tudo o que é narrado como verdade absoluta. Questões atreladas à memória não chegam a colocar em risco essa verdade. O esquecimento, por exemplo, não causa grandes problemas, uma vez que aquilo que é esquecido, a seu ver, não tem importância alguma. Diferente do que vemos em Proust, a memória não esconde nenhum mistério.

A transparência, no entanto, não está dada, mas deve ser construída, como fica claro na passagem em que o narrador ainda menino é punido injustamente por seus tutores, até então tidos como perfeitos e justos. A partir daí, ele percebe que nem mesmo pessoas tão próximas poderiam saber a respeito do que se passava dentro dele, o que reforça a idéia de que existe uma diferença entre sua versão sobre si mesmo, que é verdadeira, e a da sociedade, que é falsa.

O trecho que acabamos de mencionar marca uma grande transformação no texto, o fim da inocência e da infância idealizada, lembrada pelo narrador adulto com certa nostalgia. Ele compreende, com isso, que a civilização é ruim, afasta o homem de sua própria natureza. É esse conhecimento que ilumina e justifica as ações realizadas no período de entrada na sociedade, ao mesmo tempo em que produz seu afastamento dessa sociedade, sua disjunção com o tempo presente e o apego à infância como momento paradisíaco⁷.

Là fut le terme de la sérénité de ma vie enfantine. Dès ce moment je cessais de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir de charmes de mon enfance s'arrête là. (...) L'attachement, le respect, l'intimité, la confiance, ne liaient plus les élèves à leurs guides; nous ne les regardions plus comme des dieux qui lisaient dans nos coeurs: nous étions moins honteux de mal faire et plus craintifs d'être accusés: nous commençons à nous cacher, à nous moutier, à mentir (1933, p. 20).

O primeiro contato com a justiça deixa marcas por toda a sua vida, assim como a primeira experiência masoquista, que afirma contar para servir de exemplo e levar à reflexão a respeito da maneira como os jovens são tratados. O episódio define um gosto

⁷ Análise realizada a partir das anotações de aula do curso *A escritura autobiográfica*, ministrado pelo professor Helmut Galle, em 2004.

que carregará por toda a vida e sobre o qual não tem controle. O narrador apresenta-se como vítima ou consequência de um passado que não controla (Starobinski, 1971, p. 232).

(...) j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. (...) Qui croirait que ce châtiment d'enfant, reçu à huit ans par la main d'une fille de trente, a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie, et cela précisément dans le sens contraire à ce qui devait s'ensuivre naturellement (1933, p. 15)?

O passado é retratado, então, como a fonte ou a causa, numa relação de causa e efeito, do que é o narrador no presente. Ao entrar em contato com esse outro tempo, por meio da memória, ele pode estabelecer essas relações e compreender-se. Para isso, segue cronologicamente o seu desenvolvimento. Os acontecimentos episódicos, geralmente, representam a primeira vez de algo que irá manter-se e somar-se a seus outros traços, sem interromper a continuidade e a unidade (Starobinski, 1971, p. 231).

Retomaremos a seguir alguns pontos desse breve comentário acerca de *Les confessions*, relevantes para o estudo do gênero, como veremos mais adiante:

- identidade entre o narrador e o ator (personagem), realizada pela debreagem enunciativa do enunciado (Fiorin, 1996, p. 117);
- identidade entre o ator e o enunciador, realizada pela coincidência do nome;
- identidade entre o enunciador e o narrador, realizada pela embreagem marcada pela assinatura no início da obra e pela coincidência de nome e reforçada pela debreagem enunciativa da enunciação (Fiorin, 1996, p. 117);
- presença da temporalidade da narração, do narrado e da memória;
- utilização dos sistemas temporais enunciativo e enuncivo pretérito, com predomínio do segundo (Fiorin, 1996, p. 154);

- construção do sentido da vida e da identidade, no nível do enunciado, por meio da rememoração do passado e do entrelaçamento do presente e do passado, realizado pelo narrador;
- não problematização da memória;
- grande ênfase dada à infância como fonte da personalidade adulta;
- narrativa de acontecimentos da vida íntima e privada do narrador;
- predominância da narração;
- seqüência cronológica;
- construção de ilusão referencial, por meio de cronônimos, topônimos e antropônimos e pela identidade entre enunciador, narrador e ator que “atesta” a verdade dos fatos: o enunciador sabe que se, por um lado, essa identidade produz o efeito de realidade, por outro, gera dúvidas no enunciatário a respeito da verdade das coisas narradas; essa dúvida é um dos motivos que torna necessário o emprego de inúmeros outros recursos sintáticos e semânticos para persuadir o enunciatário;
- apresentação da vida como experiência singular.

1.2.2 - *Em busca do tempo perdido*, de Proust

A obra de Proust representou uma mudança no gênero autobiográfico, seguida por muitos outros autores. O nome Marcel, nas poucas vezes em que aparece, cria uma frágil identidade entre o ator e o enunciador e, assim, entre o narrador e o enunciador, uma vez que existe identidade entre o narrador e o ator, marcada pela debragem enunciativa do enunciado. Conforme foi dito, é um vínculo bastante delicado, uma vez

que, além de o nome Marcel quase não ser mencionado, não há muitos outros vestígios no texto que atestem essa identidade. O narrador não se pronuncia claramente a respeito disso, como no caso de Rousseau.

Assim, um dos elementos decisivos para a definição de uma obra como sendo autobiográfica (a identidade do nome) parece não se realizar completamente em Proust. Além disso, a obra não se apresenta como sendo uma autobiografia ou algo semelhante, não há, por exemplo, um subtítulo (*memórias, lembranças, confissões*), procedimento bastante comum, identificando-a como tal.

Os diálogos minuciosos do período da infância do narrador, a descrição da paisagem e da rotina, todos elementos impossíveis de serem lembrados tão detalhadamente, e mesmo a grande valorização da ficção pelo narrador, são alguns dos outros elementos que geram dúvidas quanto à “realidade” do que está sendo narrado.

Isso pode ser mais facilmente compreendido se observarmos que o texto não busca narrar o passado tal como foi para o narrador, mas trabalha no nível da reflexão. Assim, há páginas e páginas em que o narrador descreve seus pensamentos a respeito das experiências vividas. Nessas passagens, o encadeamento não é dado pela cronologia dos fatos (sucessão de ações), mas por suas relações lógicas. São trechos em que, geralmente, predominam os tempos enunciativos. Citamos a seguir o começo de uma longa reflexão iniciada após a constatação de que, se seus pais tivessem deixado que fosse visitar as paisagens descritas nos livros, teria avançado muito na sua busca da verdade:

Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile: plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, en entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne (1987, p. 189).

Além do encadeamento lógico, há também o metafórico que ocorre nos momentos em que a memória involuntária é despertada por um elemento presente, que traz à tona o passado. Deleuze (1970, p. 68-69) afirma que a memória involuntária realiza uma operação associativa entre uma sensação presente e uma sensação passada e, depois, por contigüidade estabelece um vínculo entre a sensação passada e a vida que

envolvia tal sensação naquele momento. Mais do que semelhança entre sensações, diz o autor, experimenta-se a identidade entre a qualidade de dois objetos.

Assim, embora num nível macrodiscursivo seja possível notar que a história caminha da infância para a vida adulta, esse fluxo é interrompido o tempo todo pelas reflexões do narrador e pelas idas e vindas na história, ou seja, pelas silepses (analepses e prolepses) que recriam os movimentos da memória. O abuso das silepses é uma característica essencial dessa obra, pois contribui para transformar a continuidade temporal, geralmente apresentada nas autobiografias, em uma série de temporalidades que se relacionam não mais pela sequência de ações. Trata-se de uma transgressão de uma certa maneira de ver o tempo e também a memória.

O famoso episódio da *madeleine*, por exemplo, traz uma série de temporalidades encadeadas, com aspectualizações e ritmos diferentes. Há um “eu” implícito (nível da narração) que narra o momento em que um “eu” come uma *madeleine* na casa de sua mãe e se lembra de sua infância (nível do narrado e da memória), mais especificamente, de um “eu” comendo *madeleine* com a tia (outro nível do narrado).

O modo pelo qual o autor explica o funcionamento da memória, separando-a em memória voluntária e memória involuntária, tornou-se uma referência para obras posteriores, como se lê em Nava:

Todo mundo tem sua *madeleine*, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura – na minha vidraça iluminada de repente! – e cada um foi um pouco furtado pelo *petit Marcel* porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo (PN, p. 291-192).

Apenas a memória involuntária, despertada pelos sentidos, proporciona uma experiência completa, fora do esquematismo e da banalidade, só ela pode fazer o sujeito reviver o passado. Já memória voluntária permite apenas lembrar a vida reconstruída propositalmente.

Il est ainsi notre passé. C’est peine perdue que nous cherchions à l’évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que ne le rencontrions pas (1987, p. 141- 142).

Segundo Deleuze (1970, p. 22), a busca da verdade, de que trata a *Recherche*, só se realiza quando algo de violento ocorre por acaso e, de certa forma, força Marcel a isso. A verdade não se encontra pela boa vontade, mas pela aparição de signos involuntários. Por isso, a inteligência e a lógica não são capazes de fazer chegar até ela.

O passado trazido à tona de modo involuntário não é revivido tal qual foi, mas de uma forma nova. O momento epifânico permite a Marcel perceber, simultaneamente, que está inserido no tempo histórico e que pode ter uma experiência fora do tempo.

Apesar de ser dada bastante ênfase ao papel da memória involuntária na vida do narrador, Deleuze afirma que a memória é apenas um dos meios da busca da verdade: “Il s’agit, non pas d’une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d’un apprentissage. Plus précisément, apprentissage d’un homme de lettres” (1970, p. 8). O importante é que ao final Marcel adquire um saber que não possuía antes.

De acordo com tal autor, a aprendizagem, em Proust, diz respeito aos signos e depende de uma experiência temporal e não de um saber abstrato (Deleuze, 1970, p. 8). Existem diversos tipos de signos e a cada tipo correspondem também formas específicas de interpretação. Há os signos mundanos, que são vazios e estão ligados a uma repetição ritual, como os signos charmosos que Madame de Guermantes faz a seus amigos, mesmo tendo o coração duro e o pensamento fraco. Há também os signos do amor. Amar é individualizar alguém pelos signos que porta e emite. É o ciúme que move o intérprete na busca por decifrar as mentiras. Existem ainda os signos das impressões ou qualidades sensíveis. Uma qualidade sensível gera uma felicidade estranha e imediata, obrigando aquele que a percebeu a buscar seu sentido.

Cada um desses sistemas de signos gera um tipo de experiência e aprendizado diferente. A memória involuntária age sobre os signos sensíveis. As qualidades sensíveis são apreendidas como signos, que solicitam, algumas vezes, a memória involuntária e outras, a imaginação. Os signos sensíveis, que se explicam pela memória, são parte da aprendizagem para chegar à interpretação dos signos de arte, uma vez que “les réminiscences sont des métaphores de la vie; les métaphores sont réminiscences de l’art” (Deleuze, 1970, p. 68). A memória involuntária determina uma relação entre dois

objetos completamente diferentes e os retira das contingências do tempo histórico⁸, revelando sua essência.

Cada tipo de signo corresponde também a um tempo, por isso Deleuze (1970, p. 23) afirma que, nessa obra, o tempo é plural. Existem tempos de tamanhos e formas diferentes, que não se desenvolvem no mesmo ritmo. Os signos mundanos remetem ao tempo que perdemos, os amorosos ao tempo perdido⁹. Os sensíveis fazem reencontrar o tempo, no tempo perdido. Os da arte, únicos que não são materiais, trazem o tempo reencontrado, tempo original, absoluto, que contém todos os outros. Esses são os tempos privilegiados por cada signo, o que não significa que os diferentes tipos de signo não participem das outras dimensões do tempo. É no tempo reencontrado que todas as dimensões do tempo se unem e se chega à verdade que corresponde a cada uma.

A arte encarna, segundo Deleuze, a essência entendida como diferença. Constitui a individualidade, a subjetividade, pois a diferença última e absoluta define-se pela singularidade de um ponto de vista. O número de artistas corresponde ao número de mundos a nossa disposição. A lembrança encontra-se num plano mais baixo do que a arte, pois revela a verdade diferencial ou a essência de um lugar, de um momento e não um ponto de vista único (Deleuze, 1970, p. 75). Ela dá uma imagem instantânea da eternidade, que é insuportável e não dura mais do que um breve instante, não oferecendo a possibilidade de descoberta de sua natureza (Deleuze, 1970, p. 77). É muito intensa e pouco extensa, diferente da arte que conjuga uma grande intensidade com uma grande extensidade.

⁸ Deleuze explica como Combray, após a experiência da *madeleine*, surge não mais como foi na realidade, mas como é em sua verdade. Não mais com relações contingentes exteriores, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência: “Ainsi la saveur: on dirait qu’elle contient un volume de durée, qui l’étend sur deux moments à la fois. Mais, à son tour, la sensation, la qualité identique, implique quelque chose de *différent*. La saveur de la madeleine a, dans son volume, emprisonnée et enveloppée Combray. Tant que nous en restons à la perception consciente, la madeleine n’a qu’un rapport de contiguïté tout extérieur avec Combray. Tant que nous en restons à la mémoire volontaire, Combray demeure extérieure à la madeleine, comme le contexte séparable de la ancienne sensation. Mais voilà le propre de la mémoire involontaire: elle intériorise le contexte, elle rend l’ancien contexte inséparable de la sensation présente. En même temps que la ressemblance entre les deux moments se dépasse vers une identité plus profonde, la contiguïté qui appartenait au moment passé se dépasse vers une différence plus profonde. Combray resurgit dans la sensation actuelle, sa différence avec l’ancienne sensation s’est intériorisée dans la sensation présente. La sensation présente n’est donc plus séparable de ce rapport avec l’objet différent. L’essentiel dans la mémoire involontaire n’est pas la ressemblance, ni même l’identité, qui ne sont que des conditions. *L’essentiel, c’est la différence intériorisée, devenue immanente*. C’est en ce sens que la reminiscence est l’analogue de l’art, et la mémoire involontaire, l’analogue d’une métaphore: elle prend ‘deux objets différents’, la madeleine avec sa saveur, Combray avec ses qualités de couleur et de température; elle enveloppe l’un dans l’autre, elle fait de leur rapport quelque chose d’intérieur” (1970, p. 73).

⁹ Deleuze (1970, p. 24) diferencia o tempo perdido, que seria aquele que passa, transformando os seres e distanciando o passado, do tempo que se perde, tempo gasto com as coisas mundanas e os amores.

Sua concepção moderna e nova da reminiscência é de uma cadeia associativa heteróclita, que só é unificada por um ponto de vista criador. Para Deleuze (1970, p. 166), o que é novo em Proust não é a existência dos instantes privilegiados de êxtase como o da *madeleine*, a literatura está cheia deles, mas o fato de que ele produz tais instantes e de que esses instantes se tornam efeito de uma máquina literária.

Como fizemos com a obra de Rousseau, vamos retomar e organizar alguns aspectos apresentados a respeito da *Recherche*:

- identidade entre o narrador e o ator, realizada pela debreagem enunciativa do enunciado;
- identidade frágil entre o ator e o enunciator, realizada pela coincidência do nome;
- presença da temporalidade da narração, do narrado e da memória;
- uso dos sistemas temporais enunciativo e enuncivo pretérito, com predomínio do segundo, embora o emprego do sistema enunciativo seja também muito grande;
- construção do sentido da vida e da identidade, no nível do enunciado, por meio da rememoração do passado e do entrelaçamento do presente e do passado, realizado pelo narrador (essa construção depende de um aprendizado não vinculado apenas à memória);
- problematização da memória;
- grande ênfase dada à infância como fonte da personalidade adulta;
- narrativa de acontecimentos da vida íntima e privada do narrador;
- predominância da narração, mas com grande uso da descrição e da dissertação;

- seqüência cronológica apenas no nível macrodiscursivo, pois em um nível microdiscursivo tem-se uma relação lógica ou metafórica entre os acontecimentos;
- predominância do efeito de ficção;
- apresentação da vida como experiência única, pois produzida por um ponto de vista singular.

1.3 - Os discursos autobiográficos no Brasil

A obra de José de Alencar, *Como e por que sou romancista*, que data de 1873 e foi publicada postumamente em 1893, pode ser considerada uma das precursoras da literatura memorialista no Brasil, pois, conforme mostra Fávero (1999, p. 31), traz inúmeros temas retomados mais tarde pelas obras autobiográficas de nosso país. Também Castelo (1999, p. 385) aponta José de Alencar como um dos autores que marcam o surgimento da literatura memorialista no Brasil, sendo os outros Joaquim Nabuco e Graça Aranha, que escreveram no final do século XIX.

Como e por que sou romancista inicia-se com uma apresentação dos motivos que levaram o narrador e enunciador a escrever tal texto, como também aparece na autobiografia de Rousseau.

Meu amigo

Na conversa que tivemos, há dias, exprimi V. o desejo de colher acerca da minha peregrinação literária alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade.

Sabendo de seus constantes esforços para enriquecer o ilustrado autor do *Dicionário Bibliográfico*, de copiosas notícias que ele dificilmente obteria a respeito de escritores brasileiros, sem a valiosa coadjuvação de tão erudito glossólogo, pensei que me não devia eximir de satisfazer seu desejo e trazer a minha pequena quota para a amortização desta dívida de nossa ainda infante literatura.

Como bem reflexionou V., há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual. (...)

Já me lembrei de escrever para meus filhos essa autobiografia literária, onde se acharia a história das criaturinhas enfezadas, de que, por mal de meus pecados, tenho povoado as estantes do Sr. Garnier.

Seria esse o *livro dos meus livros*. (...)

Enquanto não vem ao lume do papel, que para o da imprensa ainda é cedo, essa obra futura, quero em sua intenção fazer o rascunho de um capítulo.

Será daquele, onde se referem as circunstâncias, a que atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance (1955, p. 5-7).

As explicações de Alencar, no entanto, são de ordem diferente das de Rousseau. O narrador José de Alencar afirma que seu texto é uma resposta a um pedido de um amigo e também a expressão do desejo de narrar para os filhos as origens das personagens de seus livros. Embora esses sejam os enunciatários explícitos do discurso, não se deve esquecer que uma obra desse gênero, ao ser publicada, abrange um público muito maior do que os filhos do autor e o amigo. Trata-se, portanto, de um ato de linguagem indireto, que, de acordo com Maingueneau (1996, p. 8-9), possui uma intenção aberta e convencionalmente disfarçada. Podemos falar nesses termos, uma vez que se trata de um gesto de adequação a certas regras sociais. Não seria de bom tom apresentar sua vida como importante o suficiente para que seja transformada em livro e perenizada. Os que conhecem o gênero, no entanto, sabem que ele não se dirige somente a uma ou duas pessoas.

Esse recurso à modéstia aparece também em outros momentos, como quando conta que era o primeiro aluno da classe ou quando narra o episódio que o manteve em tal posição:

Pertencia eu à sexta classe, e havia conquistado a frente da mesma, não por superioridade intelectual, sim por mais assídua aplicação e maior desejo de aprender (1955, p. 12).

Naturalmente a questão proposta e cuja solução deu-me a vitória, era difícil; e por isso atribuía-me ele um mérito, que não provinha talvez senão da sorte, para não dizer do acaso (1955, p. 17).

Como Rousseau, utiliza-se do recurso da embreagem, ao identificar os níveis do narrador e do enunciador, embora não empregue para isso os mesmos procedimentos. Não assina essas primeiras linhas de apresentação, mas aborda suas obras anteriores, ao afirmar que escreve para mostrar de onde saíram as personagens que criou e para fazer parte de um dicionário biográfico. Algumas páginas adiante, isso aparece de maneira mais explícita, pois fala de seu editor e da composição de seus livros:

Daí desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d' *O Guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever (1955, p. 59).

Como e por que sou romancista constitui um dos capítulos de uma obra que nunca foi terminada. Trata da formação do escritor, tema que reencontramos na literatura nacional, em obras como *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, e *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira. Além disso, outros temas caros ao memorialismo brasileiro já estão presentes em Alencar: a vida escolar, sua relação e também a de seus familiares com a política, seu trabalho como jornalista, a vida acadêmica, a concepção literária, o processo de escrita e publicação de seus livros, os primeiros contatos com a leitura (Balzac, Alexandre Dumas, Chateaubriand, Victor Hugo, etc), as histórias retratando a vida de homens importantes, entre outros.

Também o modo de funcionamento da memória possui características comuns ao que encontramos, por exemplo, em Nava, conforme veremos no terceiro capítulo. Ao passar pela rua de sua antiga escola, o narrador é transportado para o passado, recuperando histórias como a da disputa realizada para ser o primeiro da classe e, assim, monitor:

Quando me recolho na labutação diária com o espírito mais desprendido das preocupações do presente, e sucede-me ao passar pela Rua do Lavradio pôr os olhos na tabuleta do colégio que ainda lá está na escada no n. 17, mas com diversa designação, transporto-me insensivelmente àquele tempo, em que de fraque e boné, com os livros sobraçados, eu esperava ali na calçada fronteira o toque da sineta que anunciava a abertura das aulas.

Toda a minha vida colegial se desenha no espírito com tão vivas cores, que parecem frescas de ontem, e todavia mais de trinta anos já lhes pairaram sobre. Vejo o enxame dos meninos, alvoroçando na loja que servia de saguão; assisto aos manejos da cabala para a próxima eleição do monitor geral; ouço o tropel do bando que sobe as escadas, e se dispersa no vasto salão onde cada um busca seu banco numerado (1955, p. 9-10).

Diferentemente do que ocorre em *Bau de ossos*, no entanto, a memória ocupa um espaço restrito na obra de Alencar. Não há questionamentos relacionados ao esquecimento ou, por exemplo, a respeito da possibilidade ou não de a memória trazer de volta o passado tal como era. A afetividade do narrador com relação a esse passado também é bem pouco explorada. A infância é apresentada como fonte de sua identidade adulta, mas isso não apresenta nenhum problema.

É a partir do momento de rememoração, que acabamos de citar, que a narrativa do passado tem início. É apresentada em ordem cronológica e marcada por datas e acontecimentos históricos, pois acompanha a formação do escritor e a composição e publicação de suas obras. A história finda com o encontro de um bom editor, ou ainda, de um editor à altura.

Conforme foi anunciado no início do texto, o narrador busca algumas das origens de sua predileção pela forma literária do romance. As leituras em voz alta que fazia até a hora do chá para a mãe, a tia e alguns amigos da família é uma das experiências que contribuiu para tal preferência.

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?

Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões (1955, p. 25).

Embora afirme que vai buscar as origens de sua predileção pelo romance nos acontecimentos mais íntimos, dá pouca ênfase a eles, sendo a leitura para a família, citada acima, um dos poucos episódios desse tipo retratados na obra. Ao descrever a disputa pelo primeiro lugar na classe, o narrador quase não menciona seus colegas e suas relações na escola, enquanto a figura do diretor recebe grande relevo: “Sr. Januário Mateus Ferreira, a cuja memória eu tributo a maior veneração” (1955, p. 9). Justifica a narrativa desse período dizendo que ele ilustra “o aproveitamento que deviam tirar os alunos desse método de ensino” (1955, p. 19).

Além disso, o tom elevado e grandiloquente, dominante na obra, acaba contribuindo para um tratamento estereotipado dos sentimentos do narrador, menino e adulto. Quando o narrador está comentando que havia perdido nos últimos momentos a posição de primeiro aluno da classe, após manter-se invicto por um bom tempo,

compara a criança a um general derrotado. Mais à frente, depois de descrever as reflexões do menino acerca de seu fracasso, compara as badaladas da sineta ao “dobre de uma campa”.

O general derrotado a quem a sua ventura reservava a humilhação de assistir à festa de vitória, jungido ao carro triunfal do seu êmulo, não sofria talvez a dor que eu então curti, só com a idéia de entrar no salão, rebaixado de meu título de monitor e rechaçado para o segundo lugar (1955, p. 16).

Foi no meio dessas reflexões que tocou a sineta, e as suas badaladas ressoaram em minha alma como o dobre de uma campa (1955, p. 16).

É com adjetivos e substantivos que indicam grandiosidade que o narrador expressa sua admiração pela natureza que inspirou sua obra:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria (1955, p. 58-59).

Contribui também para a criação do tom solene, o modo como descreve as dificuldades por que passou para tornar-se um grande autor. Apresenta-se como um herói. A seu ver tudo ficou mais fácil para os jovens escritores.

Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência (1955, p. 65).

Em relação a acontecimentos que não possuem uma ligação direta com o seu gosto pelo romance, a tônica maior recai sobre aqueles que tratam de sua profissão e da política. Embora afirme que é “avesso a semelhante modo de honrar a memória dos beneméritos” (1955, p. 28), apresenta uma breve biografia de seu parente o Senador Alencar, que era secretário do Clube Maiorista. Já a seu casamento e a sua esposa dedica apenas um período: “Pouco depois (20 de janeiro de 1864), deixei a existência

descuidosa e solteira para entrar na vida da família onde o homem se completa” (1955, p. 68).

Apesar da presença de Alencar, do século XVIII até segunda metade do XIX, período em que nossa literatura se consolida, os gêneros predominantes no Brasil são a poesia, o romance e as peças de teatro, havendo pouca participação dos textos de memória nesse processo de “nacionalização da literatura”. Tanto na obra *Formação da literatura brasileira* (1969), de Antonio Candido, quanto em *História concisa da literatura brasileira* (1975), de Alfredo Bosi, quase não são feitas referências a memórias ou autobiografias nessa época.

É somente no final do século XIX que as obras autobiográficas passam a ter maior relevância, mas a produção ainda é pequena se comparada ao que vem depois. São desse período *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Rezende, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, e *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, que serviram para difundir o gênero. As três foram escritas no final do século XIX, mas apenas *Minha formação* foi publicada naquele momento.

Os discursos memorialistas ainda são escassos nas primeiras décadas do século XX. É a partir da década de 30, depois da Semana de Arte Moderna, que tal produção começa a se tornar mais regular. Para Antonio Candido (1979), a edição de *Memórias* de Humberto Campos em 1933 é um marco para o gênero, devido a seu grande sucesso de público. Apesar disso, o crítico qualifica essas memórias como sendo “sinceras e medíocres”. Castelo (1999, p. 387) também chama a atenção para a boa recepção que obteve Humberto de Campos. Conta que ela foi responsável por despertar o gosto do leitor por esse gênero. Medeiros e Albuquerque, por exemplo, sentiu-se estimulado a publicar suas memórias depois disso.

Na obra de Humberto de Campos, como vemos em inúmeras outras no Brasil, procura-se, além de explicitar os motivos que levaram a sua realização, refletir a respeito do gênero. O narrador, seguindo o exemplo de Rousseau, afirma ser um pioneiro, o primeiro a escrever esse tipo de livro no Brasil. Trata de sua genealogia e infância. Descreve a cidade em que viveu, os parentes e amigos. *Memórias inacabadas* dá continuidade à narrativa de sua vida.

Na década de 40, são publicadas as obras de Helena Morley e Francisco de Paula Ferreira de Rezende e *Segredos da infância*, de Augusto Meyer. Esse último, que não constitui o único livro de memórias de Augusto Mayer, trata das reminiscências do

início da vida. O narrador apresenta os acontecimentos de modo bastante lírico, pois sente grande saudade de seu passado. O desejo de estabelecer a continuidade de sua vida justifica a tentativa do narrador de recuperar experiências que expliquem seu comportamento atual.

Voltar à raiz da vida, reviver aquela fase em que a gente é ao mesmo tempo todas as coisas, berço, aurora, sino e onda, uma parcela integrante da totalidade, sem o individualismo exclusivista. No começo era a dispersão (1949, p. 11).

De seu passado, relembra sobretudo os momentos de deslumbramento:

As sete cores da infância estão perdidas para sempre, perdida a harmonia da alma e do mundo, a irradiação complementar do prisma, que se traduz afinal na vertigem do puro branco, encontro de todos os contrastes, talvez o acorde perfeito que jamais se atinge, mas bem pode encontrar sua analogia em certos estados de ausência contemplativa, que só a criança conhece (1949, p. 134).

Problematiza, como Rousseau, o conhecimento do outro a respeito de si, mas com um tom bastante diferente. O narrador Rousseau, de maneira indireta, acusa o outro de caluniá-lo e busca mostrar a sua verdadeira imagem, desfazendo “mal-entendidos”, enquanto o narrador Augusto Meyer apenas reflete sobre a diferença entre o saber objetivante do outro e o autoconhecimento.

Nada sabemos do começo. O que os outros mais tarde nos contaram, tentando retrair aos nossos olhos a imagem da criança que já fomos, não diz nada às vozes da memória, nem de leve toca nas cordas da revelação. Os outros só nos falam de *outro*; não podemos contar com o auxílio de ninguém para dar os primeiros passos no tempo que passou. É dentro de nós mesmos que ele dorme, como a verdade no fundo de um poço. Dura, estranha, absurda, é a imagem que uma fotografia amarelecida recortou há tantos anos na fluidez do instante, e só vale como documento na imaginação alheia. Na grande noite do começo, vagamente pressentimos a escuridão do fim (1949, p. 13).

É ainda da década de 40, *Infância*, de Graciliano Ramos (1945). Tanto *Infância* quanto *Memórias do cárcere* (1953), também de Graciliano Ramos, são apontadas por Fávero (1999, p. 12) como um dos “pontos de culminância” em nossa literatura

memorialista, devido ao trabalho estético ali realizado, sendo os outros as obras de Cyro dos Anjos e Pedro Nava.

Um homem sem profissão, de Oswald de Andrade, aparece em 1954, mesmo ano de *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, e *História da minha infância*, de Gilberto Amado, o primeiro de uma série de cinco volumes. Em *Histórias da minha infância*, encontramos temas bastante recorrentes em nossas autobiografias de infância. Segundo Castelo (1999, p. 390), a obra possui tom personalista, mas não deixa de lado a preocupação de demonstrar o modo de viver nacional. Os costumes, a alimentação, as festas, entre outros elementos culturais, são nela descritos.

Em 1956, é publicado *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, que narra uma infância rural. Essa obra possui algumas semelhanças com *Infância*, de Graciliano Ramos, pois constrói um narrador aparentemente desapaixonado, ao tratar, de modo distante, de um período sofrido e difícil para a criança.

Durante as décadas de 70 e 80, são editadas as memórias de Pedro Nava, em seis volumes: *Bau de ossos*, *Balão cativo*, *Chão de ferro*, *Beira-mar*, *Galo das trevas* e *O círio perfeito*. É possível afirmar que essa obra trata de quase tudo: da genealogia, da escola, das personalidades públicas, das relações familiares, da história do país, da infância, dos amores, da profissão, da arquitetura, da literatura, do tempo, da memória, da política, etc. Difícilmente algum tema antes retratado no memorialismo brasileiro se encontra fora dela. Os recursos lingüísticos e discursivos empregados também são os mais diversos. Trataremos de alguns deles no segundo e no terceiro capítulos. Segundo Fávero, “essa espantosa diversidade, não só de temas mas de tons narrativos – comportando do discurso mais contundente à mais amável evocação poética -, ajuda a conferir à obra de Nava um caráter singular na trajetória do memorialismo brasileiro” (1999, p. 15).

Nota-se por essa resumida lista de obras autobiográficas, publicadas a partir dos anos 30 do século XX, o grande aumento desse tipo de produção. Antonio Candido (1979), numa conferência em que trata da situação da literatura brasileira no início dos anos 70, relaciona esse crescimento às tendências de vanguarda da época. Essas vanguardas, que deram continuidade a mudanças, iniciadas na década de 20, com o Modernismo, representaram uma orientação oposta à que predominou na literatura até então, que buscava compreender a realidade social e histórica de nosso país e a retratava de maneira figurativa e linear. Com relação especificamente à produção ficcional da

época, o crítico ressalta o “intuito de romper com o elemento mimético, apresentado conforme uma lógica realista” (1979, p. 23). Tratando da poesia, ele mostra como o concretismo desestruturou o verso:

Como poetas, os membros destes grupos têm muitas diferenças uns com os outros, e mais ainda os grupos isolados entre si. Mas há alguns traços comuns, isolados ou combinados de vários modos, como por exemplo: importância atribuída à distribuição gráfica do signo; valor do espaço da página; uso intensivo da elipse e do subentendido; contestação do verso como condição de poesia; desconfiança da figuração analógica. Forçando bastante, seria possível tentar caracterizar estas correntes, por vezes inimigas entre si, pelo seguinte resumo: supressão dos nexos sintáticos e conseqüente descontinuidade do discurso; substituição da ordem temporal, linear, por uma ordem espaço-temporal, não linear; substituição da metáfora pela paronomásia (1979, p. 22).

Assim, esse exagero no emprego da palavra de modo “não-referencial”, conforme chama Antonio Candido, pautado pela desarticulação sintática, gerou a necessidade de que aquilo que antes pertencia à poesia e ao romance reaparecessem sob uma outra forma, a das memórias e autobiografias, que possuíam uma frágil tradição em nosso país:

A presença gradativa dos textos de memórias demonstrou que, para uma tarefa dessa dimensão, a nossa literatura começava a voltar-se rumo a um gênero que apresentava potencial considerável de contribuição nesse campo. Parece, pois, procedente dizer que as memórias pessoais, na medida em que refletiam o meio em que se situava o autor, constituíam uma espécie de força auxiliar da ficção no intuito de mapear a realidade brasileira, mesmo que isto não representasse um projeto específico de atuação (Fávero, 1999, p. 29).

1.4 - A noção de gênero

Usamos, em nossa comunicação, diferentes gêneros do discurso, pois: “todos os textos que produzimos sejam eles orais ou escritos, sejam eles manifestados por qualquer outra linguagem que a não verbal, são sempre a materialização de um gênero” (Fiorin, 2005a, p. 101). Dispomos de um rico repertório de gêneros que começam a ser

aprendidos ao mesmo tempo em que a nossa língua materna, pois aprendemos a língua em uso, ou seja, manifestada em enunciados concretos (Bakhtin, 1979, p. 285).

Mas o que é o gênero? Uma saudação corriqueira constitui um gênero, assim como uma autobiografia ou uma certidão de nascimento. O que poderia haver de comum entre eles? E ainda: o que poderia haver de comum entre uma autobiografia escrita há duzentos anos, por exemplo, e uma produzida nos dias de hoje?

Os gêneros são o lugar da intersecção entre a sociedade e a língua: “La langue pénètre dans la vie à travers des énoncés concrets (qui la réalisent), et c’est encore à travers des énoncés concrets que la vie pénètre dans la langue” (Bakhtin, 1979, p. 268). Daí vem sua grande diversidade, tanto sincrônica, quanto diacrônica, pois as mudanças, surgimentos e desaparecimentos dos gêneros acompanham as transformações sociais. Além disso:

La richesse et la variété des genres du discours sont infinies car la variété virtuelle de l’activité humaine est inépuisable et chaque sphère de cette activité comporte un répertoire des genres du discours (Bakhtin, 1979, p. 265).

A complexidade desse objeto deve-se, então, à sua heterogeneidade e ainda à sua dinamicidade, aspectos que não podem ser deixados de lado em uma definição. Tendo isso em vista, o teórico define os gêneros como tipos de enunciados *relativamente estáveis*, caracterizados por uma temática, um estilo e uma forma composicional. A combinação desses três elementos serve para distinguir um gênero de outro:

L’utilisation de la langue s’effectue sous forme d’énoncés concrets, uniques (oraux et écrits) qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l’activité humaine. L’énoncé reflète les conditions spécifiques et les finalités de chacun de ces domaines, non seulement par son contenu (thématique) et son style de langue, autrement dit par la sélection opérée dans les moyens de la langue – moyens lexicaux, phraséologiques et grammaticaux –, mais aussi et surtout par sa construction compositionnelle. Ces trois éléments (contenu thématique, style et construction compositionnelle) fusionnent indissolublement dans le *tout* que constitue l’énoncé, et chacun d’eux est marqué par la spécificité d’une sphère d’échange. Tout énoncé pris isolément est, bien entendu, individuel, mais chaque sphère d’utilisation de la langue elabore ses *types relativement stables* d’énoncés, et c’est ce que nous appelons les *genres du discours* (Bakhtin, 1979, p. 265).

Por enunciado, o autor entende uma unidade real da comunicação, que pode ter qualquer dimensão. Assim, uma réplica em um diálogo que possui apenas uma palavra constitui um enunciado tanto quanto toda a obra de Proust. Entre outras marcas que servem para identificar e ainda definir o enunciado, Bakhtin (1979, p. 277) aponta a alternância de turnos entre os sujeitos de uma comunicação.

A temática “não é o assunto de que trata o texto, mas é a esfera de sentido de que trata o gênero. Assim numa conversa com amigos, a temática são os acontecimentos de nossa vida, mesmo íntima; numa oração, a temática é o agradecimento ou a súplica a Deus ou aos santos; numa carta comercial, a temática é o tratar de um negócio; num requerimento, a temática é um pedido a uma autoridade pública” (Fiorin, 2005a, p. 102). Já numa receita, por exemplo, a temática é o ensinamento para a construção de um objeto (o prato de comida). Por meio do estudo da semântica discursiva em *Baú de ossos* e *Infância* e da comparação das duas análises, poderemos, então, verificar se a hipótese a respeito da temática da autobiografia, que será apontada neste capítulo, é confirmada nessas duas obras.

A forma composicional é o modo de organizar o texto, sua estrutura. Bakhtin (1979, p. 269) apresenta as seguintes unidades composicionais: tipo de estruturação e de finalidade de uma totalidade de sentido e tipo de relação entre o locutor e seus parceiros na comunicação (leitor, interlocutor, outros discursos, etc.). Retomando o exemplo da receita, observa-se que ela possui um primeiro item em que se apresentam os ingredientes a serem utilizados e um outro em que se mostra como deverão ser preparados (“modo de preparo”).

Nesta dissertação, daremos ênfase aos elementos da forma composicional ligados ao tempo, como a sintaxe temporal, os temas da memória e do tempo e a configuração da memória. O estudo da sintaxe temporal irá contribuir para a verificação das relações entre enunciador e enunciatário, assim como o da semântica discursiva, uma vez que a sintaxe estabelece relações de aproximação e distanciamento entre eles e a semântica, um contrato de verificação específico.

Os tipos textuais também fazem parte da forma composicional. São, segundo Fiorin (2005a, p. 102-103), construções textuais que apresentam determinadas características lingüísticas. São mais estáveis do que os gêneros e também mais gerais. Gêneros diferentes podem usar as mesmas formas lingüísticas e um dado gênero vai combinar diversos tipos textuais. Assim, a narração aparece em inúmeros gêneros, como

o romance, a reportagem, a ata de reunião, entre outros, e o romance emprega predominantemente o tipo textual da narração, mas também a descrição e a dissertação. Por essa razão: “a classificação do tipo de texto faz-se pela dominância e não pela exclusividade” (Fiorin, 2005a, p. 104).

Há seis tipos mais comuns: o narrativo, o descritivo, o injuntivo, o expositivo, o opinativo e o argumentativo. Esses três últimos são geralmente reunidos num macro-tipo: a dissertação. Na receita, por exemplo, predomina a injunção. Geralmente os verbos são empregados no imperativo e o enunciador manipula o enunciatório para que ele realize determinado objetivo (fazer-fazer), doando-lhe a competência necessária para isso (saber-fazer). Como vemos, a escolha do tipo textual também é relevante para a análise da relação entre enunciador e enunciatório.

O estilo é o conjunto de marcas lingüísticas. Para Bakhtin: “Rien que la sélection qu’opère le locuteur d’une forme grammaticale déterminée est déjà un acte stylistique” (1979, p. 272). É, assim, no enunciado que a língua encarna um estilo individual, pois as escolhas lingüísticas podem refletir a individualidade daquele que fala. No entanto, nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir tal individualidade. A literatura é mais propícia a isso, enquanto documentos oficiais, pertencentes a esse gênero mais estereotipado, menos.

Assim, há uma diferença entre estilo individual e estilo em geral, que é a somatória de marcas lingüísticas que definem o gênero. O estilo individual não é absolutamente livre, pois também está sujeito às coerções de gênero. Seleccionamos as palavras, por exemplo, de acordo com as especificidades do gênero, por isso Bakhtin (1979, p. 295) afirma que as palavras contêm o eco do gênero.

Le vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le *choix d’un genre du discours*. Ce choix se détermine en fonction de la spécificité d’une sphère donnée de l’échange verbal, des besoins d’une thématique (de l’objet du sens), de l’ensemble constitué des partenaires, etc. Après quoi, le dessein discursif du locuteur, sans que celui-ci se départisse de son individualité et de sa subjectivité, s’adapte et s’ajuste au genre choisi, se compose et se développe dans la forme du genre donné (Bakhtin, 1979, p. 284).

O estilo individual do enunciado define-se por seus aspectos expressivos, que criam uma espécie de entonação própria daquele discurso, definida não somente pela relação do enunciador com o objeto desse enunciado, mas também com os enunciados

de outros, uma vez que aquele que fala está de certa forma também respondendo (Bakhtin, 1979, p. 285). Seu enunciado não é nunca o primeiro.

O autor observa que há gêneros mais criativos e flexíveis e outros mais estereotipados, prescritivos, nos quais a individualidade do enunciatador se manifesta quase que apenas na escolha do gênero. É esse o caso dos votos, das saudações, etc. As variações que ocorrem, nesse caso, são determinadas em função das circunstâncias, da posição social dos interlocutores e do grau de proximidade entre eles. Há o estilo mais elevado, oficial, formal como também o mais familiar, de intimidade. Assim, um pai que saúda seu filho, provavelmente, o fará de modo diferente do que quando encontra seu patrão. Bakhtin (1979, p. 286) aponta como gêneros mais criativos os da intimidade familiar ou da amizade e os gêneros literários.

Apresentamos acima alguns elementos que contribuem para criar a identidade do gênero receita, um gênero bastante estereotipado, o que significa que há pouca variação de um texto para outro, se compararmos, por exemplo, com o que ocorre na poesia. Maior dificuldade encontraremos na análise de obras literárias, principalmente, em gêneros como a autobiografia que parece possuir, conforme será visto, fronteiras muito tênues com outros gêneros.

Outra dificuldade de análise está atrelada ao fato de que a literatura é o que Bakhtin (1979, p. 267) chama um gênero secundário, pois incorpora outros gêneros, transformando-os. Assim, receitas, cartas, poesias, diálogos cotidianos ou trechos de diários, por exemplo, podem aparecer incorporados a uma autobiografia.

Carvalho (2005, p. 56) apropria-se das noções de *pessoa* e *persona*, apresentadas em *As astúcias da enunciação*, de Fiorin (1996, p. 99), para diferenciar os gêneros mais padronizados, dos mais flexíveis. A *pessoa* refere-se à individualidade e é ressaltada nos gêneros mais criativos, enquanto a *persona*, que diz respeito ao papel social, ganha maior importância nos mais rígidos. A literatura, em geral, pertence ao primeiro caso, enquanto a receita, os requerimentos, as cartas comerciais, ao segundo.

Conforme mostra Carvalho (2005), tais noções são bem produtivas para uma reflexão a respeito do *éthos*, conceito que vem sendo incorporado pela Semiótica para o estudo do estilo, a partir das contribuições da AD (análise do discurso de linha francesa). O *éthos* pode ser compreendido como a imagem do enunciatador, construída não por aquilo que é dito, mas pelas recorrências de um modo de dizer. Ao projetar tal simulacro, o enunciatador leva em conta a imagem que acredita que o enunciatário possui

dele (Discini, 2003, p. 29). Nessa perspectiva, o estilo apresenta-se como o próprio *éthos*:

Pensamos no estilo como o modo próprio de dizer de uma enunciação, única, depreensível de uma totalidade enunciada. Essa perspectiva faz com que as relações de sentido converjam recorrentemente para um centro que, longe de mostrar um sujeito empírico, cria o próprio sujeito (Discini, 2003, p. 17).

De acordo com Maingueneau (1987), o *éthos* possui uma voz, que tem como suportes um caráter e uma corporalidade. Essa voz é o tom, que, mesmo em um texto escrito, pode ser “ouvido”, devido ao modo como o enunciado se apresenta construído. O caráter corresponde aos traços psicológicos que o enunciatário atribui à figura do enunciador de acordo com a sua forma de dizer. A corporalidade diz respeito a uma representação do corpo e também a uma maneira de habitar o espaço social e nele se mover (Maingueneau, 1999, p. 79). É também constituída a partir das recorrências do dito.

Podemos agora retomar as noções de *pessoa* e *persona*. Conforme foi dito acima, há gêneros em que se exacerba a *persona*, em detrimento da *pessoa*, e há aqueles em que se dá justamente o contrário. Isso significa que existem gêneros em que o *éthos* é mais estereotipado do que em outros. Partindo dessas observações, Carvalho (2005, p. 60) propõe uma distinção entre estilo de gênero, socioletal, e estilo individual, idioletal, com o qual trabalha Discini (2003). Os quatro estilos de que trata Bakhtin (estilo elevado, estilo íntimo, estilo familiar e estilo objetivo-neutro) fazem parte do estilo do gênero, ou seja, definem atributos gerais que o enunciador deve apresentar em determinado gênero.

Os gêneros mais rígidos determinam a voz, a corporalidade e o caráter do enunciador. Nesses casos, é o estilo de gênero que deve ser, predominantemente, analisado. Já nos gêneros mais criativos interessa mais o estilo individual, entendido como um efeito de individuação, que diferencia enunciadores de um mesmo gênero:

Encarando o estilo como efeito de sentido, produzido *no* e *pelo* discurso, reconhecido pelo fazer interpretativo de um enunciatário, cúmplice de um sujeito da enunciação, para que, juntos, construam um efeito de individuação, propomos inicialmente que venha, da recorrência formal das relações na construção do significado, o resultado da própria individuação. Mas

propomos também refletir sobre estilo, como construção de um sujeito por uma totalidade (Discini, 2003, p. 26).

Nesta dissertação, não será analisado o estilo de Graciliano Ramos ou Pedro Nava, pois, conforme já foi dito, nosso interesse é o estudo do tempo. Entretanto, consideramos importante ao menos apontar como a sintaxe discursiva temporal e a semântica discursiva contribuem para definir o estilo de cada autobiografia, uma vez que ajudam a construir uma imagem do enunciador, por meio, principalmente, da relação que estabelecem entre o enunciador e o enunciatário e também entre o enunciador e seu passado. Conforme mostra Molloy: “la evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente: imagem que el autobiógrafo tiene de si, la que desea proyectar o la que el público exige” (1996, p. 19).

1.5 - O gênero autobiográfico

A autobiografia caracteriza-se por ter um “eu” como tema. Essa talvez seja uma das únicas afirmações a respeito desse gênero que se pode fazer sem despertar grande polêmica entre seus teóricos. No entanto, apenas isso não é suficiente para defini-lo e diferenciá-lo, uma vez que em inúmeros outros gêneros podemos encontrar a mesma temática, como por exemplo na carta pessoal, no poema, no memorial acadêmico, na crônica, no diário, etc.

Todos esses gêneros que acabamos de mencionar constituem discursos autobiográficos sem serem, no entanto, autobiografias. Parece bastante útil, então, distinguir a noção de gênero da noção de esfera de circulação. A esfera de circulação é o domínio discursivo no qual inúmeros gêneros se realizam. Ela está relacionada a conjuntos de atividades humanas. Por exemplo, o discurso científico engloba gêneros como o ensaio, a tese, o relatório de pesquisa, o texto de divulgação, a dissertação, etc. A autobiografia, nessa perspectiva, é um dos gêneros que realizam o discurso autobiográfico, mas não o único. O que todos os gêneros pertencentes a tal esfera parecem ter em comum é, além da temática do “eu”, a identidade entre o enunciador, o narrador e o ator, embora em cada um deles ela seja criada por recursos diferentes.

Para Lejeune (1975), tal identidade, na autobiografia especificamente, faz parte do que chama *pacto autobiográfico*. A identidade entre o narrador e o ator é produzida, geralmente, pelo emprego do pronome “eu”, ou seja, por uma debreagem enunciativa do enunciado. Esse é o tipo de discurso definido por Genette (1991, p. 80) como homodiegético¹⁰. Já a identidade entre o narrador e o autor e também entre a personagem e o autor, que para a teoria Semiótica é o autor implícito, é um pouco mais complicada para ser estabelecida. Não pode ser garantida por tal pronome, embora a debreagem enunciativa da enunciação possa reiterá-la. Segundo Lejeune (1975), tal identidade realiza-se pela coincidência do nome do autor, na capa do livro, e o nome das outras duas instâncias. É o que encontramos em *Bau de ossos* e de maneira mais frágil em *Infância*, já que Ramos aparece só uma vez, dando nome à empresa do pai do narrador.

Outras estratégias podem contribuir para isso, como o título explicitando o fato de tratar-se de uma autobiografia (*memórias, história da minha vida, lembranças*, etc). Na abertura da obra, o narrador pode apresentar-se como o autor, provocando aquela identificação de níveis observada em Rousseau. Embora *Le pacte autobiographique* (1975) aborde essa embreagem apenas na página inicial, tal recurso pode aparecer também no meio da obra, como vimos em Alencar. O pacto autobiográfico deve, então, ser realizado por uma dessas maneiras e ser claro, pois se baseia numa relação de confiança entre o autor e o leitor:

La personne qui énonce le discours doit permettre son identification à l'intérieur du discours autrement que par les indices matériels, comme le cachet de la poste, le graphisme ou les singularités orthographiques (Lejeune, 1975, p. 21).

De acordo com Lejeune (1975, p. 36), o pacto autobiográfico é referencial, assim como o discurso científico ou histórico, que pretendem trazer uma informação sobre uma realidade exterior ao texto e submeter-se a provas de verificação. Esse ponto parece-nos bastante complicado. Embora a autobiografia utilize, para o tempo, a

¹⁰ Genette (1991, p. 83) apresenta a seguinte tipologia a partir das relações de identidade:

- A = autor, P = personagem, N = narrador
- A = P, P = N, N = A → autobiografia
- A ≠ P, P ≠ N, N = A → biografia
- A ≠ P, P = N, N ≠ A → ficção homodiegética
- A = P, P ≠ N, N ≠ A → autobiografia heterodiegética
- A ≠ P, P ≠ N, N ≠ A → ficção heterodiegética

debreagem enunciativa do enunciado, produzindo efeito de objetividade e distanciamento, como faz a história e, em geral, o discurso científico, no que diz respeito à pessoa, seus recursos são outros. Enquanto nos discursos históricos e científicos, geralmente, realizam-se debreagens enunciativa da enunciação e enunciativa do enunciado (narrador não diz “eu” e não é ator do enunciado), criando o efeito de objetividade, na autobiografia quase sempre é produzida uma debreagem enunciativa nos dois níveis, o que gera efeito de subjetividade e aproximação. Esse procedimento não é capaz de apagar a ilusão referencial, mas cria a dúvida, uma vez que apresenta uma história de vida narrada por aquele que a viveu, ou seja, seu principal interessado. Além disso, por meio da figurativização, muitas obras autobiográficas produzem efeito ficcional, como veremos em nossas análises.

Esse desencontro entre as debreagens de tempo e pessoa talvez seja um dos responsáveis, mas evidentemente não o único, pela discussão em torno do fato de a autobiografia fazer parte da ficção ou da história. Além de mesclar efeitos de objetividade e de subjetividade, tal descompasso afirma e nega a identidade entre narrador e ator e, assim, entre enunciador e ator. Conforme mostra Starobinski (1970, p. 261-262), se o tempo passado (narrado) e o tempo presente (narração) são, na autobiografia, diferenciados pelo emprego de sistemas temporais diferentes, como veremos mais adiante, utiliza-se o mesmo pronome para identificar o ator (sujeito do passado) e o narrador (sujeito do presente), tratando-os, no que diz respeito apenas à sintaxe, como idênticos. Decorre desse desencontro a idéia, apresentada por Molloy (1996, p. 11), de que os textos autobiográficos tentam realizar o impossível: narrar a história passada de uma primeira pessoa que, por definição, só existe no presente de sua enunciação.

Não pretendemos resolver essa questão, pois ela parece variar muito segundo a época, já que está relacionada à concepção de memória e também de história que se tem. Entretanto, Molloy, na mesma obra citada acima, faz uma proposição bastante interessante, a de que a dúvida a respeito de ser a autobiografia pertencente à história ou à ficção já está no próprio texto autobiográfico (1996, p. 12), é um de seus efeitos de sentido. Os textos podem dar uma tônica em um ou outro desses efeitos. Como vimos, na obra de Rousseau, é fortalecida a ilusão referencial, enquanto, na de Proust, ela dá lugar ao efeito de ficção e chega quase a desaparecer.

Além da identidade entre as três instâncias (ator, narrador, enunciador), há outras características que definem o gênero. Para analisá-las, partiremos de algumas comparações propostas por Lejeune, em *L'autobiographie en France* (1971). O autor opõe, por exemplo, autobiografia e memórias. O limite entre as memórias e a autobiografia é um tema recorrente na literatura sobre, como chama Gusdorf, “les écritures du moi”. A diferença que Lejeune (1971, p. 15) aponta é que a autobiografia narra a história de uma personalidade, enquanto nas memórias o indivíduo é apenas testemunha, seu objeto ultrapassa a vida individual.

Gusdorf (1991, p. 260-261) diz algo parecido. Para ele, as memórias privilegiam a relação do sujeito com o mundo e com a história. Nelas, o sujeito é retratado tendo em vista o seu papel social. Geralmente trazem retratos de personalidades importantes, genealogias, descrições das relações sociais no país, etc. Já a autobiografia apresenta o lado mais privado ou íntimo da vida de um sujeito.

Misch (1950, p. 15) também aborda essa questão. Para o autor, nas memórias, a relação entre os sujeitos e o mundo é passiva, já que eles se introduzem, principalmente, como observadores e narradores. Sua participação naquilo que narram é pequena e o que contam sobre sua vida, normalmente, serve apenas para mostrar como se tornaram pessoas notáveis. Na autobiografia, o centro da história é o “eu”, problematizado em sua relação com o mundo e consigo mesmo.

Entretanto, Gusdorf (1991, p. 265) chama a atenção para o fato de que a tônica na vida individual e a tônica no mundo são dois extremos da literatura autobiográfica e que as obras se encontram entre tais pontos. Memórias e autobiografias, dessa forma, não se opõem¹¹. Além disso, segundo esse autor, a diferenciação delas nem sempre é produtiva, uma vez que é impossível encaixar as grandes obras em apenas um dos dois gêneros.

Apesar de serem gêneros muito próximos, que, de fato, em diversas obras chegam a se confundir, como é o caso de *Baú de ossos*, de Pedro Nava, é, a nosso ver, possível estabelecer algumas diferenças entre eles. As memórias são um gênero em que se ressalta a *persona* e não a *pessoa*. Tratam geralmente de mostrar o percurso de uma figura pública, salientando os aspectos que foram importantes para a obtenção de seu

¹¹ “Le parcours des Mémoires et celui de l’Autobiographie ne sont pas contradictoires, ni même opposés; ils seraient plutôt concentriques, le second s’efforçant de demeurer au plus près du noyau du sens, le premier s’abandonnant à la force centrifuge qui projette la conscience en expansion d’univers” (Gusdorf, 1991, p. 274).

sucesso. Com isso, há menos espaço para especulações a respeito do funcionamento da memória ou de problemas ligados à subjetividade. A infância também ganha pouca importância, pois representa um período em que o sujeito ainda não possui um papel social bem definido. Dessa fase, narram-se quase que somente os pontos relevantes para a explicação do presente. Bastante espaço é dado para a profissão, as relações políticas, a vida de personalidades, a genealogia e tudo o mais que possa servir para valorizar o narrador e o enunciator. As fraquezas, geralmente, são deixadas de lado, a não ser quando, em seguida, é narrada sua superação, tal qual vemos na obra de Humberto Campos. Entre os objetivos apontados pelo narrador para contar sua vida, destaca-se:

(...) a demonstração de como pode um homem, pela simples força da sua vontade, desajudado de todos os atributos físicos e morais para a vitória, libertar-se da ignorância absoluta e de defeitos aparentemente incorrigíveis, desviando-se dos caminhos que o levariam ao crime e à prisão para outros que poderão conduzir a uma poltrona de Academia e uma cadeira de Parlamento (1947, p. 7-8).

Já na autobiografia, é ressaltada a *pessoa*. Dessa forma, a infância é posta em relevo, assim como os questionamentos a respeito da formação da individualidade, a intimidade, etc. Isso não significa que as relações históricas e sociais sejam deixadas de lado nas obras que pertencem a esse gênero, elas apenas recebem um tratamento diferente daquele dado pelas memórias, pois o foco nelas, geralmente, recai sobre o modo específico como sujeito e sociedade entram em contato. Cria-se o efeito de uma história individual e única, embora outras individualidades possam identificar-se com ela. Assim, para o estudo da autobiografia, mais do que das memórias, deve-se levar em consideração o *éthos* individual.

Além de realizar a identidade entre enunciator, narrador e ator, os dois gêneros possuem em comum o fato de narrarem o passado, dando testemunho de algo que já não existe mais. Parece relevante, então, em ambos os casos analisar a relação que o narrador possui com esse outro tempo, o que gera a necessidade de estudar as modalizações e as paixões.

Uma outra oposição apresentada por Lejeune (1971), de que trataremos aqui, é a que pode ser estabelecida entre a autobiografia e outros gêneros autobiográficos ou, como ele chama, a literatura íntima. A carta, por exemplo, é, geralmente, privada, enquanto a autobiografia almeja à publicação, o que pode ser percebido pela diferença

no modo como o enunciador de cada gênero se relaciona com seu enunciatário. A diferença que se pode apontar em relação ao auto-retrato é que, ao contrário da autobiografia (ou biografia), não fornece a imagem de uma personalidade através do tempo:

La biographie n'est pas un portrait; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie (Starobinski, 1971, p. 257).

A autobiografia pode ter qualquer tamanho, pois não é isso que garante que será fornecido esse percurso de uma vida, e sim a predominância da narração. Com relação ao diário, a diferença é que, geralmente, seu marco temporal predominante é “hoje”, enquanto, na autobiografia, o que aparece são locuções adverbiais e advérbios pertencentes ao sistema enuncivo pretérito, como “há alguns anos”, “em 1930”, etc.

Starobinski (1970, p. 257) também traça comparações entre as literaturas íntimas para refletir acerca da autobiografia e aponta não só diferenças, como também contaminações entre os vários gêneros. Assim, as memórias contaminam a autobiografia, na medida em que ela se estende por acontecimentos dos quais o sujeito não participou. Do diário, a autobiografia herda a possibilidade de datar e comentar a própria narração.

A partir das observações feitas ao longo deste capítulo sobre a noção de gênero e mais especificamente sobre a autobiografia, apresentamos algumas hipóteses a respeito das características do gênero. Com certeza, há inúmeras obras que não se encaixam em uma ou mais características ou seja que desestabilizam as coerções de gênero. As questões relativas ao *tempo*, tema desta dissertação, serão aprofundadas nos capítulos seguintes.

Estrutura composicional:

- identidade entre enunciador, narrador e ator, criada por diferentes recursos;
- exacerbamento da figura do enunciador por meio dessa identidade;

- presença do sistema temporal enunciativo e do sistema temporal enuncivo pretérito;
- predomínio do sistema enuncivo pretérito (essa dominância é maior em certas obras do que em outras);
- predomínio do sistema enuncivo espacial, embora o enunciativo também possa ser utilizado¹²;
- presença de três temporalidades distintas: temporalidade da narração, temporalidade da memória, temporalidade do narrado;
- narração da história em ordem cronológica, o que significa que ela vai do período mais distante ao mais recente (pode haver silepses, ou seja, avanços e recuos no texto que, como veremos, serão tratadas como embreagens de tempo, entretanto, num nível macrodiscursivo a ordem cronológica, normalmente, predomina);
- predomínio do tipo textual narrativo¹³;
- texto figurativo (alto grau de densidade semântica na construção de pessoas, tempos e espaços);
- destaque para os papéis temáticos pessoais do narrador (enunciador).

¹² Molloy (1996) mostra que, geralmente, as autobiografias tratam de um lugar distante do narrador, tanto espacialmente, como temporalmente, o que cria espaços enuncivos. Pode-se dizer, por exemplo, “a São Paulo da minha infância”, mesmo que o narrador se encontre nessa cidade.

¹³ Em obras mais recentes, a descrição assim como tipos pertencentes à dissertação vêm sendo largamente empregados.

Estilo:

- flexibilidade do gênero, o que possibilita o uso de diferentes normas lingüísticas, a incorporação de estilos individuais e a variação de modulação de voz, caráter e corporalidade¹⁴;
- configuração do *éthos* dependente, entre outros aspectos, da relação que o enunciador estabelece com seu passado;
- efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário criado pelo uso do sistema enunciativo de pessoa;
- efeito de distanciamento e objetividade entre enunciador e seu passado criado pelo uso do sistema enuncivo do pretérito.

Temática:

- recriação do passado por meio da narrativa das memórias e, por meio dela, construção do sujeito ou da sua identidade.

O estabelecimento dessas hipóteses a respeito da forma composicional, do estilo e da temática não constitui uma amarra ao gênero, uma vez que não nasce de um fazer prescritivo, mas da observação e análise de recorrências. Entretanto, a cada vez que uma obra autobiográfica não estiver de acordo com as características levantadas, teremos que retornar a certas questões. A definição é inadequada ou o gênero mudou? Quanto pode um gênero alterar-se e continuar sendo o mesmo? Afinal, como dizia Bakhtin, o gênero é relativamente estável (1979, p. 265).

¹⁴ Entretanto, voltamos a afirmar que isso não significa liberdade total. Um estilo muito formal, por exemplo, criaria estranhamento, uma vez que a autobiografia é também uma confissão.

CAPÍTULO 2

SINTAXE DISCURSIVA DO TEMPO

Tiempo, me llamas. Antes

eras

espacio puro,

ancha pradera.

Hoy

hilo o gota

eres,

luz delgada

que corre como liebre hacia las zarzas

de la cóncava noche.

Pero,

ahora

me dices, tiempo, aquello

que ayer no me dijiste:

tus pasos apresura,

tu corazón reposa,

desarrolla tu canto.

El mismo soy. No soy? Quién, en el cauce

de las aguas que corren

identifica el río?

(Pablo Neruda, 1981, p. 335-336)

2.1 - O estudo do tempo na semiótica

No Dicionário de Semiótica, de Greimas e Courtès, encontramos para temporalização a seguinte definição: “A temporalização consiste, como seu nome indica, em produzir o efeito de sentido de ‘temporalidade’ e em transformar, assim, uma organização narrativa em ‘história’” (1983, p. 455). Os autores mostram que, como a espacialização e a actorialização, ela é uma das categorias da sintaxe discursiva.

Consiste num conjunto de procedimentos que podem ser agrupados nos seguintes subcomponentes: programação temporal, localização temporal e aspectualização. A programação temporal pode ser entendida como “a conversão do eixo das pressuposições (ordem lógica de encadeamento dos programas narrativos) em eixo das consecuições (ordem temporal e pseudocausal dos acontecimentos)” (Greimas e Courtès, 1983, p. 455). A localização, “valendo-se dos procedimentos de debreagem e embreagem temporais, segmenta e organiza as sucessões temporais, estabelecendo assim o quadro em cujo interior se inscrevem as estruturas narrativas” (Greimas e Courtès, 1983, p. 455). Por fim, a aspectualização “transforma as funções narrativas (de tipo lógico) em processos que o olhar de um actante-observador instalado no discurso-enunciado avalia” (Greimas e Courtès, 1983, p. 29). Neste capítulo, trataremos dos três subcomponentes da temporalização, mas daremos mais ênfase aos dois primeiros.

Fiorin, em *As astúcias da enunciação* (1996), dedica um capítulo para tratar do tempo a partir das teorias da enunciação. Retomando Benveniste, mostra que há um tempo próprio da língua e que ele é irredutível ao tempo crônico. Esse tempo da língua é estabelecido a partir de um *agora*, inscrito no ato da enunciação pelo discurso e que produz, por oposição, um *então*. Esse *agora* é o fundamento das oposições temporais da língua e o eixo ordenador da categoria topológica da concomitância e não concomitância com o tempo da enunciação. A categoria (*agora* x *então*) organiza-se em anterioridade, posterioridade e concomitância. Assim, o ato da enunciação estabelece um ponto como referência temporal no texto, que pode coincidir ou não com o instante da enunciação. As ações, por sua vez, podem desenrolar-se anterior, posterior ou concomitantemente a cada um desses pontos de referência.

As diferentes debreagens temporais, isto é, a projeção no enunciado dos tempos gerados pela instância da enunciação, trabalham com dois grandes sistemas temporais: enunciativo e enuncivo. O enuncivo pode ser dividido em dois subsistemas, um que se

organiza em torno de um momento de referência anterior ao da enunciação e outro, em torno de um momento posterior ao da enunciação. Esses sistemas e subsistemas manifestam-se, nas diferentes línguas, por meio dos tempos verbais, advérbios, locuções verbais e adverbiais.

O sistema enunciativo tem o *agora* como referência temporal, ou seja, há uma coincidência entre o instante em que se dá o ato da enunciação e o que é estabelecido como referência temporal no discurso. Ele dá origem a regimes temporais subjetivos, já que cria, com relação ao tempo, um efeito de proximidade entre o actante da enunciação e o enunciado. Nesse regime, quando os eventos descritos são concomitantes a esse ponto de referência, o presente é utilizado no discurso. Já quando são posteriores, utiliza-se o futuro do presente e, quando são anteriores, o pretérito perfeito 1. Reproduzimos abaixo o esquema utilizado pelo autor:

O semioticista ainda mostra que há diversos presentes, que se diferenciam pelo aspecto: o pontual (coincidência entre o momento de referência e o da enunciação), o durativo (o momento de referência é mais longo do que o da enunciação) e o omnitemporal ou gnômico (o momento de referência é ilimitado).

O sistema enuncivo, ao contrário do enunciativo, dá origem a regimes objetivos, pois cria um efeito de distanciamento entre o enunciador e o enunciado. Quando o ponto de referência instalado no texto é anterior ao instante da enunciação, então, a concomitância é expressa pelo pretérito perfeito 2¹⁵ ou pelo pretérito imperfeito; a

¹⁵ Em outras línguas românicas, como no francês por exemplo, há um tempo específico para marcar a anterioridade com relação ao presente (*passé composé*) e outro, a concomitância com relação a um momento de referência pretérito (*passé simple*). Isso não ocorre em português, o que leva Fiorin (1996, p. 152) a chamar pretérito perfeito 2 o tempo verbal concomitante ao momento de referência passado, distinguindo-o do pretérito perfeito 1, que corresponde à anterioridade no sistema enunciativo.

anterioridade, pelo pretérito mais-que-perfeito e a posterioridade, pelo futuro do pretérito simples (imperfectivo) ou o futuro do pretérito composto (perfectivo). Não trataremos dos tempos específicos para quando o momento de referência é futuro, pois eles não aparecem nas obras estudadas. Reproduzimos também aqui um esquema feito pelo autor, deixando, porém, de lado as distinções aspectuais:

(Fiorin, 1996, p. 154)

Fiorin distingue ainda duas temporalizações lingüísticas possíveis: uma do enunciado e outra da enunciação. A primeira refere-se à temporalidade em que os acontecimentos narrados ocorreram e a segunda, à temporalidade em que o narrador conta os eventos. A partir dessas observações, o autor apresenta quatro tipos de operações temporais: a debreagem enunciativa da enunciação (projetam-se no enunciado os tempos da enunciação), debreagem enunciva da enunciação (a instância da enunciação não se enuncia, havendo apenas a temporalização do enunciado), debreagem enunciativa do enunciado (acontecimentos são narrados nos tempos enunciativos) e debreagem enunciva do enunciado (acontecimentos são narrados nos tempos enuncivos) (1996, p. 290-296).

Baú de ossos (1999), de Pedro Nava, inicia-se com uma debreagem temporal enunciativa. O tempo presente instaurado no texto tem como referência o momento da enunciação: “Eu **sou** um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais” (p. 5). Mas algumas linhas depois desse episódio, o momento de referência passa a variar, em certos trechos mantém-se a concomitância ao momento da enunciação, mas em outros o momento de referência é pretérito, o que caracteriza uma debreagem enunciva do tempo, como em: “Pois **foi** naquele lado fronda que **nasci**, às **oito e meia da noite, sexta-feira, 5 de junho de 1903**” (PN, 1999, p. 8). Assim, a primeira

impressão é que temos, nessa obra, dois grandes momentos de referência distintos que se alternam e da mesma forma dois sistemas temporais.

A mesma coisa percebemos imediatamente em *Infância* (2003), de Graciliano Ramos. Essa obra também começa com uma debreagem temporal enunciativa: “A primeira coisa que **guardei** na memória **foi** um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta” (GR, 2003, p. 9). No mesmo parágrafo, algumas linhas abaixo, já ocorre uma debreagem enunciativa: “**Inculcaram-me nesse tempo** a noção de pitombas – e as pitombas me **serviram** para designar todos os objetos esféricos” (GR, 2003, p. 9).

É essa apreensão imediata dos tempos que leva Aguiar (1998), aproximando a épica do *memorialismo*, a mostrar que a presença de dois tempos é uma das características do gênero, que possui um presente da narração e um passado da narrativa, ou seja, a temporalidade em que o narrador narra e a dos acontecimentos passados por ele narrados. Também afirma que sempre há predominância dos tempos do narrado:

É assim que, sendo arte narrativa por excelência, o memorialismo se liga à épica, tal como acontece com a novela, o conto e o romance. De modo semelhante ao gênero clássico, o memorialismo exige a presença de um narrador apresentando os acontecimentos e os personagens neles envolvidos e pressupõe sempre dois tempos: o presente em que se narra e o passado em que ocorrem os eventos narrados. As formas épicas são necessariamente posteriores aos acontecimentos que representam. Sendo assim, para o épico é necessária a distância no tempo, entre o presente e o passado, mas é este que deve ressurgir como matéria da épica. A busca do passado, porém, nunca o reencontra de modo inteiriço, porque todo ato de recordar transfigura as coisas vividas (Aguiar, 1998, p. 25).

Os dois tempos de que trata Aguiar são, de acordo com a Teoria Semiótica, manifestados por dois sistemas temporais distintos. Assim, uma das características do gênero seria essa presença concomitante da *temporalidade do narrado*, dada pelo sistema enuncivo, e da *temporalidade da narração*, dada pelo sistema enunciativo, com o domínio do primeiro e, especificamente, dos tempos que possuem um momento de referência pretérito, ou seja, anterior ao da enunciação¹⁶. Entretanto, temos, nas

¹⁶ A preponderância do sistema enuncivo é sintomática para o que podemos chamar autobiografia clássica. Já na moderna, o passado é narrado em meio a reflexões a respeito do próprio ato de narrar e ainda da memória, expressas pelo sistema enunciativo, o que em alguns casos acarreta num uso quase

autobiografias, não apenas as duas temporalidades já mencionadas, mas também uma terceira: a *da memória*¹⁷.

As memórias do narrador são matéria para a narrativa autobiográfica. Nas autobiografias mais convencionais, como a de Rousseau, a memória é pouco tematizada ou figurativizada, pois é abordada como um material disponível no instante em que se narra. Já a partir do século XX, encontramos inúmeros narradores de autobiografias que refletem a respeito de sua própria memória, revelando seu complicado processo de reinvenção do passado. Há diversas formas de fazer isso. Nas obras analisadas, usa-se muito o sistema enunciativo e, principalmente, o presente com tal intuito. Há momentos em que o narrador apresenta reflexões acerca da memória, utilizando-se da tematização. Geralmente, nesses casos, o tempo verbal empregado é o presente gnômico. Há passagens, no entanto, em que esse processo é revelado pela narrativa da atividade de rememorar ou ainda de esquecer. Utiliza-se, para isso, da figurativização. Quando ocorre a figurativização da memória, ou seja, quando o narrador apresenta-se lembrando ou esquecendo, temos o que chamamos *temporalidade da memória*.

Embora ambos possam ser expressos pelo sistema enunciativo, o tempo de contar e o de rememorar não são exatamente os mesmos, pois é preciso que haja ao menos um breve hiato entre os dois. A narração está, assim, sempre um pouco “atrasada” com relação ao ato de lembrar, já que o pressupõe. Ela, no entanto, o incorpora. A rememoração só pode aparecer no texto por estar sendo narrada. A *temporalidade da memória* é mostrada em *Baú de ossos* e *Infância*, principalmente, como um desdobramento dos tempos enunciativos.

José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito. **Lembro-me** perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras, pingavam (GR, p. 89)

Entretanto, há obras em que o narrador se lembra de si mesmo, num momento passado, realizando a ação de rememorar, o que dá origem a uma narrativa anterior a esse momento. A *temporalidade da memória* é expressa, então, pelo sistema enuncivo. Cria-se um efeito vertiginoso, em que as diversas temporalidades englobam umas às

equivalente dos dois sistemas. As obras estudadas neste trabalho, no entanto, mantém o domínio dos *tempos do narrado*, embora, em *Baú de osso* principalmente, encontremos um emprego muito grande dos tempos enunciativos, justamente problematizando o fazer autobiográfico.

¹⁷ Sugestão dada pelo Prof. Dr. Helmut Galle no Exame de Qualificação.

outras: o sistema enunciativo desdobra-se em *temporalidade da narração e da memória* (narrador lembrando-se no momento presente) e o sistema enuncivo, em *temporalidade do narrado e da memória* (narrador lembrando-se no passado) e, novamente, em *temporalidade do narrado* (narrativa que tem origem com essa segunda lembrança). Há, assim, uma mudança na maneira de compreender a memória, que passa a ser vista como um processo que ocorre durante toda a vida, que não está em momento algum pronto, é, assim, como uma constante reinvenção do passado. A cena da *madeleine* de Proust é um exemplo disso.

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau **toucha** mon palais, je **tressaillis**, attentif à ce qui se **passait** d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'**avait** envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'**avait** aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses desastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'**était** pas en moi, elle **était** moi. J'**avais cessé** de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où **avait pu** me venir cette puissance joie? Je **sentais** qu'elle le **dépassait** infiniment, ne **devait** pas être de même nature. (...)

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Cet goût c'**était** celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne **sortais** pas avant l'heure de la messe), quand j'**allais** lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'**offrait** après avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul (1987, p. 142-144).

Em *Infância* encontramos poucas ocorrências desse tipo, já em *Baú de ossos* há muitas passagens em que a rememoração é concomitante a um marco temporal pretérito:

Às vezes perturbada nos seus encadeamentos, a associação de idéias dói – como sonda metálica mal conduzida fazendo *fausse route* nos canais do corpo. **Há bem pouco tempo tive** essa experiência. Chegando, um dia, pela Rua do Catete, à esquina de Pedro Américo, **olhei** o torreão (hoje derrubado) da Delegacia de Polícia. Ele se **destacava** sobre a parede clara do arranha-céu, no fundo. Olhando a parede, da representação da parede branca **destacou-se** com dificuldade, num retumbar de palpitações, numa agonia de tonteira, a lembrança da figura defunta de Luís Felipe Vieira Souto. A mim mesmo **espantou** a associação que se me **afigurou** estapafúrdia. Não **era**. Eu **estava** seguindo um curso de pensamento que, de tanto repetido, **fez-me** tomar nele o caminho mais curto e **pulei** da parede, *imediatamente*, à sombra, ao vulto, a que **deveria** chegar *mediatamente* segundo encadeamento regido pelo hábito. É que houve período de minha vida em que eu saía, todos os sábados, de madrugada, para dar plantão no Posto de

Salvamento do Lido. Todas as semanas tomava o mesmo bonde e sentava-me no mesmo banco da frente. Saindo da Glória e entrando no Catete, olhava o torreão da Delegacia. Ele crescia num céu desbotado que logo não era céu, pois era parede de arranha-céu. Não é céu, é parede, é parede, parede... Sempre isto vinha quando o bonde me levava ao plantão. O plantão que eu antevivia, nas suas doze horas seguidas. Doze horas de conversa com os colegas, à espera dos afogados arrancados ao mar. Terminado o circuito de ambulância, numa delas vinha o Vieira Souto (PN, p. 293-294).

Os *tempos da narração, da memória e do narrado* e, assim, os dois sistemas temporais (enuncivo e enunciativo) não são apresentados nas obras estudadas de modo separado, ou seja, não há uma parte dos livros com uma debreagem enunciativa predominante e outra enunciva. As duas vão se alternando, de modo que os dois sistemas não aparecem juntos apenas no mesmo parágrafo, mas também na mesma linha. Essa mescla pode ser mais bem compreendida com a verificação do uso feito de cada sistema. O enuncivo narra, principalmente, o passado, ou ainda a vida do narrador através do tempo, enquanto o enunciativo serve para comentar aquilo que é apresentado pelos tempos do sistema enuncivo, a narração e ainda a rememoração e não propriamente para descrever o presente do narrador. As poucas vezes em que acontecimentos presentes são narrados, é possível notar que servem para revelar os reflexos que o passado tem no presente ou ainda para comparar os dois tempos, o que também não deixa de ser uma forma de comentar o passado. É isso que podemos ver no trecho citado abaixo, em que o narrador compara a emoção sentida ao ver um balão cativo em sua infância, quando tudo tinha o encanto das primeiras vezes, com a que está tendo por saber da chegada de astronautas à lua:

À hora em que **escrevo** estas lembranças, há astronautas maculando a face da lua com solas humanas. Pela segunda vez. Pois minha emoção de agora não **chega** aos pés da que **tive** vendo uma ascensão de balão cativo no parque de Juiz de Fora (PN, 1999, p. 234).

A partir dessas observações conclui-se que há, então, predominantemente em *Infância* e *Bau de ossos* uma debreagem temporal enunciativa da enunciação e uma debreagem temporal enunciva do enunciado. Há a alternância entre a projeção dos tempos do narrador e do narratário no enunciado e a narrativa de retrospectiva, que utiliza o subsistema do pretérito. Vamos agora observar o comportamento dos tempos que fazem parte de cada uma das três temporalidades encontradas nas obras

estudadas, verificando como os tempos verbais são empregados no gênero autobiográfico.

2.2 – As debreagens em *Baú de ossos*

2.2.1 – A temporalidade da narração

Debreagem enunciativa (momento de referência presente)

I - Concomitância

A – Concomitância (momento do acontecimento presente)

1- Presente pontual (coincidência entre momento de referência e momento da enunciação)

O presente pontual indica que a ação se desenvolve em concomitância a um momento de referência preciso e pontual, por isso há efeito de coincidência entre o acontecimento presente e o momento da enunciação. Em *Baú de ossos*, quando utilizado para exprimir a *temporalidade da narração*, ele descreve o modo como a narrativa está sendo construída, comenta o passado e compara-o ao presente, emite julgamentos, mostra as fontes das histórias narradas e ainda organiza a temporalização da narrativa.

O presente pontual é utilizado para explicar por que o narrador colocou as datas 1855 e 1858 no texto, revelando, assim, o processo de criação da narrativa.

De Santa Bárbara, Luiz da Cunha passou-se para Sabará e lá esteve pelo menos entre 1855 e 1858. **Marco** essas datas, a primeira dos oito anos de minha avó, idade em que ela passou por terrível experiência e a segunda, do casamento de minha tia-avó Regina Virgilina (PN, p. 106).

Os trechos seguintes também comentam a construção da narrativa, pois, no primeiro, o narrador explica por que não é possível inserir certas datas no texto e, no

segundo, é iniciada uma justificativa para o fato de falar de lâmpadas elétricas e lampião a gás convivendo no mesmo período em sua casa.

Quando? não **posso** dizer com exatidão, pois minhas recordações desse Aristides Lobo da infância surgem empilhadas e a fotografia positiva que delas obtenho resulta na revelação de vários negativos superpostos, cuja transparência permite que as imagens de uns se misturem com as luzes dos outros (PN, p. 358).

Não há incongruência quando **falo** em fio e lâmpada elétrica, depois de ter mencionado os bicos de gás e *camisas* de magnésio existentes em nossa casa (PN, p. 355).

O presente pontual é ainda bastante empregado nessa obra para comentar o passado, algumas vezes, a partir de comparações. É o que vemos na passagem em que o narrador confronta a emoção sentida com a chegada dos astronautas à lua à que teve vendo um balão quando ainda era um menino. O presente pontual descreve o momento da narração, enquanto o pretérito perfeito 2, quando viu o balão. Conforme será discutido mais adiante, o narrador de *Baú de ossos* é bastante nostálgico e angustiado e é justamente nos momentos de comparação que tais sentimentos aparecem com maior força, deixando ver a imagem de um homem amargurado que escreve suas memórias.

À hora em que **escrevo** estas lembranças, há astronautas maculando a face da lua com solas humanas. Pela segunda vez. Pois minha emoção de agora não **chega** aos pés da que tive vendo uma ascensão de balão cativo no parque de Juiz de Fora (PN, p. 234).

O presente pontual serve também para apontar a existência de provas de que aquilo que é dito aconteceu de fato, contribuindo para criar o efeito de realidade. A carta do pai, por exemplo, é o documento objetivo que não deixa dúvidas de que as tias enviavam revistas ao menino e de que não se trata de pura imaginação. Para falar de tal carta, o narrador utiliza o presente, enquanto, ao retratar o passado, o pretérito imperfeito.

Não possuía noção de leitura e já minhas tias mandavam para Juiz de Fora revista infantil que eu folheava e cortava. **Vejo** isto numa carta escrita por meu pai a 22 de fevereiro de 1908, agradecendo a remessa de publicação chamada *Fafasinho* (PN, p. 353).

Outras vezes, o narrador justifica seu conhecimento de um fato passado por meio do *outro* e apresenta as fontes de sua versão da história. É o que ocorre na parte em que está falando sobre a faculdade de medicina na época em que seu pai a frequentou. Em 1901, surgiu a história de que um dos professores se havia suicidado. O narrador diz poder confirmar que isso não passa de um boato e explica como obteve tal informação. São mesclados, nessa parte, o presente pontual e o pretérito perfeito 1.

Posso atestar, sem ser contemporâneo, pelo que, separadamente, Afonso Arinos de Melo Franco e eu ouvimos de Aloysio de Castro. Contou-nos a mesma história com os mesmos detalhes, da doença e da morte do pai (PN, p. 208-209).

Já quando usa a metáfora do *Frankenstein hereditário*, é a estreiteza do vínculo e o fato de sua identidade ser formada a partir de seus antepassados que serve como prova de que dirá a verdade, pois o contrário representaria trair a sua própria gente e, assim, a si mesmo.

Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que conheci (uns bem, outros mal) e cujos pedaços **reconheço** e **identifico** em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas inferioridades e superioridades. Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) **tenho** que dizer a verdade, só a verdade e se é possível, toda a verdade (PN, p. 200).

Também para organizar a narrativa e, principalmente, sua temporalização, o presente pontual é utilizado. Quando o narrador aborda os contatos que teve com a morte e vai começar a tratar da morte de um “anjinho”, explica, com esse tempo verbal, que fará uma pequena regressão relatando de onde surgiu a criança.

Mas essa história prende-se à de nossa mudança para o Rio e **tenho** que tomá-la um pouco de trás (PN, p. 314).

Outro exemplo do mesmo uso desse tempo aparece logo depois que o narrador pára de falar especificamente de seu avô, o Major, para comparar sua farda com a que era usada antes.

Mas com tudo isto **estou** saindo da matéria porque **temos** que retomar os nossos oitocentos e oitenta e um Major passando muito bem, obrigado (PN, p. 184).

2- Presente durativo (momento de referência mais longo do que momento da enunciação)

O presente durativo ocorre quando o momento de referência é mais longo do que o da enunciação, o que quer dizer que ele descreve ações que duram. A duração pode ser contínua ou descontínua. Quando é contínua tem-se o presente de continuidade e quando é descontínua, o presente iterativo (Fiorin, 1996, p. 149). Esse tempo verbal é utilizado para mostrar o que fez parte da vida do narrador e permaneceu e o que foi destruído pelo tempo, os reflexos do passado em sua vida presente e comentários acerca do outro tempo.

A partir de documentos, o narrador mostra que pode reconstruir a vida de seus antepassados:

Do tataravô ficaram o nome, a nacionalidade e o ponto-de-partida para a hipótese genealógica. Do bisavô Fernando, o que se **pode** tirar da certidão de batismo de meu avô. Esse documento **dá** a seu pai uma esposa – Dona Raimunda Antônia da Silva; um local de residência – a freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão; uma confissão religiosa – a de católico, apostólico, romano; um sentimento nacional e uma admiração política (PN, p. 12).

Ele inicia o capítulo “Caminho novo” falando de Minas Gerais, terra de origem do lado materno de sua família. Vai alternando tempos enuncivos e enunciativos e, assim, misturando a Minas de hoje com uma Minas fundadora, quase mítica. Passa então a tratar da casa do bisavô, que foi tombada, com o uso dos tempos enunciativos. O presente durativo (contínuo) mostra como está a casa e revela sua permanência através dos tempos e o presente gnômico, como ela é. O narrador vai descrevendo a construção até que chega ao porão, cômodo onde muitas histórias foram vividas por seu bisavô, Luís da Cunha. A partir daí os tempos utilizados pertencem ao sistema enuncivo e possuem como ponto de referência temporal pretérito: “A essa época”. As ações descritas pelo pretérito perfeito 2 desenrolam-se concomitantes a ele. O porão é o

gancho que permite que o narrador entre na história dessa família, é o ponto de partida para a narrativa da vida do bisavô.

Está assim preservada a casa onde meus primos, meus irmãos e eu podemos ir, quando nos apetecer, sentir as sombras, as luzes, os silêncios e os ecos cuja qualidade impregnou o couro de Luís da Cunha. A casa, construída em declive de terreno, tem um só andar para o lado da rua, mas alto porão na parte que dá pro pomar. Esse porão (cujos socavões lembram masmorras e *in-paces*), assistiu ao berreiro e ao *pega-prá capa* da Justiça que meu bisavô mandou proceder num infame *cometa* português – réu do sacrilégio que logo se conhecerá. A essa época, Luís da Cunha estava na força do homem, como mostra velho retrato (PN, p. 103).

Outras duas citações exemplificam o uso do presente contínuo na apresentação daquilo que permaneceu e daquilo que foi destruído pelo tempo. Na primeira, o narrador mostra que fim teve o prédio em que funcionava o Colégio São José. O tempo destruiu muita coisa, mas restaram vestígios, como algumas palmeiras. A passagem seguinte é bem semelhante a essa primeira, foi retirada de um trecho em que ele descreve um quadro com os tempos enuncivos e, em seguida, faz uma debreagem enunciativa para mostrar, com o presente contínuo, seu destino.

O prédio dessa escola foi, muito depois, o Hospital Presidente Vargas. Hoje **está** em ruínas, no meio de um terreno onde ainda **vivem** palmeiras dos velhos tempos de outrora. Cinco. Que as outras morreram.. (PN, p. 297).

Esse quadro foi conosco para Juiz de Fora, para Belo Horizonte, voltou ao Rio e **está** em Laranjeiras, na casa de minhas irmãs (PN, p. 343).

Por meio da imagem de uma mão amputada cuja dor da falta se renova sempre, o narrador nos dá a dimensão dos efeitos que a morte do pai teve ao longo de sua vida. Com “venho sofrendo” e a locução adverbial “vida inteira”, revela que essa dor nunca acabou. O presente durativo é utilizado aqui para mostrar os reflexos do passado em sua vida, ou ainda, como esse passado permanece ativo.

Não **sei** se sofri na hora. Mas **sei** que **venho sofrendo** destas horas, a vida inteira. Ali eu estava sendo mutilado e reduzido a um pedaço de mim mesmo, sem perceber, como o paciente anestesiado que não sente quando amputam sua mão. Depois a ferida **cicatrizava**, mas a mão

perdida é dor permanente e renovada, cada vez que a intenção de um gesto não se **pode** completar (PN, p. 376).

Depois de descrever as visões de monstros marinhos tidas pelo menino diante da Baía de Guanabara, a infância é cultuada como principal fonte de poesia da vida. Trata-se também de mostrar o modo como o passado participa da vida do narrador adulto, ou seja, do presente.

A reminiscência desse terror poético é que me **permite** trazer para a velhice, restos intactos de mistério, de infância e minha crença na existência da serpente marinha, do monstro do lago Ness, do homem abominável das neves, dos discos voadores (PN, p. 366).

Os julgamentos e comentários acerca do passado são também realizados, muitas vezes, pelo presente durativo. É o que se vê quando o narrador, perguntando-se o que significavam as bofetadas dadas, às escondidas, por Diomar, conclui tratarem-se de demonstrações de sadismo.

Ou seria apenas sadismo de uma quarentona solteira e de flanco maninho? Hoje **tendo** para isto (PN, p. 237).

3- Presente gnômico (momento de referência é ilimitado e engloba o momento da enunciação)

Quando o narrador discorre a respeito do funcionamento da memória ou sobre a genealogia de modo mais geral, ou seja, não de sua própria memória ou de sua própria família, mas de como a de todos funciona, utiliza predominantemente o presente gnômico (momento de referência ilimitado), pois está fazendo definições. O presente gnômico também pode servir para descrições de estados tidos como imutáveis (Fiorin, 1996, p. 151). Assim, em *Bau de ossos*, ele é empregado na descrição principalmente dos espaços pelos quais passou a vida do narrador e em julgamentos, que adquirem o valor de verdades universais.

O trecho citado abaixo se encaixa no primeiro uso comentado. Faz parte do capítulo “Caminho Novo”, em que é narrada a história da família paterna de Nava,

formada por cearenses e maranhenses. Da página 168 até a 176, final do capítulo, o narrador, numa debreagem enunciativa, reflete sobre a genealogia e sobre os traços físicos e psicológicos que permanecem através das gerações. Apesar da predominância do uso dos tempos do sistema enunciativo, os do enuncivo aparecem nas exemplificações. Com o presente gnômico, as afirmações sobre a genealogia são mostradas como sendo verdades eternas.

Não é possível vender um cavalo de corridas ou um cachorro de raça sem suas genealogias. Por que é que havemos de nos passar, uns aos outros, sem avós, sem ascendentes, sem comprovantes? Ao menos pelas razões de zootecnia **devemos** nos conhecer, quando nada para saber onde casar, como anular e diluir defeitos na descendência ou acrescentá-la com qualidades e virtudes. **Estuda**-se assim genealogia, procurando as razões de valores físicos e de categorias morais (PN, p. 168).

O presente gnômico é utilizado numa reflexão a respeito de como certas lembranças vêm à tona, ou ainda, de por que alguns fatos são lembrados e outros esquecidos. Trata-se, então, de uma descrição de algo que é sempre assim, que não muda. Esse é o ponto de partida para que o narrador, com uma debreagem enunciativa, passe a falar dos momentos de devaneio do menino Pedro Nava diante de um prato de mingau.

Uns fatos **voltam** ao sol da lembrança com a rapidez dos dias para os mundos de pequena órbita. **Vivem** na memória. Perto do astro-rei, como Vênus e Marte. **Há** os distantes, como Saturno. Outros, cometas, **passam** roçando e queimando; depois **somem** em trajetórias mergulhadas nas distâncias espaciais do esquecimento. **Tocam**, com suas caudas, galáxias perdidas na mais prodigiosa altura das alturas; **voltam**, novamente, ameaçando arrasar tudo com o rabo de fogo. Como face de lua, aquele prato imaculado e duro. De ágata. Relutâncias diante do mingau transbordante. Comido aos poucos, iam aparecendo na borda as letras do alfabeto e os números de 0 a 9 (PN, p. 233).

Há muitas passagens em que as verdades gerais do narrador dão origem a observações acerca de seu caso particular. Afirmações realizadas pelo presente gnômico sobre a memória familiar, passada de pai para filho, por exemplo, dão origem a uma reflexão de como isso se deu entre os parentes de Nava, mostrando que a morte precoce de três gerações provocou lapsos nessa memória familiar. Isso justifica a falta de

informações ou mesmo continuidade na narração da história dos antepassados do lado paterno do narrador.

A memória dos que envelhecem (e que transmitem aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. (...) Na linha varonil da minha família paterna essa guarda de tradições foi suspensa devido à sucessão de três gerações de morredores (PN, p. 9).

O presente gnômico é utilizado também para apresentar estados tidos como imutáveis. Geralmente isso ocorre na descrição de pessoas, monumentos, casas, obras de arte, entre outros. Muitas vezes, após tais descrições, são dadas as origens dessas coisas, o que inicia a narrativa do passado. A explicação das origens permite a passagem de um tempo para outro e, mais do que isso, de um sistema temporal para outro.

A rua Halfeld **desce** como um rio, do morro do Imperador, e **vai** desaguar na Praça da Estação. Entre sua margem direita e o Alto dos Passos **estão** a Câmara; o Fórum; a Academia do Comércio, com seus padres; o Stella Matutina, com suas freiras; a Matriz, com suas irmandades; a Santa Casa de Misericórdia, com seus provedores; a Cadeia, com seus presos (testemunhas de Deus – contraste das virtudes do Justo) – toda uma estrutura social bem-pensante e cafardenta que, se pudesse amordaçar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lã o espaço e cair a natureza ocre. Esses estabelecimentos tinham sido criados, com a cidade, por cidadãos prestantes que praticavam ostensivamente a virtude a amontoavam discretamente cabedais que as gerações sucessivas acresciam à custa do juro bancário e do casamento (PN, p. 6).

O pertencimento do narrador à terra de seu antepassado Luís da Cunha é apresentado como algo fixo, estabelecendo um vínculo atemporal entre o narrador e Minas e, assim, o passado e o presente.

Essa é minha terra. Também ela me **tem** e a ela **pertence** sem possibilidade de alforria. Do seu solo, eu **como**. Da sua água, **bebo**. Por ela serei comido. Esta é simplesmente a terra de nascimento, vida, paixão e morte do mineiro. Terra de Luís da Cunha.

Esse Luís da Cunha é meu bisavô, pai de minha avó materna (PN, p. 103).

O uso do presente gnômico em tais situações contribui, muitas vezes, para “apagar” os efeitos do tempo. É o que vemos na passagem em que o narrador afirma que as ruas de sua infância *são* noturnas ou diurnas, não estão sujeitas às alterações do tempo.

Trepado no paredão de pedra e seguro ao gradil, não só eu via todas as cores do céu despencando, como ouvia os ruídos da rua, inseparáveis da impressão luminosa. Confundia-os – polifonia e policromia – como se eu mesmo estivesse caindo molemente sobre bolhas de sabão irisadas como arco-íris e sobre luzentes balões verdes, vermelhos, azuis, amarelos e roxos que rebentassem sonorosamente ao peso de meu corpo. **Há** ruas só noturnas, como as da Lapa. Outras, só de meio-dia, como a da Glória. **Há** crepusculares, como Paissandu, Ipiranga e Laranjeiras. E **há** as matinais como as de Copacabana e as do Rio Comprido. Na Rua Aristides Lobo, mesmo a noite **guarda** cintilações de alvorada. Só consigo evocá-la nas suas manhãs e só vejo morros, casas, gente, dentro da massa luminosa e pontilhada como a dos quadros de Signac, Cross, Bonnard e Seurat (PN, p. 298-299).

II – Não-concomitância

B – Anterioridade (momento do acontecimento pretérito) – Pretérito perfeito 1

O pretérito perfeito 1, conforme já foi comentado, exprime eventos anteriores ao momento de referência presente. Um dos usos mais freqüentes que se tem desse tempo verbal em *Bau de ossos* é na revelação daquilo que o tempo não destruiu, que ficou guardado em algum objeto, nas expressões de um parente ou nas cidades pelas quais sua família passou, podendo, assim, estabelecer um vínculo entre o passado e o presente. O pretérito perfeito 1 também é empregado para relatar os reflexos do passado em suas ações, os destinos que certas coisas que participaram de seu passado têm e ainda na construção da credibilidade do narrador.

O narrador ao tratar de um documento que permitiu o resgate do nome e da nacionalidade de seu tataravô, mostra o que permaneceu:

Do tataravô **ficaram** o nome, a nacionalidade e o ponto-de-partida para a hipótese genealógica. Do bisavô Fernando, o que se pode tirar da certidão de batismo de meu avô. Esse documento dá a seu pai uma esposa – Dona Raimunda Antônia da Silva; um local de residência

- a freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão; uma confissão religiosa
- a de católico, apostólico, romano; um sentimento nacional e uma admiração política (PN, p. 12).

Há trechos que tratam do contrário do anterior, da interrupção. Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador fala de Irifila, cunhada de sua avó paterna. Faz uma debreagem enunciativa, primeiro, utilizando os verbos no pretérito perfeito 1, e, depois, no presente, para contar que não conheceu a cruel Irifila, mas que teve contato com seus descendentes. Assim, sabe que ela não transmitiu seus maus genes a eles, que tiveram a sorte de puxar a seu marido.

Não **conheci** o casal Iclirérico-Irifila senão de ouvi dizer. Mas **conheci** pessoalmente suas filhas, umas santas. **Conheci** suas netas, umas santas. Conheço minhas primas, suas bisnetas, umas santas. A toda a descendência o comendador **transmitiu** sua bondade. Da Irifila **ficou** apenas a sombra no anedotário familiar (PN, p. 22).

Os aprendizados realizados pelo narrador em sua infância e os reflexos dele em sua vida adulta também são, algumas vezes, apresentados pelo pretérito perfeito 1. É o caso de quando narra as recusas de seus parentes e dos amigos do pai por cargos de poder para, em seguida, mostrar que ele também fez o mesmo durante sua vida.

Duas vezes **esnobei** ou **recusei** desses cargos que são gulosamente cavados. Três vezes **pedi** demissão de outros que são disputados de unhas e dentes. Por que nestas horas eu estava envultado pelo 106 de Aristides Lobo (PN, p. 337).

O pretérito perfeito 1 é ainda usado para narrar o destino de objetos e pessoas que povoaram o seu passado. Em algumas passagens é mostrada, com isso, a permanência deles na família ou sua proximidade.

Esse quadro **foi** conosco para Juiz de Fora, para Belo Horizonte, **voltou** ao Rio e está em Laranjeiras, na casa de minhas irmãs (PN, p. 343).

O exemplo seguinte fala de uma espécie de previsão feita pelo tio Salles sobre a criança, Pedro Nava. O narrador afirma, com o uso de tempos enunciativos (“Não fui”),

que não correspondeu ao esperado. Tal quebra de expectativas revela a frustração com relação ao presente.

Esse caderno lembra sobretudo meu período de realeza em Aristides Lobo 106. Eu, sentado à escrivaninha de Tio Salles, desenhando e enchendo de admiração meus pais e a roda deslumbrada de tias e tios. Esse menino é um gênio. Esse menino vai ser um Miguel Ângelo. Não **fui**, ai! de mim (PN, p. 341).

As fontes das histórias narradas em *Baú de ossos* são algumas vezes apresentadas pelo pretérito perfeito ¹, assim como o contato que teve o narrador com pessoas e lugares que fizeram parte da vida de seus antepassados. Tudo isso contribui para o efeito de realidade do discurso, exemplificado nos trechos a seguir. O primeiro trata de um casarão em que a mãe do narrador morou quando pequena e o segundo é sobre Artur de Azevedo pulando fogueiras de São João com enorme agilidade, apesar de gordo.

Vieram para o Rio. Instalaram-se num casarão da Rua Barão de Mesquita, um pouco antes da Uruguai. Pelos números oitenta. Ainda o **conheci**, mostrado por minha mãe. Quadrado, azul, no meio das roseiras, cercado de trepadeiras. Essa estada no Andaraí seria a continuação do sonho do Bom Jesus. E a história da família ia se modificar com dois casamentos e várias escaramuças que a Inhá Luísa levaria de vencida (PN, p.195).

Isto **ouvi** de minha tia (PN, p. 327).

C- Posteridade (momento do acontecimento futuro) – Futuro do presente

O futuro do presente apresenta um fato posterior a um momento de referência presente. Quase não é utilizado nas *memórias* de Pedro Nava, o que não é estranho se levarmos em conta que a autobiografia narra aquilo que já foi vivido. Os tempos da narração aparecem quando se faz necessário estabelecer relações com o passado, comentá-lo, etc. O futuro do presente não tem geralmente esse papel, daí a sua ocorrência quase irrelevante.

Há apenas um acontecimento que é certo para o narrador e que não é privilégio seu: a morte. Como o futuro do presente apresenta um tempo ainda não vivido para o

narrador e para o qual não está dirigido seu interesse, é compreensível que, em uma das poucas vezes em que esse tempo verbal apareça, seja para falar dela. Além disso, a morte está estritamente ligada à noção de tempo apresentada na obra, como iremos comentar no capítulo sobre a semântica discursiva. É interessante que, em uma das raríssimas vezes em que o futuro do presente aparece, o narrador trate da terra em que nasceu, a mesma de muitos de seus ancestrais, e na qual será enterrado, estabelecendo, com esse tempo verbal, uma espécie de retorno ao passado, embora esse seja seu futuro certo.

Essa é minha terra. Também ela me tem e a ela pertenco sem possibilidade de alforria. Do seu solo, eu como. Da sua água, bebo. Por ela **serei** comido. Esta é simplesmente a terra de nascimento, vida, paixão e morte do mineiro. Terra de Luís da Cunha (PN, p. 103).

O futuro do presente também é utilizado, mais de uma vez, na organização da narrativa. O narrador anuncia um fato sobre o qual irá discorrer mais adiante no livro, criando certo suspense.

Está assim preservada a casa onde meus primos, meus irmãos e eu podemos ir, quando nos apetecer, sentir as sombras, as luzes, os silêncios e os ecos cuja qualidade impregnou o couro de Luís da Cunha. A casa, construída em declive de terreno, tem um só andar para o lado da rua, mas alto porão na parte que dá pro pomar. Esse porão (cujos socavões lembram masmorras e *in-paces*), assistiu ao berreiro e ao *pega-prá capa* da Justiça que meu bisavô mandou proceder num infame *cometa* português – réu do sacrilégio que logo se **conhecera**. A essa época, Luís da Cunha estava na força do homem, como mostra velho retrato (PN, p. 103).

2.2.2 – A temporalidade do narrado

Debreagem enunciva (momento de referência pretérito)

I – Concomitância

A – Concomitância (momento do acontecimento presente)

1- Pretérito perfeito 2 (concomitância pontual)

O pretérito perfeito 2 marca coincidência entre o acontecimento narrado e o momento de referência pretérito, ou seja, anterior ao da enunciação. O pretérito imperfeito exprime a mesma temporalidade. A diferença entre os dois é aspectual. O perfeito é perfectivo, produz o efeito de acabamento, pontualidade, dinamicidade e limite, enquanto o imperfeito é imperfectivo e, assim, descreve as ações e estados como sendo inacabados, durativos, estáticos, não-limitados (Fiorin, 1996, p. 155-158).

Vamos tratar, por enquanto, do pretérito perfeito 2. Ele, muitas vezes, serve para dar o percurso de uma pessoa, lugar, objeto ou até mesmo de um determinado comportamento através do tempo. Assim, pode tanto apresentar as origens e os antecedentes, como uma espécie de destino das coisas. Embora essas pareçam ser funções mais adequadas ao pretérito mais-que-perfeito (antecedentes) ou ao futuro do pretérito (destino), nem sempre eles são utilizados, pois o perfeito 2 permite falar de várias temporalidades em uma sequência. Diversos marcos temporais vão organizando a história e permitem que um largo período de tempo seja coberto. Um acontecimento vai servindo de referência a outro, criando uma sucessão.

Outro uso bastante comum desse tempo, em *Baú de osso*, é na apresentação de exemplificações de características e hábitos descritos pelo pretérito imperfeito. Ele também ocorre na narrativa de fatos marcantes que se diferenciam daquilo que é cotidiano. O perfeito 2 é ainda empregado para mostrar a continuidade do passado na vida adulta do narrador e as fontes de suas histórias.

Podemos citar como exemplo da primeira forma comentada de uso do perfeito 2, o momento em que o narrador está contando que o pai frequentou a Faculdade da Bahia em 1896. Mostra quem eram os alunos e professores da época e faz uma regressão para

explicar as origens de um deles. Usa para isso o pretérito perfeito 2 e o pretérito imperfeito e estabelece seis marcos temporais distintos: “essa época”, 1845, 1866, 1873, 1887, 1898.

E por falar em Medicina Legal, era também professor da faculdade baiana a essa época, cirurgião de indecorosa história: o Dr. José Pedro de Souza Braga. Nascido a 3 de fevereiro de 1845, formado em 1866, ele **foi** opositor da seção de cirurgia em 1873, catedrático de Patologia Externa em 1887 e **faleceu** a 15 de maio de 1898 (PN, p. 90).

Ele também é utilizado no sentido contrário, conforme foi dito acima, para narrar o destino e as transformações de lugares e pessoas que fizeram parte da vida do narrador e de sua família. Com isso, o narrador revela que os fatos passados não são coisas isoladas, que há continuidade entre um acontecimento e outro. Assim, tudo o que foi vivido não pára subitamente de existir, e as pessoas, objetos e lugares que o narrador e sua família conheceram não deixam de cruzar suas vidas e de ter participação nelas. É isso que vemos na passagem em que são narradas as visitas do pai ao amigo, Dr Dilermando. Uma breve interrupção é feita para que seja descrito o encontro do narrador, já adulto, com os filhos do Doutor, momento em que pôde verificar que algo do pai ainda permanecia neles.

Tive contato muito mais tarde com dois de seus filhos. Apenas encontro rápido com cada um – o bastante para recuperar, em ambos, a mesma simpatia e o mesmo sorriso do pai (PN, p. 267).

É muito recorrente em *Baú de ossos* o uso do pretérito perfeito 2 para tratar de acontecimentos importantes, que servem como marco cronológico da história. As bodas de ouro dos tios-avós do narrador, por exemplo, nunca foram esquecidas pela família.

Meu Pai comandava a refrega protegido nas dobras de um vasto *macfarlane*, cujas asas davam-lhe gestos de pássaro gigante. Acabava tudo numa inundação de vinho-do-porto, para rebater e cortar o frio. À noite meu Pai penava com asma...

Em 1908, logo depois do Carnaval, no mês seguinte, a 7 de março, **foram** as Bodas de Ouro de meus tios-avós Regina Virgilina e Francisco Alves da Cunha Horta. Nunca Juiz de Fora **assistiu** folguedos iguais. (...) Essa festa de Bodas de Ouro virou legenda na família. Fala-se nela

até hoje. Serve nossa cronologia. Nas bodas. No tempo das bodas. Antes das bodas. Depois das bodas (PN, p. 250).

Esse tempo verbal também é utilizado para exemplificar características e hábitos apresentados pelo imperfeito. O narrador, com o uso do imperfeito, explica que Irifila, cunhada da avó paterna, dominava a família e, principalmente, o marido: “Advertia uma, duas, três vezes e, se não obedecida, passava violentamente à ação” (PN, p. 21). Em seguida, mostra como ela agiu em uma ocasião em que foi desrespeitada. Para tanto, utiliza o pretérito perfeito 2. Após pedir três vezes ao marido para acabar com a jogatina em casa, faz uma desfeita ao comendador. Observe-se que o exemplo é narrado no pretérito perfeito 2, porque representa a emergência de descontinuidade (pontual) na continuidade (durativo).

Até que Irifila **virou** o fio e um dia **fez-lhe** a primeira advertência: “Lequinho, não estou mais gostando desse jogo...”. (...) O comendador resplandecente **destampou** a compoteira: estava cheia, até as bordas, de merda viva! (PN, p. 21- 22).

Em *Baú de ossos*, há também passagens que mostram o efeito que fatos do passado tiveram na vida posterior do narrador. Embora o tempo verbal mais utilizado para isso seja o pretérito perfeito 1, encontramos alguns exemplos de uso do perfeito 2. Isso ocorre no momento em que o narrador está contando que, quando criança, roubou dinheiro da avó, com o qual comprou um livro e uma lâmpada elétrica. Sentiu-se culpado, rasgou o livro e quebrou a lâmpada. Só isso, entretanto, não pareceu suficiente para extinguir o remorso que só teve um fim quando, já médico, leu um livro sobre pedagogia infantil que o absolveu.

Só me **tranqüilizei** anos depois, já médico, quando **li** num livro de psicologia infantil que só se deve considerar roubo o que a criança faz com proveito e dolo (PN, p. 261).

O trecho selecionado a seguir trata de um reencontro diferente. O pretérito perfeito 2 é primeiro usado para contar a morte da avó, na “tarde de 5 de fevereiro de 1929”, e, em seguida, o sonho, ocorrido “Há muito pouco tempo”. O perfeito 2, exprime, assim, a relação de sucessão entre um acontecimento e outro.

Faleceu em Fortaleza, em casa de minha avó paterna, na tarde de 5 de fevereiro de 1929. Tinha oitenta e cinco anos de bondade. **Vi-a** há muito pouco tempo, nitidamente, como ela era, num sonho de aviso que me gelou os ossos (PN, p. 331).

O perfeito 2 também aparece em passagens que contribuem para justificar o conhecimento que o narrador tem de um fato passado, que não viveu ou, ainda, que não poderia ter entendido tão bem devido a sua pouca idade. O exemplo abaixo se encaixa no último caso. Quando o pai do narrador fica doente, há uma conferência com vários médicos em sua casa para decidir os rumos a serem tomados. O narrador fala dessa conferência e explica que sabe tanto sobre ela por ter conversado “anos depois” com um dos presentes.

Ele próprio, Aloysio, **contou-me**, anos depois, os lances dessa conferência (PN, p. 373).

2- Pretérito imperfeito (concomitância durativa)

O pretérito imperfeito, segundo Fiorin (1996, p. 158), é o tempo que melhor atende aos propósitos da descrição. De fato, em *Baú de ossos*, essa é sua função principal: descrever pessoas, lugares, hábitos, gostos, etc.

O movimento da rua Aristides Lobo encantava o menino Pedro Nava que, de trás das grades de sua casa, observava atentamente os vendedores. Na passagem sobre esse encantamento, há exemplos do uso do pretérito imperfeito iterativo, que exprime um fato que se repete no passado (*via, ouvia, confundia-os, circundavam, vinham, descansavam e seguravam*) e é muito empregado, em *Baú de ossos*, para relatar os hábitos das personagens. Aparece também abaixo, o pretérito imperfeito descritivo (*era*), que mostra características de personagens, objetos, lugares, etc.

Trepado no paredão de pedra e seguro ao gradil, não só eu **via** todas as cores do céu despencando, como **ouviam** os ruídos da rua, inseparáveis da impressão luminosa. **Confundiam-os** – polifonia e policromia – como se eu mesmo estivesse caindo molemente sobre bolhas de sabão irisadas como arco-íris e sobre luzentes balões verdes, vermelhos, azuis, amarelos e roxos que rebentassem sonorosamente ao peso de meu corpo. (...) O primeiro a entrar na sinfonia **era** aquele apito de fábrica – ainda destituído de seu conteúdo futuro. Logo depois **vinham** vindo os próprios pregões. O áspero e gritado dos peixeiros, alongando o seu *Ipeiiiiixcamaró*, entrando

de portão adentro e indo até a escada da cozinha onde **descansavam** as pesadas cestas pendentes do varapau que lhes **esmagava** os ombros e que eles **seguravam** dos lados, como em gravura chinesa (PN, p. 298-299).

O narrador apresenta, com o pretérito imperfeito descritivo, um gosto seu, visitar o amigo do pai, Dr. Dilermando. A partir disso, começa a explicar como era a casa desse amigo:

Eu **adorava** ir com meu Pai a sua casa, por causa dele, dos seus filhos e sobretudo pelo ambiente de que conservei uma impressão veludosa e colorida. Vastos claros de paredes brancas, pardos de mobílias lustrosas, verde musgo de cortinas e panos de mesa, compondo natureza-morta onde as cores **eram** surdas e sem estridência, como nos quadros de Bracque (PN, p. 267).

Nas descrições sempre são feitos julgamentos e avaliações que, às vezes, podem ser explícitos:

O Meton, este, **valia** o mais de um que valem os homens de bem, os bons médicos, os benfeitores dos seus concidadãos (PN, p. 217).

Contando por amostragem (30% do livro), os usos do pretérito perfeito 2 e do pretérito imperfeito, verifica-se que, em *Baú de ossos*, este é mais utilizado do que aquele na narrativa do passado, o que cria um passado inacabado, ilimitado, estático e durativo. A aspectualização desse período, predominantemente imperfectiva, está relacionada à nostalgia do narrador e ao modo como é compreendida, nessa obra, a construção da identidade. A identidade é aquilo que perpassa toda a experiência do narrador e a memória, o que possibilita trazer o que há de atemporal (constância) para a temporalidade de sua existência.

II – Não-concomitância

A – Anterioridade (momento do acontecimento pretérito) – Pretérito mais-que-perfeito

O pretérito mais-que-perfeito assinala uma anterioridade em relação a um marco temporal pretérito. Sua forma analítica pode exprimir o aspecto perfectivo, enquanto a sintética apenas marca anterioridade (Fiorin, 1996, p. 159). Em *Baú de ossos*, seu uso mais comum é na breve narrativa dos antecedentes ou das origens de objetos, lugares, pessoas e mesmo hábitos, apresentados pelo pretérito perfeito 2 ou pelo imperfeito. A narrativa dos antecedentes, muitas vezes, colabora para tornar mais compreensíveis os acontecimentos concomitantes ao ponto de referência pretérito. O mais-que-perfeito é também utilizado para fornecer as fontes de conhecimento do narrador a respeito de certas histórias. Vejamos, a seguir, três passagens com o pretérito mais-que-perfeito.

A narração da vida no sobrado da Aristides Lobo é interrompida para que sejam apresentados os antecedentes de uma das tias que por ali passou. Citamos apenas uma parte dessa explicação:

Minha tia-avó Marout, nos tempos de Aristides Lobo, ia ali pelos seus sessenta e poucos – pois que era de 44. **Tinha sido** moça bonita, mas a varíola **acabara** com sua mocidade, com seus dentes e a beleza de seus olhos grandes (PN, p. 329).

O mais-que-perfeito aparece na justificativa de como os ossos da prima do narrador, Alice, tinham vindo parar no quarto das tias, no sobrado da rua Aristides Lobo.

Todo esse ambiente solene do quarto, seu tom de tristeza e seu cheiro a cera e sacristia vinham do fato de estarem no tal baú do oratório os ossos de minha prima Alice – morta em Juiz de Fora. **Coubera** a meu pai exumá-los, lavá-los, trazê-los para o Rio e entregar à irmã a bagagem terrível. Ela ficou ali no quarto bem uns dois anos, até que minha tia mandasse erguer, sobre o túmulo do marido, a caixa de mármore para que passou o esqueleto (PN, p. 350).

O narrador também emprega o pretérito mais-que-perfeito para mostrar como soube de alguma história. Após relatar uma viagem feita pelo bisavô, explica ter ouvido

falar dela através de sua mãe, que por sua vez soubera através da sua, que tomara parte na travessia. O pretérito mais-que-perfeito é utilizado duas vezes, a primeira para exprimir anterioridade com relação a um marco temporal pretérito e a segunda para exprimir a anterioridade da anterioridade. O narrador, com isso, fornece as fontes da história que narra, o que contribui para criar o efeito de veracidade no discurso. Ele também mostra como as histórias que fazem parte do anedotário familiar são transmitidas oralmente de geração para geração, contribuindo para a formação da identidade do grupo.

Minha mãe contava essa viagem que **ouvira** da sua, que nela **tomara** parte menina-e-moça (PN, p. 117).

B – Posterioridade (momento do acontecimento futuro) – Futuro do pretérito

O futuro do pretérito descreve ações posteriores a um momento de referência pretérito. Sua forma composta possui, por sua vez, dois momentos de referência. Além de exprimir posterioridade, assinala anterioridade em relação a um acontecimento futuro (Fiorin, 1996, p. 159-160). Em *Baú de ossos*, o futuro do pretérito indica o destino de pessoas, objetos, relações e lugares apresentados pelo pretérito perfeito 2 ou pelo imperfeito. Muitas vezes, anuncia com brevidade que ocorrerá uma mudança, sem, no entanto, dar maiores explicações. Nesses casos, geralmente, é apresentada uma surpresa, uma ruptura dos planos ou certas ironias do destino. Além disso, ele é usado na realização de antecipações imaginárias e suposições.

O narrador, com tom levemente sarcástico, refere-se às famílias que freqüentavam sua casa aos domingos e que teriam suas vidas terminadas no cemitério do bairro:

Vinham dessas ruas cheias de famílias de militares, de funcionários em exercício, de viúvas de aposentados, de cartomantes, de tendas espíritas, de terreiros de candomblé, de cantigas ao sol, de namoros à lua, de modinhas suburbanas, do samba em gestação e que todas, direta ou indiretamente, se comunicavam com o Cemitério do Caju, onde **seriam** exatos e comidos pela terra insaciável aqueles Abreus, Barros, Palácios, e Pamplonas que almoçavam dominicalmente no 106 da Aristides Lobo (PN, p. 319).

Já no trecho citado a seguir, o narrador fala de si e de seus parentes mais próximos. Conta que os seus pais pretendiam mudar de casa e estavam interessados em uma que era perto do Colégio que ele deveria freqüentar em 1912. Nesse momento, anuncia sem maiores explicações que tal plano nunca se concretizaria. No final do livro, os leitores ficam sabendo que a mudança de planos foi causada pela morte do pai. Essa breve sugestão de um destino inesperado contribui para criar suspense na história.

Não **freqüentaria**. Tampouco **mudaríamos** de casa. O destino estava tecendo outras teias (PN, p. 371).

Algo semelhante encontramos na explicação dada a respeito de uma briga que houve na família do narrador. Seu bisavô materno, Luís da Cunha, decidiu a patente que cada um da família deveria receber, mas Júlio não obedeceu a ele. O narrador então conta que isso foi a causa da mudança na relação entre eles. É interessante que os acontecimentos apresentados pelo futuro do pretérito é que dão sentido aos fatos narrados até então, pois mostram que por causa deles a relação entre os dois ficou estremecida.

Tudo legalizado, o safardana do Júlio voltou para Juiz de Fora, portador dos títulos e da parafernália. Só que contra todo o espírito de família, contrariando toda a hierarquia, e desobedecendo aos arestos do Luís da Cunha, vinha ele, Júlio, de Tenente-Coronel e meu avô rebaixado para Major, além de tungado nos cobres. Isto jamais **seria** esquecido e **envenenaria** para sempre as relações dos cunhados (PN, p. 181).

O futuro do pretérito é utilizado também em suposições, como quando o narrador está tratando das histórias que ouvia em sua casa:

Terceiro folhetim. Ainda sangue – *Primavera de Sangue...* Quarto. Sangue real, de Portugal. Não d’El-Rei que vai à caça, mas d’El-Rei que foi caçado, no Terreiro do Paço. Caiu D. Carlos, caiu D. Luís Felipe e **teria caído** D. Manuel se a Rainha Dona Amélia, que tinha dois metros e era mais alta que a Bomar, não defendesse o Príncipe, fustigando os assassinos com o ramo de rosas que suas mãos brandiram como látego de fogo (PN, p. 334).

2.2.3 – A temporalidade da memória

Debreagem enunciativa (momento de referência presente)

I - Concomitância

A – Concomitância (momento do acontecimento presente)

1- Presente pontual (coincidência entre momento de referência e momento da enunciação)

Quando utilizado para exprimir a *temporalidade da memória*, o presente pontual mostra como a memória e, assim, o passado são construídos. Há muitas passagens em que isso se distingue mal da construção da própria narrativa, já que são coisas interdependentes.

Na primeira citação a seguir, o narrador explica que recia o passado, muitas vezes, a partir de observações mais recentes, mas que de alguma forma estão ligadas a esse outro tempo. Na segunda, faz algo semelhante, pois revela que sua entrada na infância pode ocorrer por meio de um caderno que guardou e que ainda existe. Já na terceira, mostra que a memória permite que entre em contato direto com o passado. É interessante que o uso do presente pontual cria o efeito de que essa reconstrução da memória se dá de modo simultâneo à própria narração.

Adivinho a vida de minha avó pelo que eu vi na casa de suas filhas – que eram exímias na arte de ter seus dias cheios, como são cheias as horas nos conventos (PN, p. 24).

Abro o velho caderno e pela sua capa rasgada **entro** na minha infância, como Alice entrava, pelo espelho, na poesia de seu país de maravilhas (PN, p. 341).

Ignoro o nome da matrona que teve como filhos o neto e seu primo. Mas lembro bem sua figura no quadro a óleo da sala de visitas de Ennes de Souza – que eu seria capaz de repintar de cor. **Vejo** claramente como se estivesse saindo agora, vivos da moldura oval – o rosto e o busto meio virados para a esquerda. **Vejo** o pescoço curto, o porte imperioso da cabeça, os bandos grisalhos realçados pelas rendas pretas da capota de viúva. (...) **Vejo** todos os traços que

compunham sua cara quadrada de tapuia já bem diluída e praticamente branca. **Vejo** o fichu trançado no peito e preso por um camafeu (PN, p. 17).

2- Presente durativo (momento de referência mais longo do que momento da enunciação)

Também o presente durativo é utilizado em *Bau de ossos* para descrever a reconstrução da memória e do passado, mas não da mesma maneira que o faz o presente pontual. O presente durativo não cria o efeito de que o evento está sendo realizado ali, diante do leitor, mas o de que ele possui duração maior do que o momento em que é descrito. Esse tempo verbal, quando exprime a *temporalidade da memória*, é ainda usado para mostrar o que ficou guardado e o que foi esquecido do passado do narrador.

Nos trechos que são apresentados a seguir, temos o presente durativo iterativo, que cria uma duratividade descontínua. As ações são refeitas sempre, mas com intervalos. O narrador mostra, com isso, fatos que se repetem e que, a cada vez que se repetem, fazem com que seu passado venha à tona. Há elementos com os quais o narrador entra em contato no presente que são sempre capazes de trazer de volta sua infância.

E sempre que **passo** nesse cruzamento de ruas, **reassumo** meus cinco, meus seis anos e **ouço** o trincolear de grilhões raspando o lajedo. Os bondinhos de tração animal seriam substituídos pelos elétricos, na Zona Norte, aí por volta de 1909. (PN, p. 359).

Passo na rua de hoje como na antiga, quando eu a subia ou descia. Nela **encontro** velhas sombras (PN, p. 367).

Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim – abrir os batentes do maravilhoso. **Reintegro** imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita, em Juiz de Fora; a Januária, em Belo Horizonte – onde chegavam do Norte os caixotes mandados por Dona Nanoca com seus presentes para os netos. Docemente **mastigo**, enquanto uma longa fila de sombras vem dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas: passam lá fora o Coronel Germano e a Dona Adelina Corroti numa conversa de palavras sem som. Meu pai entra sorrindo e seus pés não fazem barulho na escada. Minha mãe chega em silêncio e tira duma jarra um molho de cravinas translúcidas para pôr no coque. A vida recomeça como a projeção (no vácuo!) de um filme de cinema mudo.

O céu, sem uma nuvem é lindo e desolado como um deserto. Pesa o sol a pino despejando luz tão branca e densa que se tem a impressão de vê-la descer em lenta pulverulência. O calor do meio-dia seria insuportável sem o vento que não pára. Ele entra pelas portas e janelas abertas – em corrente, em tromba, em golpes, em lufadas e rodamosinhos e numa de suas rajadas chega o moreno amado, vestido de claro, colarinho largo e o vasto chapéu Manilha que lhe empastou, na testa, a cabeleira revolta. É hora da sesta e do café depois da metade do seu trabalho (PN, p. 27).

O trecho citado a seguir segue a mesma linha dos anteriores. Quando o narrador entra em contato com algum som, cheiro, gosto, impressão tátil ou imagem presente que é capaz de estabelecer uma conexão com o passado, realiza uma viagem mental até esse outro tempo. Entretanto, a peculiaridade é que, nessa passagem, uma embreagem de tempo leva o narrador aos anos de juventude de seu avô, época que obviamente não poderia ter vivido. Isso nos faz perceber que, em *Baú de ossos*, a memória está sendo compreendida como algo que não somente permite fazer que o narrador, de certa forma, recrie e reviva o seu passado na memória, como também a memória de seus conhecidos, com as quais entrou em contato ao longo de sua vida por meio de conversas, cartas, etc. A memória do narrador é formada, assim, também pela dos outros. As fronteiras entre elas não são claras nessa obra.

Quando tudo isso me dá a chave dos mares vou ter inevitavelmente às baías de São Marcos e de São José e com meu companheiro de curso, Roberto Ave-Lallemant, chego a São Luís (que ele chamou de resplandecente e achou parecida com Funchal) naquele ano de 1859 – quando ela era a quarta cidade do Brasil, quando meu avô e Totó Ennes adolesciam e quando eu não tinha idade na antecipação do Tempo. Reluzem dominicalmente seus sobrados de vidraça e azulejo, treme de calor a distância das ruas limpas – que sobem e descem e se cruzam nas direções oeste-leste (Rua do Sal) e sul-norte (Rua dos Remédios). (...) Somos agora três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza. Fugas ladeira abaixo até o vindouro de canoas de pesca, a praia idílica e pobre, as gaivotas e as tapenas, nuvens de borboletas caindo nas ondas como flores que despencam, o mar todo crespo, espumoso e aderindo exatamente a cada saliência ou dobra do corpo, amargo ao gosto, ardendo nos olhos do mergulhador. Os peitorais novos em folha empurram-no de encontro ao horizonte (PN, p. 14).

Na passagem abaixo, a viagem ao passado não está atrelada ao encontro com algum objeto que o faça reviver ou relembrar o passado, mas à genealogia do narrador. O presente durativo iterativo, cuja marca aspectual da iteratividade é dada

principalmente pelo uso do advérbio “periodicamente”, mostra uma ação que se repete e que tem origem em sua infância.

É por ser neto do retrato que **sou** periodicamente atuado pela necessidade de ir a São Luís do Maranhão.

Essa sempre procrastinada viagem, se não a faço com o corpo, **realizo** em imaginação. Desde menino, quando, de tanto ouvir falar em Ceará e Maranhão, eu enchia cadernos e cadernos do desenho de navios inverossímeis, onde havia um exagero de âncoras pendentes, gáveas em cada metro de mastro, mastros sem conta e as chaminés deitando uma fumaceira de erupção vulcânica (PN, p. 13).

O exemplo seguinte, ao contrário dos anteriores, utiliza o presente durativo contínuo. Nele, é revelado claramente o processo utilizado pelo narrador na recriação do passado. O narrador confessa que, muitas vezes, não parte de suas lembranças, mas dos traços transmitidos de geração em geração. Essa afirmação também revela que ele acredita que algo permanece através dos tempos, podendo ser uma característica física ou psicológica.

Os mortos...Suas casas mortas...**Parece** impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só **ficam** lembranças fragmentárias. Entretanto, **pode-se** tentar a recomposição de um grupo familiar desaparecido usando como material esse riso de filha que **repete** o riso materno; essa entonação de voz que a neta recebeu da avó, a tradição que **prolonga** no tempo a conversa de bocas há muito abafadas por um punhado de terra (- Tinham uma língua, tinham...Falavam e cantavam...); esse jeito de ser hereditário que **vemos** nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos; o fascinante jogo da adivinhação dos traços destes pela manobra da exclusão (PN, p. 33).

Conforme já foi dito, o presente durativo contínuo é ainda empregado para tratar daquilo de que o narrador se lembra ou não. Com isso, ele aumenta o efeito de realidade do discurso, já que assegura que não está inventando coisas. Os verbos utilizados para esse efeito são geralmente *lembrar*, *esquecer*, *guardar*, mas há também outros.

Lembro-me da panela de ágata onde minha tia mandava preparar o cozimento e do aspecto do anuro descascado da pele (PN, p. 325).

Tenho vaga idéia desse tio, já doente, deitado numa rede, sempre fumando o charuto de que a Morte se servira para feri-lo na bochecha e na face (PN, p. 323).

II – Não-concomitância

B – Anterioridade (momento do acontecimento pretérito) – Pretérito perfeito 1

O pretérito perfeito 1, além de ser utilizado para mostrar a permanência do passado em algum objeto, lugar ou pessoa (*temporalidade da narração*), também revela a permanência do passado na memória do narrador (*temporalidade da memória*), que pode, assim, tornar-se narrativa. É ainda comentado aquilo que foi esquecido, embora isso seja mais raro nessa obra.

O narrador apresenta as impressões que conservou das visitas feitas ao Dr. Dilermando, um amigo do pai, cuja casa costumava freqüentar:

Eu adorava ir com meu Pai a sua casa, por causa dele, dos seus filhos e sobretudo pelo ambiente de que **conservei** uma impressão veludosa e colorida (PN, p. 267).

Quando está descrevendo o sobrado em que morou no Rio, mostra como cada cômodo era utilizado e ainda acontecimentos marcantes que se passaram em cada um:

Guardei ainda outras recordações do pátio cimentado de frente de nossa casa (PN, p. 303).

Debreagem enunciva (momento de referência pretérito)

I – Concomitância

A – Concomitância (momento do acontecimento presente)

1- Pretérito perfeito 2 (concomitância pontual)

Em *Bau de ossos*, encontramos alguns exemplos do que podemos chamar de uma encenação da memória num tempo enuncivo. O narrador narra uma experiência do adulto na qual ele se lembra de sua infância ou juventude, devido a algum elemento que permite ligar os dois tempos.

Quando o narrador, num instante coincidente ao marco “Há bem pouco tempo”, vê o torreão da delegacia, recorda-se, para sua surpresa, de Luís Felipe Vieira Souto. Passa então a tentar reconstituir o percurso realizado por sua memória, procurando entender como essa lembrança formou-se em sua mente. O pretérito perfeito 2 exprime, predominantemente, o momento em que essa lembrança aparece de súbito, enquanto o pretérito imperfeito é usado principalmente na reconstrução de seus hábitos de juventude. Mostra como sua vida *era* no momento em que viu Luís Felipe Vieira Souto morto.

Às vezes perturbada nos seus encadeamentos, a associação de idéias dói – como sonda metálica mal conduzida fazendo *fausse route* nos canais do corpo. Há bem pouco tempo **tive** essa experiência. Chegando, um dia, pela Rua do Catete, à esquina de Pedro Américo, **olhei** o torreão (hoje derrubado) da Delegacia de Polícia. Ele se destacava sobre a parede clara do arranha-céu, no fundo. Olhando a parede, da representação da parede branca **destacou-se** com dificuldade, num retumbar de palpitações, numa agonia de tonteira, a lembrança da figura defunta de Luís Felipe Vieira Souto. A mim mesmo **espantou** a associação que se me **afigurou** estapafúrdia. Não era. Eu estava seguindo um curso de pensamento que, de tanto repetido, **fez-me** tomar nele o caminho mais curto e **pulei** da parede, *imediatamente*, à sombra, ao vulto, a que deveria chegar *mediatamente* segundo encadeamento regido pelo hábito. É que houve período de minha vida em que eu saía, todos os sábados, de madrugada, para dar plantão no Posto de Salvamento do Lido. Todas as semanas tomava o mesmo bonde e sentava-me no mesmo banco da frente. Saindo da Glória e entrando no Catete, olhava o torreão da Delegacia. Ele crescia num céu desbotado que logo não era céu, pois era parede de arranha-céu. Não é céu, é parede, é

parede, parede... Sempre isto vinha quando o bonde me levava ao plantão. O plantão que eu antevivia, nas suas doze horas seguidas. Doze horas de conversa com os colegas, à espera dos afogados arrancados ao mar. Terminado o circuito de ambulância, numa delas vinha o Vieira Souto (PN, p. 293-294).

O capítulo “Rio Comprido” é iniciado com uma apresentação do bairro em que o narrador morou no Rio de Janeiro com sua família e que dá nome ao capítulo. Passa a contar, então, o episódio em que recupera o sobrado de sua infância, que ficava ali. O pretérito mais que perfeito (*temporalidade do narrado*) explica o que o narrador já adulto estava fazendo na rua em que havia morado e o pretérito perfeito 2 mostra o momento em que, observando o velho sobrado já todo modificado, começa a *reviver* o passado (*temporalidade da memória*). Por meio de uma longa enumeração (“consubstanciaram-se as ferragens caprichosas da frente, os dois lances da escada de pedra, bicos de gás da sala de jantar...”) recria na narrativa o “milagre da memória involuntária”.

Em meio a sua quase alucinação, afirma primeiro “Nela eu entro, na velha casa, como ela entrava nos jamais. Esse portão.” e, um pouco depois, “Então é isto...Nela eu entro, na velha casa, como nela entrava nos jamais”. Podemos entender que há nessas passagens uma neutralização temporal, em que o presente é usado no lugar do pretérito imperfeito, o que torna ainda mais intensa a experiência de reviver o passado. É a partir delas que, logo após uma reflexão a respeito da memória involuntária, o narrador entra propriamente nas memórias de sua infância no Rio, na “velha casa”. Talvez não seja demais afirmar que o momento em que a memória involuntária é acionada é que dá origem a elas, mostrando como se deu a recuperação das lembranças dessa época para que se tornassem narrativa. Pensando dessa forma, o capítulo todo então seria apresentado como resultado desse processo de lembrar o próprio lembrar.

Manuel Bandeira que era amigo do rei, ia-se embora pra Pasárgada. Ai! De mim, sem rei amigo nem amigo rei, que quando caio no fundo da fossa, quando entro no deserto e sou despedaçado pelas bestas da desolação, quando fico triste, triste (“...Mas triste de não ter jeito...”), só quero reencontrar o menino que já fui. Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado...Custei a recuperá-lo. Aviltado pelos anos e reformas sucessivas, recoberto de uma camada de cimento fosforescente e pó de mica, que tinha substituído o velho revestimento e o ultramar da pintura da fachada – não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha

imagem. Foi preciso o milagre da *memória involuntária*. Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma **acendeu** e os vidros se **iluminaram** mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. **Acordou** para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação – como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica **fez** renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. Como ela era! com suas janelas abertas ao vento, ao calor, às manhãs, aos luares. **Foi** aquele tumultuar, aquele entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única: **consubstanciaram-se** as ferragens caprichosas da frente, os dois lances da escada de pedra, bicos de gás da sala de jantar, as quatro figuras de louça da varanda (Primavera, Verão, Outono, Inverno), um velho oratório, o baú cheio de ossos, o gradil prateado, o barulho da caixa d'água, o retrato da prima morta, o forro de couro macio das espreguiçadeiras, o piano preto e o cascalhar de suas notas e escalas ao meio-dia, os quartos, os ângulos do telhado, os rendados de madeira da guarnição do frontispício, silêncios, risos, tinidos de talher, frescuras de moringas de barro, vozes defuntas em conversas outrora, murmúrio noturno das ondas do rio Comprido, avencas e begônias, minha Mãe convalescendo, meu Pai chegando, minhas tias, as primas – tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino; outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado – tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã. À luz daquela janela, ao fanal daquela vidraça! Ponto crioscópico fazendo cristalizar a velha casa há tanto diluída e surgir sua fachada antiga e juvenil em lugar da que eu tinha diante de mim, máscara mortuária cheia de cicatrizes como as de um rosto que se tivesse desfigurado com a espadana de um pote de vitriolo. Eu olhava deslumbrado quando o automóvel parou e ouvi as gargalhadas de Maria do Carmo e José Nabuco perguntando que sem-vergonhice eu estava fazendo? naquele bairro, naquela rua, àquela hora. Ri também, consentindo. Como é que eu poderia explicar? que estava ali completando oito anos de idade e que meu Pai, indagora! ressurgia dos mortos para me dar nossa casa nova em folha... Nela eu entro, na velha casa, como ela entrava nos jamaís. Esse portão. (...)

Então é isto...Nela eu entro, na velha casa, como nela entrava nos jamaís. Esse portão de ferro prateado, eu abro com as mesmas chaves da memória que serviram ao nosso Machado, a Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust (PN, p. 289-291).

2- Pretérito imperfeito (concomitância durativa)

Conforme já foi dito, em *Baú de ossos*, há trechos em que o narrador mostra-se em pleno ato de rememoração. Em alguns deles, o tempo verbal utilizado é o pretérito

imperfeito que exprime a permanência do passado na memória do narrador. Assim, além de ser utilizado para descrever a vida passada (*temporalidade do narrado*), o imperfeito também aparece para mostrar a recorrência da memória no passado (*temporalidade da memória*). Para isso, usa-se geralmente o imperfeito iterativo, como quando o narrador fala das aparições sucessivas de um amigo em sua memória.

Mais. Conheci Moses Spector em 1914, no *Ginásio Anglo-Mineiro*. Nunca esqueci esse amigo de infância. Voltou para os Estados Unidos. Que fim levou? De quando em vez lá o **via**, presente na lembrança – a ele, a sua mãe, ao seu jeito, a suas roupas; **via**-lhe o cabelo arrepiado, as sardas, os olhos, a boca cheia de língua. Sempre os mesmos retratos como se fosse tudo que ele me tivesse deixado. Por quê? por quê? diante da ponte de Brooklyn, em 1967, surgiu-se, sem que eu pedisse, surgiu-me dado pela memória, o seu endereço? Era – 1428, Pitkin Avenue – e esse número, esse nome de logradouro subiram das minhas profundas (onde tinham dormido cinquenta e três anos) – perfeitos e nítidos qual flor que sai da treva noturna e abre a corola ao raiar da madrugada (PN, p. 293).

2.3 – As debreagens em *Infância*

2.3.1 – A *temporalidade da narração*

Debreagem enunciativa (momento de referência presente)

I - Concomitância

A – Concomitância (momento de referência presente)

1- Presente pontual (coincidência entre momento de referência e momento da enunciação)

O presente pontual é utilizado para comentar o passado, fazer julgamentos, apontar os reflexos do passado no presente e, o que é bem raro nessa obra, tratar do próprio ato de narrar.

O comentário acerca do passado pode ser feito a partir de uma comparação entre a infância e a fase adulta do narrador. O menino vivia entre duas paisagens, mostradas por tempos enuncivos, que são metáforas dos dois estados de alma para os quais a vida do narrador pende. Entretanto, no momento da narração, ele vê dentro de si apenas a mais triste, a mais obscura.

Mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, **percebo** com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. Nesta vida lenta **sinto**-me coagido entre duas situações contraditórias – um longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas e claridades ofuscantes.

Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosa (GR, p. 22).

O narrador tira algumas conclusões sobre as causas maiores de seus sofrimentos, refletindo a respeito de suas experiências de menino:

Certamente não foi o segundo livro a causa única de meu infortúnio. Houve outras, sem dúvida. **Julgo**, porém, que o maior culpado foi ele (GR, p. 128).

Os comentários acerca da própria narração aparecem muito misturados aos que tratam da memória. Assim, quando o narrador afirma que “**falta** meia dúzia de linhas” à história que ouvia em sua infância, está revelando sua dificuldade de lembrar. O fato de explicitar isso é compatível com um modo de narrar não tão preocupado com provas documentais. Algo semelhante ocorre ao confessar que não pode fazer afirmações categóricas a respeito de um certo verão.

Falta meia dúzia de linhas, não chego a reconstituí-las (GR, p. 19).

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles **posso** afirmar que efetivamente me recorde (GR, p. 27).

2- Presente durativo (momento de referência mais longo do que momento da enunciação)

O presente durativo (sistema enunciativo) é usado para apontar os reflexos e as permanências do passado no presente e comentar os acontecimentos desse outro tempo, descritos pelo sistema enuncivo. Em uma passagem de “Um cinturão”, capítulo em que é relatado o primeiro contato do narrador com a justiça, cheio de ameaças do pai e de chicotadas, o presente durativo, iterativo ou contínuo, descreve aquilo que ficou desse momento traumático: o horror à violência, o rancor, etc. O momento de referência é “hoje”, entendido não como o dia de hoje, mas como um extenso presente.

Hoje não **posso** ouvir uma pessoa falar alto. O coração **bate-me** forte, **desanima**, como se fosse parar, a voz **emperra**, a vista **escurece**, uma cólera doida **agita** coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me **furam** os tímpanos com pontas de faca (GR, p. 35).

As passagens seguintes são bastante semelhantes, mostram a repercussão que certos momentos de perplexidade do menino tiveram ao longo de sua vida. A primeira trata das dificuldades que o narrador enfrentou ao aprender a ler e a escrever e que ainda estão vivas nele. A segunda, da ironia feita pelas moças ao elogiarem seu paletó quando ainda era criança e que ainda repercute em sua vida. Na última, com o uso do presente contínuo e do presente iterativo, são apresentadas as contradições que possui o narrador e que estão intimamente ligadas a sua história de vida. Quando comenta o fato de D. Maroca, Seu Afro e um compadre viverem juntos e serem criticados por todos, parece a princípio manter-se distante dessas críticas para, em seguida, confessar que estão arraigadas nele. O narrador está, então, na verdade, avaliando-se e ainda avaliando o modo como o passado está presente dentro de si.

Jogaram-me simultaneamente maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas. Um inferno. Resignei-me – e venci as malvadas. Duas, porém, se defenderam: as miseráveis dentais que ainda hoje me **causam** dissabores quando escrevo (GR, p. 112).

Guardei a lição, conservei longos anos esse paletó. Conformado, avaliei o forro, as dobras e os pospontos das minhas ações cor de macaco. Paciência, tinham de ser assim. Ainda hoje, se **fingem** tolerar-me um romance, **observo-lhe** cuidadoso as mangas, as costuras, e **vejo-o** como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco (GR, p. 204).

O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito.

Contudo esse julgamento absurdo acompanhou-me. Fixou-se, ganhou raízes. **Indigno-me, quero** extirpá-lo, reabilitar seu Afro e d. Maroca. Duas pessoas normais. **Penso** assim. E **desprezo-as, sinto-as** decaídas. Impossível deixar de senti-las decaídas. **Repito** mentalmente os desconchavos de padre João Inácio (GR, p. 58).

Conforme já foi dito, o presente durativo é ainda usado em *Infância* para comentar o passado, fazendo julgamentos, revendo opiniões, etc. Na citação abaixo, o narrador tece uma observação acerca do comportamento do pai. Na seguinte, faz algumas suposições a respeito do fato de seu pai ter-se desinteressado da maçonaria. Em sua opinião, isso ocorreu devido ao empréstimo nunca pago por Ramiro, o homem que havia trazido a maçonaria para a cidade.

A impotência e as lágrimas não nos comoviam. Hoje **acho** naturais as violências que o cegavam (GR, p. 31).

Meu pai emprestou-lhe cem mil-réis e perdeu-o de vista. Desiludiu-se, conteve imenso rancor. Certamente os irmãos deviam auxiliar-se, mas aquela maneira de arrancar auxílio era safadeza. Calou-se, roendo a indignação. Foi por isso, **creio**, que repugnou os três pontinhos, as brochuras misteriosas, os triângulos, os compassos e o Supremo Arquiteto do Universo (GR, p. 254).

3- Presente gnômico (momento de referência é ilimitado e engloba o momento da enunciação)

Em *Infância*, o presente gnômico é menos freqüente do que os outros dois presentes. Ele é usado para comentar o funcionamento da memória do narrador, transformar em verdades eternas suas opiniões e descrever pessoas, especialmente, o próprio narrador.

No trecho citado, é utilizado para refletir sobre a maneira como o narrador se lembra das coisas. Afirma que o verão se desenrola “sempre” de uma determinada forma, o que justifica o fato de descrever um verão do qual mal se lembra, e que ele é incompleto, já que possui muitas lacunas formadas pelo esquecimento.

Desse antigo verão que alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. **É** sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. A respeito de currais há uma estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto.

O meu verão **é** incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas (GR, p. 27-28).

Esse tempo verbal é utilizado para apresentar verdades eternas. Após contar a história do menino que maltrata um gato, enfatiza que pessoas cruéis, como esse garoto, são interessantes apenas quando distanciadas pelo tempo e transformadas em memória e em narrativa.

De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente **são** espantosos, mas **é** necessário vê-los a distância, modificados (GR, p. 20).

Quando o narrador está falando das suas dúvidas existenciais que questionavam os dogmas da religião católica, usa o presente gnômico e generaliza algo específico de seu passado.

Estas letras me pareceriam naquele tempo confusas e pedantes. Mas o artifício de composição não **exclui** a substância do fato. Esforcei-me por destrinçar as coisas inomináveis existentes no meu espírito infantil, numa balbúrdia. É por terem sido inomináveis que agora se apresentam duvidosas (GR, p. 191).

O presente gnômico também é empregado na descrição de estados tidos como imutáveis. Ainda sobre a história do menino que judia do gato, o narrador afirma que

não “tem” jeito para violência. Ele poderia ter dito que não *tinha*, já que está narrando um episódio que ocorreu no passado, no entanto, o uso do presente gnômico permite mostrar que essa é uma característica sua que não está sujeita às alterações que o tempo provoca.

Ouvindo a modesta epopéia, com certeza desejei exhibir ferocidade. Infelizmente não **tenho** jeito para violência (GR, p. 20).

II – Não-concomitância

B – Anterioridade (momento do acontecimento pretérito) – Pretérito perfeito 1

O pretérito perfeito 1 é utilizado para tratar do que foi herdado pelo narrador de seu passado, mostrando os reflexos que os anos de infância têm em sua vida atual e no seu modo de ser. Ele também serve para tecer comentários a respeito do passado.

Na passagem que segue, há uma mistura da *temporalidade da memória* e da *temporalidade da narração*, pois trata daquilo que fez parte da infância do narrador e se tornou lembrança e conta também como os acontecimentos passados contribuíram para a construção de sua personalidade. José Leonardo, sujeito que freqüentava a venda do pai do narrador, é uma das poucas figuras que povoaram sua infância que é vista como tendo uma influência positiva em sua vida.

Sem me haver impressionado em demasia, esse homem deixou-me lembrança que se **estirou** e me **dispôs** a sentimentos benévolos (GR, p. 160).

Em meio à narração de uma das cenas mais violentas da obra (“Um cinturão”), o narrador faz uma breve interrupção para enfatizar o modo como a crueldade do pai interfere em sua vida.

Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado estava. Situações desse gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as conseqüências delas me **acompanharam** (GR, p.35).

Também para analisar e julgar situações e pessoas que fizeram parte de seu passado, esse tempo verbal é utilizado. Como já foi dito, o menino teve com José Leonardo uma relação completamente diferente das outras, já que não era pautada pelo medo, pela desconfiança, pelo desprezo ou pela raiva. Assim, ele recebe uma boa avaliação.

Aparecia aos sábados na feira, sob um vasto chapéu, aprumado na carona bojuda, numa complicação de alforjes, látigos e bagagens. **Foi** o sujeito mais digno que já **vi** (GR, p. 157).

Não sei como esse homem se **aproximou** de mim. A seriedade e o silêncio deviam afastar-nos (GR, p. 157).

C- Posteridade (momento do acontecimento futuro) – Futuro do presente

Em *Infância*, como em *Baú de ossos*, quase não há ocorrências do futuro do presente. Uma das poucas que encontramos faz parte de uma passagem em que o narrador está falando da filha de um grande coronel que, depois que o pai foi à falência, se prostituiu. O futuro do presente é usado para mostrar que um determinado estado de coisas é permanente.

A honra sertaneja encolheu-se, uma tradição reduziu-se a cacos. Todavia **continuarão** a espalhar mentiras na cidade. A literatura popular e os cancioneiros matutos **gastar-se-ão** repisando camponeses brabos e vingativos, donzelas ingênuas, puras demais (GR, p. 42).

2.3.2 – A temporalidade do narrado

Debreagem enunciva (momento de referência pretérito)

I – Concomitância 2

A – Concomitância (momento do acontecimento presente)

1- Pretérito perfeito 2 (concomitância pontual 2)

Em *Infância*, o pretérito perfeito 2 é, como em *Baú de ossos*, utilizado para contar o percurso de pessoas, hábitos, gostos, ao longo do tempo. Mas o uso mais freqüente desse tempo verbal, na obra em análise, se dá na narrativa de fatos importantes ou da primeira vez em que o narrador ainda menino teve contato com algo, o que, geralmente, representa uma mudança na ordem das coisas. Nesses casos, ocorre geralmente, com o pretérito imperfeito, a descrição de hábitos e crenças que são alterados a partir de um acontecimento, por sua vez, narrado com o uso do perfeito 2. Exemplificações de características ou hábitos descritos pelo imperfeito também são realizadas pelo perfeito 2.

Nas duas primeiras citações a seguir, são apresentadas transformações ocorridas através do tempo. Há advérbios e locuções adverbiais para marcar o momento de referência de cada um dos estados apresentados: “alguns anos depois”, “ao cabo de longo intervalo”... No primeiro trecho, o narrador fala, com o uso do pretérito perfeito 2, de seus múltiplos encontros com um coronel que visitou com seus pais quando era criança (“nesse dia”). A cada encontro, o coronel aparece diferente do que era no último. A segunda passagem trata das músicas que sua mãe costumava cantar e de como elas desapareceram “depois”, quando se mudou com a família para a cidade. Já a terceira aborda a permanência de um modo de entender certas histórias bíblicas ouvidas pelo narrador em sua infância. Dois momentos são descritos, um anterior ao conhecimento dos mapas e outro posterior.

Íamos visitar um fazendeiro vizinho, homem considerável, de hábitos que mereciam a reprovação da gente cautelosa. Nesse dia não o **percebi** direito. **Avistei**-o alguns anos depois, na

vila próxima, de calça branca, paletó de casimira, chapéu-do-chile, botinas lustrosas, guarda-chuva caro, uma libra esterlina pendurada no correntão de ouro, escandalosamente próspero. E, ao cabo de longo intervalo, **encontrei**-o de novo, muito por baixo, carregando aguardente, jogando baralho com polícias em balcões de bodegas e em calçadas (GR, p. 39).

Em falta desse enlevo, procurava anestesiá-me ouvindo as cantigas de minha mãe, duas cantigas desafinadas que a divertiam na fazenda. Provavelmente **surgiram** antes, mas foi lá que me **intei**rei delas. **Continuaram** na vila, durante alguns anos. Depois, quando nos **mudamos** para a cidade e **melhoraram** as condições econômicas, **sumiram**-se, porque o sentimento artístico de minha mãe se **embotou** ou porque se **tornou** mais exigente (GR, p. 148).

Não **hesitei**, ouvindo a mudança de homens e gado, com certeza tangidos pela seca, em situar a Caldéia no interior de Pernambuco. E Canaã, terra de leite e mel, aproximava-se dos engenhos e da cana-de-açúcar. **Mantive** essa localização arbitrária, útil à verossimilhança do enredo, **espalhei** seixos, mandacarus e xiquexiques no deserto sírio, e isto não **desapareceu** inteiramente quando os mapas vieram (GR, p. 202).

Um acontecimento inesperado muda o olhar do menino em relação a Fernando. O abalo de sua convicção de que esse homem é mau ocorre quando ele demonstra preocupação com as crianças. As ações habituais de Fernando e dos empregados são descritas com o imperfeito (“abriam”, “cochilava”, “cortavam”, “despregava”). O final do trabalho já é expresso com o perfeito 2, que introduz a parte em que se mostra a atitude inesperada do cruel Fernando, responsável por colocar em dúvida as crenças do narrador ainda menino. O pretérito perfeito 2 apresenta múltiplos estados ou transformações como sendo sucessivos. Assim, cada nova ação é concomitante a um novo momento de referência que pode ser marcado ou não: “veio” é concomitante a “aí”, mas “distribuiu” é concomitante a um marco implícito que sabemos suceder a ação indicada por “recolheram”.

Pois um dia a minha convicção se **abalou** profundamente. Os dois empregados abriam caixões na loja. Fernando cochilava no banco, junto ao armário das perfumarias. Aos golpes dos martelos, as talhadeiras cortavam arcos de ferro, a madeira se despregava, rangia. Concluído o trabalho, **recolheram**-se os papéis e o capim da embalagem, **distribuiu**-se a mercadoria em lotes, José Batista, da carteira, **leu** as faturas para a conferência.

Foi aí que **veio** o grande sucesso. Uma das tábuas ficara no chão, crivada de pregos. Fernando **levantou**-se, **apanhou**-a, **agarrou** um martelo, **pôs**-se a entortar os bicos agudos, a rosnar. Desleixo. Se uma criança descalça pisasse naquilo? (GR, p. 227)

Em “Um cinturão”, é narrado o primeiro contato do narrador com a justiça. O pretérito perfeito 2 é muito usado nesse capítulo.

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e **figurei** na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural (GR, p. 33).

Esse tempo verbal também é utilizado em *Infância*, conforme já foi dito, na apresentação de exemplificações. O narrador diz que apanhou inúmeras vezes antes do caso do cinturão, mas não narra todas, apenas aquela em que levou uma surra da mãe com uma corda cheia de nós, evento que, devido à grande violência, parece ter sido marcante. O acontecimento, introduzido por “certa vez”, ilustra então como era a punição antes do caso do cinturão, responsável por alterar seu modo de compreendê-la.

Os golpes que **recebi** antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe **surrou**-me com uma corda nodosa que me **pintou** as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. **Deitaram**-me, **enrolaram**-me em panos molhados com água e sal – e **houve** uma discussão na família. Minha avó, que nos visitava, **condenou** o procedimento da filha e esta **afligi**-se. Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não **guardei** ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que **veio** depois, avivou-a (GR, p. 33-34).

Embora seja raro nessa obra, o pretérito perfeito 2 aparece ainda em passagens que revelam como o narrador ficou sabendo de algum fato de sua vida ou das pessoas que participaram de sua infância:

Disseram-me depois que a escola nos servira de pouso numa viagem (GR, p. 11).

2- Pretérito imperfeito (concomitância durativa 2)

A contagem por amostragem (30% do livro) permitiu-nos verificar que, em *Infância*, assim como em *Baú de ossos*, o pretérito imperfeito é utilizado com uma frequência maior para exprimir uma concomitância pretérita do que o pretérito perfeito. No entanto, em *Infância* a diferença quantitativa no uso de tais tempos é um pouco menor. Além disso, o modo como são utilizados nas duas obras não é idêntico.

O emprego mais comum do imperfeito se dá na descrição de pessoas, de lugares, de objetos, de hábitos, etc. A partir das descrições, é possível começar a depreender o modo de ver o mundo do narrador e seu quadro de valores e também o do menino, pois o imperfeito muitas vezes revela o ponto de vista da criança diante de algum acontecimento apresentado pelo pretérito perfeito. Em *Infância*, a separação entre o que seria a visão de mundo do menino daquela do narrador é bem mais nítida do que em *Baú de ossos*. Essa separação é uma das evidências de que se busca centralizar a narrativa no que seria a experiência da criança.

Nos trechos abaixo, é utilizado o pretérito imperfeito descritivo. No primeiro, o narrador fala da maneira como sua família vivia e dos cômodos da casa. No seguinte, compara o que sentiu o menino ao ser punido pelo sumiço do cinturão, com o que sentiu quando foi obrigado a aprender a ler, tendo, no início, o pai como professor. Na terceira passagem, apresenta características físicas e psicológicas de sua avó e mostra como sua opinião a respeito dela foi mudando. O verbo “tinha” é concomitante a um marco temporal não tão bem delimitado, mas que é sua infância, momento em que acreditava que sua avó era severa. Isso é o que pensa o menino e não o narrador adulto. Já o verbo “era” é concomitante a “anos depois”, quando o narrador se dá conta das dificuldades e até da bondade da avó.

Vivíamos todos em grande mistura – e a sala de visitas **era** inútil, com as cadeiras pretas desocupadas, uma litografia de S. João Batista e uma do inferno, o pequeno espelho de cristal que Amâncio, afilhado de meu pai, trouxera do Rio ao deixar o exército no posto de sargento (GR, p. 65).

Junto de mim, um homem furioso, segurando-me um braço, açoitando-me. Talvez as vergastadas não fossem muito fortes: comparadas ao que senti depois, quando me ensinaram a carta de A B C, **valiam** pouco (GR, p. 36).

Minha avó, grave, ossuda, **tinha** protuberâncias na testa e bugalhos severos. Anos depois contou-me desgostos íntimos: o marido, ciumento, afligira-a demais. Só aí me inteirei de que ela havia sofrido e **era** boa, mas na época do ciúme e da tortura não lhe notei a bondade (GR, p. 25).

O efeito de que o discurso, em alguns momentos, reproduz a visão de mundo da criança é conseguido quando pede auxílio para sua prima, Emília. Fala de seu desconhecimento a respeito de fatos futuros e ainda do que pensava de si mesmo. O momento de referência é a conversa com Emília. Sua opinião muda um pouco quando percebe a ignorância de Eusébio, um louco da vila. O momento de referência dessa outra parte é “passado algum tempo”.

Passado algum tempo, essa Águeda me serviu muito. Eusébio doido pegou o volume na loja, entrou a declamá-lo e, topando o nome da personagem, pronunciou *Aquêda*. Isto me deu satisfação: apesar de maduro, Eusébio doido **era** mais atrasado que eu.

Quando falei a Emília, porém, **ignorava** que houvesse pessoas tão rudes quanto Eusébio e **admitia** facilmente as *aureólas* da professora. Em conformidade com a opinião de minha mãe, **considerava**-me uma besta (GR, p. 208-209).

A distinção entre o olhar do adulto e da criança é realizada em algumas passagens pela alternância entre o uso do presente durativo e do imperfeito. O primeiro revela as impressões do narrador adulto a respeito de certas lembranças, como as do dia em que seu pai perdeu o cinturão, e o segundo reproduz as sensações do menino, como a solidão e o abandono sentidos diante da violência do pai. Tal distinção também pode ser revelada por ironias, é o que ocorre no momento em que o narrador mostra o olhar preconceituoso do menino a respeito das professoras negras.

Achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas. **Cerravam**-se as portas e as janelas, do teto negro **pendiam** teias de aranha (GR, p.36).

Coitada de minha prima, tão boa, tão débil, suportando as enxaquecas das miseráveis. Lugar de negro **era** a cozinha. Por que haviam saído de lá, vindo para a sala, puxar as orelhas de Adelaide? Não me **conformava** (GR, p. 185).

O imperfeito iterativo também aparece com frequência na obra, tanto para descrever ações que se repetem ao longo da infância toda, como aquelas que se repetem num espaço de tempo menor, o que significa que possuem um momento de referência mais curto, como no exemplo que segue. As ações de *correr*, *voltar*, *descansar* são concomitantes a “algum tempo depois” e descrevem partes de uma brincadeira que se repete inúmeras vezes em um pequeno intervalo de tempo.

Olhei o muro de tijolo, considerei-o indestrutível.

Algum tempo depois eu e minha irmã **brincávamos** junto dele. **Corríamos** daí para o copiar, **voltávamos**, **descansávamos** um instante na sombra, **corríamos** de novo. Numa dessas viagens, alcançando a prensa de farinha, ouvimos grande barulho. Viramo-nos. O muro tinha desaparecido (GR, p. 77).

II – Não-concomitância

A – Anterioridade (momento do acontecimento pretérito) – Pretérito mais-que-perfeito

O pretérito mais-que-perfeito é, em *Infância*, utilizado para relatar as origens e os antecedentes de um objeto, de uma pessoa ou mesmo de um lugar. No entanto, não há tantas passagens que mostrem preocupação em dar explicações sobre fatos anteriores à infância do narrador.

Na primeira citação, o narrador revela por que o avô era um pouco desprezado pela família, contando o que ocorreu em sua vida e o levou a essa situação. Na seguinte, “trouxera” marca uma relação de anterioridade entre a ação que descreve e o momento em que a família vivia “em grande mistura” e mostra a procedência de um espelho da sala de visitas. Na terceira, entende as razões da braveza da avó quando ela fala de seu sofrimento e, de certo modo, a desculpa. O mais-que-perfeito descreve as ações anteriores ao marco “anos depois”.

Era um velho tímido, que não gozava, suponho, muito prestígio na família. **Possuía** engenhos na mata: enganado por amigos e parentes sagazes, **arruinara** e dependia dos filhos (GR, p. 22-23).

Vivíamos todos em grande mistura – e a sala de visitas era inútil, com as cadeiras pretas desocupadas, uma litografia de S. João Batista e uma do inferno, o pequeno espelho de cristal que Amâncio, afilhado de meu pai, **trouxera** do Rio ao deixar o exército no posto de sargento (GR, p. 65).

Minha avó, grave, ossuda, tinha protuberâncias na testa e bugalhos severos. Anos depois contou-me desgostos íntimos: o marido, ciumento, **afligira-a** demais. Só aí me inteirei de que ela **havia sofrido** e era boa, mas na época do ciúme e da tortura não lhe notei a bondade (GR, p. 25).

O pretérito mais-que-perfeito também é utilizado, conforme foi dito, para apresentar antecedentes, como na passagem em que o narrador mostra que a punição era algo habitual na sua infância. A especificidade é que, nesse caso, os antecedentes são narrados para evidenciar que as ações que ocorrem concomitantes ao marco temporal pretérito (figurou na qualidade de réu em um “julgamento”) são diferentes das anteriores, são portanto novas e representam uma primeira vez (aspecto incoativo).

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me **havam feito** representar esse papel, mas ninguém me **dera** a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural (GR, p. 33).

B – Posterioridade – Futuro do pretérito

O futuro do pretérito é utilizado de dois modos diferentes. Ele pode tanto apresentar um acontecimento futuro em relação a um marco temporal pretérito quanto uma hipótese a respeito do futuro, realizada pelo menino, num momento concomitante a um marco temporal pretérito. Essa segunda possibilidade de uso desse tempo verbal aparece muito em *Infância*, o que é muito coerente com a totalidade da obra, já que permite a expressão da visão de mundo da criança por meio da recuperação de seus anseios.

Numa antecipação dos destinos do menino, é revelado algo que ocorreu depois da infância do narrador, mas antes da narração de suas memórias. Ele não desvendou os segredos dos céus e, ao invés disso, contou histórias tristes.

Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não **desvendaria** os segredos do céu. Preso à terra, **sensibilizar-me-ia** com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres, crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes (GR, p. 210).

O narrador mostra, com o futuro do pretérito, uma previsão imaginária feita em sua infância. Quando menino supôs que, se tivesse o cinturão buscado pelo pai, não seria capaz de devolvê-lo.

Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, **emudeceria**, tão apavorado estava. Situações desse gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as conseqüências delas me acompanharam (GR, p.35).

Situação semelhante ocorre quando o narrador conta que o garoto imaginou que, se conhecesse uma reza forte, daquelas que transformam as pessoas em toco quando estão em perigo, poderia passar uma tarde tranqüila. O futuro do pretérito é utilizado, então, para expressar o delírio da criança, que corresponde a seus desejos. O trecho citado é apenas uma pequena parte da descrição desse sonho.

Eu desejava conhecer a reza valorosa. **Ser-me-ia** agradável passar uma hora em sossego, olhando o muro do quintal, ouvindo os sapos do açude da Penha, o descaroçador do Cavalo-Morto. Não me **reprenderiam** (GR, p. 69).

O futuro do pretérito composto é bem menos freqüente na obra. Nas poucas vezes em que aparece, geralmente, exprime suposições feitas tanto pelo narrador, como na primeira passagem abaixo, quanto pelo menino, como na seguinte.

Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe **teria sido** mais humana (GR, p. 26).

Se meu pai se tivesse chegado a mim, eu o **teria recebido** sem o arrepio que a presença dele sempre me causou (GR, p. 37).

2.3.3 – A temporalidade da memória

Debreagem enunciativa (momento de referência presente)

I - Concomitância

A – Concomitância (momento de referência presente)

1- Presente pontual (coincidência entre momento de referência e momento da enunciação)

O narrador explica, com o uso do presente pontual, como a memória é ativada trazendo à tona o passado para o presente da narração. O efeito é de que a ação de rememorar é simultânea à enunciação. Quando está tratando das histórias lidas em voz alta por sua mãe, por exemplo, começa a tentar lembrar-se de um relato específico que falava de um menino que maltratava um gato (*papa-rato*). Esse é um dos trechos de *Infância* em que o processo de funcionamento da memória é descrito com maior minúcia, quatro páginas são dedicadas a essa explicação. O narrador vai mostrando como, de fragmentos esparsos que ressurgem em sua mente, pode reconstruir a historinha que ouviu quando criança. Os verbos no presente indicam, portanto, o ato de rememorar no momento da enunciação.

De um deles **ressurgem** vagas expressões: *tributo*, *papa-rato*, maluquices que **vêm**, **fogem**, **tornam** a voltar. **Tento** arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me **perseguem**. Lentamente **adquirem** sentido e uma historieta se **esboça**:

acorde, seu papa...

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

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

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

Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez precisei extingui-la (GR, p. 17-19).

Efeito semelhante é obtido quando, ao descrever o processo de reconstrução do passado e da memória, o narrador confessa criar certos elementos ou ao menos misturar fatos que ocorreram em diferentes épocas.

Desse antigo verão que alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me **leva** a criar um ambiente, imaginar fatos a que **atribuo** realidade (GR, p. 27).

O ato de esquecer também faz parte da *temporalidade da memória*, já que mostra o sujeito em atividade mnemônica. Ele, às vezes, prejudica a narrativa de certos eventos. É o caso do momento em que o narrador está prestes a apanhar do pai, muito temido por ele. A intensidade da emoção acaba por tornar a memória nebulosa, dificultando a recordação. Precisa, então, imaginar o que ocorreu.

Não **consigo** reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, **imagino** os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos (GR, p. 35).

A passagem a seguir, devido à escolha dos verbos que descrevem os sentidos, *ver* e *ouvir*, cria, sem a embreagem, uma espécie de presentificação da memória. Parece que os fatos do passado estão vivos dentro do narrador, acontecendo novamente.

Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. **Revejo** pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. **Ouçõ** pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, batecum de sapatões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se (GR, p. 14).

2- Presente durativo (momento de referência mais longo do que momento da enunciação)

O presente durativo é usado para descrever o processo de reconstrução do passado e da memória. Mas, conforme já foi comentado, não mostra que essa reconstrução está sendo realizada simultaneamente à narração, como é o caso do presente pontual, mas como ela vem sendo sempre realizada pelo narrador. Além disso, esse tempo revela aquilo que ficou na memória e o que foi esquecido. Em *Infância*, ao contrário de *Bau de ossos*, o esquecimento aparece bastante.

O narrador mostra como, a partir de outras experiências e ainda daquilo que é verossímil, vai construindo o verão de sua infância:

Desse antigo verão que alterou a vida **restam** ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo **ignoro** se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e **guardo** na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. A respeito de currais **há** uma estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas **existem** por derivação e associação; **repetem-se**, **impõem-se** – e, em letra de forma, **tomam** consistência, **ganham** raízes. Dificilmente pintariamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. **Reunimos** elementos considerados indispensáveis, **jogamos** com eles, e se **desprezamos** alguns, o quadro **parece** incompleto.

O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas (GR, p. 27-28).

Nas três citações a seguir, o presente durativo serve para exprimir a permanência na memória do narrador de suas experiências de infância, mostrando, assim, que há continuidade entre o *agora* e o *então*. Os verbos *conservar* e *lembrar* são os mais utilizados nessa obra com esse intuito. A primeira citação introduz a lembrança que o narrador tem dos aprendizados dados pelo moleque José, filho de uma empregada da casa; a segunda relata as impressões que guardou de José Leonardo, um homem que freqüentava a venda de seu pai e se tornou seu amigo; e a última fala daquilo que ficou da passagem de seu pai pelo cargo de Juiz substituto.

José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito. **Lembro-me** perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras, pingavam (GR, p. 89).

Conservo a impressão de que José Leonardo, sem se apressar, fazia tudo direito: funcionava como um relógio, as rodas movendo-se regulares, os ponteiros indicando certo número de deveres (GR, p. 157).

Não havia motivo para júbilo. **Conservo** dessa autoridade uma recordação lastimosa (GR, p. 238).

Conforme já foi dito, as descontinuidades, ou seja, o esquecimento também aparece muito em *Infância*. O passado é lembrado como fragmentos de memória.

Naturalmente **não me lembro** da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência (GR, p. 34).

Ignoro como chegamos à fazenda: as minhas recordações datam da hora em que entramos na sala (GR, p. 40).

II – Não-concomitância

B – Anterioridade (momento do acontecimento pretérito) – Pretérito perfeito 1

O pretérito perfeito 1, na *temporalidade da memória*, é utilizado para mostrar os fatos do passado que foram guardados pela memória e são, assim, capazes de estabelecer um elo entre o passado e o presente. Algumas vezes, tanto apresenta o acontecimento em questão, quanto diz que tal acontecimento não foi apagado. Há muitos casos também em que ele exprime justamente o contrário: o esquecimento.

O início do livro traz o narrador relatando sua lembrança mais antiga:

A primeira coisa que **guardei** na memória **foi** um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o **vi**, quando o **vi**, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a

confirmam. Assim, não conservo lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe **fixaram** o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos (GR, p. 9).

Na primeira passagem a seguir, ele reflete, com uma metáfora, sobre como a pergunta repetida inúmeras vezes por um pai, nervoso e amedrontador, ficou arraigada dentro de si. Na segunda, é realizado algo semelhante. O pretérito perfeito 1 apresenta o acontecimento (*temporalidade do narrado*) e depois explica o que dele ficou armazenado (*temporalidade da memória*).

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada **ficou-me** na lembrança: parece que **foi pregada** com pontas de ferro (GR, p. 35).

José deu-me várias lições. E a mais valiosa **marcou-me** a carne e o espírito. Lembro-me perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras, pingavam (GR, p. 89).

Além de revelar o que foi guardado, o pretérito perfeito 1 também trata do que foi esquecido como trechos da história do “papa-rato” ou as paradas feitas durante a mudança da vila para a cidade. O narrador sabe que existiram, mas não se lembra bem delas.

Esqueci o resto e não consigo lembrar por que razão tributo serviu para designar fogo (GR, p. 19).

Outras estações **fugiram-me** da memória (GR, p. 176).

Debreagem enunciva (momento de referência pretérito)

I – Concomitância

A – Concomitância (momento do acontecimento presente)

1- Pretérito perfeito 2 (concomitância pontual)

Embora seja raro nessa obra que a *temporalidade da memória* se expresse pelo sistema enuncivo, encontramos algumas ocorrências. O pretérito perfeito 2 é utilizado, por exemplo, na passagem em que o narrador conta que a violência gratuita do pai fez com que se lembrasse de um episódio em que apanhou de sua mãe sem razão nenhuma. O aspecto pontual do verbo, que apresenta a ação como indivisível, evidencia como aquele pedaço de memória foi trazido à tona de uma só vez, em bloco.

Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água e sal – e houve uma discussão na família. Minha avó, que nos visitava, condenou o procedimento da filha e esta afligiu-se. Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que veio depois, **avivou-a** (GR, p. 33-34).

2- Pretérito imperfeito (concomitância durativa)

No que diz respeito à *temporalidade da memória*, o pretérito imperfeito é mais utilizado do que o perfeito 2, embora, conforme acabamos de dizer, ambos sejam bastante escassos. Uma possível explicação é que, ao empregar o imperfeito nesse processo de rememoração concomitante a um momento de referência passado, são colocadas em evidência as sensações e impressões da criança geradas pela lembrança e não tanto o processo de rememoração, pouco debatido nessa obra. É possível notar isso nos momentos em que o menino se recorda dos exercícios de leitura. Ele não consegue

reconstituir uma imagem muito nítida da experiência vivida, a lembrança se dá como uma explosão de sensações.

A lembrança do côvado me **arregalava** os olhos (GR, p. 111).

Mas, arengando com Joaquim, na areia do beco, ou admirando o rostinho de anjo de Teresa, **assaltava**-me às vezes um desassossego, **aterrorizava**-me a lembrança do exercício penoso. Vozes impacientes **subiam**, **transformavam**-se em gritos, **furavam**-me os ouvidos; as minhas mãos suadas se **encolhiam**, experimentando nas palmas o rigor das pancadas; uma corda me **apertava** a garganta, **suprimia** a fala; e as duas consoantes inimigas **dançavam**: d, t. Esforçava-me por esquecê-las revolvendo a terra, construindo montes, abrindo rios e açudes (GR, p. 115-116).

Há também algumas raríssimas passagens em que o narrador se mostra já adulto, num momento concomitante a um marco temporal pretérito, lembrando-se de sua infância.

Durante a prisão, **lembrava**-me desses exercícios com pesar (GR, p. 104).

2.4 – As embreagens

A debreagem cria para o leitor o efeito de que ele está diante de um tempo não-lingüístico. Já a embreagem, recurso bastante utilizado na literatura, neutraliza os termos da categoria do tempo. Dessa forma, desfaz a ilusão criada pela debreagem de que o discurso traz a temporalidade dos acontecimentos reais. Com a embreagem, o efeito criado é o de que o tempo é construção de um enunciador:

Ao contrário de debreagem, que é a expulsão, da instância da enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância da enunciação. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior (Greimas e Courtès, 1983, p. 140).

A neutralização dos tempos verbais se dá quando um tempo é utilizado com o valor de outro, apagando a oposição entre os dois. Assim, podem ser neutralizados tempos que pertencem ao mesmo sistema ou subsistema temporal, tempos correspondentes que pertencem a sistemas ou subsistemas distintos e tempos não correspondentes que pertencem a sistemas ou subsistemas distintos. Quando o resultado da embreagem é um tempo enuncivo, temos uma embreagem enunciva e quando é enunciativo, uma embreagem enunciativa (Fiorin, 1996, p. 192).

O mesmo ocorre com os advérbios. Entretanto, as embreagens de advérbios são mais raras, já que, geralmente, eles servem como suporte para as embreagens verbais. Além disso, só podem ser neutralizados os advérbios que manifestam o tempo lingüístico e não precisões crônicas (Fiorin, 1996, p. 222). Nesta pesquisa, nos ateremos mais às embreagens verbais, assim como fizemos com as debreagens.

No português, como aponta Fiorin (1996, p. 194-196), há 90 possibilidades de neutralização. São elas:

A – Neutralizações no interior de um mesmo sistema:

Enunciativo (1)

- 1) concomitância pela anterioridade;
- 2) concomitância pela posterioridade;
- 3) anterioridade pela concomitância;
- 4) posterioridade pela concomitância;
- 5) anterioridade pela posterioridade;
- 6) posterioridade pela anterioridade.

Enuncivo do pretérito (2)

- 7) concomitância pontual pela concomitância durativa;
- 8) concomitância durativa pela concomitância pontual;
- 9) concomitância pontual pela anterioridade;
- 10) concomitância durativa pela anterioridade;
- 11) concomitância pontual pela posterioridade;
- 12) concomitância durativa pela posterioridade;
- 13) anterioridade pela concomitância pontual;

- 14) anterioridade pela concomitância durativa;
- 15) posterioridade pela concomitância pontual;
- 16) posterioridade pela concomitância durativa;
- 17) anterioridade pela posterioridade;
- 18) posterioridade pela anterioridade

Enuncivo do futuro (3)

- 19) concomitância pela anterioridade;
- 20) concomitância pela posterioridade;
- 21) anterioridade pela concomitância;
- 22) posterioridade pela concomitância;
- 23) anterioridade pela posterioridade;
- 24) posterioridade pela anterioridade.

B- Neutralizações entre os mesmos termos da categoria topológica de sistemas diferentes:

Enunciativo e Enuncivo 2

- 1) concomitância 1 pela concomitância pontual 2;
- 2) concomitância 1 pela concomitância durativa 2;
- 3) concomitância pontual 2 pela concomitância 1;
- 4) concomitância durativa 2 pela concomitância 1;
- 5) anterioridade 1 pela anterioridade 2;
- 6) anterioridade 2 pela anterioridade 1;
- 7) posterioridade 1 pela posterioridade 2;
- 8) posterioridade 2 pela posterioridade 1;

Enunciativo e Enuncivo 3

- 9) concomitância 1 pela concomitância 3;
- 10) concomitância 3 pela concomitância 1;
- 11) anterioridade 1 pela anterioridade 3;
- 12) anterioridade 3 pela anterioridade 1;
- 13) posterioridade 1 pela posterioridade 3;

14) posterioridade 3 pela posterioridade 1;

Enuncivo 2 e Enuncivo 3

15) concomitância pontual 2 pela concomitância 3;

16) concomitância durativa 2 pela concomitância 3;

17) concomitância 3 pela concomitância pontual 2;

18) concomitância 3 pela concomitância durativa 2;

19) anterioridade 2 pela anterioridade 3;

20) anterioridade 3 pela anterioridade 2;

21) posterioridade 2 pela posterioridade 3;

22) posterioridade 3 pela posterioridade 2;

C – Neutralizações entre termos diferentes da categoria topológica de subsistemas distintos:

Enunciativo e Enuncivo 2

1) concomitância 1 pela anterioridade 2;

2) anterioridade 2 pela concomitância 1;

3) concomitância 1 pela posterioridade 2;

4) posterioridade 2 pela concomitância 1;

5) anterioridade 1 pela concomitância pontual 2;

6) concomitância pontual 2 pela anterioridade 1;

7) anterioridade 1 pela concomitância durativa 2;

8) concomitância durativa 2 pela anterioridade 1;

9) anterioridade 1 pela posterioridade 2;

10) posterioridade 2 pela anterioridade 1;

11) posterioridade 1 pela concomitância pontual 2;

12) concomitância pontual 2 pela posterioridade 1;

13) posterioridade 1 pela concomitância durativa 2;

14) concomitância durativa 2 pela posterioridade 1;

15) posterioridade 1 pela anterioridade 2;

16) anterioridade 2 pela posterioridade 1;

Enunciativo e Enuncivo 3

- 17) concomitância 1 pela anterioridade 3;
- 18) anterioridade 3 pela concomitância 1;
- 19) concomitância 1 pela posterioridade 3;
- 20) posterioridade 3 pela concomitância 1;
- 21) anterioridade 1 pela concomitância 3;
- 22) concomitância 3 pela anterioridade 1;
- 23) anterioridade 1 pela posterioridade 3;
- 24) posterioridade 3 pela anterioridade 1;
- 25) posterioridade 1 pela concomitância 3;
- 26) concomitância 3 pela posterioridade 1;
- 27) posterioridade 1 pela anterioridade 3;
- 28) anterioridade 3 pela posterioridade 1;

Enuncivo 2 e Enuncivo 3

- 29) concomitância pontual 2 pela anterioridade 3;
- 30) anterioridade 3 pela concomitância pontual 2;
- 31) concomitância durativa 2 pela anterioridade 3;
- 32) anterioridade 3 pela concomitância durativa 2;
- 33) concomitância pontual 2 pela posterioridade 3;
- 34) posterioridade 3 pela concomitância pontual 2;
- 35) concomitância durativa 2 pela posterioridade 3;
- 36) posterioridade 3 pela concomitância durativa 2;
- 37) anterioridade 2 pela concomitância 3;
- 38) concomitância 3 pela anterioridade 2;
- 39) anterioridade 2 pela posterioridade 3;
- 40) posterioridade 3 pela anterioridade 2;
- 41) posterioridade 2 pela concomitância 3;
- 42) concomitância 3 pela posterioridade 2;
- 43) posterioridade 2 pela anterioridade 3;
- 44) anterioridade 3 pela posterioridade 2.

Segundo o semioticista, a neutralização ocorre geralmente entre tempos que possuem apenas um traço distintivo do sistema temporal (pertencem ao mesmo subsistema ou à mesma categoria topológica) ou quando o presente está envolvido. Assim, as neutralizações entre tempos que possuem dois traços distintivos (item C) são bem raras (Fiorin, 1996, p. 221-222). De fato, nas obras analisadas encontramos apenas alguns casos, como se verá a seguir.

Apresentamos abaixo exemplos das embreagens mais freqüentes encontradas, primeiro, em *Baú de ossos* e, em seguida, em *Infância*. Mantivemos a mesma numeração apresentada acima e não nos preocupamos em fazer uma divisão de acordo com as três temporalidades do gênero. Falaremos delas quando for necessário.

2.4.1 – As embreagens em *Baú de ossos*

A – Neutralizações no interior de um mesmo sistema:

Enunciativo (I)

4) posterioridade pela concomitância

Encontramos, em *Baú de ossos*, poucos casos de neutralização em que o futuro do presente é utilizado no lugar do presente, criando o que Fiorin (1996, p. 198-199) denomina o futuro de polidez. A substituição de um tempo pelo outro produz o efeito de suposição, probabilidade, o que permite que se crie distanciamento do enunciador com relação ao que é dito e ainda um efeito de atenuação. No caso abaixo, é bastante compreensível tal escolha. O narrador não quer discordar de Ennes de Souza de modo muito enfático, já que é um grande amigo do pai, elogiado ao longo de boa parte do livro.

Não **direi** que fosse um gênio, mas também não concordo com a mediocridade que lhe atribuía Ennes de Souza (PN, p. 163)

Enuncivo do pretérito (2)

8) concomitância durativa pela concomitância pontual

A neutralização da categoria do tempo por meio do uso do pretérito imperfeito pelo pretérito perfeito 2 cria o imperfeito narrativo, em que o evento é visto em sua duração. Nas citações seguintes, essa embreagem imobiliza o acontecimento, chamando a atenção para ele e tornando-o mais longo e lento. O uso do imperfeito para descrever o nascimento da irmã logo após a morte do pai, por exemplo, faz o desamparo da família ainda maior.

A 31 de dezembro de 1896 meus tios Alice e Antônio Salles deixam o Ceará de mudança para a capital federal. Com eles ou logo depois deles, **chegava** meu Pai para cursar o seu segundo ano de Farmácia e de Medicina na Faculdade do Rio de Janeiro (PN, p. 200).

Dias depois, **nascia** minha irmã Maria Luísa (PN, p. 378).

9) concomitância pontual pela anterioridade

Quando o narrador está tratando da vida acadêmica do pai, por volta de 1901, faz uma breve interrupção para justificar uma nota ruim que seu pai havia recebido. Passa, então, a relatar a vida da família do professor, responsável pela tal nota e também a do próprio professor. É feita uma embreagem que usa uma concomitância pontual (pretérito perfeito 2) no lugar de uma anterioridade (pretérito mais-que-perfeito). Esse tipo de neutralização cria o efeito de apagamento das distâncias temporais, aproximando a anterioridade da concomitância. Na passagem abaixo, essa neutralização faz com que a história de Nuno e a nota do pai pareçam ainda mais ligadas.

Para se compreender os motivos dessa nota medíocre é preciso se saber o que eram as defesas de tese na Faculdade e compreender o antagonismo que antepunha um *Castro*, como era meu Pai, ao inspirador e anjo dos *Nunos* – o próprio conselheiro Nuno de Andrade.

Nuno de Andrade **nasceu** em berço de ouro. (...) (PN, p. 210).

12) concomitância durativa pela posterioridade

No trecho a seguir, o narrador apresenta um fato ocorrido no passado que acarretou mudanças em sua família. Tais mudanças são posteriores ao marco temporal pretérito (vinda para o Rio) e, no entanto, são descritas, resumidamente, pelo pretérito imperfeito (concomitância durativa). Essa substituição permite que o efeito de probabilidade criado, muitas vezes, pelo futuro do pretérito seja substituído pela certeza do imperfeito, o que é compreensível, uma vez que se trata de um fato que segundo o narrador ocorreu mesmo.

Vieram para o Rio. Instalaram-se num casarão da Rua Barão de Mesquita, um pouco antes da Uruguai. Pelos números oitenta. Ainda o conheci, mostrado por minha mãe. Quadrado, azul, no meio das roseiras, cercado de trepadeiras. Essa estada no Andaraí seria a continuação do sonho do Bom Jesus. E a história da família **ia** se modificar com dois casamentos e várias escaramuças que a Inhá Luísa levaria de vencida (PN, p. 195).

Esse recurso é empregado muitas vezes na obra. Segue abaixo um novo exemplo, em que o narrador anuncia a morte de Luís da Cunha, seu bisavô.

As netas tinham-lhe horror. O genro apenas o tolerava. Mas era calar porque minha avó adorava o pai e apoiava contra o campo – suas rabugens, impertinências, injustiças, impaciências, gritarias e violências. Mas esse torniquete **ia** acabar, pois o velho jequitibá estava para cair. No início de 1884, asma tirana deu pra empolgar-lhe os peitos com mão de ferro (PN, p. 185).

13) anterioridade pela concomitância pontual

A passagem em que o narrador cita Meton faz parte de um longo trecho da obra que trata da época de faculdade do pai. Ao introduzir esse amigo, um dos mais próximos de seu pai, recua um pouco no tempo para descrever as origens do rapaz. O verbo “nascera” poderia estar no pretérito perfeito, já que descreve uma ação que se desenvolve concomitante ao marco temporal “7 de setembro de 1843”. A troca salienta que tal fato é anterior ao que vinha sendo contado.

Mas o amigo por excelência de meu Pai – amigo de infância, amigo do Liceu do Ceará, amigo da Faculdade e da sua curta vida – foi Meton da Franca Alencar Filho. Seus progenitores foram o médico e cirurgião Meton de Franca Alencar e Dona Clotilde Alves de Alencar (Dona Cló, Prima Cló). Esse Dr. Meton, velho, era filho do Major Antônio da Franca e de Dona Praxedes da Franca Alencar. Era, pois, primo-irmão de meu avô Jaguaribe. **Nascera** em Macejana a 7 de setembro de 1843 e estava no terceiro ano da Faculdade de Medicina da Corte quando se ofereceu para ir trabalhar no Corpo de Saúde do Exército, no Paraguai (PN, p. 217).

Há uma parte grande do terceiro capítulo em que são descritas as visitas que o pai fazia na cidade de Juiz de Fora. Algumas vezes, o narrador se detém um pouco mais sobre seus parentes e amigos para dar seus antecedentes. Sobre o concunhado de seu pai, o Paletta, afirma:

Bom advogado, falando fluentemente, um dos fundadores, em 1883, do Clube Republicano Mineiro, republicano histórico e Deputado à primeira Constituinte – o Paletta, em Juiz de Fora, chegara, vira e vencera. Florianista exaltado, **fora** chamado pelo Marechal para o ministério formado logo depois da instalação do segundo governo republicano, a 23 de novembro de 1891. Nascido a 14 de outubro de 1864, tinha o Paletta 27 anos quando ocupou a pasta do exterior (PN, p. 271).

Como no caso anterior, o verbo “fora”, no trecho que acabamos de citar, marca uma embreagem que evidencia a anterioridade dos fatos narrados a partir dali, embora os verbos seguintes estejam no pretérito perfeito 2.

A substituição do pretérito perfeito 2 pelo mais-que-perfeito aparece muitas vezes na obra de Pedro Nava, principalmente, nos momentos em que é tecida a genealogia de alguém, quando há muitas datas e, assim, marcos temporais pretéritos diferentes. Nesses casos, o mais-que-perfeito contribui para evidenciar a seqüência cronológica da história narrada.

15) posterioridade pela concomitância pontual

A citação seguinte foi retirada de um trecho em que o narrador está comentando a vida pública de Juiz de Fora e ainda a participação de seu tio Paletta e do amigo de seu pai, Dr. Duarte, na política. O grupo que os dois apoiavam venceu em 1905, mas foi derrotado em 1908. Embora 1908 seja posterior a 1905, não se justificaria o uso do

futuro do pretérito simples, uma vez que a data institui um novo momento de referência. A substituição do pretérito perfeito 2 (concomitância pontual), que seria o tempo verbal esperado, pelo futuro do pretérito simples (posterioridade durativa), aumenta a distância entre os dois fatos e põe em evidência que um é posterior ao outro. É um efeito bastante semelhante, embora contrário, ao que ocorre quando a concomitância pontual é substituída pelo pretérito mais-que-perfeito. Também constitui um tipo de embreagem utilizado com muita frequência em *Baú de ossos*.

O grupo vencido em 1905, com João Penido Filho, **venceria** em 1908, com Antônio Carlos, e **passaria** a dominar por longos anos a política de Juiz de Fora (PN, p. 269).

Sempre que o narrador passa por determinada rua, volta à época dos bondinhos, quando não tinha mais de “cinco ou seis anos”. Para enfatizar esse retorno e criar uma sensação quase física para ele, de volta no tempo, o narrador faz uma embreagem. Troca o pretérito perfeito (concomitância à data 1909) pelo futuro do pretérito simples, o que cria a impressão de que o momento em que passa nessas ruas é anterior ao da substituição dos bondinhos. Além disso, reforça a incerteza com relação à época em que tal acontecimento se deu, incerteza essa que já está presente em “por volta de”.

E sempre que passo nesse cruzamento de ruas, reassumo meus cinco, meus seis anos e ouço o trincolear de grilhões raspando o lajedo. Os bondinhos de tração animal **seriam** substituídos pelos elétricos, na Zona Norte, aí por volta de 1909 (PN, p. 359).

Também no trecho seguinte, a embreagem cria dúvida. O narrador revela estar fazendo uma hipótese a respeito das motivações da viagem feita pelo avô.

Não sei se essa viagem **teria sido** motivada por temor à varíola que lavrava em Juiz de Fora, ou aborrecimento com a revolução trazida ao Município pela queda da Monarquia, apesar de o genro torto *Bicanca* ser um dos homens do momento (PN, p. 192).

16) posterioridade pela concomitância durativa

Na primeira passagem abaixo, é descrito o Convento da Ajuda, cuja hospedagem era muito apreciada pelas senhoras ricas, inclusive pela tataravó do narrador. O narrador

faz algumas suposições sobre a casa e, para evidenciar que são fruto de sua imaginação e, assim, incertas, usa o futuro do pretérito no lugar do pretérito imperfeito. Emprega recurso semelhante quando está tentando refazer em sua mente os caminhos de seu avô, Nava, pela cidade e quando põe em dúvida a sinceridade da amizade do tio pelo concunhado, seu pai. O mais comum seria utilizar o imperfeito e não o futuro do pretérito composto, pois a dúvida se refere a algo concomitante a um grande marco estabelecido nessa parte do texto: os anos passados em Juiz de Fora e as visitas diárias feitas por seu pai. A troca dá àquilo que seria concomitante e, portanto, certo, o aspecto de algo de que não se tem certeza.

Os três andares da construção principal, os panos lisos e vastos da esquerda da fachada que mais destacavam a portada barroca e toda trabalhada, apoiada sobre os seus seis ou sete degraus, as construções da direita, onde se rasgava a larga varanda que **seria** provavelmente aquela em que se debruçavam as freiras, em dia de festa (...) (PN, p. 150).

Não é difícil imaginar como ele **faria** esse caminho se juntarmos à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia (PN, p. 58).

Não sei se **teria sido** amigo de meu Pai ou se servia-se de sua bondade e boa-fé, para tirar sardinha com a mão do gato (PN, p. 271).

B- Neutralizações entre os mesmos termos da categoria topológica de sistemas diferentes:

Enunciativo e Enuncivo 2

1) concomitância 1 pela concomitância pontual 2

Esse é um dos tipos de neutralização que mais aparece na obra analisada. Produz o chamado presente histórico, que faz com que um fato ocorrido no passado seja presentificado e, assim, aproximado do momento da enunciação. Isso significa que a distância entre o acontecimento narrado e o leitor também é reduzida. O presente histórico é empregado, sobretudo, nos momentos em que o narrador faz um breve resumo da vida de alguém, utilizando muitas datas e dados que referencializam o

discurso. Tal recurso aparece bastante nos livros de história, o que nos permite fazer algumas observações a respeito de seu uso em *Baú de ossos*. Em alguns momentos, o efeito criado é o de que a memória dá vida novamente aos acontecimentos e personagens do passado e, em outros, ocorre a transformação da genealogia do narrador em História, entendida como os feitos importantes dos grandes homens. O discurso se torna gradiloquente.

Lá não demorou, pois minha avó **engravid**a e **bate** o pé para não ter filho gaúcho (PN, p. 180).

Em 1900 meu pai **curso** o quinto ano; está, a 30 de maio, no grupo que se **acotovela** na Casa da Saúde e é dos que **ajudam** a levar Chapot-Prevost em triunfo depois da operação de Maria-Rosalina; **frequenta** as aulas de José Benício de Abreu na 2ª Cadeira de Clínica Médica; as de Henrique Ladislau de Sousa Lopes na Terapêutica; e quase **morre** às mãos de um galego à praia de Santa Luzia, nas portas da Santa Casa de Misericórdia (PN, p. 207).

2) concomitância 1 pela concomitância durativa 2

O uso da concomitância presente no lugar da concomitância pretérita durativa também cria o presente histórico. Na verdade, esse tipo de embreagem aparece quase sempre mesclado ao anterior e é tão ou mais frequente do que ele na obra analisada. Utilizando tal recurso, o narrador apaga as fronteiras entre os sistemas temporais e nos coloca frente a frente com seu avô.

Em 1890, meu avô **está** em São Paulo, administrando uma fazenda do mano Dominginhos (PN, p. 192).

Para atribuir ao afeto do pai por um de seus professores o fato de ele ter escolhido como tema de dissertação a medicina-legal, é empregado o presente histórico. Nesse caso específico, ele contribui para evidenciar que essa é uma afirmação do narrador e não o fato em si.

Vem, talvez, da glória do último e será possivelmente reminiscência baiana, o fato de meu pai ter, mais tarde e sem contato maior com a medicina pública carioca, escolhido para dissertação da sua tese assunto médico-legal (PN, p. 90).

O sentimento despertado pela lembrança de uma das primas do narrador é responsabilizado por seu rejuvenescimento. A substituição de um tempo enuncivo por um enunciativo inverte o sentido do tempo e transforma um homem velho em um adolescente de novo. É interessante que o pretérito imperfeito é substituído pelo presente pontual, o que faz com que um processo lento, como a passagem de uma fase da vida para outra, se torne, na narrativa, repentino e acabado.

Mas ela é que era a Estrela da Manhã e a mais linda figura de moça em que pus meus olhos. (...) Seu sangue alemão e italiano predominara sobre o mineiro e sua cor era das porcelanas. Não das simples porcelanas. Das lâmpadas de porcelana. Acesas e luzindo. E perfumando: **adolesço**... Ela tinha quinze anos.. (PN, p. 238).

Nos exemplos que seguem, encontramos neutralizações que trabalham com tempos que exprimem a *temporalidade da memória*. Alguns deles inclusive já foram comentados anteriormente. É importante ressaltar que esse tipo de embreagem pelo seu efeito de presentificação do passado é bastante utilizado em passagens em que o funcionamento da memória involuntária é figurativizado. O narrador revela como algumas sensações presentes podem trazer à tona o passado esquecido. Muitas vezes, é utilizado o presente não só na parte em que é descrita a sensação presente do narrador, mas ainda na recuperação do passado que ficou na lembrança, caracterizando uma embreagem. Esses são os casos de neutralização que recobrem partes maiores do livro, as outras que aparecem são mais pontuais, incidem sobre algumas poucas linhas.

Na passagem citada a seguir, o narrador começa a descrever a batida de sua avó, uma espécie de rapadura que apreciava muito em seus tempos de menino. Para ele, essa guloseima funciona como a *madeleine* de Proust, pois tem o poder de acionar a memória involuntária. As casas vão reaparecendo, os familiares voltando dos cemitérios e inicia-se uma descrição de suas rotinas, como se estivessem acontecendo no agora da narração. São três páginas em que o passado é refeito com o tempo presente, das quais retiramos apenas o início.

A utilização do presente no lugar do pretérito imperfeito, ou até mesmo do pretérito perfeito², nos momentos em que a memória involuntária é acionada, evidencia que aquele passado é o passado da memória, recriado por um enunciador e, assim, subjetivo, e não um passado objetivo, exterior ao homem e ao discurso. Além disso, o

fato de haver a substituição de um tempo do sistema enuncivo por um do enunciativo, cria uma aproximação entre os dois tempos ou um efeito de presentificação do passado, como já dissemos. Os tempos enunciativos produzem o efeito de proximidade, pois possuem um momento de referência concomitante ao da enunciação, assim, essa embreagem faz com que o passado fique mais próximo do sujeito da enunciação, formado por enunciador e enunciatário. Isso explica por que parece que o passado está vivo outra vez e se desenrola diante do narrador e dos leitores. É quase um recurso cinematográfico.

Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim – abrir os batentes do maravilhoso. Reintegro imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita, em Juiz de Fora; a Januária, em Belo Horizonte – onde chegavam do Norte os caixotes mandados por Dona Nanoca com seus presentes para os netos. Docemente mastigo, enquanto uma longa fila de sombras **vem** dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas: **passam** lá fora o Coronel Germano e a Dona Adelina Corroti numa conversa de palavras sem som. Meu pai **entra** sorrindo e seus pés não **fazem** barulho na escada. Minha mãe **chega** em silêncio e **tira** duma jarra um molho de cravinas translúcidas para pôr no coque. A vida recomeça como a projeção (no vácuo!) de um filme de cinema mudo.

O céu, sem uma nuvem é lindo e desolado como um deserto. **Pesa** o sol a pino despejando luz tão branca e densa que se **tem** a impressão de vê-la descer em lenta pulverulência. O calor do meio-dia seria insuportável sem o vento que não **pára**. Ele **entra** pelas portas e janelas abertas – em corrente, em tromba, em golpes, em lufadas e rodamosinhos e numa de suas rajadas chega o moreno amado, vestido de claro, colarinho largo e o vasto chapéu Manilha que lhe empastou, na testa, a cabeleira revolta. **É** hora da sesta e do café depois da metade do seu trabalho (PN, p. 27).

Efeito semelhante encontramos no trecho em que o narrador conta que, ao passar, adulto, pelas ruas de sua infância, consegue recuperar os passeios com seu tio Salles. A memória aparece como criadora da possibilidade de repetir o que já foi vivido.

Cheias de aventuras eram também as saídas para o bairro. Frequentemente eu ia com tio Salles, de manhã, até Haddock Lobo ou até o Bispo. Descíamos e subíamos a rua e eu ia fixando as fachadas das casas. Algumas ainda estão de pé e me empurram para a infância, cada vez que passo lá nos dias de hoje. Reconheço-as. (...) Passo na rua de hoje como na antiga, quando eu a subia ou descia. Nela encontro velhas sombras. **Ponho** minha mão na de tio Salles e **vamos** descendo para os lados de Haddock Lobo, do Estácio, para o rumo da infância e das horas perdidas. Cortávamos pela Travessa do Rio Comprido e eu tinha que parar na frente do estábulo

que a enchia de moscas e do cheiro de bosta. Era escuro, atroado de mugidos e fedia. As vacas ficavam em duas filas, de rabos uma para a outra e viradas para as mangedouras atulhadas de capim, junto às paredes. Batiam de rabo e iam sendo ordenhadas e seu leite batizado com mijo e era vendido na porta. Passava dos baldes imundos para as garrafas trazidas pelos fregueses. Seguíamos para a papelaria onde tio Salles comprava o almanaque para as poesias e os cadernos, os lápis de cor para meus desenhos. Passávamos nas padarias, nas farmácias, nas tinturarias, no armazém, no açougue (PN, p. 366-367).

Conforme já foi comentado, é bastante interessante o momento em que, com uma embreagem de tempo, o narrador se transporta para a época de juventude de seu avô, quando este ia com seu amigo Ennes aos banhos públicos.

Quando tudo isso me dá a chave dos mares vou ter inevitavelmente às baías de São Marcos e de São José e com meu companheiro de curso, Roberto Ave-Lallemant, **chego** a São Luís (que ele chamou de resplandecente e achou parecida com Funchal) naquele ano de 1859 – quando ela era a quarta cidade do Brasil, quando meu avô e Totó Ennes adolesciam e quando eu não tinha idade na antecipação do Tempo. **Reluzem** dominicalmente seus sobrados de vidraça e azulejo, **treme** de calor a distância das ruas limpas – que **sobem** e **descem** e se **crizam** nas direções oeste-leste (Rua do Sal) e sul-norte (Rua dos Remédios). (...) **Somos agora** três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza. Fugas ladeira abaixo até o vindouro de canoas de pesca, a praia idílica e pobre, as gaivotas e as tapenas, nuvens de borboletas caindo nas ondas como flores que despencam, o mar todo crespo, espumoso e aderindo exatamente a cada saliência ou dobra do corpo, amargo ao gosto, ardendo nos olhos do mergulhador. Os peitorais novos em folha **empurram**-no de encontro ao horizonte (PN, p. 14).

6) anterioridade 2 pela anterioridade 1

Quando o pretérito mais-que-perfeito é usado no lugar do pretérito perfeito 1, a anterioridade é posta em evidência, aumentando a distância entre o acontecimento e o presente. Na passagem citada, essa embreagem mostra quão antigas são as instituições de Juiz de Fora e, assim, quão enraizadas estão no modo de ser dos que ali nasceram.

A rua Halfeld desce como um rio, do morro do Imperador, e vai desaguar na Praça da Estação. Entre sua margem direita e o Alto dos passos estão a Câmara; o Fórum; a Academia do Comércio, com seus padres; o Stella Matutina, com suas freiras; a Matriz, com suas irmandades; a Santa Casa de Misericórdia, com seus provedores; a Cadeia, com seus presos (testemunhas de Deus – contraste das virtudes do Justo) – toda uma estrutura social bem-pensante e cafardenta

que, se pudesse amordaçar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lã o espaço e cair a natureza ocre. Esses estabelecimentos **tinham sido** criados, com a cidade, por cidadãos prestantes que praticavam ostensivamente a virtude e amontoavam discretamente cabedais que as gerações sucessivas acresciam à custa do juro bancário e do casamento (PN, p. 6).

C- Neutralizações entre termos diferentes da categoria topológica de subsistemas distintos:

Enunciativo e Enuncivo 2

11) posterioridade 1 pela concomitância pontual 2

O uso do futuro do presente no lugar do pretérito perfeito 2 cria o futuro dos historiadores. Na citação que trata da história de Halfeld, o primeiro marido da avó materna do narrador, essa embreagem vem precedida de uma outra, a que cria o presente histórico. O verbo no futuro do presente, que narra um acontecimento concomitante ao marco 1835 (marco temporal pretérito), enfatiza que tal data é posterior ao que vinha sendo contado com o uso do presente.

Portanto, sua vinda para o Brasil (mais a hipótese de ele ter vindo casado) coincide com a dos primeiros mercenários estrangeiros importados pelo nascente. 1835 **será** a data em que o Coronel Custódio Leite, futuro Barão de Aiuruoca, emprega-o como engenheiro da Companhia Mineração São João d'El-Rei e em José Feliciano Pinto Coelho da Cunha, presidente da Província, chama o engenheiro alemão para as Minas do Gongo-Soco (PN, p. 122).

13) posterioridade 1 pela concomitância durativa 2

Ao descrever a passagem do pai pela faculdade baiana, o narrador detém-se um pouco mais na vida de um professor a cuja influência, conforme já foi dito, atribui a escolha do tema da dissertação de seu pai. Para enfatizar que se trata de uma hipótese, ele usa o futuro do presente na descrição de um acontecimento concomitante a um marco pretérito.

Vem, talvez, da glória do último e **será** possivelmente reminiscência baiana, o fato de meu pai ter, mais tarde e sem contato maior com a medicina pública carioca, escolhido para dissertação da sua tese assunto médico-legal (PN, p. 90).

Enuncivo 2 e Enuncivo 3

30) anterioridade 3 pela concomitância pontual 2

A substituição do pretérito perfeito 1 pelo futuro anterior evidencia que o momento em que o avô ficou órfão é anterior a quando foi ser criado por sua tia-avó, momento esse que, por sua vez, é posterior ao de seu batizado. Essa troca cria, então, uma relação de anterioridade de uma posterioridade.¹⁸

Pedro da Silva Nava, meu avô, nasceu na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão, a 19 de outubro de 1843, e foi batizado a 7 de setembro de 1844 (...). Cedo meu avô **terá ficado** órfão, pois foi ser criado por sua tia-avó que era também avó de seu primo, irmão adotivo, compadre, melhor amigo (...) (PN, p. 10).

2.4.2 – As embreagens em *Infância*

A – Neutralizações no interior de um mesmo sistema:

Enuncivo do pretérito (2)

7) concomitância pontual pela concomitância durativa

Em *Infância*, encontramos algumas ocorrências desse tipo de embreagem, em que a concomitância durativa (pretérito imperfeito) é substituída pela concomitância

¹⁸ A aparição do subsistema do futuro em uma embreagem não entra em conflito com nossa afirmação de que, nas autobiografias, esse subsistema não é utilizado. O tempo verbal *futuro anterior* ocorre, mas não a localização temporal *anterioridade com relação a um momento de referência futuro*, já que ocupa o lugar de uma *concomitância pontual a um momento de referência pretérito*.

pontual (pretérito perfeito 2). Essa troca retira da ação descrita sua iteratividade e, no caso citado, destaca o acabamento da ação.

Esse espelho caía da parede e nunca se **partiu**, lembrança do casamento de meu avô, e o paliteiro que representava dois galos e uma raposa (GR, p. 65-66).

8) concomitância durativa pela concomitância pontual

Ao ser descrita a origem dos negros que viviam como empregados ou agregados da família do narrador, é usado, em uma oração, o imperfeito narrativo. Com isso, a ação aparece como contínua e ressalta-se o fato de Luísa e Maria terem sempre permanecido vivendo com seus parentes.

A preta Quitéria engendrou vários filhos. Os machos fugiram, foram presos, tornaram a fugir – e antes da abolição já estavam meio livres. Sumiram-se. As fêmeas, Luísa e Maria, **agregavam-se** à gente de meu avô. (...) Luísa era intratável e vagabunda. (...) Ao cabo de semanas arrumava os picuás e entrava na pândega, ia gerar negrinhos, que desapareciam comidos pela verminose ou oferecidos, como crias de gato. Parece que só escaparam os dois recolhidos por meu pai (GR, p. 85).

11) concomitância pontual pela posterioridade

O fato de o vigário nunca ter chegado a cônego e de o capitão ter permanecido capitão é posterior ao momento de referência pretérito “numa epidemia”. Entretanto, esse acontecimento é narrado pelo pretérito perfeito 2, o que faz com que a dúvida e a incerteza, expressas geralmente pelo futuro do pretérito, sejam apagadas.

Pois numa epidemia das mais violentas padre João Inácio e capitão Badega, isentos de preservativos, se haviam estabelecido nos barracões. Gente medrosa sucumbira. Os dois tinham saído ilesos e, em consequência, virado comendadores. Distinção balda. O vigário nunca **chegou** a cônego. E capitão Badega **permaneceu** capitão, sumido na fazenda, insensível a honrarias, lendo César Cantu, governando vários filhos naturais e um lote de cabrochas (GR, p. 68).

12) concomitância durativa pela posterioridade

Ocorrendo muitas vezes, em *Infância*, essa é a neutralização pela qual uma ação posterior a um momento de referência pretérito é expressa pelo pretérito imperfeito. Tal embreagem apresenta as ações como certas ou inevitáveis, muitas vezes estabelecendo uma relação de causa e consequência com acontecimentos anteriores.

Na primeira citação abaixo, retirada de “Um cinturão”, o narrador mostra o medo do menino diante da certeza de que a raiva do pai iria aumentar. Na seguinte, que faz parte do mesmo capítulo, relata que o menino espera confiantemente que o pai reconheça que ele não era culpado pelo sumiço do cinturão. Na terceira, o imperfeito ressalta que era certeza que aquela mulher se chamava D. Clara, uma vez que o narrador a conheceu algum tempo depois. A última passagem mostra o medo da mãe ao saber, por meio de uma revista, que o mundo iria acabar-se. Sua crença era tão grande que não duvidou da notícia.

A fúria louca **ia** aumentar, causar-me sério desgosto (GR, p. 35).

Tive a impressão de que **ia** falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram o refúgio onde me abatia, aniquilado (GR, p. 37).

D. Clara, a mulher que **ia** chamar-se D. Clara, sentada numa esteira, dava papa a um menino (GR, p. 48).

A exaltação diminuiu, o pranto correu manso, estancou, e uma vozinha triste confessou-me, entre longos suspiros, que o mundo **ia** acabar (GR, p. 76).

13) anterioridade pela concomitância pontual

Quando a concomitância é expressa pela anterioridade, ressalta-se que os acontecimentos narrados são muito antigos, constituem a origem de certas pessoas que povoaram a infância do narrador. Isso ocorre na passagem em que o narrador se refere à história dos negros que trabalharam em sua família e que remonta ao período da escravidão e ao retratar a chegada na família de sua “irmã natural”.

Antes da abolição, alguns pretos **havam abandonado** a casa, sido presos pelo capitão-do-mato, fugido novamente. Meu avô os **deixara** em paz, julgando-os malucos e ingratos. Como se arranjariam? Ali estavam quietos (GR, p. 139).

Antes de meu pai casar, Mocinha lhe **fora** enviada por portas travessas, **passara** às mãos de tia Dona, viúva pobre que vivia com ele e tinha duas filhas novas. **Viera** o casamento, **viera** a mudança, tia e primas se haviam distanciando e Mocinha nos **acompanhara** no sertão (GR, p. 164).

O narrador, quando menino, vai com o moleque José até um bairro pobre onde havia ocorrido um incêndio. Eles ouvem uma história que choca muito a criança e que é parafraseada pelo narrador. Uma mulher havia morrido ao tentar salvar uma imagem da Virgem. Esse acontecimento é anterior à visita dos meninos, mas está numa relação de sucessão com o momento em que elas estavam cozinhando. Seria esperado, portanto, que fosse narrado pelo pretérito perfeito 2, e não pelo mais-que-perfeito. A substituição enfatiza que esse acidente é anterior ao momento em que os garotos ouvem tal história.

Enquanto os homens trabalhavam na roça e os meninos vadiavam pela vizinhança, duas pretinhas faziam comida, soprando a lenha, agitando o abano. Uma faísca **chegara** à parede e em minutos a palha ardia. As criaturas **havam tentado** reparar o desastre. Nada conseguindo a mais nova **fugira**. A outra **resolvera** esvaziar a casa: **salvara** as panelas, o ralo, as esteiras, a cama de varas, a trouxa de roupa, as arcas. Surda aos chamados da irmã, **arrecadara** todos os trastes, menos a litografia de Nossa Senhora, provavelmente sapecada na camarinha. As paredes sumiam-se, o teto se desmoronava, a porta única era uma goela vermelha, donde saíam línguas temerosas. Apesar disso, **mergulhara** na fôrnalha, em busca da imagem benta (GR, p. 94).

16) posterioridade pela concomitância durativa

A pergunta citada (primeiro exemplo) reporta-se a um acontecimento concomitante a um marco temporal pretérito, mas é realizada com o uso do futuro do pretérito, o que aumenta seu grau de incerteza. Mesmo efeito é obtido no exemplo seguinte, que trata das dificuldades vividas pelo narrador, ainda menino, para aprender a ler e escrever.

Homens cavavam o chão, um buraco se abria, medonho, precipício que me encolhia apavorado entre as montanhas erguidas nas bordas. Para que **estariam** fazendo aquela toca profunda (GR, p. 14)?

Estas letras me **pareceriam** naquele tempo confusas e pedantes (GR, p. 191).

Embora tenhamos optado por trabalhar preferencialmente com as emblemas verbais, há um caso de neutralização com advérbios que merece ser comentado, pois constitui uma emblema que ocorre diversas vezes em *Infância*. O advérbio *agora* manifesta concomitância em relação ao momento da enunciação, pertence, portanto, ao sistema enunciativo. Em *Infância*, entretanto, ele é usado diversas vezes, no sistema enuncivo, como marco temporal pretérito com relação ao qual os verbos no imperfeito são concomitantes. Logo, trata-se de uma emblema na qual a concomitância 1 é usada no lugar da 2, o que rompe os limites que separam os dois sistemas, aproximando o acontecimento pretérito da enunciação. O passado é presentificado.

Em noites comuns, para escapar aos habitantes da treva, eu envolvia a cabeça. Isto me resguardava: nenhum fantasma viria perseguir-me debaixo do lençol. **Agora** não conseguia preservar-me. O tição apagado avizinhava-se com a salmoura que vertia de gretas profundas (GR, p. 98).

Há vezes, entretanto, em que mais do que a presentificação do passado, tal substituição contribui para a marcação de um lugar definido no tempo, como quando indica que o período em que o milho se desvalorizava era concomitante àquele em que as crianças brincavam em cima dele.

Afinal aquilo se transformou em paiol. Retirou-se a mobília, transportou-se para ali o milho que no depósito era um viveiro de borboletas. Ficou o grão exposto, aguardando a carestia por causa da seca, e a lagarta dera nele. Desvalorizava-se **agora** (GR, p. 66).

2.5 – Processos temporais de organização da narrativa: analepses e prolepses

Genette, percebendo a polissemia que tem o termo francês *récit*, propõe separá-lo em três noções distintas: *histoire* (história, significado ou conteúdo narrativo), *récit* (significante, enunciado, discurso ou narrativa) e *narration* (narração, ato narrativo produtor e situação real ou fictícia em que ele se insere). A partir das relações dessas noções, organiza as seguintes categorias: tempo (relação entre tempo da história e tempo da narrativa), modo (modalidades da representação narrativa) e voz (relação entre narração e discurso e entre narração e história) (1972, p. 72-73).

O autor faz uma subdivisão do tempo em ordem, duração e frequência. A ordem é estabelecida a partir do confronto entre a ordem dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo (*récit*) e a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história (*histoire*). Observa duas formas principais de discordância entre essas duas ordens temporais: a prolepse (movimento narrativo que consiste em contar ou evocar antecipadamente um acontecimento) e a analepse (evocação de um evento anterior ao ponto da história onde se está) (1972, p. 82).

Diferente do que propõe Genette, em *Figures III* (1972), entenderemos tais mecanismos, pertencentes à programação temporal, como embreagens, pois a introdução de um fato anterior ou posterior ao ponto em que se está na história coloca em ordem diferente os acontecimentos sucessivos, criando, assim, uma programação temporal não “natural”. Isso revela que a temporalidade do discurso é construção.

Além disso, as prolepses e analepses serão estudadas apenas quando ocorrem num nível macrodiscursivo, estabelecendo relações temporais entre grandes seqüências. Acreditamos que a programação, no nível microdiscursivo, já foi em parte comentada quando abordamos o funcionamento dos tempos verbais. Conforme mostra Fiorin:

Os tempos verbais do enunciado enunciado pertencem, então, ao mesmo tempo, à programação temporal, quando estão ordenados os acontecimentos em sucessões, simultaneidades, analepses e prolepses, e à localização temporal, quando se estabelece a relação entre a temporalidade da enunciação e a do enunciado e, portanto, se determina se os acontecimentos serão narrados no sistema enunciativo ou num enuncivo (1996, p. 245).

Ao confrontar a ordem dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo à ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, em *Infância* e *Baú de ossos*, pudemos, então, depreender o que Genette (1972) chama anacronias ou silepses: formas de discordâncias entre as duas ordens temporais.

Embora o autor tenha comentado que discursos em que o narrador é projetado no texto prestam-se bem à produção de prolepses, pois o narrador já sabe o que vai viver, não encontramos nas autobiografias analisadas antecipações no nível macrodiscursivo. Já as no nível microdiscursivo são abundantes, como a que citamos abaixo. Esse exemplo foi retirado da parte em que são narradas as visitas aos amigos que fazia o pai de Nava, acompanhado pelo filho. Em um determinado momento, o narrador começa a tratar do cartório do Dr. Duarte, lugar em que conhece Afrânio de Melo Franco. Tal acontecimento não teria maior importância se, anos mais tarde, ele não fosse o médico a acompanhar Afrânio em sua morte. O reencontro configura uma pequena prolepse. A volta à história original é marcada por : “Mas ...voltemos (...)”.

Outra casa acolhedora era a do Dr. Duarte de Abreu. Meu Pai tinha fascinação por ele e acompanhava-o na política municipal. Ele respondia com aquela amizade que foi uma das heranças que minha Mãe, meus irmãos e eu tivemos de meu Pai. Morto este e quando o Dr. Duarte mudou-se para o Rio, nunca vim a esta cidade que não fosse visitá-lo a seu cartório na Rua do Rosário. Foi nesse cartório, que, rapazola, vim a conhecer Afrânio de Melo Franco – sem que ele ou eu percebêssemos a trama do destino que nos levaria a um último encontro à hora de sua morte, quando o assistimos Agenor Porto e eu. Sempre eu saía do cartório, convidado pelo Dr. Duarte para jantar em sua casa, que era então, no centro da cidade, à Rua de Santa Lúcia. Mas...voltemos a Juiz de Fora e ao tempo de meu Pai diarista da casa do Dr. Duarte (PN, p. 268).

As analepses ocorrem com maior frequência do que as prolepses. Embora em *Infância* não tenhamos localizado nenhuma em nível macrodiscursivo, há várias ocorrências em *Baú de ossos*. Entretanto, são mais raras do que esperávamos. Acreditávamos que, conforme afirma Genette, o fato de as autobiografias abordarem a memória poderia dar ao enunciador uma liberdade maior no manejo do tempo:

L’activité mémorielle du sujet intermédiaire est donc un facteur (je dirais volontiers un moyen) d’émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique, sur les deux plans liés de l’anachronisme simple et de l’itération, qui est un anachronisme plus complexe (1972, p. 179).

O que podemos observar, nas obras analisadas, é que, no geral, a história é contada linearmente na *temporalidade do narrado*. As autobiografias narram a vida de uma pessoa através do tempo e, assim, vão, normalmente, acompanhando o crescimento e o envelhecimento de tal pessoa. Além disso, ao menos em *Baú de ossos* e *Infância*, nas partes em que não há linearidade, outros mecanismos atuam sobre o discurso e não somente as silepses.

Há autobiografias que começam com o nascimento, outras antes mesmo dele, como *Baú de ossos*, e há aquelas que se iniciam com as primeiras lembranças, como *Infância*. Na obra de Graciliano, as linhas iniciais mostram o narrador lembrando-se da primeira coisa que havia registrado na memória e as últimas contam a entrada na adolescência e, assim, o fim da infância, marcado pelo primeiro amor e pelo despertar para a literatura. Entre esses dois pontos, muita coisa se passa. No começo, o narrador mora na fazenda com a família. Devido a problemas financeiros, eles se mudam para a Vila, onde o pai abre uma venda. Após alguns anos, nova mudança, desta vez para a cidade. As viagens constituem marcos temporais importantes na obra. Entretanto, entre elas fica difícil definir ao certo a ordem dos acontecimentos. Sabemos em quais escolas o narrador estudou primeiro e em quais depois, mas não, por exemplo, se o surgimento da amizade com José Leonardo foi posterior ou anterior ao dia em que descobriu que Fernando não era tão mau como imaginava. Não há marcas lingüísticas e discursivas que indiquem a sucessão dos fatos, é a ordem em que aparecem que acaba por determiná-la. Entretanto, não é possível confiar totalmente nisso, uma vez que inúmeros acontecimentos são narrados duas vezes nessa obra. No capítulo “Meu avô”, por exemplo, o narrador conta a respeito de uma viagem feita à fazenda de seu avô, durante a qual, nasceu um irmão: “Afinal minha mãe largou choco. Estava pálida, sem ventre, a saia arrastando, fraca e bamba. E amamentava uma criança chorona” (GR, p. 135). Alguns capítulos adiante (“Minha irmã natural”), ele fala do sumiço de um membro da família, no caso, Mocinha, e do aparecimento de outro, ambos eventos que se passaram ao longo de uma visita feita também à fazenda de seu avô: “O ganho foi representado por um menino chorão, que morreu cedo” (GR, p. 163). Tudo indica tratar-se da mesma viagem. O narrador também evoca duas vezes os elogios recebidos de Venâncio, coisa que o encabulava. O primeiro comentário a respeito disso está no capítulo intitulado “Mário Venâncio” (GR, p. 249), no qual narra desde a chegada dessa personagem na

vila até sua morte precoce, e o segundo encontra-se em um capítulo posterior a esse, na verdade, no último do livro (GR, p. 264), em que Mário Venâncio ainda está vivo. Essa dificuldade de estabelecer a ordem cronológica explica, em parte, a ausência de silepses.

Em *Baú de ossos*, ocorre algo semelhante, embora nessa obra as analepses sejam empregadas e haja bem mais marcos temporais expressos linguisticamente. No primeiro capítulo, é abordada a história dos antepassados do lado do pai do narrador. Já o segundo se dedica à família de sua mãe. Em “Paraibuna”, o narrador ainda fala um pouco da vida dos avós, maternos e paternos, mas trata, principalmente, dos estudos e amizades do pai, José Pedro da Silva Nava, e de sua primeira infância em Juiz de Fora até a partida para o Rio de Janeiro, em 1936. “Rio comprido”, a última parte, narra a experiência da família no Rio.

Assim como em *Infância*, na obra de Pedro Nava, também nem sempre é evidente a ordem dos acontecimentos que se desenvolvem entre seus principais marcos temporais. Ambas dedicam-se bastante à descrição do cotidiano, daquilo que era habitual. Em *Baú de ossos*, há trechos, no entanto, em que é feita uma biografia rápida de algum parente. Nesses casos, as datas aparecem muito, criando o efeito de sucessão.

Apesar das semelhanças, há diferenças com relação à programação temporal. Além de em *Baú de ossos* ser utilizado o recurso da analepse, como já foi comentado, nesse livro aparece também o da simultaneização. As peripécias narradas nos capítulos dedicados à história das famílias se dão “ao mesmo tempo”. Isso quer dizer que, embora na narrativa apareçam umas depois das outras, já que o capítulo 1 trata da família paterna e o dois da materna, na história são simultâneas. A simultaneidade acaba quando as duas famílias se encontram por meio do casamento dos pais de Pedro Nava, e a história passa a ser uma só.

Apresentamos a seguir algumas analepses que ocorrem nas obras estudadas:

***Baú de ossos* - analepses**

O capítulo “Caminho Novo” é iniciado com as origens da família da mãe do narrador, que se mescla à história de Minas Gerais. Devido a isso, ele descreve Minas, física e culturalmente, misturando sempre Minas de antes a de hoje. Na página 103, começa a falar de seu bisavô Luís da Cunha. Narra a história de vida desse antepassado, a qual emenda com a de sua filha e avó do narrador, Inhá Luísa. Na página 122, chega a

1866, momento em que ela ficou noiva de Halfeld, um velho alemão muito rico. Faz então uma analepse em que conta a vida do alemão, desde suas origens, para reencontrar, na página 135, o ponto em que parou, o casamento com Inhá Luísa:

A Inhá Luísa confirmou e, antes que ela acabasse de falar, estava nos ares, suspensa pelas manoplas do alemão, que, ao recolocá-la em terra, beijou-lhe paternalmente a testa. Ah! Minha Maria Luísa! Minha Maria Luísa! Minha Maria Luísa! - não parava ele de falar, embargado, os olhos azuis boiando dentro de duas lágrimas avermelhadas de velho amoroso. Estavam noivos. (...) Isso foi em fins de 1866...

Henrique Guilherme Fernando Halfeld era alemão, natural de Klausthal, no reino de Hanover, onde nascera a 23 de fevereiro de 1797 (PN, p. 122).

No dia seguinte ao noivado, o velho voltou à casa do sogro, levando para a futura um brilhante azul quase do tamanho de uma avelã. Minha avó, rindo de prazer, correu a molhar a mão numa tina para fazer cintilar mais a jóia que coriscava ao sol (PN, p. 135).

A função dessa analepse é apresentar as origens de alguém que aparece na obra pela primeira vez. Esse é um uso freqüente em *Baú de ossos*. Mesmo amigos da família, que parecem não ter grande importância, têm suas genealogias narradas, pois, conforme afirma inúmeras vezes o narrador, ele considera fundamental tal informação para que se possa conhecer uma pessoa. Além disso, a vida de Halfeld comprova, mais uma vez, a ligação entre sua família e a história de Minas Gerais, já que o alemão participou de trabalhos, festas e outros eventos importantes.

Na página 138, é narrada a morte de Halfeld. Na seguinte, o narrador, ao invés de continuar a história, faz uma interrupção para contar a vida dos antepassados de seu bisavô, Luís da Cunha, o que constitui uma grande analepse. Retoma, na página 154, a história do ponto em que a deixara, na página 138, com a morte de Halfeld e a viuvez de Maria Luísa.

A 22 de novembro de 1873, o Comendador Henrique Guilherme Fernando Halfeld passou-se desta para melhor. Está enterrado no Cemitério Municipal de Juiz de Fora. Sua viúva, Dona Maria Luísa da Cunha Halfeld, era bela, tinha vinte e seis anos e ficava riquíssima. (...)

Eram velhos velhíssimos, várias vezes centenários — milenários! — os nomes portugalenses, lusitanos, galaicos, castelhanos, leoneses, suevos, celtibéricos e godos da gente de que descendia o tropeiro Luís da Cunha (PN, p. 138).

Viúva moça, olhos rasgados, dona de terras, de negros, de dinheiro na canastra – a Inhá Luísa começou logo a ser rondada (PN, p. 154).

A narrativa da vida dos ancestrais do bisavô serve para mostrar a origem importante do narrador e explicar como Luís da Cunha, tendo tal genealogia, pôde tornar-se um tropeiro. O bisavô foi renegado por sua família ao se casar com uma moça que não era do agrado de sua mãe, uma senhora da alta sociedade mineira. Esses antecedentes mostram a importância que teve na família o casamento de sua avó com o velho Halfeld e explicam as afirmações feitas um pouco antes pelo narrador a respeito disso:

Que triunfo para Inhazinha. Que triunfo para Dona Mariana e para o Luís da Cunha. Principalmente para este, quando viu ali, curvados e adulando a filha milionária recém, toda a cambada de parentes que olhava sua gente e ele próprio como um bando de primos pobres (PN, p. 135).

O casamento da filha representou uma pequena vingança. Logo, a analepse ajuda também a esclarecer alguns acontecimentos.

A primeira das retrospectões apresentadas encaixa-se no que Genette (1972) chama analepse completa, pois ela reencontra a narrativa primeira. A vida de Halfeld é contada até o momento em que ele pede a Luís da Cunha para se casar com sua filha. Já com a segunda isso não ocorre. A história dos antepassados de Luís da Cunha chega até ele, mas não até sua filha, no momento de seu casamento. Assim, temos nesse outro exemplo uma analepse parcial, que acaba em elipse, sem retornar à narrativa inicial. Esse segundo tipo de retrospectão é bem mais freqüente na obra de Nava do que o primeiro.

2.6 – Considerações finais sobre a temporalidade em *Baú de ossos* e *Infância*

A partir dessa primeira parte de análise de *Baú de ossos* e *Infância*, traçaremos algumas comparações entre as obras, buscando compreender o gênero autobiográfico. É preciso lembrar que essas generalizações são hipóteses, que deverão ser comprovadas em outras autobiografias.

Ambos os livros estudados possuem três temporalidades: a *temporalidade da narração*, a *temporalidade do narrado* e a *temporalidade da memória*. O que parece ser peculiar ao gênero autobiográfico é a presença dessa última, já que o recurso de empregar um narrador contando uma história no passado é muito comum e não serve para distinguir a autobiografia de outros gêneros. Com certeza, também essa *temporalidade da memória* pode ser imitada e, assim, aparecer em textos não autobiográficos.

Essas três temporalidades manifestam-se por dois sistemas temporais, o enunciativo e o enuncivo, sendo que, do enuncivo, aparecem só os verbos pertencentes ao subsistema do pretérito. Conforme já foi comentado, os tempos do enunciativo são, geralmente, utilizados para se referir à história, narrada pelos do enuncivo, para tratar da construção do passado, da memória e da narrativa e estabelecer conexões entre o passado e o presente, mostrando principalmente continuidades entre os dois, embora as descontinuidades também apareçam, sendo mais freqüentes em *Infância* do que em *Baú de ossos*. Assim, o sistema enunciativo exprime normalmente a *temporalidade da narração* e a *temporalidade da memória*, enquanto o enuncivo, a *temporalidade do narrado*. Entretanto, conforme já foi dito, tanto em *Baú de ossos* como em *Infância* o sistema enuncivo manifesta também a *temporalidade da memória*. Deve-se ressaltar, no entanto, que na obra de Graciliano Ramos isso ocorre menos vezes e recobre trechos menos extensos, ou seja, geralmente, é apenas a utilização de uma forma verbal no pretérito imperfeito ou no pretérito perfeito² que marca o emprego do sistema enuncivo na *temporalidade da memória*, enquanto, em Nava, há páginas inteiras em que ela é expressa por tais tempos verbais.

Os sistemas enuncivo e enunciativo não são utilizados da mesma maneira tanto em *Infância* quanto em *Baú de ossos*. É interessante que a diferença de uso entre os dois sistemas faz com que a posterioridade e a anterioridade de um e de outro sejam empregadas de modo muito distinto. Quando pertencem ao enuncivo, indicam a

anterioridade ou posterioridade de um acontecimento e, quando pertencem ao enunciativo organizam, geralmente, a narrativa (futuro do presente) e estabelecem ligações entre os tempos (pretérito perfeito 1). As citações abaixo, retiradas de *Infância*, exemplificam as diferenças de uso das duas anterioridades. Na primeira, em que é empregado o pretérito perfeito 1 (sistema enunciativo), mostra-se aquilo que ficou do passado no presente. Na segunda, que utiliza o pretérito mais-que-perfeito (sistema enuncivo), relatam-se a vida do coveiro e, com isso, as causas de seu isolamento.

Esta obra de arte popular até hoje se **conservou** inédita, creio eu. **Foi** uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la (GR, p. 19).

Lembrava-me do que se dizia do coveiro, lento, de mãos trêmulas. **Perdera** a família, **despojara**-se de todos os interesses que o prendiam à vida e, quase na decrepitude, só estimava a companhia dos mortos. **Calejara** no ofício (GR, p. 188).

Já as citações a seguir, retiradas de *Bau de ossos*, exemplificam as diferenças de uso das posterioridades. Ao abordar assuntos de que irá tratar em sua narrativa, o narrador emprega o futuro do presente (sistema enunciativo) e, quando anuncia algum acontecimento futuro dentro dessa narrativa, como a viagem de rápido, utiliza o futuro do pretérito (sistema enuncivo).

Sobre as famílias de meus pais e da enorme influência que elas tiveram em mim, muito **tereí** que falar (PN, p. 8).

Foi assim que tivemos, para subir o Caminho Novo, a companhia e o amparo desse gentil-homem. Urgia o embarque porque a viúva estava no nono mês de gravidez (...). Nós **iríamos** de rápido (PN, p. 377).

Outro ponto que merece ser abordado diz respeito ao uso dos tempos verbais para a criação da veracidade. Isso é realizado de duas maneiras diferentes nas autobiografias estudadas. Uma permite que o narrador afirme “eu vivi” ou ainda “eu me lembro” e está fundamentada na identidade entre o ator principal, o narrador e o enunciadador.

Lembro-me da panela de ágata onde minha tia mandava preparar o cozimento e do aspecto do anuro descascado da pele (PN, p. 325).

Assim, o fato de o narrador ser a pessoa que viveu aquilo que narra funciona como um argumento de autoridade. Só ele se lembra das sensações experimentadas no passado. A veracidade do discurso, nesse caso, está ligada à memória. Trata-se de uma fidelidade, antes de tudo, a ela e não a uma realidade externa. Com isso, a confissão de que o narrador se esqueceu de certos acontecimentos também contribui para criar tal efeito. É diferente da biografia, por exemplo, em que o narrador deve narrar a vida de outro, não podendo contar com sua memória como fonte principal para a narração dos eventos. Os tempos mais utilizados para esse efeito são o presente pontual, o presente durativo e o pretérito perfeito ¹, que pertencem ao sistema enunciativo na *temporalidade da memória*. O presente pontual tem ainda a especificidade de produzir o efeito de que a *temporalidade da memória* e a *da narração* são simultâneas, reforçando a idéia de que o narrador narra aquilo de que se lembra.

Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. **Revejo** pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. **Ouçõ** pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, batecum de sapatões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se (GR, p. 14).

A veracidade do discurso ancora-se, em alguns casos, no efeito de realidade criado pela citação das fontes das informações contidas na narrativa. Assim, são apresentadas as pessoas que contaram as histórias retomadas pelo narrador e os documentos ou outras provas materiais que permitiram que ele conhecesse determinado fato.

Não possuía noção de leitura e já minhas tias mandavam para Juiz de Fora revista infantil que eu folheava e cortava. **Vejo** isto numa carta escrita por meu pai a 22 de fevereiro de 1908, agradecendo a remessa de publicação chamada *Fafasinho* (PN, p. 353).

Disseram-me depois que a escola nos servira de pouso numa viagem (GR, p. 11).

Estas últimas fontes apontam para fora do discurso e não dependem estritamente da identidade entre o ator principal, o narrador e o enunciador. Os tempos mais

empregados para isso são o pretérito perfeito 1 e 2 e, com menor frequência, o pretérito mais que perfeito, o presente pontual e o presente durativo. Esse recurso aparece mais vezes em *Baú de ossos*, em que o interesse por contar histórias que vão além da experiência da criança é maior do que em *Infância*, tornando necessário que as fontes certifiquem que, apesar de o narrador não ter vivido tudo o que narra, ele não está simplesmente inventando os fatos.

Com relação aos tempos do sistema enuncivo (*temporalidade do narrado*), vale a pena comentar a diferença entre o pretérito perfeito 2 e o pretérito imperfeito. Fiorin mostra que “quando ocorre sucessão narrativa que respeita o desenrolar progressivo dos acontecimentos, eles são *em geral* temporalizados pelos tempos verbais que indicam concomitância em relação ao momento de referência adotado” (1996, p. 243). Esses tempos podem ser o presente, o pretérito perfeito 2, o pretérito imperfeito e o presente do futuro. Nas autobiografias, entretanto, quase que somente os tempos que indicam concomitância pontual a um marco temporal pretérito são adotados com esse intuito. Isso ocorre, porque o pretérito imperfeito, em *Infância* e *Baú de ossos*, é utilizado de modo a apresentar os fatos como simultâneos, como formando um quadro contínuo, preso a um ponto de referência único. Além disso, o subsistema do futuro não é utilizado, e o presente possui outras funções no discurso das memórias. Genette (1972, p. 234), comentando a obra de Proust, afirma que o presente de Marcel, narrador, é único e sem progressão. O mesmo podemos dizer a respeito do presente nas autobiografias estudadas.

Nas duas obras, há um desenrolar progressivo dos acontecimentos, determinado por grandes marcos temporais, que organizam a ordem desses acontecimentos no tempo, criando o efeito de um tempo que passa. É como se houvesse um grande pretérito perfeito organizando a sucessão dos fatos. Como já se viu, as discordâncias entre a narrativa e a história não são muitas, principalmente em *Infância*, não havendo assim tantas interrupções dessa linearidade. Esses grandes marcos temporais, como viagens, nascimentos, casamentos, mortes, entre outros, são apresentados, conforme já foi comentado, com o uso do pretérito perfeito 2. Entre eles, reina o imperfeito, que descreve os acontecimentos como durativos, construindo, assim, um passado guardado na memória com as mesmas características.

Há então duas temporalidades conflitantes, pois existe um tempo que escoar, que passa e que talvez caminhe progressivamente para um fim certo e outro que luta contra

ele, busca imobilizá-lo ao reconstruir como a vida *era*. O primeiro, perfectivo, apresenta os acontecimentos como pontuais e acabados, pois os vê de fora, e o segundo, imperfectivo, faz justamente o contrário. Esses dois tempos não estão totalmente separados, penetram um no outro.

É interessante que em *Infância* a diferença aspectual é muitas vezes usada para distinguir a visão do menino da do narrador. Conforme já foi dito, o observador¹⁹ desloca-se mais entre as duas do que em *Baú de ossos*. Assim, essa forma de mostrar os acontecimentos a partir de um olhar interno corresponde à tentativa de recuperar a experiência da criança. O narrador pode *relembrar* o modo como a criança sentia o mundo à sua volta. Essa separação é bem menos nítida na maior parte da obra de Nava. O narrador adulto de *Baú de ossos* revela poder ter ele também uma visão interna das experiências passadas, não só das que viveu quando criança, mas mesmo das de seus antepassados. É como se pudesse *reviver* o passado na memória.

Não só o grande uso do pretérito imperfeito contribui para imobilizar a passagem do tempo. Também as embreagens possuem tal função. Tanto em *Baú de ossos*, quanto em *Infância*, as neutralizações predominantes são as que substituem uma concomitância pretérita por uma concomitância presente. Na obra de Graciliano, isso é feito de modo pontual, principalmente, por meio do advérbio *agora*, na de Nava, com o verbo no presente em passagens bastante longas. A presentificação do passado, cria, entre outros efeitos, o de que os acontecimentos pretéritos estão se desenrolando diante do sujeito da enunciação (enunciador e enunciatário) e podem, por meio da narrativa, ser *revividos*. Com isso, há um enfraquecimento das fronteiras que separam o passado do presente, que é bem maior em *Baú de ossos*, como veremos a seguir.

Apesar das semelhanças, as duas obras que escolhemos para análise são bem diferentes, pois em cada uma o passado invade o presente de um modo próprio. A de Nava emprega bem mais a *temporalidade da memória* e a *temporalidade da narração* do que a de Graciliano. Também possui mais analepses, que são presentificações do passado, mais embreagens do tipo que acabamos de citar, e ainda, embreagens que recobrem trechos mais extensos da narrativa. Ainda com relação às neutralizações, vale

¹⁹ Segundo Greimas e Courtès (1983, p. 313-314) o observador é o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e instalado por ele, graças aos procedimentos de debreagem, no discurso-enunciado, onde ele é encarregado de exercer o fazer receptivo e o fazer interpretativo que recai sobre os actantes e os programas narrativos. Ele pode estar implícito (perceptível graças à análise semântica), em sincretismo com o narrador ou com algum actante do enunciado. Ele é responsável pela aspectualização de um enunciado, ou seja, por sobredeterminar as categorias de tempo, espaço e pessoa.

a pena comentar que, quando emprega o presente histórico, muitas vezes o faz com o mesmo resultado dos livros de História, que têm o poder de cristalizar e eternizar grandes acontecimentos e grandes homens.

Além disso, usa muito mais os tempos enunciativos e apresenta uma discrepância entre o uso do pretérito imperfeito e do perfeito 2 bem maior. O modo como esses tempos são utilizados também é diferente. Como já dissemos, o imperfeito na obra de Graciliano, mostra, mais vezes do que na de Nava, a experiência vivida do ponto de vista do menino, separando-o do narrador adulto. Além disso, em Nava, tanto o imperfeito quanto o pretérito perfeito 2 são bastante utilizados para tratar da permanência, pois relatam o percurso de objetos, pessoas e lugares que tiveram contato com a família do narrador, enfatizando a manutenção da relação entre eles, o que não encontramos muito em Graciliano.

Outra diferença relevante é a relação entre os acontecimentos apresentados pelo pretérito imperfeito e aqueles narrados pelo pretérito perfeito 2. Nas duas obras, o imperfeito descritivo é usado para mostrar as características das personagens, dos lugares e dos objetos que fizeram parte da vida do narrador. O pretérito imperfeito iterativo relata as ações que eram realizadas repetidamente no passado e que constituem, na maior parte dos casos, os hábitos das personagens. Os dois são aspectualizados como durativos, embora o primeiro seja durativo contínuo e o segundo descontínuo. Eles recriam a vida como ela *era*. Já os acontecimentos narrados predominantemente pelo pretérito perfeito 2 são pontuais, ou seja, desprovidos de duração²⁰. Nas duas obras, ele é usado para exprimir acontecimentos marcantes que trouxeram grandes mudanças e também para ilustrar ou exemplificar algo descrito pelo imperfeito, tanto descritivo quanto iterativo.

Entretanto, em *Baú de ossos*, as grandes mudanças estão menos em foco do que as exemplificações, pois o uso mais freqüente do pretérito perfeito 2 se dá na narrativa de fatos que ilustram, apesar de suas singularidades, o cotidiano apresentado pelo imperfeito. Logo, os acontecimentos pontuais, geralmente, submetem-se aos durativos, estabelecendo com eles uma relação de continuidade. Vemos isso na passagem em que

²⁰ Os aspectos discursivos organizam-se em categorias aspectuais que constituem um sistema (Barros, 1988, p. 91), no qual a pontualidade se opõe à duratividade:

Duratividade		vs.	Pontualidade	
Descontinuidade	vs. Continuidade		Incoatividade	vs. Terminatividade
(Aspecto iterativo)	(Aspecto durativo)		(Aspecto incoativo)	(Aspecto terminativo)

o narrador descreve os passeios que fazia pela cidade com seu tio Antônio Salles. Após contar que esse tio “se **comprazia** tanto com a companhia de crianças como com a de adultos, **era** o amigo adorado pelos sobrinhos” (PN, p. 364) e que, por essa razão, saía sempre com ele, trata de uma visita específica feita a um de seus amigos. Da janela da casa desse amigo, era possível ver o mar, que, para o menino, estava povoado de monstros marinhos: “A uma observação que **fiz** a respeito, meu tio Salles, que tinha imaginação, longe de me dissuadir como o faria um imbecil, **mostrou-me** logo, além dos familiares, outros dragões espojando na espuma e nas ondas” (PN, p. 365). A cena narrada confirma a descrição feita a respeito do tio e exemplifica os passeios realizados com ele. Trata-se de uma visita típica. Temos, então, nessa obra extensos blocos de continuidade, em que se descreve o cotidiano, sem grandes alterações. As grandes transformações ocorrem, mas são esparsas.

Em *Infância*, vemos justamente o contrário. A maior parte dos fatos narrados pelo pretérito perfeito 2 rompe a duratividade criada pelo imperfeito, estabelecendo uma nova duratividade²¹. É o caso, por exemplo, da passagem, já citada, em que o narrador, após descrever Fernando, “sujeito magro, de olho duro, aspecto tenebroso” (GR, p. 221), afirma “Pois um dia a minha convicção se **abalou** profundamente” (GR, p. 227) para, em seguida, narrar o episódio em que o homem mau mostra-se preocupado com as criancinhas. Chama-nos a atenção a grande recorrência de experiências de aspecto incoativo mostradas nessa obra: “A primeira coisa que guardei na memória” (GR, p. 9), “Pela primeira vez falaram-me no diabo” (GR, p. 28), “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão.” (GR, p. 34), “Eu nunca tinha visto um cadáver” (GR, p. 95), “pela primeira vez ri de mim mesmo” (GR, p. 204), etc. As mudanças aspectuais, marcadas pelas *primeiras vezes*, são responsáveis por dar início a uma nova maneira de ver da criança. Embora os capítulos sejam breves, quase todos possuem como tema alguma grande ruptura, que obriga o menino a refazer o seu mundo. Assim, temos, nessa obra, uma sucessão de descontinuidades, permeada por pequenos blocos de continuidade. Ao contrário do que encontramos em *Baú de ossos*, a duratividade parece sucumbir à pontualidade.

²¹ Barros (1988, p. 91) mostra o arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar processos. Isso ajuda-nos a compreender as possíveis relações, na história, entre os eventos durativos e os pontuais. Os acontecimentos pontuais podem pôr fim a um durativo ou iniciar uma nova duratividade:

Incoativo	→→→→→	Durativo	→→→→→	Terminativo
(pontual)		(descontínuo ou contínuo)		(pontual)

O uso distinto desses tempos verbais nas duas obras estudadas constitui um dos fatores que contribuem para criar velocidades diferentes nelas. A aceleração é bem mais intensa em Graciliano do que em Nava, o que mostra que o conceito de velocidade apresentado por Genette, em *Figures III* (1972), precisa ser revisado ou ao menos completado. Para esse autor, a duração é estabelecida a partir de uma medida temporal e uma medida espacial. A velocidade do discurso, então, é dada na relação entre a duração da história (medida em segundos, horas, dias, meses, anos, etc) e o comprimento do texto (medido em número de linhas ou páginas). A elipse representa o máximo da aceleração, pois possui tempo de discurso igual a zero e tempo de história diferente de zero. Já a pausa descritiva representa o máximo da desaceleração, pois possui tempo de discurso diferente de zero e tempo de história igual a zero. Entre eles estão o sumário (tempo do discurso é menor do que o da história) e a cena (tempo do discurso é igual ao da história). Embora os primeiros capítulos de Nava abarquem séculos de história, a aceleração em Graciliano é maior, justamente pelo modo como as transformações e permanências são apresentadas. Ela é, nesse caso, o efeito criado por uma determinada combinação aspectual.

Apesar de o narrador de *Bau de ossos* também ter momentos irônicos, de deboche ou de raiva, com certeza, o tom dominante nessa obra é o da nostalgia, já que a relação estabelecida pelo narrador com o passado e, principalmente, a infância, momento que busca recuperar por meio de sua narrativa, é marcada pela saudade. Sua infância, embora contenha acontecimentos dolorosos como a morte de seu pai, representa uma espécie de idílio, em que um homem velho, amargurado e decepcionado com a vida, pode encontrar o garoto que foi, cheio de sonhos e ilusões. Na procura dessa época melhor, é criado um passado que se desenvolve progressivamente e que, ao mesmo tempo, está paralisado. É um passado que parece ser mostrado tal qual a memória o guarda, como algo que não acabou, que ainda vive, sempre por refazer-se na memória. É como se o narrador buscasse *reviver* o passado. Daí o uso muito grande dos tempos do sistema enunciativo, das embreagens e a submissão dos acontecimentos pontuais aos durativos. Todos esses recursos acabam por criar a ilusão de um mundo, em que é possível ir do presente para o passado, assim como do passado para o presente.

Já em Graciliano, notamos uma infância nada idealizada. Os acontecimentos narrados, em sua maioria, são muito traumáticos e mostram uma criança

desamparada, em constante desencontro com o mundo, salvo raras exceções. Não há, como em Nava, um sentimento de comunhão ou de totalidade que se busca reencontrar. Em *Infância*, revela-se a violência do pai, da mãe, da avó e, ainda, de outros, mais tarde compreendida em parte pelo narrador, que passa a perceber, no mundo e principalmente nas relações de poder, uma fatalidade e uma gratuidade perversas. É talvez contra essa fatalidade do mundo que a *temporalidade da memória* se insurge nessa obra.

O fato de a infância representar para o narrador um período de grande sofrimento explica a parcimônia no uso dos tempos enunciativos, o distanciamento da visão do menino da que possui o narrador adulto e ainda a submissão dos acontecimentos durativos aos pontuais e acabados, que enfatizam a transformação. É como se o narrador quisesse manter o passado a distância. Rememorar parece ser uma atividade dolorosa, como fica claro no capítulo “Um cinturão”, em que o narrador confessa que ao deparar com uma pessoa colérica volta-lhe a horrível sensação de que lhe “furam os tímpanos com pontas de facas” (GR, p. 35). Isso vem ao encontro do tom do narrador, seco e pessimista. Ele busca conter os excessos da subjetividade. É nesse narrador que o menino brutalizado se torna um dia.

A diferença no uso dos tempos enunciativos e dos outros recursos, já citados, também pode ser relacionada ao modo como a identidade do ator central é construída em cada uma das obras estudadas. Em *Bau de ossos*, são ressaltadas as continuidades existentes entre os tempos e, assim, entre o menino e o narrador adulto. O narrador afirma, muitas vezes, que se constituiu com aquilo que herdou de seus antepassados. Mais do que isso, deixa-se invadir pela memória de seus antepassados, como fica claro na passagem, em que, por meio de uma embreagem temporal, revive os anos de juventude de seu avô. Reconstrói o percurso de formação de sua identidade a partir do que permaneceu através dos tempos, o que está em acordo com o grande uso do sistema enunciativo.

Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que **conheci** (uns bem, outros mal) e cujos pedaços **reconheço** e **identifico** em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas inferioridades e superioridades. Cada um **compõe** o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio **nasci** e de quem **recebi** a carga que **carrego** (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) **tenho** que dizer a verdade, só a verdade e se é possível, toda a verdade (PN, p. 200).

Em *Infância*, dá-se exatamente o contrário. O narrador vai mostrando que sua aprendizagem se fez no constante conflito com o mundo a sua volta, inclusive com seus pais. Quando parece estar seguro a respeito do funcionamento do mundo ou ter certezas sobre o comportamento das pessoas, logo algo ocorre e o deixa novamente perdido. Já temos um prenúncio dessa conflituosa relação nas primeiras linhas da obra, quando o menino tenta categorizar aquilo que vê e logo percebe que está nomeando as coisas de maneira incorreta. Assim, de seu passado, recupera no geral rupturas.

Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me **serviram** para designar todos os objetos esféricos. Depois me **explicaram** que a generalização **era** um erro, e isto me **perturbou** (GR, p. 10).

Desconfia, desde bem pequeno, de qualquer gesto de bondade, como mostra o momento em que o pai lhe pergunta se gostaria de aprender a ler. Identifica-se muito com o avô paterno, que não era bem visto entre seus familiares. Reconstrói o percurso de formação de sua identidade a partir, principalmente, daquilo que rejeita. Os valores que dominaram sua infância, por serem os de sua família, parece não encontrarem muito eco nos do narrador adulto. Tal negação é ressaltada pelo gradual afastamento de sua família e pela proximidade que vai adquirindo da literatura. O pequeno uso dos tempos enunciativos, entre outros recursos já comentados, confirma isso.

Podemos concluir que *Baú de ossos* remete a uma *ética da mistura*, enquanto *Infância*, a uma *ética da triagem*²². A grande dominância do aspecto durativo sobre o pontual, do inacabado sobre o acabado, a abundância de embreagens, o grande uso dos tempos enunciativos revelam que, em Nava, busca-se apagar as fronteiras entre o *agora* e o *então* e, assim, entre o narrador, o menino que ele foi e ainda seus antepassados. Isso justifica em parte o grande número de citações de obras brasileiras e estrangeiras e também a necessidade de narrar de modo tão detalhado as experiências de familiares, amigos, conhecidos e mesmo de pessoas que nem conheceu; de mostrar cada cidade em que seus antepassados viveram, descrevendo ruas, edifícios e instituições ou ainda de, minuciosamente, apresentar as comidas feitas por tias, avós, primas, os objetos que

²² Sugestão dada pela Profa. Dra. Norma Discini no Exame de Qualificação.

passaram de geração em geração, as casas em que morou, explicando como cada cômodo era ocupado, etc. Em cada uma dessas coisas, o narrador se reconhece.

Já em Graciliano, a tentativa é justamente de fortalecer os limites. Há pouco uso de embreagens, incluindo silepses, e um pequeno emprego dos tempos enunciativos. Além disso, o narrador procura deter suas memórias nas experiências da criança, sem abordar muitos fatos que não viveu, e ainda deixar clara a separação e as diferenças entre o adulto e o menino. Recua pouco ao tratar de seus antepassados, fala apenas de bisavós, avós e pais e, ainda assim, sem se alongar muito. Os acontecimentos de maior destaque na obra são acabados, podem ser *lembrados*, mas *não revividos*. Aquela criança que os vivenciou já não existe mais.

A memória para o primeiro narrador é da ordem da abertura, da mobilidade, abarca o máximo possível, enquanto para o segundo, do fechamento, da rigidez, mostra apenas o essencial. O modo de conceber os capítulos é um exemplo disso. Em *Bau de ossos*, há quatro grandes capítulos, de mais ou menos 80 páginas, que narram a vida do narrador e de seus antepassados, passando de geração em geração, até desembocar em sua infância. Trata-se de uma narrativa, que, como dissemos acima, tudo quer abranger. Em *Infância*, ao contrário, há 39 capítulos, de mais ou menos cinco páginas, que mostram os lugares em que morou o narrador e as pessoas que marcaram sua infância. Os capítulos, salvo algumas exceções, não possuem continuidade entre si, cada um narra um episódio diferente. Parecem estar ligados uns aos outros apenas por pertencer a um mesmo período e constituir os fragmentos das memórias de um mesmo sujeito.

Ética da mistura – <i>Baú de ossos</i>	Ética da triagem – <i>Infância</i>
Grande uso da <i>temporalidade da narração</i>	Pequeno uso da <i>temporalidade da narração</i>
Grande uso da <i>temporalidade da memória</i>	Pequeno uso da <i>temporalidade da memória</i>
Grande uso do sistema enunciativo	Pequeno uso do sistema enunciativo
Grande uso de embreagens	Pequeno uso de embreagens
Presença de silepses no nível macrodiscursivo	Ausência de silepses no nível macrodiscursivo
Grande discrepância entre uso do pretérito imperfeito e do pretérito perfeito 2	Pequena discrepância entre uso do pretérito imperfeito e do pretérito perfeito 2
Narração de experiências dos outros	Narração de experiências apenas da criança (narrador)
Menor distinção entre a visão do menino e a do narrador	Maior distinção entre a visão do menino e a do narrador
Dominância do aspecto durativo sobre o pontual	Dominância do aspecto pontual sobre o durativo

CAPÍTULO 3

SEMÂNTICA DISCURSIVA

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas.

(Manoel de Barros, 2003)

3.1 – O estudo da tematização e da figurativização na Semiótica

A semântica discursiva dedica-se a dois níveis de concretização do sentido: a tematização e a figurativização. Os valores assumidos por um sujeito, no nível narrativo, aparecem como temas, no nível discursivo. Os temas, então, revestem os esquemas narrativos e as figuras podem ou não revestir os temas. A oposição tema/figura remete a uma outra, abstrato/concreto. Esta última oposição não deve ser entendida como composta de termos polares. Barros (2002, p. 116-117) mostra que os temas classificam e organizam a realidade significante e as figuras particularizam e concretizam os discursos abstratos, ao estabelecer a relação intersemiótica entre mundo natural e língua. O qualificativo *figurativo* é definido por Greimas e Courtés, no *Dicionário de semiótica*, como “um conteúdo dado (de uma língua natural, por exemplo) quando este tem um correspondente no nível da expressão da semiótica natural (ou do mundo natural)” (1983, p. 187-188).

A repetição de traços semânticos dá coerência semântica ao texto, formando uma isotopia. Cada isotopia estabelece um plano de leitura. A isotopia temática “surge da recorrência de unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático” (Barros 2002, p. 125) e a figurativa, pela redundância de traços figurativos que são responsáveis por cobrir os percursos temáticos, dando-lhes traços de revestimento sensorial.

O estudo das figuras e dos temas possibilita o reconhecimento dos valores sociais inscritos nos discursos analisados. Fiorin, em *Linguagem e ideologia* (1988, p. 18-19), afirma que é no nível discursivo e principalmente na semântica discursiva que as determinações sociais aparecem com maior força. A sintaxe é o campo da manipulação mais consciente e a semântica, o campo das determinações inconscientes e, portanto, o das determinações ideológicas. Reforçando essas afirmações, Fontanille, em “*Temps et discours*” (2002), mostra serem as configurações temporais culturalmente marcadas.

Retomando a idéia, já apresentada na *Introdução*, de que a enunciação deve ser entendida como uma atividade de comunicação, o que faz do enunciador um destinador-manipulador e do enunciatário um destinatário-sujeito, a análise figurativa será realizada também com o objetivo de verificar o tipo de contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário e os mecanismos utilizados na persuasão

do enunciatário. Bertrand mostra que a figuratividade permite agrupar os diversos gêneros em dois blocos opostos, os mais icônicos (narrativa mítica, conto popular, discurso jornalístico, etc) e os mais abstratos (discursos teóricos, científicos, filosóficos, etc), e que a cada um desses blocos corresponde uma forma de adesão do narratário e, assim, um mecanismo para fazer crer que estabelece um contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário. Tal contrato resume-se a uma relação fiduciária que “especifica as condições da correspondência, um crer partilhável e partilhado no interior das comunidades lingüísticas e culturais, que determina a habilitação dos valores figurativos e enuncia seu modo de circulação e validade” (Bertrand, 2003, p. 406). É, então, esse contrato que vai determinar se a leitura de certo texto vai produzir um efeito de realidade, irrealidade ou surrealidade, pois é tal contrato “que tematiza a figuratividade do discurso e engendra diferentes regimes de persuasão e de adesão: o verossímil e a ficção, o real e o fantástico, o representável e o absurdo” (Bertrand, 2003, p. 406).

Conforme já foi dito na *Introdução*, as formas de ajuste entre as semióticas do mundo natural e das manifestações discursivas modificam-se historicamente e culturalmente e, assim, também o que é considerado real ou imaginário dentro do discurso. Por isso, Bertrand (2003, p. 406) afirma que não é a verdade que deve ser procurada no texto, mas o jogo de veridicção.

A pergunta que se enuncia é se existe um fazer crer específico que rege as relações entre o enunciador e o enunciatário de uma autobiografia. Com certeza não poderemos responder a essa pergunta por completo, uma vez que, neste capítulo, dedicar-nos-emos apenas ao estudo dos temas e das figuras ligadas ao tempo e à memória em duas obras.

Teremos como base necessária para tal análise os estudos do tempo, do aspecto, das modalidades e das paixões. É importante ressaltar que, do ponto de vista lingüístico e semiótico, o tempo é apenas uma das categorias que atuam sobre essas figuras (*lembrança, esquecimento, memória*, etc) sendo as outras, o aspecto e a modalidade.

Como o aspecto já foi abordado no segundo capítulo, resta então falar das modalidades. Elas resultam da conversão da categoria tímico-fórica fundamental e determinam, no nível narrativo, a relação entre sujeitos e objetos, entre sujeitos e suas ações e ainda entre destinadores e sujeitos. As modalidades (*querer, dever, poder*,

crer e saber) determinam o *ser* e o *fazer* (também modalidades). Há as modalidades virtualizantes (*querer e dever*), que instauram o sujeito, as atualizantes (*poder e saber*), que o qualificam para ação, e as realizantes (*fazer*) (Barros, 2002, p. 53).

A partir do estudo das modalidades, Greimas e Fontanille (1993, p. 52) propõem, em *Semiótica das paixões*, um quadrado que articula os modos de existência do sujeito (sujeito virtualizado, sujeito atualizado e sujeito realizado) à categoria da junção. Mostram que há uma quarta posição no quadrado, ainda não nomeada, que seria ocupada, então, pelo sujeito potencializado. A proposta é revisada em *Tensão e significação* (2001, p. 134), de Fontanille e Zilberberg²³.

A análise das modalidades é necessária para a compreensão das paixões, entendidas como “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito” (Barros, 2002, p. 61). Assim, o estudo das paixões é feito a partir da análise da sintaxe modal que precisa levar em conta as relações entre sujeito e objeto e entre sujeitos somente.

Como fizemos no capítulo anterior, vamos analisar as figuras e os temas de *Baú de ossos* e *Infância* separadamente para, ao final, estabelecer uma comparação. As figuras e temas estudados em cada uma das obras não são os mesmos, uma vez que nem todos estão presentes nas duas. Além disso, a ênfase é dada a figuras e temas que permitem, de algum modo, estabelecer relações entre as diferentes temporalidades da autobiografia: a *temporalidade da narração*, a *temporalidade da memória* e a *temporalidade do narrado*.

3.2 – Análise dos temas e figuras de *Baú de ossos*

3.2.1 – A memória e a genealogia

A memória em *Baú de ossos* é definida como aquilo que é capaz de trazer de volta o passado, ou seja, de fazer o sujeito que lembra entrar, no nível narrativo, em

²³ Reproduzimos abaixo o quadrado apresentado por Fontanille e Zilberberg (2001, p. 134):

plenitude (realizante)		vacuidade (virtualizante)
	X	
falta (atualizante)		perda (potencializante)

conjunção com esse outro tempo. Ela possibilita sua reconstrução, com o objetivo não só de preservá-lo, mas também, como veremos, de revivê-lo.

No dicionário Houaiss (2001), entre os inúmeros sentidos de memória encontramos:

1 faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passada e tudo quanto se ache associado aos mesmos (...) 2 lembrança que alguém deixa de si, quando ausente ou após sua morte, mercê de seus feitos (bons ou maus), qualidades, defeitos, etc; nome, reputação (...) 3 aquilo que ocorre ao espírito como resultado de lembranças já vividas; lembranças, reminiscências.

De fato, a memória em *Bau de ossos* é mais do que a faculdade de lembrar, ela está associada a tudo aquilo que permite recriar esse outro tempo, detalhadamente, e recuperar essa “lembrança que alguém deixa de si, quando ausente ou após sua morte”. Sobre uma resposta de Heitor Modesto feita a um inquérito de Gilberto Freyre, quando este estava preparando *Ordem e progresso*, o narrador afirma:

Tive-a em mãos e é um pouco de lembrança, um pouco pelas referências de Gilberto Freire, que rememoro o que ali se dizia das casas comissárias, onde os donos exerciam autoridade de chefes, de proprietários, mas também uma espécie de influência paternal e abacial sobre a fraternidade monástica dos empregados (PN, p. 57).

Assim, além das lembranças, vão fazer parte da memória arquivista e monumental do narrador, cartas antigas, testamentos, certidões, móveis, casas, edifícios, fotografias, livros, artigos de jornais, mapas, narrativas que foram preservadas e que, por sua vez, permitem a conservação do passado. Ela é então o que permanece, o que possui o traço aspectual da duratividade. Todo esse material, somado às histórias familiares transmitidas através das gerações, ajudará na construção da identidade do grupo ou do indivíduo:

A memória dos que envelhecem (e que transmitem aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho – porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o

indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia de nada, mas cuja evocação é uma verdadeira oportunidade poética (PN, p. 9).

O narrador vai constituir-se como aquele que pode e deve resgatar esse passado, para não deixar que caia no esquecimento: “ele surge ali como o narrador das lembranças de família, velho guardião e transmissor do legado cultural do passado, formador da tradição em cadeia através do tempo, portador da experiência viva das gerações pretéritas” (Arriguicci, 1987, p. 101).

O papel assumido pelo narrador vai justificar seu interesse pela genealogia, que faz parte, nesse livro, da memória, já que também é responsável pela permanência. Recuperá-la significa recuperar o passado, não deixá-lo esquecido e ainda extrair aquilo que há de atemporal nas famílias.

O narrador usa diversos traços figurativos comuns aos genealogistas como “linha varonil paterna”, “sangue apurado”, “galhos”, “troncos”, entre outros: “Pela mãe desse bisavô, Dona Francisca da Silva Castro, podemos subir outro tronco português e galego ainda mais velho que o dos Coelho” (PN. p. 139). A razão dada para tal interesse está na busca de autoconhecimento, de identidade, um dos temas principais da obra, já que pela genealogia se pode conhecer aquilo que ficou das gerações anteriores e foi desembocar no próprio narrador. Como ele afirma, cada indivíduo é formado da mistura de seus antepassados, o que pressupõe, no Brasil, mistura de raças, de condições sociais, de qualidades e defeitos, etc. Dessas observações, salta a figura do médico, que olha de modo semelhante tanto para sentimentos quanto para as características físicas. Trata-se de uma concepção biológica do comportamento humano.

Suprimindo a vaidade, o que procuro na genealogia, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexivas, instintivas, genéticas, inevitáveis. Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspecto ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente – quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho! meu neto! você não me conheceu logo porque estive escondido cem, duzentos, trezentos anos. A vaca da epígrafe... A vaca branca, negra, castanha, ou malhada quando entra numa casa, nessa casa reaparecerá cem anos depois, ou mesmo duzentos, ou mesmo trezentos... Poeticamente, a genealogia é oportunidade de exploração no tempo. Nada de novo

sobre a face do corpo. Nem dentro dele. Esse riso, esse jeito, esse cacoete, esse timbre de voz, esse olhar, esse choro, essa asma, essa urticária, esse artritismo, esse estupor, essa uremia – são nossos e eternos, são deles e eternos. Vêm de trás, passam logo para o futuro e vão marcando uma longa cadeia de misérias. São sempre iguais e emergem ao lado das balizas trágicas do nascimento, do casamento, do amor, do ódio, da renúncia, da velhice e da morte. Vão pontuando e contrapontuando num longo martírio... Meu, teu, seu, nosso, vosso, deles, delas. Eu, tu, ele, nós, vós, eles. Entre dois nada, os pronomes dançam. Ah! dançam em vão... Assim como é, racialmente, minha gente é o retrato da formação dos outros grupos familiares do país. Com todos os defeitos. Com todas as qualidades uns e outros, velhos, pois temos uma brasileirice de quinhentos anos, coeva do país, cada vez mais virulenta, pela sua *passagem* (uso o termo no seu sentido médico, laboratorial) numa série de homens e mulheres bons e maus, demônios ou quase santos, castos e lúbricos, austeros e cínicos, coração na mão ou cara estanhada pela hipocrisia – família de várias cores, com altos e baixos, com todas as fortunas. (...) Uma família como as outras, só que antiga. Dentro dela eu posso dizer que não valho nada, mas dizê-lo com a vingadora compensação que também se dava Choulette, no capítulo XIX do *Le Lys rouge* – quando se julgava e julgava seus contemporâneos. Pois é... Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais... (PN, p. 175-176).

Entretanto, quando afirma que suprime a vaidade ao explicar o que o leva à pesquisa de suas origens, o narrador deixa uma brecha na qual se lê que alguma vaidade existe. Talvez tal sentimento não seja o motivo principal da busca, mas é inegável o orgulho que sente por pertencer a uma família tão antiga e tradicional, do contrário não teria dado tanto espaço à genealogia, que às vezes traz nome e sobrenome de personagens cujas histórias e características o narrador nem chega a comentar. Além disso, quando trata mais detalhadamente da vida de algum parente, geralmente, enfatiza como este participou, de forma decisiva, da história dos lugares por onde passou e até mesmo da história do país. É isso que vemos, por exemplo, no trecho em que afirma que os doces mineiros foram muitos deles espalhados pelas cozinheiras de sua tataravó:

É certo que as negras de Dona Lourença contribuíram para espalhar no centro de Minas grande parte de nossas sobremesas (PN, p. 151).

O mesmo orgulho pode ser notado quando mostra a participação de seu pai e de seus amigos na Padaria Espiritual e apresenta-a como um movimento importante para o desenvolvimento da cultura do país: “uma sociedade cearense de letras, cujo

aspecto irreverente, revolucionário e iconoclasta só encontra símile no movimento que sairia, trinta anos depois, da Semana de Arte Moderna” (PN, p. 76).

Também revelam a vaidade o uso do recurso da embreagem, que substitui o pretérito perfeito² pelo presente, quando está apresentando a biografia de algum parente, criando o efeito de que grandes acontecimentos históricos estão sendo narrados, e o fato de apresentar sempre os sobrenomes de cada parente ou conhecido. A valorização, em alguns momentos, da estabilidade social de sua família e ainda certas escolhas lexicais são outros indícios que reforçam essa idéia. Embora o narrador mostre que despreza a pureza do sangue e que prefere a mistura, ao falar do “sangue apurado” da família mineira, deixa ver que considera que alguns sangues são limpos ou puros e outros não.

Um quadro conservado três séculos e o fato de se saber disto, depois das nove gerações comportadas por esse prazo, mostram uma estabilidade de posição social (mesmo modesta!), um espírito tradicionalista, um respeito pelo passado e pelo antepassado que podem ser atestados, jurados, historiados (PN, p. 33).

Onde estarão os ossos da megera? que, desnivelando-te, desnivelou tua descendência (PN, p. 154).

Por essa progenitora, o tropeiro bruto do Caminho Novo recebe sangue apurado nas vinte e cinco gerações que vão dele a D. Paio ou Pelaio Mogudo de Sandim, rico homem de Afonso VI de Leão, passado por Portugal em serviço do Conde Dom Henrique e que foi Senhor de Sandim, no Conselho de Filgueiras (PN, p. 140).

Assim, por um lado, é visível no narrador a nostalgia de um período em que sua família era mais importante e ainda o que Arrigucci chama de “certa tendência à aceitação complacente dos traços de classe” e “gozo inconsciente de favores herdados da sociedade patriarcal” (1987, p. 91). Por outro, ele nega que seu interesse pela genealogia estivesse ligado a status e a valores aristocráticos. Mais do que isso, separa de maneira bastante maniqueísta a família de seu pai e a de sua mãe e elogia muito o lado paterno, que se lança contra a aristocracia. A família do pai, que tem origem no Ceará e no Maranhão e que é formada por profissionais liberais intelectualizados, é considerada boa e doce, enquanto os membros do lado de sua mãe, ao qual pertence a tataravó que se interessava pela genealogia por orgulho e que têm entre seus

antepassados grandes proprietários de terras de Minas, são predominantemente tachados de cruéis e interesseiros. Ele chama-os, em uma passagem, de “feudais”.

Só que este conhecimento, que eu cultivo do ponto de vista da zootecnia e da fuga para o convívio dos mortos, resultava em orgulho e prosápia no entendimento de Dona Lourença Maria de Abreu e Melo. (...) O casamento das filhas e dos filhos eram todos escolhidos por ela. Nada de pobretões. Nada de gatinha. Lê com lê, cré com cré. Assim foi organizando enlaces, fazendo alianças, somando fortunas, mantendo puro o sangue que ela considerava o mais limpo de Minas. Até que era (PN, p. 153).

É o que aconteceu com essa elite durante uns cem anos da história de Minas e da Mata, e se agora ela começa a perder força, poder e cabedais – é em virtude daquela lei pendular que dá a pais fascistas, filhos comunistas, e às gerações poderosas, descendências demissionárias... Pois foi contra essa fortaleza que desfizeram politicamente meu Pai, o tio Paletta e o Dr. Duarte de Abreu (...) (PN, p. 271).

3.2.2 – O tempo e a morte

O tempo, outra figura que aparece nessa obra, é diversas vezes grafado com a letra maiúscula, num processo de antropomorfização e tem uma ação oposta à da memória. O narrador conta que, quando menino, não se conformava com o fato de uma tia velha e enrugada ser a jovem do retrato: “Eu não suspeitara ainda da existência do Tempo e de sua atividade paciente, companheira da Doença paciente e da Morte paciente.” (PN, p. 111). Essa comparação entre o tempo e a morte é recorrente na obra. Ao tratar de um republicano que, após um protesto, foi linchado pela multidão, por exemplo, o narrador afirma:

Consolou-se das contusões com as mortes sucessivas de Umberto Primo, às mãos de um anarquista; da própria Rainha Vitória, às unhas do Tempo; de Draga e Alexandra da Sérvia, na garra dos Karajorges (PN, p. 197).

Ele diz ainda que as únicas duas coisas que não mudam são o “Tempo” e a “Morte”, que “reduzem tudo ao nada de tudo” (PN, p. 91). O tempo é, então, responsável pelas mudanças ou rupturas, que levam, em última instância, ao

desaparecimento; por isso pode ser comparado à morte. Ambos são implacáveis, imutáveis e irreversíveis. Como a morte, o tempo conduz à ausência, estabelece um abismo entre o passado, que não existe mais, e o presente. A atividade dos dois é paciente e constante. Assim, o tempo e a morte realizam uma ação que dura, mas que provoca mudanças ou rupturas. Como veremos, fazem exatamente o inverso da memória involuntária, que realiza uma ação pontual, que instaura, depois, uma duração.

Ambos figurativizam o papel actancial do anti-sujeito e sua ação conjunta provoca a disjunção do sujeito com o objeto-valor da perenidade e, no nível profundo, a descontinuidade. Esse é o momento em que mais nada resta do sujeito.

Bastava contemplar sua forma alongada, estranha, peculiar, anômala e entretanto funcional, para adivinhar o que estava dentro, o estado do que estava dentro, e ter de chofre toda a revelação da morte, da podridão, do aniquilamento, do fim, do nada (PN, p. 251).

A percepção da morte no outro leva o menino, Pedro Nava, muito cedo a perceber sua transitoriedade, o que o deixa aterrorizado. O medo da morte (*não-querer*), muito presente nesta obra, é então o medo de deixar de existir, de ser esquecido. É isso que sente o narrador ainda criança depois de ver o filho da ama de leite de sua irmã morto, sem movimento, com o corpinho duro e gelado.

Fui tomado do pânico em que havia aquele pasmo do trem entre o primata antropóide e o bicho homínideo, quando pela primeira vez percebeu noutro bruto morto o albor da idéia da própria morte e, em vez de comer-lhe os restos, uivou de horror na escuridão da noite quaternária (PN, p. 316).

A preocupação com a morte está também presente no narrador, que possui como profissão a luta contra essa senhora implacável. Conforme mostramos no capítulo anterior, uma das poucas ocorrências do futuro do presente²⁴, nessa obra, serve para confirmar a certeza da morte.

Assim, as *Memórias* não se compõem de um discurso puramente narrativo, mas também de um verdadeiro diálogo com o passado, com o que está morto e vivo, e no mais geral, com a própria idéia de morrer. Elas encenam o drama de um homem que vai arrastando

²⁴ *Bau de ossos*, p. 103.

consigo seus mortos e as muitas faces de si mesmo no decorrer do tempo, à medida que caminha para o palco presente, onde sua principal antagonista é de fato a Morte (Arrigucci, 1987, p. 88).

Contra o tempo, como veremos, insurge-se, então, a memória, já que a lembrança é a única coisa que resta, por exemplo, do grande médico, antigo professor do pai do narrador. A lembrança é capaz, assim, de atualizar a ausência, tornando-a presença novamente. É o que se mantém, a despeito da ação da morte e do tempo. Ela une pontualidades.

Mas foram-se os anos, todos morreram, cessaram rancores, tudo foi tragado pelo tempo *Autant en emporte ly vens*. Entretanto, persiste a lembrança do grande médico, do professor, do financista, do jornalista, do escritor e hoje, podemos dizer sem pilhéria, antes com a verdade do coração, *tudo passa e o Nuno fica...* (PN, p. 214) .

Não só a memória, vista como lembrança, parece opor-se ao tempo e à morte. Também a herança genética possui tal função. Ao tratar das semelhanças das feições de parentes pertencentes a gerações diferentes, o narrador afirma: “Máscara comum que eles tiraram magicamente do Tempo” (PN, p. 32). Os traços comuns, ou seja, a memória genética, perduram por meio da repetição (duração descontínua), como algo retirado da passagem do tempo, tornado atemporal.

Além disso, as memórias, compreendidas como a narrativa da vida, também possuem função semelhante. Contar sua vida, fixá-la no papel, constitui uma maneira de rebelar-se contra as figuras implacáveis do tempo e da morte, já que cria a duração onde não há.

3.2.3 – A lembrança e o esquecimento

A lembrança é definida no dicionário Houaiss como: “ação ou efeito de lembrar (-se) 1 faculdade da memória; memória, recordação (*acontecimentos que jamais me sairão da l.*) 2 aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; reminiscência (*guardo boas l. da infância*) 4 aquilo que subsiste como testemunho de um fato passado (*o nariz achatado é uma l. de seus tempos de*

boxeador)”. Assim, ela faz parte da memória, é a imagem presente do passado, o que permanece, o que dura. As heranças hereditárias, ou seja, aquilo que está ligado à genealogia em *Baú de ossos*, é denominado memória, assim como, móveis, documentos e tudo o mais que funciona como vestígio de um outro tempo, mas não lembrança, que parece possuir um significado mais restrito.

Algumas vezes, em *Baú de ossos*, ela é temporalmente determinada como imagem durativa contínua e outras, como iterativa. Quando o narrador fala da “lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo” (p. 9), é a esse signo do passado, entendido como algo que está constantemente presente, que se refere. Essa lembrança contribui para a criação da tradição, da identidade, já que, ao ser transmitida oralmente de uma geração para outra, ajuda a criar a história de um determinado grupo.

Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muita coisa mineral nos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra – mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elásticos, no andar, no pigarro, no jeito – para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinquenta, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e flagrante como um fato presente. E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens, fatos pretéritos, toda a camada da vida de que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive – porque um e outro são condições recíprocas (PN, p. 9).

Há também, como dissemos, a lembrança iterativa, ou seja, uma imagem que aparece às vezes, mas que não está sempre à disposição do narrador. Esse tipo é o que sofre a ação do esquecimento, uma outra maneira de figurativizar o anti-sujeito. Como a lembrança, em *Baú de ossos*, o esquecimento é tido como parte ativa da memória e não o seu contrário, como aparece, por exemplo, no *Dicionário Houaiss*, que dá como um dos sentidos de esquecimento “a falta de memória” e que em nenhum momento o coloca como uma de suas funções. Sua ação é oposta à da lembrança, como veremos, pois distancia o passado.

O trecho abaixo mostra justamente que é a memória que suprime intervalos, revelando ainda que o esquecimento pode dar-se como uma manipulação da passagem cronológica do tempo e também dos espaços, já que permite ao menino lembrado

passar de um dia a outro e de um lugar a outro, sem levar em conta o que transcorreu entre eles. Assim, o esquecimento é compreendido, em Nava, não só por meio da noção de tempo, mas também da de espaço.

 Não é bem como eu disse antes, que anoitecia aqui, para acordar ali. A memória é que suprimia intervalos e permitia que eu passasse sem interrupção, da noite da Rua Direita aos terreiros ensolarados de secar café, em Santa Clara; da primavera da chácara do seu Carneiro ao verão do Rio Comprido e aos frios do Paraibuna (PN, p. 227).

Ao descrever o funcionamento da memória com uma metáfora do sistema solar, o narrador mostra que o esquecimento torna os acontecimentos do passado distantes:

 Uns fatos voltam ao sol da lembrança com a rapidez dos dias para os mundos de pequena órbita. Vivem na memória. Perto do astro-rei, como Vênus e Marte. Há os distantes, como Saturno. Outros, cometas, passam roçando e queimando; depois somem em trajetórias mergulhadas nas distâncias espaciais do esquecimento. Tocam, com suas caudas, galáxias perdidas na mais prodigiosa altura das alturas; voltam, novamente, ameaçando arrasar tudo com o rabo de fogo. Como face de lua, aquele prato imaculado e duro. De ágata. Relutâncias diante do mingau transbordante. Comido aos poucos, iam aparecendo na borda as letras do alfabeto e os números de 0 a 9 (PN, p. 233).

Essa idéia aparece reforçada em uma longa passagem em que o narrador reflete a respeito da dificuldade de narrar certa fase de sua infância em ordem cronológica. Ele distingue alguns fatos constantemente lembrados, dos que aparecem às vezes. Os primeiros são temporalmente marcados pelo traço aspectual da duratividade contínua, pois são “permanentes” e estão “sempre” à disposição do sujeito que lembra. Espacialmente, no eixo da horizontalidade, esses eventos estão “próximos” e, no da verticalidade, encontram-se na superfície, em cima, já que são trazidos “tempo afora”. Há, entretanto, fatos que sofrem a ação do esquecimento, que lança os acontecimentos, espacialmente, para longe, ao transformá-los em “passado remoto”, e para o fundo ou para baixo, ao atirá-los “nos abismos”. Esses eventos são marcados aspectualmente pela duratividade descontínua, pois “às vezes” emergem. Surgem como acontecimentos isolados, sem nexos, embora em verdade escondam uma enorme rede de relações à qual nem sempre se pode ter acesso.

É impossível colocar em série exata os fatos da minha infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora como se fossem dagora. É a carga. Há outros, miúdos fatos, incolores e quase sem som – que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento. Mesmo próximos eles viram logo passado remoto. Surgem às vezes, na lembrança, como se fossem uma incongruência. Só aparentemente sem razão, porque não há associação de idéias que seja ilógica. O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas – raízes lógicas! – de que emergem os pequenos caules isolados – aparentemente ilógicos ! só aparentemente! – às vezes chegados à memória, vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória. Sobem como pés de tiririca, emergem como Açores e Madeiras, ilhas perdidas na superfície oceânica, entretanto pertencentes a um sistema entrosado de montanhas subatlânticas. Assim a anarquia infantil do Tempo e do Espaço me impedem de contar Juiz de Fora em ordem certa, capítulo um, capítulo dois, capítulo três. São mil capítulos e inumeráveis – entretanto capítulo único (PN, p. 222-223).

Reforçando a idéia de que esquecer faz parte da memória, o narrador procura compreender o papel que essa atividade desempenha no psiquismo do sujeito. Em primeiro lugar, afirma que o esquecimento, “fenômeno intencional”, combinado com a memória voluntária, funciona como uma defesa. Ele desvia o sujeito de lembranças dolorosas, carregando-as para o fundo da memória, ao contrário da saudade, do remorso e de outras paixões da falta. O esquecimento não apenas distancia temporalmente e espacialmente os acontecimentos, como muda sua direção. O narrador compara a lembrança à figura de uma “fotografia positiva”, resultado da revelação de vários negativos superpostos. Ela pode ser então entendida como a imagem que se obtém na memória, após agir sobre ela o esquecimento.

Isso vem a propósito de minhas lembranças dos bondes-de-burro. Neles andei, talvez numa de nossas viagens ao Rio ou, mais certamente, depois de nossa vinda definitiva de Juiz de Fora. Quando? não o posso dizer com exatidão, pois minhas recordações desse Aristides Lobo da infância surgem empilhadas e a fotografia positiva que delas obtenho resulta da revelação de vários negativos superpostos, cuja transparência permite que as imagens de uns se misturem com as luzes dos outros (PN, p. 358).

O esquecimento esconde algo e a memória voluntária mostra outra coisa no lugar para que aparentemente o sujeito tenha a ilusão de que se lembra. Assim, não há muitas lacunas em *Baú de ossos*, afinal o próprio narrador afirma que elas vão sendo preenchidas. Estabelece-se, com isso, um jogo entre o ser e o parecer. Quando esquecimento e memória voluntária agem juntos, a aparência de que se tem a lembrança integral é uma mentira (parecer e não ser). Já a idéia de que certos fatos lembrados não possuem relação nenhuma entre si está na forma de segredo (ser e não parecer), pois suas raízes subterrâneas, para ficar na mesma metáfora, embora ainda não tenham sido desvendadas, existem.

Porque *esquecer* é fenômeno ativo e intencional – *esquecer* é capítulo da memória (assim como que o seu tombo) e não sua função antagonica. Na recordação voluntária não podemos forçar a mecânica com que as lembranças nos são dosadas. Os fatos sumidos nos repentinos, em vez de todos, em cadeia, voltam de um em um. Às vezes, um só. Esse se oferece para suprir e vicariar os que as defesas do psiquismo acham que não é hora de dar e ele é uma espécie de ‘em vez de’ – acontecimento, imagem que tem de ser coagida pelo consciente, para soltar outros, outros e nos dar aparência do integral não achado, mas construído (tiririca de que é preciso forçar o minúsculo pé, para fazer sair da terra os metros de raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes). Às vezes não adianta violentar e *querer* lembrar. Não vem. A associação de idéias parece livre, solta, mas há uma colação que a compele e que também nos defende. Penso, por exemplo, em livro. A mente vagabunda me leva à capa, à encadernação. Encadernar, papelão. Este, a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, a ente miserável. E lá vou... De encadernar eu poderia ter ido a couro, em vez de papelão. Mas o couro foi escamoteado por causa daquele divã de couro de certa casa da Rua da Bahia – o que mais valia recalcar e deslembrar... Somos conduzidos pela preferência do espírito que é fuga, distração, descanso lúdico... Ave solta... Sua alteração, como que sua doença: o martelamento obsessivo que sucede no remorso, na saudade dos mortos, na dor-de-corno – em que tudo é pretexto de volta à imagem iterativa, dolorosa e adesiva, que nos tem – ai! Na gosma do seu círculo concêntrico. Pássaro no visgo... No que se precisa esquecer, nisto, a *memória* é exímia. Desvia na hora certa e suprime o couro, para evitar o divã empapado de lágrimas. Duas coisas sucedem ou são feitas no mesmo dia. Entretanto o tempo passa desigual sobre cada. Ao fim de anos, uma parece remota e a outra lateja presente e quando o acaso de nota tomada, de diário escrito, mostra-as do mesmo dia – ficamos varados de pasmo. É por isto que Proust dizia que nossa memória habitualmente não dá lembranças cronológicas (PN, p. 292-294).

3.2.4 – A memória voluntária e a memória involuntária

O narrador faz uma distinção entre memória voluntária e memória involuntária como forma de nomear dois mecanismos diferentes de funcionamento da memória e principalmente de explicar a composição de sua narrativa. Vamos mostrar como cada uma dessas figuras é explorada na obra.

Na recordação voluntária não podemos forçar a mecânica com que as lembranças nos são dosadas. Os fatos sumidos nos repentes, em vez de todos, em cadeia, voltam de um em um. Às vezes, um só. Esse se oferece para suprir e vicariar os que as defesas do psiquismo acham que não é hora de dar e ele é uma espécie de ‘em vez de’ – acontecimento, imagem que tem de ser coagida pelo consciente, para soltar outros, outros e nos dar aparência do integral não achado, mas construído (tiririca de que é preciso forçar o minúsculo pé, para fazer sair da terra os metros de raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes). Às vezes não adianta violentar e *querer* lembrar (PN, p. 292).

Poderíamos pensar que memória voluntária significa que o sujeito de estado e o sujeito do fazer são figurativizados por um mesmo ator, aquele que lembra, e que memória involuntária quer dizer que o sujeito de estado é figurativizado por aquele que lembra, enquanto o sujeito do fazer pela própria memória, afinal ele não a controla. Entretanto, como veremos, não é isso o que ocorre. Nas duas, dá-se o sincretismo e o que as distingue é que no caso da memória involuntária há uma subjetivação do objeto passado, o que será mais bem explorado mais adiante.

Outra diferença é o fato de a memória voluntária funcionar de modo apenas metonímico²⁵. Ela pode manifestar-se por relações de implicação, como na passagem em que o narrador mostra como um livro o levou a encadernação, a papel, a apanhador de papel e, por fim, a mendigo. Ao explicar seu método de trabalho, o narrador revela que procede como Curvier que, partindo de um dente, reconstrói a besta ou como um arqueólogo que, de uma curva, refaz o vaso. O narrador, sujeito

²⁵ Fiorin (2005b), com base no legado da Retórica Clássica, mostra que a metonímia é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles existe uma relação de contigüidade, de coexistência, de interdependência. Constitui um processo de conotação, já que gera um signo cujo plano da expressão é também um signo. Lembrando a lição de Hjelmslev, para quem o signo pode ter qualquer extensão, mostra que tal fenômeno não concerne apenas à palavra isolada, mas pode ser compreendido como um procedimento discursivo. O mesmo se aplica à metáfora, também definida como o acréscimo de um significado a outro, mas quando entre eles existe uma relação de semelhança, de intersecção.

que recorda, reconstrói o passado a partir de fragmentos que permaneceram dele no presente.

Já a memória involuntária age por uma operação metafórica. O narrador depara com algum elemento presente que desperta uma sensação semelhante à que sentiu num tempo pretérito, fazendo com que se recorde daquilo que gerou tal sensação no passado e do universo que o rodeava. Basta uma mordida na rapadura feita por sua avó para que se materializem o céu sem nuvem e ensolarado, o vento nas janelas abertas, a hora da sesta, a rede branca e fresca, as rezas das mulheres, o sono de seu pai e tudo o que fazia parte da casa da infância, aonde o doce chegava pelo correio. Assim, ao realizar uma operação metafórica, a memória involuntária presentifica todos os elementos que coexistiam em um dado período. Diferente do que faz a rememoração voluntária, ela não traz uma coisa de cada vez, mas todas ao mesmo tempo. Segundo o narrador, é total e simultânea. Sempre que irrompe, uma enorme lista de lembranças é apresentada. Nessa coexistência de elementos que aparecem ao mesmo tempo, nota-se que o processo metafórico está inextricavelmente ligado ao metonímico, já que se fundam, respectivamente, nas operações de seleção e de combinação, dois modos de arranjo de qualquer unidade lingüística.

Além disso, quando a memória é voluntária, permite que o narrador entre em conjunção com os valores do passado, o que significa apenas relembrá-lo, já quando é involuntária ocorre a presentificação desse outro tempo, o narrador, então, o revive. Em ambos os casos, a memória produz a duratividade.

O narrador mostra-nos que, muitas vezes, esforça-se por reencontrar o passado esquecido, mas que apenas o milagre da memória involuntária consegue trazê-lo à tona. Isso ocorre, conforme acabamos de descrever, devido ao contato com um elemento presente capaz de fazer desencadear uma série de associações. O doce (“batida”) feito por sua avó funciona como a *madeleine* de Proust²⁶, fazendo-o viajar no espaço e no tempo. O cheiro de cânfora transporta-o até o gabinete de seu pai, que,

²⁶ Há algumas diferenças entre a memória involuntária mostrada em Proust e a que temos em Nava. Embora se trate do mesmo mecanismo, em Proust, ela é bem mais rara, única, enquanto, em Nava, ocorre toda vez que o narrador entra em contato com determinados elementos presentes. Há uma certa banalização de tal mecanismo. Além disso, o que ela traz para o narrador também é diferente. Segundo Savietto: “Enquanto a experiência do narrador naveano deixa transparecer uma ênfase maior na rememoração como via de acesso à revivescência de um outrora a ser resguardado, exorcizado e até recriado, a experiência do narrador proustiano concentra-se, com maior vigor, no ato de deciframento desse passado e do mecanismo que o faz ressurgir” (2002, p. 154). O essencial, na obra de Proust, segundo Deleuze (1987, p. 109), não é lembrar-se, mas aprender. Já, em Nava, a saudade deixa bem à vista o desejo de reviver e lembrar o passado.

como ele, era médico. A visão do antigo sobrado, já totalmente modificado, faz com que subitamente a vida recomece em seu interior, trazendo de volta o calor, as manhãs, as vozes daqueles que já morreram, os velhos perfumes, etc.

A memória involuntária é, então, uma experiência sensorial. É sensorial, pois o processo de rememoração se dá a partir do tato, da audição, do olfato, do paladar e, principalmente, da visão, sentidos que trazem de volta sensações esquecidas e junto com elas, o passado. Todas as vezes em que esse outro tempo é presentificado, por meio do uso do presente no lugar do pretérito perfeito ou imperfeito, o narrador-personagem é lançado em meio a odores, formas, cores, sensações corporais.

Cheiro de moringa nova, gosto de sua água, apito de fábrica cortando as madrugadas irremediáveis. Perfume de sumo de laranja no frio ácido das noites de junho. Escalas de piano ouvidas ao sol desolado das ruas desertas (PN, p. 292).

A memória involuntária realiza o grande feito de colocar o narrador em contato com o passado, de um modo intenso, corporal, por isso ele afirma que ela é mágica. Enquanto a morte e o tempo transformam o tudo em nada, ela faz justamente o contrário: “(...) tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino; outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado” (PN, p. 290).

Conforme afirma o narrador, ela é repentina, instantânea, como um fato presente. O aspecto da pontualidade do elemento presente, que traz à tona o passado, parece, então, contaminar a memória. O narrador faz uma observação interessante a respeito disso:

Essa retomada, a percepção desse processo de utilização da lembrança (até então inerte como a Bela Adormecida no Bosque do inconsciente) tem algo da violência e da subitaneidade de uma explosão, mas é justamente o seu contrário, porque concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído – doravante irresgatável e incorruptível (PN, p. 292).

Assim, o fato presente funciona como um ímã que atrai, concentra e torna indivisível o instante em que a memória involuntária é acionada. Esse instante forma uma ilha de descontinuidade ou uma fratura no cotidiano do narrador, o que é marcado pela passagem do cotidiano banal para o extraordinário e ainda pela ruptura

espacial e temporal. Como o próprio narrador afirma, quando sua memória é ativada, viaja primeiro no espaço e depois no tempo. Tal ruptura pode ser confirmada pelo mecanismo, já citado, de presentificar o passado, que se dá por meio da substituição do pretérito perfeito e do imperfeito pelo presente, mas também pela ausência de verbos em algumas passagens, o que contribui para criar o efeito de suspensão temporal:

Foi aquele tumultuar, aquele entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única: consubstanciaram-se as ferragens caprichosas da frente, os dois lances da escada de pedra, bicos de gás da sala de jantar, as quatro figuras de louça da varanda (Primavera, Verão, Outono, Inverno), um velho oratório, o baú cheio de ossos, o gradil prateado, o barulho da caixa d'água, o retrato da prima morta, o forro de couro macio das espreguiçadeiras, o piano preto e o cascalhar de suas notas e escalas ao meio-dia, os quartos, os ângulos do telhado, os rendados de madeira da guarnição do frontispício, silêncios, risos, tinidos de talher, frescuras de moringas de barro, vozes defuntas em conversas outrora, murmúrio noturno das ondas do rio Comprido, avencas e begônias (...) (PN, p. 290).

Assim, a memória involuntária, em *Baú de ossos*, possui todos os quesitos apresentados por Greimas, em *Da imperfeição* (2002), obra dedicada ao estudo da estesia, para constituir-se como uma experiência estésica. Ela rompe a vida representada, operando uma mudança de isotopias; instaura uma descontinuidade temporal e espacial; converte a relação de disjunção entre o sujeito e o objeto, no caso, o passado, em uma relação de conjunção; estabelece uma relação sensorial entre sujeito e objeto e possui um percurso passional, que passa pela espera, pelo momento de revelação e pela nostalgia da perfeição entrevista.

A passagem do cotidiano banal para o extraordinário aparece como uma mudança figurativa. A ausência de cores, cheiros, sons, luminosidade e formas do presente dá lugar ao passado repleto de estímulos sensoriais. Essa questão será mais bem desenvolvida adiante, quando fizermos uma comparação entre o passado e o presente.

Sobre a relação entre sujeito e objeto é importante ressaltar que Greimas afirma que, na estesia, ocorre uma subjetivação do objeto (2002, p. 34). De fato, podemos observar isso na autobiografia analisada, pois a conjunção não depende apenas da vontade do sujeito, é preciso que o passado venha tomá-lo. É esse

mecanismo que o narrador nomeia de memória involuntária. Na passagem em que se descreve observando a casa de sua infância, há um momento em que, de repente, sem que nada faça, uma das luzes da janela se acende e vem atingi-lo. O passado lança-se sobre o narrador.

Foi preciso o milagre da *memória involuntária*. Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação – como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. Como ela era! com suas janelas abertas ao vento, ao calor, às manhãs, aos luares. (...) À luz daquela janela, ao fanal daquela vidraça! Ponto crioscópico fazendo cristalizar a velha casa há tanto diluída e surgir sua fachada antiga e juvenil em lugar da que eu tinha diante de mim, máscara mortuária cheia de cicatrizes como as de um rosto que se tivesse desfigurado com a espadana de um pote de vitríolo (PN, p. 289-290).

Greimas (2002, p. 70) estabelece uma hierarquia entre os sentidos, que vai daqueles que o autor considera mais superficiais, como a visão, em que a relação entre o sujeito e o objeto é mais distante, para os mais profundos, como o tato e o paladar, em que essa relação é mais próxima. Embora isso varie de texto para texto, em algumas passagens da obra de Pedro Nava, podemos observar essa mesma hierarquia proposta por Greimas. Sobre o doce feito por sua avó, o narrador afirma: “Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e de espírito imóvel. A batida não. A batida é viagem no tempo. Libro-me na sua forma, no seu cheiro, no seu sabor” (PN, p. 27). A aproximação entre o sujeito e o objeto é expressa então, nesse trecho, pela passagem do sentido da visão (*forma*), para o olfato (*cheiro*) e, por fim, para o paladar (*sabor*). Este último figurativiza, mais do que a conjunção, a fusão entre os dois.

Apesar de haver essa passagem pelos outros sentidos, no momento da apreciação da perfeição pelo sujeito, verifica-se o predomínio da visão. Sobre a experiência ocorrida diante de seu antigo sobrado, o narrador afirma que “olhava deslumbrado” e, quando está descrevendo a viagem temporal que efetua após comer a

batida, faz uma comparação entre aquele momento e um filme de cinema: “a vida recomeça como a projeção (no vácuo!) de um filme de cinema mudo” (PN, p. 27).

A apreensão estética excepcional possui um percurso passional, conforme foi dito acima. Em algumas passagens do texto, isso fica bem explícito como naquela que mostra o narrador olhando seu antigo sobrado. Ele afirma ter saído de casa em busca de seu passado e que já havia tentado isso inúmeras vezes, sem resultado. Temos então uma espera tensa, em que o sujeito do *querer* sabe a respeito das inúmeras tentativas frustradas. Por fim, ocorre o momento da perfeição, já descrito acima, quando a luz da janela vem atingi-lo. A vida na casa é reiniciada, como era antes, até que alguns amigos chegam de carro e riem desse homem parado na rua de sua infância, trazendo-o de volta a seu presente sem graça:

Eu olhava deslumbrado quando o automóvel parou e ouvi as gargalhadas de Maria do Carmo e José Nabuco perguntando que sem-vergonhice eu estava fazendo? naquele bairro, naquela rua, àquela hora. Ri também, consentindo. Como é que eu poderia explicar? que estava ali completando oito anos de idade e que meu Pai, indagora! ressurgia dos mortos para me dar nossa casa nova em folha... Nela eu entro, na velha casa, como ela entrava nos jamais. Esse portão... (PN, p. 290).

O narrador não consegue explicar o que se passou para os amigos (sistema enuncivo). De fato, o evento de tão extraordinário é de difícil narração. Apenas depois, em meio à narrativa de sua vida, descreve aquele momento de forma nostálgica. Segundo Greimas (2002, p. 27), trata-se da nostalgia da perfeição, nessa obra concretizada pelo tempo passado, que, após aquele breve momento, é perdido novamente.

Outro ponto que parece importante no que diz respeito à memória involuntária é a sua dinâmica de concentrar e expandir o tempo e o espaço. Em um trecho citado anteriormente está dito que ela “concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído” (PN, p. 292). Ao consultar o *Dicionário Houaiss* (2001), entre os sentidos de “precipitação” encontramos: “extrema velocidade” e também “reação química da qual resulta um produto separado do líquido onde se encontrava dissolvido, em forma de sedimento”. Para “crioscopia” temos: “técnica que permite medir o abaixamento do ponto de congelamento de líquidos causados por substâncias dissolvidas, que determina propriedades físicas como a massa molecular do soluto e a

concentração e a pressão osmótica da solução”. No *Dicionário de usos do Português do Brasil* (2002) lemos: “Crioscópico: *Adj* (Classificador de nome não-animado) de congelamento produzido em líquidos por substâncias nele dissolvidas”. Ambos os termos parecem então reforçar a idéia de concentração e ainda de separação que correspondem ao aspecto pontual e ainda à ruptura realizada no cotidiano do narrador pela memória involuntária. Essa concentração refere-se também ao fato de esse tipo de memória trazer o passado antes diluído ou apagado como uma ilha, um bloco compacto, único, total. Afinal o próprio narrador afirma que tal memória é “simultânea e total” (PN, p. 292). Entretanto, ele também diz que ela expande tempo e espaço, antes comprimidos, naquele que evoca o passado:

Umas imagens puxam as outras e cada sucesso entregue assim devolve tempo e espaço comprimidos e expande, em quem evoca essas dimensões, revivescências povoadas do esquecido pronto para renascer (PN, p. 292).

Se com relação ao presente do narrador, ela mostra as dimensões do tempo e espaço concentrados, ou seja, como pontuais, ao colocá-lo em contato com o passado presentificado, devolve-o ao sujeito que lembra como um pedaço de “eternidade”, já que provoca a suspensão dessas dimensões. É por isso que se pode dizer que a memória transforma fragmentos de tempo em eternidade:

Minha mãe e minhas tias foram para o Bom Jesus adolescendo, meninas, fase que cada um retém como única coisa existente e resistente contra os enganos e misérias da vida de merda. Cada um guarda a paisagem de um ano, de um mês, uma semana, um dia, uma hora! – pedaço de espaço em que se comprimiu o Tempo – de que a memória vai construir sua eternidade (PN, p.193).

3.2.5 – O passado e o presente

O narrador à procura de seu passado coloca-se diante da casa em que morou no Rio de Janeiro, no bairro do Rio Comprido, rua Aristides Lobo, 106. O sobrado está coberto de pó, com a “fachada despojada”, as janelas apagadas na noite escura e o contorno “adormecido”. É uma figura que representa metonimicamente todo o

presente, por isso, não possui cores, formas ou luzes, encontra-se desprovida de elementos que despertem o sentido da visão. O presente caracteriza-se, então, por ser opaco ou nebuloso, um tempo em que os doces mineiros perderam sua graça e sua variedade, o que leva o narrador a comentar: “Hoje tudo mudou e minguou” (PN, p. 151). Já o passado lembrado é claro, brilhante e nítido, como é dito muitas vezes na obra.

O tempo atual é definido, antes de mais nada, pela falta dos valores desejáveis, figurativizada pela ausência de formas, cores, luzes e, em alguns momentos, também de sons, cheiros e gostos. Tudo isso pertence ao passado. A diferença entre as duas épocas fica bastante evidente no trecho, já citado anteriormente, em que é comparada a emoção sentida pelo narrador com a chegada de astronautas à lua com a que sentiu, ainda garoto, ao ver um balão subindo ao céu. Nada é como era antes. No nível profundo, a experiência presente do narrador corresponde à retensão ou ainda à descontinuidade.

À hora em que escrevo estas lembranças, há astronautas maculando a face da lua com solas humanas. Pela segunda vez. Pois minha emoção de agora não chega aos pés da que tive vendo uma ascensão de balão cativo no parque de Juiz de Fora (PN, p. 234).

O passado, cujas figuras são repletas de traços sensoriais, mostra-se como uma época melhor, da qual o narrador sente saudades e onde busca refugiar-se, como Bandeira em Pasárgada. Constitui, no nível narrativo, o objeto onde estão depositados os valores desejáveis para o narrador:

Manuel Bandeira que era amigo do rei, ia-se embora pra Pasárgada. Ai! De mim, sem rei amigo nem amigo rei, que quando caio no fundo da fossa, quando entro no deserto e sou despedaçado pelas bestas da desolação, quando fico triste, triste (“...Mas triste de não ter jeito...”), só quero reencontrar o menino que já fui (PN, p. 293).

A vida presente é repleta de frustrações e decepções, o narrador sente-se triste. Assim, a procura desse outrora, por meio da memória, parece revelar mais do que o desejo de resgatar a identidade, o de retomar o estado passional relaxado da felicidade. Pois, segundo o narrador, é na infância e na adolescência que ela se encontra.

Minha mãe e minhas tias foram para o Bom Jesus adolescendo, meninas, fase que cada um retém como única coisa existente e resistente contra os enganos e misérias da vida de merda (PN, p. 193).

A conjunção com o passado representa, nessa obra, a continuidade ou ainda o relaxamento (nível profundo). Isso é confirmado também pelo breve exame da aspectualização, realizado no capítulo anterior, em que se verificou a dominância do aspecto durativo sobre o pontual na narrativa do passado, assim como um maior uso do pretérito imperfeito do que do pretérito perfeito 2.

Além de ser o portador de valores inteligíveis como o conhecimento de si (identidade) e de valores afetivos ou ainda patêmicos (felicidade), o passado lembrado também é entendido, conforme já mostramos, como um objeto que carrega uma forte sensorialidade e, assim, proporciona a estesia. Em alguns dos exemplos fornecidos por Greimas, essa apreciação estética dá-se como uma nova visão de algum “fragmento metonímico do mundo” (2002, p. 55). Uma gota que se recusa a cair, no texto de Tournier, é o elemento que detona a experiência estética do sujeito. Há entretanto diversos casos em que o objeto é um artefato ou uma construção, como a literatura. A pergunta que se coloca é de que ordem seria o passado presentificado na memória? Seria ele um artefato ou um fragmento do mundo?

A figura do passado é apresentada em *Baú de ossos* de forma bastante icônica, já que é construída por meio de datas relacionadas à história tanto do pequeno grupo familiar como da cidade ou do país. Elas são inúmeras e bastante precisas, geralmente indicam não só o ano, mas o mês e o dia em que um acontecimento importante se deu. Os fatos históricos, muitas vezes, servem de referência para os que interessam apenas ao clã familiar, como no trecho em que o narrador fala do avô materno: “Após a Abolição, a 18 de julho de 1888, ele recebeu o título de Visconde de Jaguaribe, com Grandeza” (PN, p.162).

A rotina da família também funciona como marco temporal. Principalmente, no último capítulo do livro, o narrador mostra-nos com bastante clareza o dia-a-dia de seus parentes e relaciona suas recordações de infância aos hábitos deles. Vemos isso, por exemplo, quando conta que sua prima tocava piano à tarde: “Nunca mais pude separar a lembrança da prima, da sensação cromática das escalas musicais, nem do sol tinindo nas pedras da rua” (PN, p. 351).

Outros recursos não diretamente ligados ao tempo também contribuem para a criação do efeito de realidade. Todas os atores são apresentados com nome e sobrenome, a obra está repleta de endereços, assim como de descrições minuciosas das pessoas e dos lugares que de algum modo participaram da vida do narrador e de sua família. A genealogia também é um elemento importante. Não só os antepassados do narrador são recordados, mas os de inúmeros amigos e conhecidos, algumas vezes mostrando o laço deles com a história de sua cidade ou de seu país. A biografia do alemão Halfeld, primeiro marido de sua avó materna, é contada nos mínimos detalhes. Está citada abaixo uma pequena parte dela:

Em 1850, Halfeld começa seus trabalhos de campo, como encarregado da exploração do rio São Francisco e afluentes, da cachoeira de Pirapora ao Atlântico. Esse internamento nas brenhas durou até 1854, possivelmente com interrupções e voltas ao Paraibuna, como a 31 de maio de 1850, para as festas da criação do município de Juiz de Fora; como a 7 de abril de 1853, para a reunião de sua primeira Câmara Municipal e os vereadores prestarem juramento legal (PN, p. 129).

No capítulo anterior mostramos o grande número de referências a documentos e outras provas empregadas para comprovar o que está sendo dito. Um exemplo interessante encontra-se na passagem em que é narrada a briga entre o pai do narrador e um antigo professor, Nuno de Andrade. O tio Antônio Salles tomando as dores do pai publicou no jornal um poeminha sarcástico a respeito do professor que é transcrito em *Bau de ossos*, com a seguinte observação: “Do arquivo de Antônio Salles, hoje em minhas mãos, tiro mais as seguintes quadrinhas” (PN, p. 214).

Além disso, a identidade entre enunciador, narrador e ator central é o que dá sustentação à afirmação do narrador de que narra aquilo que lembra ter vivido. E, sobre isso, ninguém pode saber mais do que ele. Conforme já foi dito, o fato de ele ser a pessoa que vivenciou o que narra funciona como um argumento de autoridade.

A descrição minuciosa da rotina familiar, o enorme uso de datas e de acontecimentos históricos somados a esses outros recursos que acabamos de apresentar contribuem para criar, então, o efeito de realidade. O passado mostra-se, dessa forma, como um objeto do mundo e não como construção.

No entanto, esse passado tão icônico é fruto, conforme mostra o narrador, de uma criação que parte do presente. Isso fica claro, por exemplo, quando afirma que

não precisa reinventar um certo sobrado, por tê-lo conhecido, revelando que cria as outras casas pelas quais seus antepassados passaram. Também diz que é preciso recompor o passado a partir do que restou nos vivos e que adivinha a vida de sua avó pelo que viu na casa de suas filhas. Ele descreve ainda minuciosamente o trajeto de casa para o trabalho, percorrido todas as manhãs por seu avô paterno, que não chegou a conhecer: “Não é difícil imaginar como ele faria esse caminho se juntarmos à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia” (PN, p. 58).

Assim, em grande parte das passagens que mostram o processo de rememoração do narrador, há uma inversão temporal. O presente passa a ser a fonte do passado e não mais o contrário, pois é a visão da casa nova que permite reconstruir a antiga e o contato com os que estão vivos que faz ressuscitar os mortos. Tal inversão faz com que o livro fuja da passagem cronológica do tempo, o que se contrapõe ao efeito de realidade. É essa uma das ações da memória em sua luta contra o tempo.

Além disso, conforme já foi dito, o narrador confessa que muitas vezes o esquecimento, que entende como sendo parte ativa da memória, deturpa as lembranças, misturando umas às outras, e evita alguns fatos dolorosos. Sobre certo período de sua infância, afirma encontrar dificuldade de colocar os acontecimentos em ordem. O grande emprego de embreagens também nos lembra a todo instante que o discurso é construção. Especialmente aquela em que o narrador se transporta até o período de juventude de seu avô evidencia isso.

Outros recursos, que por não estarem diretamente ligados ao tempo não serão muito desenvolvidos aqui, também contribuem para a construção do efeito de ficção. O observador (sujeito cognitivo) em sincretismo com o narrador (sujeito que relata), muitas vezes, passa de um observador com focalização interna para um observador com focalização externa e até mesmo com focalização total²⁷. Isso significa que o narrador, em alguns momentos, apresenta um *saber* maior do que o esperado de um

²⁷ A tipologia de observadores adotada é a que apresenta Fiorin em *As astúcias da enunciação*. O semioticista, a partir dos trabalhos de Genette, distingue duas maneiras pelas quais o narrador apreende o que se passa. A primeira, em que o observador possui focalização parcial, divide-se em observador com focalização interna e observador com focalização externa. A focalização interna ocorre quando, apesar de o narrador saber mais do que a personagem, restringe o seu ponto de vista ao dela. Na externa focaliza-se a cena de fora, o narrador relata as ações, mas não os pensamentos ou os sentimentos das personagens. Já o segundo tipo é o observador com focalização total, “nem exterior ao íntimo das personagens nem interior a uma delas. Nesse caso, o observador é onisciente, sabe mais que as personagens, conhece os sentimentos e os pensamentos de cada uma delas” (1996, p. 110).

narrador de autobiografia, que tem a mesma identidade do ator central. Além de narrar experiências que não viveu efetivamente com um número de detalhes impossíveis de serem conhecidos por alguém que nem mesmo as presenciou, permite-se descrever os estados passionais e os pensamentos de antepassados longínquos. O trecho citado a seguir trata do momento em que a avó do narrador casa-se com um homem muito rico e importante, o Halfeld, e o bisavô Luís da Cunha sente-se vingado de sua família que lhe virou a cara quando se casou com uma moça de outro nível social:

E com razão porque, afinal, o Luís da Cunha não era tão Luís da Cunha assim e podia jogar-se nos Halfeld do alto de seu nome de filho d'algo reinol: Luís da Cunha Pinto Coelho Vieira Taveira do Souto Maior e Felgueiras. Tomem, seus merdas! E quase destroncava o braço com a força da banana... (PN, p. 138).

Cria-se, assim, uma ambigüidade. Afinal, o narrador, ao mesmo tempo em que constrói uma figura bastante icônica do passado, mostra que ele é também invenção ou ficção. Compara aquele que lembra a Curvier, que a partir de um dente reconstrói a besta, a um arqueólogo, que de uma curva consegue formar o restante do jarro, e ao pintor Dali, que suprime “os limites do real e do irreal” (PN, p. 32-33). A comparação com cientistas confere credibilidade à técnica utilizada pelo narrador e confirma o efeito de realidade, enquanto a comparação com o pintor surrealista nega essa ilusão do real.

Nem só artefato, nem só objeto do mundo, o passado presentificado pela memória, em *Bau de ossos*, contém ambos, é uma figura híbrida. O modo como tal figura se apresenta ajuda-nos a refletir a respeito de importantes questões que rondam o gênero autobiográfico, ao qual pertence a obra de Nava. Ricoeur (2003, p. 16) afirma que três traços participam do processo de rememoração: presença, ausência, anterioridade. A anterioridade diz respeito à representação do passado, à distância temporal, marcada por certos tempos verbais. A presença é aquela de uma imagem que ocorre como traço, vestígio ou signo da coisa ausente. A ausência pode ser de uma ficção, de uma fantasia, de uma alucinação ou de uma coisa real, trazendo à tona a problemática da fronteira entre a memória e a imaginação, a lembrança e a ficção. De fato, *Bau de ossos*, lida com essas fronteiras, ao misturar o efeito de realidade ao de ficção e construir a memória como uma experiência também estética.

3.2.6 – A saudade

Em uma das citações feitas, em *Baú de ossos*, de versos do poeta François Villon, lemos a célebre pergunta: “*Mais où sont les neiges d’antan?*”. A questão refere-se, segundo Savietto, não só à consciência da fugacidade da vida, como também à saudade do passado:

Cumpramos ratificar, conforme vimos demonstrando até agora, que não é apenas a consciência da morte que mobiliza a pergunta ‘ubi sunt’ na obra de Pedro Nava; a saudade também o faz pois, ao indagar pelas coisas de outrora, o narrador acaba por reacendê-las em sua memória o que não deixa de ser um meio de realizar a intenção maior de sua escrita: a de preservar sob todas as formas as imagens caras dos momentos passados (2002, p. 173).

Como já foi dito, o passado aparece como um objeto investido de valores desejáveis e, assim, como uma época melhor do que o presente, marcado pela falta. Isso fica bastante evidente no trecho em que o narrador conta que, quando fica triste, esforça-se por reencontrar a criança que foi um dia. Um dos componentes da saudade é justamente o *querer*. No dicionário Houaiss, encontramos para saudade a seguinte definição: “sentimento mais ou menos melancólico de incompletude, ligado pela memória a situações de privação da presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como desejáveis”. Assim, na saudade, há o sentimento de melancolia, que tem como um de seus sentidos “estado afetivo caracterizado por profunda tristeza e desencanto geral” (Houaiss) causado por essa incompletude ou falta.

De fato, o sujeito do *querer* está sempre em falta, sempre em busca de algo que o complete. É interessante que o narrador diz que se sente, no presente, “destroçado”, figura que remete a isso justamente. A especificidade da saudade com relação a outras paixões da falta é que, quando o sujeito é tomado por tal estado passional, seu *querer* volta-se para um objeto que já possuiu, mas que perdeu. O narrador de Nava perdeu o passado, com todas as pessoas que faziam parte dele, os lugares, os hábitos, e mais do que isso, perdeu a si mesmo. Não é mais a criança que vive o que ele chama de “terror

poético”, misturando a realidade à imaginação, e que ainda não sofre as amarguras do tempo atual.

A saudade pressupõe então uma perda. E, no caso do narrador de *Baú de ossos*, trata-se de uma perda que parece irreversível, devido à ação do tempo e da morte²⁸. Assim, ele vive a tensão entre *querer-ser*, *saber-poder-não-ser* e *crer-não-ser*. O sentimento gerado pela falta pode dar origem a um programa de liquidação da falta, em que o sujeito que a sofreu se torna o sujeito do fazer. Por meio da revivescência ou mesmo da lembrança, ele pode refazer a conjunção com o passado. Entretanto, por outro lado, quando elas passam, é reforçada a certeza da irreversibilidade do tempo e da morte. Por isso, a saudade nunca se extingue de fato.

Somos conduzidos pela preferência do espírito que é fuga, distração, descanso lúdico... Ave solta... Sua alteração, como que sua doença: o martelamento obsessivo que sucede no remorso, na saudade dos mortos, na dor-de-corno – em que tudo é pretexto de volta à imagem iterativa, dolorosa e adesiva, que nos tem – ai! Na gosma do seu círculo concêntrico. Pássaro no visgo... (PN, p. 292).

O narrador afirma que a saudade é justamente o contrário do esquecimento. Se o esquecimento esconde temporariamente o *saber* a respeito da falta, a saudade mostra para o sujeito a disjunção, reiterando a falta. Por isso, é um processo doloroso.

A saudade, melancolia causada pela falta, aparece, nessa obra, alternada com a espera tensa. Greimas (1981, p. 11), em seu estudo sobre a cólera, afirma que a espera se realiza por um sujeito que possui um *querer-ser*. Trata-se então de um sujeito de estado (S1) atualizado que poderá ser em seguida realizado, ou seja, entrar em conjunção com o objeto, conjunção esta que garantirá sua existência semiótica. Assim, temos:

$S1 \text{ querer } [S2 \rightarrow (S1 \cap Ov)]$

O sujeito de estado espera que o sujeito do fazer (S2) o coloque em conjunção com o objeto-valor desejado. Esses dois actantes podem ser realizados por um mesmo

²⁸ “Lidar com a sensação da falta parece ser o destino das *Memórias*; elas historiam ausências; afinal, são uma crônica de *saudades*. A cada passo devem enfrentar o poder da morte: o fosso aberto pelo tempo e pelo esquecimento, contraparte da própria memória” (Arrigucci, 1987, p. 87).

ator no nível discursivo, que é o que temos na obra analisada. Há, então, também uma espera fiduciária, baseada na confiança do sujeito de estado no sujeito do fazer:

S1 *crer* [S2 *dever* (S1 $\cap$ Ov)]

Greimas distingue a espera paciente (saber esperar) da impaciente (não saber esperar) e mostra que a diferença entre elas está ligada ao *poder-querer-ser* (poder esperar). Dois casos podem transformar a espera paciente em impaciente:

- o sujeito paciente encontra-se em sincretismo com o sujeito cognitivo que sabe a respeito do desenvolvimento do programa narrativo do sujeito do fazer e do eventual não cumprimento do programa;
- a tensão – que caracteriza a espera paciente – sobredeterminada pela categoria da intensidade, torna-se excessiva, intolerável e provoca o saber sobre a não realização do programa narrativo do sujeito do fazer.

Nos dois casos, o semiótico mostra que o sujeito possui o *querer-ser*, mas também o *saber-não-ser*. De fato, é isso que vemos em Nava. O sujeito de estado está em sincretismo com o sujeito cognitivo, o que significa que o narrador sabe de suas inúmeras tentativas frustradas de recuperação do passado, não apenas momentânea, mas como uma conjunção que dure sempre, que não seja sucedida pela perda.

É interessante que, entre outras coisas, o narrador quer recuperar a si mesmo criança. Uma das diferenças entre a criança e o narrador adulto é o fato de a criança viver uma espera relaxada, uma espera cheia de esperança. Temos uma amostra disso quando o narrador se lamenta por não ter sido o “Miguel Ângelo”, que seu tio dizia que seria.

Esse caderno lembra sobretudo meu período de realeza em Aristides Lobo 106. Eu, sentado à escrivaninha de Tio Salles, desenhando e enchendo de admiração meus pais e a roda deslumbrada de tias e tios. Esse menino é um gênio. Esse menino vai ser um Miguel Ângelo. Não fui, ai! de mim (PN, p. 341).

A espera confiante do menino foi sendo, durante sua vida, frustrada. Vem talvez daí a amargura do narrador ou ainda seu desencanto pelo presente, pois ele foi privado dos objetos que desejava, perdendo a confiança. A rememoração do período da infância parece constituir, então, uma espécie de reparação das faltas vividas no presente.

3.3 – Análise dos temas e figuras de *Infância*

3.3.1 – A memória e o passado

A figura da memória aparece bem menos nessa obra do que em *Baú de ossos*, assim como é bem menos freqüente o emprego da *temporalidade da memória*. Geralmente, nos momentos em que o narrador se mostra lembrando, limita-se a utilizar verbos como “lembrar”, “recordar”, sem detalhar bem tal processo. Há apenas uma passagem em que os mecanismos da memória são apresentados de maneira mais minuciosa. Trata-se do trecho em que o narrador tenta lembrar-se de uma história contada por sua mãe, a história do papa-ratos. Por meio de relações de semelhança, vai aproximando-se da totalidade do texto. Pensa em *papa-figo*, *papa-rato*, para, por fim, recordar-se da forma correta, *papa-hóstia*:

De um deles ressurgem vagas expressões: *tributo*, *papa-rato*, maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me perseguem. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça:

acorde, seu papa...

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

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

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

Acorde, seu Papa-hóstia
Nos braços de Folgazona.

Aí temos uma alteração:

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

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

Levante-se, Papa-hóstia.

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

Levante, seu Papa-hóstia.

E repete-se a aventura seguinte, que d. Maria recitava embalando-se na rede, perto dos caixões verdes. Um menino pobre foi recebido caridosamente em casa de certo vigário amancebado. Temendo ver na rua os seus podres, o reverendo ensinou ao pequeno uma gíria extravagante que baldaria qualquer indiscrição possível. Afirmou que se chamava Papa-hóstia e à amante deu o nome de Folgazona; o gato era papa-rato, fogo era tributo. Esqueci o resto, e não consigo adivinhar por que razão tributo serviu para designar fogo. Seguros de que o rapaz não os denunciaria, o padre e a rapariga começaram a maltratá-lo. Não se mencionou o gênero dos maus-tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. Acostumaram-me a isto muito cedo – e em consequência admirei o menino pobre, que, depois de numerosos padecimentos, realizou feito notável: prendeu no rabo de um gato um pano embebido em querosene, acendeu-o, escapuliu gritando:

Levante, seu Papa-hóstia.
Dos braços da Folgazona.
Venha ver o papa-rato
Com um tributo no rabo.

Falta meia dúzia de linhas, não chego a reconstituí-las. Sei que, tendo-se queimado roupas e móveis, a história finda assim, furiosamente:

Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. (GR, p. 17-19)

Os versinhos que faziam parte da história contada por sua mãe surgem na mente do narrador sem que ele reconheça o significado de todos os elementos. O significante, nesse caso, chega antes. Ele esforça-se por recordar os trechos que faltam e também para entendê-los, mas confunde-se e volta, dá aos versos a forma gramatical adequada. A algumas partes que faltam consegue ter acesso, entretanto, não chega a recordar-se da totalidade. Esse trecho mostra que, às vezes, as lacunas deixadas pelo esquecimento não podem ser preenchidas e que a memória não pode trazer de volta ou ainda fazer durar a totalidade do passado, apenas fragmentos dele. Também revela que ela vai modificando esse outrora, como ocorre no momento em que o narrador se dá conta de que está corrigindo a língua oral. Isso evidencia a percepção do narrador de que o passado lembrado é sempre uma recriação, que conta com os conhecimentos e a experiência adquiridos pelo sujeito.

Quando descreve os pensamentos e sensações da criança após ver o ossuário no cemitério, afirma: “Estas letras me pareceriam naquele tempo confusas e pedantes. Mas o artifício de composição não exclui a substância do fato” (GR, p. 191). O artifício faz parte, então, da composição do passado, construído a partir do verossímil:

Desse antigo verão que alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. A respeito de currais há uma estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintariamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto (GR, p. 27-28).

Lembra-se da professora de uma escola que serviu de pouso para sua família durante uma viagem, como tendo a mesma fisionomia da irmã. Assim, combinada com o esquecimento, a memória age, predominantemente, de maneira metafórica. Funde duas pessoas em uma figura única. A irmã é o signo sobre o qual um outro significado é depositado, justamente o de professora. Pode-se supor que isso tenha ocorrido por haver algum traço de semelhança entre as duas.

Mas daquela hora antiga lembro-me perfeitamente.

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme. Defronte alargava-se um pátio, enorme também, e no fim do pátio cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam. (...) Em escolas primárias ouvi cantarem a soletração de várias maneiras. Nenhuma como aquela, e a toada única, as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram. Tudo é bem nítido, muito mais nítido que o vaso. Em pé, junto ao barbado, uma grande moça, que para o futuro adquiriu os traços de minha irmã natural, tinha nas mãos um folheto e gemia:

– A, B, C, D, E. (...)

Disseram-me depois que a escola nos servira de pouso numa viagem (GR, p. 10-11).

É interessante que o narrador afirma que se recorda “perfeitamente” da escola, mas, à medida que vai descrevendo as imagens do dia em que esteve lá, mostra que o menino enxergava os espaços com uma lente de aumento e que, por isso, o narrador lembra-se deles como se fossem bem maiores do que deveriam ser, que substituiu as laranjas por pitombas e ainda que sobrepôs a fisionomia da irmã à da professora, o que já foi comentado. Além disso, afirma que é a concretude das imagens que o convence de que aquilo existiu, o que instaura a dúvida, e também que só ficou sabendo o que estava fazendo naquele lugar alguns anos depois. Tal informação parece estar descolada dessa lembrança. O que significa, então, lembrar “perfeitamente”? É possuir uma imagem nítida, clara, cheia de detalhes. A certeza de que aquilo é realidade parece não ter quase importância. Ao apontar certos mecanismos de funcionamento da memória, a passagem citada revela também que o narrador se distancia do menino que foi e, ainda, distingue sua narrativa do passado do que ocorreu de fato. As dúvidas e hesitações são as principais responsáveis por fazer essa separação:

De repente me senti longe, num fundo de casa, mas ignoro de que jeito me levaram para lá, quem me levou (GR, p. 11).

Elas deixam espaço, por exemplo, para que entrem na construção do passado os reparos feitos anos mais tarde por outros que participaram dos eventos narrados, como mostra esta passagem, que constitui a abertura do livro. O fato de *Infância* ter início, conforme já foi discutido, com o narrador falando de sua lembrança mais antiga, revela que a preocupação central da obra está em mostrar a memória do narrador, tal como é entendida nessa mesma obra, sem se preocupar com o lado documental.

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro (GR, p. 9).

A impossibilidade de recuperar a totalidade do passado é, então, uma característica importante da memória do narrador. Sobre um antigo verão que parece ter modificado muito sua vida, afirma: “O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas” (GR, p. 28). O fragmento é assim a forma encontrada para mostrar o modo de funcionamento da memória, que é incompleta. Além disso, ele parece melhor representar aquele mundo que para o menino se mostrava “sem solução de continuidade”, o que será mais bem desenvolvido adiante.

A própria organização da obra parece imitar a da memória. Embora o livro tenha uma ordem cronológica num nível macro-estrutural, começando com a criança com seus dois ou três anos de idade e terminando com ela na pré-adolescência, em torno de onze anos, há muitos eventos que são narrados duas vezes, mostrando a preocupação em seguir as determinações da memória, que, conforme foi dito antes, funciona, predominantemente, de modo metafórico. Assim, os capítulos são constituídos a partir de relações associativas, um acontecimento puxa outro e, às vezes, esse outro evento já

foi tratado anteriormente, conforme mostramos no capítulo 2 desta dissertação. “Verão” finda com uma reflexão a respeito das causas que faziam o pai ser tão violento e o capítulo seguinte, “Um cinturão”, mostra-o justamente exercendo toda sua agressividade. “Padre João Inácio”, “O fim do mundo” e “Inferno” tratam de temas ligados de algum modo à religião, daí o fato de serem apresentados numa sequência. As relações metafóricas podem realizar-se também por meio de oposições, uma vez que as oposições pressupõem sempre uma comparação entre termos que apresentam algum traço de semelhança. É o caso, por exemplo, de “Verão” e “Manhã”, capítulo que o precede. “Manhã” fala do inverno, da estabilidade, do momento em que a família se encontrava na rotina da fazenda e “Verão”, da seca e da mudança, pois retrata a perda financeira da família, responsável por sua partida para a vila. Relação do mesmo tipo encontramos entre o capítulo “Um cinturão” e o que o sucede, “Uma bebedeira”, pois o primeiro mostra um dos momentos de maior violência e opressão vivido pela criança, que não consegue pronunciar uma só palavra em sua própria defesa, e o segundo traz o menino bêbado, com a língua destravada, num momento de grande liberdade.

A memória é aspectualizada predominantemente como durativa descontínua (aspecto iterativo), embora em alguns momentos apareça como contínua. Cada capítulo é um fragmento que nem sempre está diretamente ligado ao outro, mas que, por uma série de associações, pode trazer elementos de épocas anteriores ou posteriores. Não há a preocupação em marcar o momento exato em que se deu cada acontecimento.

O passado incerto é representado de maneira muito diferente do que temos em Nava. Há poucas datas e outros marcos temporais, como acontecimentos históricos, ou a identificação da idade das pessoas. Além disso, quando são empregados tais recursos sua função principal parece não ser a de ancoragem. O narrador afirma, por exemplo, que o pai era muito cético e sem imaginação e que, por isso, durante muito tempo não acreditou em aeroplanos: “Em 1934 considerava-os duvidosos” (GR, p. 55). A data é fornecida mais para intensificar a incredulidade do pai do que para criar o efeito de realidade, como em Nava. Quando a mãe percebe que o filho de seis anos desconhecia a existência do inferno fica chocada: “Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo” (GR, p. 79-80). Esse caso é parecido com o anterior, já que a utilização da idade do menino não serve tanto para mostrar em que momento aquele acontecimento se deu mas para acentuar o choque da mãe. Os sobrenomes, também raros, são usados normalmente quando a pessoa era

chamada e conhecida por todos por nome e sobrenome. Sua primeira função não parece ser criar a ilusão do real. Além disso, a genealogia não aparece nessa obra e quase não são mencionados documentos e outras fontes que possam “garantir” que o está sendo narrado ocorreu de fato.

Ao contrário do que vimos em *Baú de ossos*, para marcar o momento em que determinados eventos se deram, o narrador usa “um dia”, “naquele tempo”, entre outros advérbios do mesmo tipo, criando um passado bem indeterminado.

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio (GR, p. 12).

Um dia faltou água em casa (GR, p. 28).

Assim, a preocupação maior não parece ser a de produzir o efeito de realidade, mas o de ser fiel ao modo de funcionamento da memória do narrador, cheia de lacunas e artifícios, ou ainda à visão sobre o passado de um menino que cresceu em fazendas e vilarejos do sertão nordestino. O narrador utiliza elementos que fazem parte do conhecimento de mundo da criança, sem extrapolá-lo. Só isso justifica o modo como é descrita sua mãe no início: “uma senhora magra, minha indistinta mãe, tentou fechar uma porta balançada com desespero” (GR, p. 13). Mantendo-se fiel a um certo olhar infantil, a passagem do tempo é marcada pelas mudanças de estação e por alterações climáticas e também pelos deslocamentos espaciais, mais especificamente, as viagens da família. Logo, as datas, idades e marcos históricos são fornecidos apenas quando parecem relevantes para aquela criança. É o que se vê na passagem que mostra a desconfiança do menino a respeito da alteração do número que vinha após o nome do lugar em que estava.

Logo no início desse terrível dever, o pior de todos, surgiu uma novidade que me levou a desconfiar da instrução de Alagoas: no interior de Pernambuco havia 1899 depois dos nomes da terra e do mês; escrevíamos agora 1900, e isto me embrulhou o espírito (GR, p. 180).

As hesitações e dúvidas do narrador parecem também, conforme já foi comentado, contribuir para mostrar o olhar do menino que, inúmeras vezes, não percebe a continuidade entre espaços e tempos. Ignora como chegou a certos lugares ou o que ocorreu entre um dia e outro. Advérbios que exprimem surpresa ou ruptura são, assim, muito empregados, como no momento em que aparece “de repente” uma irmã. Nada do que se passou antes foi capaz de anunciar à criança o que estava para acontecer.

De repente surgiu a terceira irmã, insignificância, nos braços de sinhá Leopoldina. Não fiz caso disso (GR, p. 15).

A ausência de continuidade aparece também com relação aos atores. Logo, quando o menino faz uma tentativa de articulação de seu próprio mundo, acaba por perceber que de tempos em tempos a mudança gera o estranhamento, a incompreensão.

Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se deslocavam – e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos (GR, p. 21).

A criança vive, então, em um mundo que não compreende e a falta de constância parece ser uma das causas disso. Vê cada evento como único, sem relação com outros, o que torna impossível fazer generalizações ou previsões. Isso é mostrado, por exemplo, no início do livro. O menino percebe perturbado que nem todos os objetos redondos poderiam ser chamados pitombas. É o que ocorre quando, depois de ver uma negra que havia sido morta tentando salvar uma imagem da Virgem, ouve dos pais que a Virgem havia sido generosa ao escolher uma pobre negra, pois foi melhor assim do que ter-se queimado uma loja importante ou a igreja: “essa esquisita benevolência deixou-me perplexo” (GR, p. 99). Os “julgamentos” do pai também o atordoam, pois parecem não seguir lei alguma, o que impossibilita a ação. A criança deseja fazer algo para não sofrer suas punições severas e violentas, entretanto, a gratuidade delas a impede de conhecer ou seja de adquirir um saber-fazer.

Na sala de jantar meu pai erguia o pretinho, que se justificava mal. Nenhum indício de violência, pois a culpa era leve e meu pai não estava zangado: contentar-se-ia com algumas injúrias. Achando-se disposto a absolver, aceitava facilmente as explicações. (...) Atravessávamos, porém, momentos difíceis: não podíamos saber se ele ia abrandar ou enfurecer-se. (...) Acertávamos ou falhávamos como se jogássemos o cara-ou-cunho (GR, p. 89).

Assim, quando o observador está em sincretismo com o menino, o passado aparece aspectualizado como pontual. Entretanto, o observador também entra em sincretismo com o narrador, o que permite a apreensão do olhar do adulto. As ironias do narrador contribuem bastante para distinguir a sua visão sobre o passado da que possuía do presente quando menino. Geralmente estava mais de acordo com a ideologia de sua família ou ao menos buscando inserir-se nela. No capítulo “Adelaide”, por exemplo, a surpresa do menino com relação ao que chama “inversão de papéis”, ou seja, com o fato de uma professora negra maltratar sua prima branca, com “alma de proprietária”, revela a sociedade de valores escravocratas, mesmo após a abolição, na qual estava inserido. O narrador mostra, ironicamente, que quando criança via como naturais essas relações de poder, sem compreender por que as professoras negras se revoltavam contra sua prima que, a seu ver, não lhes havia feito nada de mal. O fato de a obra ser construída por fragmentos não impede, então, o leitor de criar uma imagem das relações familiares e de amizade que cercavam a família e da sociedade por ela retratada.

Não me ocorria que alguém manejara a enxada, suara no cultivo do algodão e da cana: as plantas nasciam espontaneamente. (...) Lugar de negro era na cozinha. Por que haviam saído de lá, vindo para a sala, puxar as orelhas de Adelaide? Não me conformava. Que mal lhes tinha feito Adelaide (GR, p. 185)?

A criança não entendia as razões da violência das professoras, o narrador, no entanto, de modo sutil, mostra que reproduzem as relações de violência a que foram submetidas durante muito tempo e ainda que está presente aí a luta de classes. Ele também busca explicações para as atitudes do pai:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego (GR, p. 31).

Se para o menino cada acontecimento aparecia como sendo isolado, sem repetição, ou seja como um conjunto de eventos pontuais sem relação, que ele busca entender para poder adaptar-se e ainda agir, já o adulto percebe que o que era antes entendido como gratuidade repete-se sempre dentro e fora da família. O passado é para ele durativo descontínuo. Parecia que mudava o tempo todo, mas na verdade estava sempre igual. A sociedade permanecia patriarcal, violenta, escravocrata, etc. A narrativa de suas memórias consegue então dar sentido a esse universo e ainda constitui um modo de opor-se a ele, conforme mostraremos mais adiante. O narrador, por meio dela, adquire o *saber-fazer* e também o *poder-fazer*.

3.3.2 – A lembrança e o esquecimento

A lembrança, na obra de Graciliano, aproxima-se de definições encontradas no Houaiss e já apresentadas anteriormente, tais como: “faculdade da memória” e “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas”. Também está relacionada a um dos sentidos dados, pelo mesmo dicionário, ao verbo *lembrar*: “trazer (algo) à memória (própria ou de outrem)”. Esse “algo”, em *Infância*, realiza-se como uma imagem do passado, acompanhada de sensações geralmente ruins, que vêm à memória do narrador ou do menino. Normalmente, as imagens às quais o narrador consegue dar um tratamento mais frio são permanentes e, assim, aspectualizadas pela duratividade contínua. Elas parecem mais distantes, objetivas, pois são apresentadas com menor uso dos tempos enunciativos. Já as lembranças mais violentas, sobre as quais o narrador possui pouco controle, são despertadas por elementos presentes e, grande parte das vezes, mostradas por tempos enunciativos. Nesses casos, elas são aspectualizadas pela duratividade descontínua (iteratividade).

Ao contrário do que vimos em *Bau de ossos*, em *Infância*, geralmente a lembrança é vista como negativa, pois traz de volta sensações dolorosas, já que o passado é construído como um objeto que carrega valores indesejáveis (opressão, tristeza, solidão, tédio, etc). Assim, ao recordar-se da negra morta em um incêndio, o menino sente culpa e, ao se lembrar dos folhetos que lia com dificuldade diante de um pai amedrontador, sente medo :

A lembrança infeliz me atormenta: necessário que os outros soubessem isto e me censurassem (GR, p. 98).

A lembrança do côvado me arregalava os olhos (GR, p. 111).

O narrador já adulto afirma que, durante o período em que esteve preso, recordava-se “com pesar” das brincadeiras feitas com suas irmãs no armazém. Tal constatação é apresentada após contar que não podia sair do armazém para brincar com as outras crianças e que utilizava brinquedos construídos com arreios, por não possuir outros. A comparação estabelecida entre a falta de liberdade vivida na infância e a prisão repete-se inúmeras vezes ao longo da obra:

Durante a prisão, lembrava-me desses exercícios com pesar (GR, p. 104).

A lembrança então, mais do que uma imagem, traz com ela sensações antigas, aterrorizantes, que provocavam o medo na criança. Esse medo varia de intensidade, de caso para caso, podendo tornar-se pavor (mais intenso) ou gerar covardia (menos intenso). Decorre da modalização pelo *querer-ser* e resulta de um arranjo modal da relação sujeito-objeto. O medo, como seus sinônimos, pode ser entendido no nível narrativo como um *não-querer-ser*, o que revela a existência de um objeto indesejado e temível. Os tremores no corpo e a diminuição do tamanho do menino e proporcional aumento do pai são alguns dos traços sensoriais que marcam esse sentimento. Além disso, o medo denota a falta de ousadia ou a dificuldade de agir (*não-poder-fazer*), figurativizados pelo fechamento dentro de si (“mãos suadas se encolhiam”) e a paralisação (“suprimia a fala”). Assim, a lembrança faz com que sensações deixadas em estado de latência, ou seja potencializadas, voltem à tona.

Mas, arengando com Joaquim, na areia do beco, ou admirando o rostinho de anjo de Teresa, assaltava-me às vezes um desassossego, aterrorizava-me a lembrança do exercício penoso. Vozes impacientes subiam, transformavam-se em gritos, furavam-me os ouvidos; as minhas mãos suadas se encolhiam, experimentando nas palmas o rigor das pancadas; uma corda me apertava a garganta, suprimia a fala; e as duas consoantes inimigas dançavam: d, t. Esforçava-me por esquecê-las revolvendo a terra, construindo montes, abrindo rios e açudes (GR, p. 115-116).

Quando iam cicatrizando as lesões causadas pelo alfabeto, anunciaram-me o designio perverso – e as minhas dores voltaram. De fato estavam apenas adormecidas, a cicatrização fora na superfície, e às vezes a carne se contraía e rasgava, o interior se revolia, abalavam-me tormentos indeterminados, semelhantes aos que me produziam as histórias das almas do outro mundo. Desânimo, covardia (GR, p. 118).

Se no menino, a lembrança provocava principalmente o medo, no caso do narrador adulto, ela desperta uma outra paixão: o rancor. É o que ocorre, por exemplo, quando um elemento presente traz de volta, por associação, as sensações causadas pela violência gratuita do pai. O narrador revive essas sensações, o que entra em choque com o seu desejo de afastar o passado e apenas relembrar os fatos e não revivê-los. Quer ser um narrador desapaixonado.

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro.

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo (GR, p. 35).

Embora sejam exceções, algumas lembranças são boas, isto é, despertam sentimentos agradáveis no narrador. Geralmente esse tipo de recordação está vinculado a pessoas que se aproximaram do menino de uma forma diferente, ou seja, sem desprezo ou agressividade. É o caso por exemplo de José Leonardo e dos banhos que tomou em uma bica da fazenda do amigo.

Sem me haver impressionado em demasia, esse homem deixou-me lembrança que se estirou e me dispôs a sentimentos benévolos. (...) Mas a imagem serena me acompanhou. Fixou-se na parede, à noite, perto das litografias de santos, compreensiva e generosa, sem tentar corrigir-me, sem dar-me os conselhos que sempre me aperrearam e não serviram para nada (GR, p. 160-161).

Lembro-me do meu primeiro banho. No calor, o jato frio nos acariciava (GR, p. 158).

Mas isso é bastante raro, pois mesmo as ações que poderiam ser positivas, são vistas com desconfiança pelo menino, que parece viver em constante alerta ou ainda em uma durativa espera tensa. Isso ocorre, pois, muitas vezes, ele percebe que quando o tratam bem significa que vão querer algo em troca e, geralmente, trata-se de algo ruim.

A liberdade que me ofereciam de repente, o direito de optar, insinuou-me vaga desconfiança (GR, p. 110).

Inquietava-me na verdade. Não recebi novo folheto, daqueles que se vendiam a cem réis e tinham na capa três faixas e letras quase imperceptíveis. Achava-me aparentemente em liberdade (GR, p. 115).

Por distanciar o narrador do passado é que o esquecimento é preferível à lembrança. Essa relação também aparece na *temporalidade do narrado*, pois já para o menino lembrar era doloroso. Se a história do cinturão não tivesse feito com que se recordasse do dia em que apanhou da mãe com uma corda, sem motivo algum, esse dia estaria esquecido e, assim, não seria responsável, junto com outras violências, pelo medo da criança e, futuramente, pelo rancor do adulto.

Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água e sal – e houve uma discussão na família. Minha avó, que nos visitava, condenou o procedimento da filha e esta afligiu-se. Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menor estrago. E estaria esquecida. A história do cinturão, que veio depois, avivou-a (GR, p.33-34).

Além disso, a ação de esquecer também significa mudar. Quando o menino descobre que Fernando, o homem que considerava tão mau, preocupava-se com as crianças, passa a duvidar das afirmações lidas em uma antiga enciclopédia que tachava Nero como o pior dos seres. O esquecimento é então nessa obra aquilo que rompe, que possui o aspecto pontual e, no nível profundo, instaura a descontinuidade. É eufórico, já que permite o distanciamento do narrador com relação a seu passado e as mudanças que aos poucos vão afastando o menino dos valores e do modo de vida de sua família.

Esqueci as torpezas cochichadas, condenei o dicionário vermelho que tinha bandeiras e retratos. Talvez Nero, o pior dos seres, envergasse os pregos que poderiam furar os pés das crianças (GR, p. 227).

Em algumas passagens, é possível entender que o esquecimento não age de forma gratuita, como na cena em que o pai busca seu cinturão. À medida que a cólera do pai se intensifica, o medo do menino também. A grande intensidade do medo vivido pela criança foi a causadora da dificuldade sentida pelo narrador adulto de lembrar, de forma clara, o que ocorreu naquele dia. Assim, o texto vai tornando-se cada vez mais cheio de lacunas, pois a sensação terrível não pode ser totalmente revivida pelo narrador, mas apenas imaginada.

Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido (GR, p.35).

O desejo de distanciar o passado, por meio do esquecimento, faz com que o narrador se aproxime de um narrador de ficção, já que ele precisa misturar fatos ocorridos em diferentes épocas com outros imaginados para construir uma imagem desse período, a fim de que possa compreendê-lo. Recriar de maneira ficcional significa negar os valores do passado.

O esquecimento também evidencia a falta de controle do sujeito que lembra sobre sua memória. Por mais que ele se esforce, algumas lembranças permanecem ocultas. É o caso do sentido de uma das palavras que compunha a história do papa-rato.

Esqueci o resto e não consigo lembrar por que razão tributo serviu para designar fogo (GR, p. 19).

Embora não haja nenhuma afirmação do narrador a respeito disto, em *Infância*, como em *Bau de osso*, o esquecimento faz parte da memória. É uma de suas faculdades, tal qual a lembrança. Isso pode ser percebido pelo modo fragmentado como a memória é construída e por ser ele o principal responsável por isso. A partir dessas observações, conclui-se que o esquecimento, também em *Infância*, faz parte do funcionamento da memória. Inúmeras vezes o narrador explicita sua ignorância sobre certos

acontecimentos e principalmente sobre as passagens de um lugar para o outro, criando, a partir do esquecimento, a descontinuidade espacial e também temporal, características da maneira lacunar como a memória é entendida nesse livro.

Ignoro como chegamos à fazenda: as minhas recordações datam da hora em que entramos na sala (GR, p. 40).

Outras estações fugiram-me da memória (GR, p. 176).

3.3.3 – O rancor

Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava. Situações desse gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as conseqüências delas me acompanharam.

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro.

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo (GR, p. 35).

Greimas (1981, p. 17-18) explica o rancor como sendo uma cólera contínua, uma decepção acompanhada de desejo de vingança e de hostilidade que permanece guardada. No Houaiss, encontramos a seguinte definição: “1 mágoa que se guarda de uma ofensa ou de um mal que se recebeu; ressentimento 2 ódio profundo, não expresso”. Tanto a cólera (“cólera doida”), como a duratividade (“ficou-me na lembrança”, “pregada com pontas de faca”) e a não expressão do ódio (“coisas adormecidas”), que definem o rancor, estão figurativizadas no discurso analisado. Resta compreender de onde vem tal estado passional. Vamos deter-nos primeiramente no capítulo “Um cinturão”, pois se trata do momento do livro em que a configuração passional do rancor se mostra de maneira mais clara e detalhada.

O narrador inicia e termina esse capítulo contando que nele narra seu primeiro contato com a justiça. Afirma que lhe dão a entender que ele está vivendo um julgamento, do qual participa como réu. De fato, nesse episódio, figurativiza um sujeito

S1 (filho), manipulado pelo destinador-manipulador (pai) que quer, por meio da intimidação, fazer com que o filho lhe entregue seu cinturão.

Embora o filho se sinta intimidado, não consegue realizar a ação e recuperar o objeto, pois não possui o *poder-fazer* nem o *saber-fazer*: está paralisado pelo medo e desconhece o paradeiro da cinta. Assim, o percurso da ação não se realiza. O destinador-manipulador (pai) torna-se destinador-julgador no percurso da sanção e avalia negativamente a ação do sujeito. Ele não devolveu o cinturão, o que representa uma desobediência ao pai. Além da sanção cognitiva, a reprimenda, há a pragmática, as chicotadas.

Quando o pai encontra a correia na rede, o menino acredita que ele irá voltar atrás e sancioná-lo positivamente, como herói, restabelecendo, com isso, a verdade e a justiça. O pai, no entanto, não se arrepende, pois isso não faz parte de seu quadro de valores.

O pai é uma espécie de grande destinador-manipulador na obra *Infância*. É ele que determina quais são os valores desejáveis e indesejáveis em seus domínios que, no início, são uma fazenda e a região em que vive e, mais tarde, passam a ser a loja e a casa. Quando a mãe entra em conjunção com um objeto valor considerado pelo pai indesejável, deve esconder isso dele: “... meu pai reprovava com energia o exercício abominável. Minha mãe esqueceu a reprovação e cometeu a falta: dançou com um primo barbado, em casa de meu avô. Arrependeu-se, achegou-me ao peito magro, pediu-me que não revelasse a ninguém o desgraçado sucesso” (GR, p. 167). Os empregados também estão sujeitos a suas determinações: “Os caboclos se estazavam, suavam, prendiam arame farpado nas estacas. Meu pai vigiava-os, exigia que se mexessem desta ou daquela forma, e nunca estava satisfeito, reprovava tudo, com insultos e desconchavos” (GR, p. 30). Ele é a lei, como mostra a afirmação do narrador a respeito do momento em que o moleque José está prestes a apanhar por desobedecer-lhe: “Conservei-me perto da lei, desejando a execução da sentença rigorosa” (GR, p. 90).

De certa forma, então, o pai não erra, já que é ele que determina o que deve ou não ser feito; isso explica o seu comportamento no final do capítulo. Revelam-se nesse modo de agir e em suas relações familiares uma sociedade patriarcal e ainda os valores de um fazendeiro muito poderoso na região, um coronel, que, perdendo seu poder fora de casa, continua exercendo-o do mesmo modo dentro dela.

Um julgamento está baseado numa série de regras, que devem determinar se o réu será absolvido ou condenado. No entanto, o fato de o pai continuar a condenar o menino parece não obedecer a regra nenhuma ou, ao menos, a nenhuma que o filho entenda. O pai age movido pela cólera.

Vamos abordar a configuração passional do rancor, tendo como base o estudo feito por Barros (1989-1990, p. 60-73) das paixões em geral e o de Greimas (1981) sobre a cólera especificamente, já que a diferença entre os dois estados passionais é principalmente aspectual. Recuperando a definição de rancor dada pelo Houaiss, de mágoa causada por uma ofensa, vamos analisar de que ordem é essa ofensa. Há episódios em que é gerada pelo fato de alguém *fazer* o contrário do esperado. No caso do cinturão, no entanto, ela é causada devido ao pai *não-fazer* o que o filho esperava. Quando o pai encontra a cinta, vê que o filho não a pegara e mesmo assim não reconhece o seu erro. O filho (S1) passa por uma perda fiduciária, pois acredita que cumpriu sua parte no contrato e que merece uma sanção positiva, ou seja, que o pai reveja a punição que lhe dera, o que não se realiza:

Tive a impressão de que ia falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram o refúgio onde me abatia, aniquilado.

Pareceu-me que a figura imponente minguava – e a minha desgraça diminuiu. Se meu pai se tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arrepio que a presença dele sempre me deu. Não se aproximou: conservou-se longe, rondando, inquieto. Depois se afastou (GR, p. 37).

Há então um breve momento de espera em que o filho (sujeito de estado) acredita que o pai (sujeito do fazer) o colocará em conjunção com o objeto-valor desejado, no caso o reconhecimento de que cumpriu o esperado, já que não havia mexido na cinta. Para o sujeito de estado, o sujeito do fazer estava modalizado por um *dever-fazer* e, quando o sujeito de estado não é colocado em conjunção com o objeto valor desejado, ocorre um choque modal entre o *crer-S2-dever-fazer* e o *saber-S2-não-fazer*, que gera o *não-crer-ser*, a decepção. Além disso, no percurso da sanção, quando o pai encontra a cinta, vê que o filho não a pegara e mesmo assim não reconhece o seu erro, o filho (S1) passa, como dissemos, por uma perda fiduciária, pois acredita que cumpriu sua parte no contrato e que merece uma sanção positiva. Como o esperado não se realiza, o sujeito de estado (filho) vive uma crise de confiança no outro, que não cumpriu o contrato, e em si mesmo, que depositou sua crença em um sujeito

inadequado. O menino percebe ainda que o contrato era ilusório ou que nada do que fizesse poderia receber uma avaliação positiva.

O sentimento de falta pode dar início a um programa narrativo de liquidação da falta. O sujeito (filho) sente-se lesado e, assim, adquire um *poder-fazer* (poder-defender-se) e o sentimento de malquerença (*querer-fazer* o mal ao sujeito que acredita não ter cumprido o contrato). Essas duas coisas juntas geram uma hostilidade que, no caso do rancor, fica guardada e reaparece com toda a intensidade quando alguma situação faz o narrador lembrar-se do que viveu.

A lembrança, conforme já foi dito, faz, então, com que o programa narrativo do rancor se realize novamente a cada vez que algum acontecimento presente se assemelha aos do passado, provocando no narrador a recordação, por exemplo, da sanção negativa, cognitiva e pragmática, do pai e assim da perda fiduciária que teve. Por isso, muitas vezes, é indesejada. Ela traz a conjunção com acontecimentos passados dolorosos, fazendo com que o narrador os “reviva”, ou seja, refaça na memória os antigos programas narrativos. É a lembrança que permite que as consequências das situações de violência acompanhem o narrador até os dias de hoje. A maneira durativa pela qual o rancor se revela no presente do narrador é mostrada pela repetição, realizada quatro vezes no texto, da pergunta: “Onde estava o cinturão?”. As repetições exprimem o adensamento desse sentimento no presente, adensamento que acompanha o aumento de tensão da cena lembrada.

Além do rancor, percebe-se no narrador a revolta, ou seja, a recusa do destinador (o pai ou a sociedade da qual ele fazia parte) e a busca de uma nova axiologia. Essa

negação e a troca de quadro de valores é clara, já que o narrador critica o comportamento violento e autoritário do pai e o de outras pessoas do mesmo tipo, como o do menino que judia dos gatos para descontar as surras que leva em casa: “De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração” (GR, p. 20). As isotopias figurativas, construídas no nível discursivo, também revelam essa rejeição, pois trazem figuras disforizadas que salientam ainda mais a violência do pai. É possível fazer uma leitura da isotopia da tortura, da violência doméstica, do tribunal, entre outras. Tal ruptura também aparece quando o narrador relembra, de modo negativo, a educação, não apenas escolar, mas a educação como entrada numa dada cultura familiar, da qual o pai é o grande destinador:

Nos quartos lúgubres minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem dolorosa.

Junto de mim, um homem furioso, segurando-me um braço, açoitando-me. Talvez as vergastadas não fossem muito fortes: comparadas ao que senti depois, quando me ensinaram a carta de A B C, valiam pouco (GR, p. 36).

A literatura aparece, entre outras coisas, como uma forma de revolta, tanto pelo fato de que, ao relatar sua vida, o narrador pode fazer críticas ao meio social no qual vivia, como por a leitura representar na vida do menino a fuga da família e, assim, o início da recusa de seu pai ou daquela sociedade como destinadores de seus valores.

Outro exemplo bastante claro de crítica ao modo violento das relações de poder de seu entorno está no capítulo que trata de José da Luz. O narrador afirma que outros policiais, vítimas de uma vida difícil, comportavam-se de modo violento por vingança, buscando por meio dela compensar suas faltas, mas que José da Luz, em vez disso, cantarolava uma música:

Provavelmente esses homens se comportavam assim por vingança. Tinham, nos duros tempos de paisanos, sofrido repelões e desaforos, dormido na cadeia sem motivo, agüentado nos calos saltos de reiúnas, zinco no lombo. Vestindo o uniforme, eram insolentes e agressivos, apagavam as humilhações antigas afligindo outros infelizes (GR, p. 102).

Não guardava ressentimento, não precisava de desforra. Aceitava de coração leve a tarimba. E cantava, fanhoso e mole:

*Assentei praça. Na polícia eu vivo
Por ser amigo da distinta farda.
Agora é tarde. Me recordo e penso.
Trabalho imenso, não se lucra nada. (...)*

Foi nessa cantiga mofina que José da Luz se manifestou, achando excessivas as exigências do ofício (GR, p. 102-103).

3.3.4 – A morte, a prisão e a literatura

A morte é tratada de modo mais explícito em dois capítulos do livro: “Um incêndio” e “Um enterro”. No primeiro, é narrada a ida do menino com o moleque José a um bairro em que ocorrera um incêndio. Quando ele vê uma mulher negra e pobre queimada depois de tentar salvar uma imagem da Virgem, assusta-se com o fato de ela não se parecer mais em nada com um ser humano. A pouca semelhança deve-se, principalmente, à inércia do corpo morto, marcada, entre outras coisas, pela falta dos braços e das pernas, membros fundamentais para o movimento. O menino encontra dificuldade em relacionar o toco queimado com a energia que havia ali quando a moça estava viva. Diante disso, sente-se amedrontado e culpado, chegando a desejar ser punido por seus pais, na tentativa de substituir aquela imagem horrorosa pelas dores causadas pela punição.

Jazia ali um ser humano. Logo recusava a proposição insensata. Nada de humano: tinha a aparência vaga de um rolo de fumo. (...) Difícil atribuir-lhe nome de mulher, existência de mulher. Contudo as exclamações reiteradas, fragmentos de asserções contínuas, desbarataram a evidência, deram-me afinal certeza de que se achavam no terreiro porções da negra morta. Forçava-me a não perceber nexos entre aquela espécie de barrote queimado e a sujeita valente que se mexera, defendendo os trens domésticos, a ausência de braços e pernas. A energia mencionada e a inércia visível debatiam-se dentro de mim (GR, p. 95-96).

Quando vai a um enterro com seus colegas de classe, o menino distancia-se e chega a um ossuário. Os objetos sem cor, impregnados pela morte, causam asco e a transformação dos entes sem vida em seres animados, realizada por sua mente, traz-lhe o medo. Entretanto, alguns minutos depois, percebe que ali não há vida, apenas

“indiferença” e “imobilidade”. Diante disso, ele também se sente indiferente, o que o faz querer de volta seu medo dos seres do outro mundo.

Receava tocar em objetos sujos de gordura fúnebre, indelével. Farrapos sem cor, folhas secas. Pétalas murchas, fragmentos vagos, juntos em lixo, nauseavam-me: apesar de lavados pelo inverno, queimados pelo verão, deviam conter pus ou tutano. (...) Preso ao depósito sinistro, um nó a apertar-me as goelas, senti desejo de chorar. Sentimento diverso do que me assaltava quando ouvia histórias de casas mal-assombradas. O desespero me paralisava. Asco, a sensação de me achar caído numa estrumeira, sem poder limpar-me, e a certeza de haver em qualquer parte irremediável estrago. Aquilo era feio e triste. E a feiúra e a tristeza se animavam, arreganhavam os dentes fortes e queriam morder-me. Engano: indiferença, imobilidade. A imobilidade e a indiferença me atraíam. Tentei invocar as almas penadas, os diabos que se agitam nas chamas eternas. Essas criaturas me inspiravam piedade ou terror. Diante das carcaças nuas, era impossível comover-me.

Longamente estive a contemplar as ruínas, ignoro como e quando me retirei (GR, p. 188-189).

Ao chegar a casa, a criança não consegue esquecer-se do que viu no cemitério. Lembrando-se das caveiras e dos ossos, começa a apalpar seu próprio corpo e a sentir que ele está em decomposição, apodrecendo a cada dia, para, por fim, transformar-se em nada. Só os ossos imóveis e frios restarão. A percepção da morte leva-o a questionar o sentido de sua vida, de suas ações. Esse vazio experimentado pelo menino diz respeito não só à matéria corporal, como também ao esfacelamento de suas crenças em duendes, gigantes, almas, etc. Sente saudades deles, pois sem eles, está sozinho. Aquela falta de crença momentânea acaba por passar.

As pálpebras e o globo iam apodrecer, estavam apodrecendo. Só o esqueleto resistiria. Ossos. Aquela miséria segurava-se a mim, e não havia jeito de eliminá-la. (...) Acabar-me-ia assim. (...) Os duendes e os gigantes eram só palavras, os inimigos indeterminados que vivem na treva se dispersaram. Intentei recordar-me deles, assustar-me. Debalde. Lá fora cantavam grilos, o vento zumbia nos ramos das laranjeiras e na cerca de pau-a-pique, vaga-lumes e baratas começavam a manifestar-se, os moleques cochichavam. Apenas. E cá dentro – um feixe de ossos. Apenas. A carne se eriçava, o sangue badalava na artéria. Isso tudo seria comido pelos vermes. A imagem horrorosa se obstinava. As imagens também seriam gastas pelos vermes. Então para que me fatigar, rezar, ir à escola, receber castigos da mestra, escaldar os miolos na soma e na diminuição? Para que, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? O que mais me impressionava eram as órbitas: a pesquisa minuciosa prosseguia e achava-as desertas.

Ocas e sombrias, como as outras. E o resto? Não havia resto? Ali não havia nada. Aqui não haveria nada. (...) As almas do outro mundo e os lobisomens adquiriam muito valor, faziam-me falta. (...) O que me inquietava eram as almas. E a minha não morreu de todo. Aquele enorme desengano passou. Os fantasmas voltaram, abrandaram-me a solidão. Sumiram-se pouco a pouco e foram substituídos por outros fantasmas (GR, p. 190-192).

O toco queimado da negra morta ou os ossos e caveiras vistos no cemitério são os atores que figurativizam, no nível narrativo, actantes que se encontram em conjunção com a imobilidade (*não-poder-fazer*). São todos marcados pela paralisia, a indiferença, a solidão e a decomposição que leva à desumanização e ao nada. Possuem o aspecto terminativo.

A conjunção com a imobilidade, ligada à figura da morte, aparece ainda em outras passagens. No capítulo “Um cinturão”, por exemplo, em um dos momentos em que o medo do menino se apresenta mais forte, o que gera nele a falta de ação, o narrador fala de “ruínas”, “cemitérios”, “lugar ermo” e “deserto”. As ruínas e os cemitérios remetem à decomposição e os outros dois, à solidão.

Achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas. Cerravam-se as portas e as janelas, do teto negro pendiam teias de aranha (GR, p. 36).

No instante em que a criança não consegue ter nenhuma reação, sente que as portas e as janelas estão fechando-se. De fato, os espaços que figurativizam a imobilidade são fechados, nessa obra. A escola é comparada a uma prisão, espaço opressivo e fechado, em que os alunos, devido a sua paralisia, parecem mortos.

O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. Não há prisão pior que uma escola primária do interior. A imobilidade e a insensibilidade me aterraram. Abandonei os cadernos e as auréolas, não deixei que as moscas me comessem. Assim, aos nove anos ainda não sabia ler (GR, p. 206).

Esses alunos, que estão como mortos, são submetidos a “cinco horas de suplício” ou a um tempo que não passa, dura mais do que poderia. Assim, o tempo que

figurativiza a imobilidade é paralisado e também durativo. É principalmente quando o menino está na escola que o tempo é mostrado dessa forma. Além de ser vivido na escola, esse tempo é também o dos momentos em que o menino está fazendo atividades que são muito repetitivas e lhe desagradam, ou às quais é indiferente. As horas se dilatam ou se expandem, por exemplo, quando o narrador ainda criança é obrigado pelo pai a ler, sem que possua o conhecimento necessário para tornar a atividade prazerosa. Assim, a criança passa horas diante de um folheto que mal entende.

No dia seguinte surgiram outras, depois outras – e iniciou-se a escravidão imposta arditamente. Condenaram-me à tarefa odiosa. E como não me era possível realizá-la convenientemente, as horas se dobravam, todo o tempo se consumia nela. Agora eu não tocava nos pacotes de ferragens e miudezas, não me absorvia nas estampas das peças de chita: ficava sentado num caixão, sem pensamento, a carta sobre os joelhos (GR, p. 110-111).

A figura das horas que pingam monótonas é utilizada quando o menino se sente preso na venda de seu pai. Não pode sair para brincar com as outras crianças nem ao menos possui brinquedos que o distraiam suficientemente.

Livre do susto, recolhia-me ao passatempo ordinário e arrancava dele alguma satisfação. De fato as horas pingavam monótonas no espaço que me concediam, mas em qualquer parte a insipidez era a mesma. Proibiam-me sair, e os outros meninos, distantes, causavam-me inveja e receio. Certamente eram perigosos. Afastado, não possuindo bolas de borracha, papagaios, carrinhos de lata, divertia-me com minhas irmãs, a construir casas de encerado e arreios de animais, no alpendre, e a revolver o milho no depósito. Durante a prisão, lembrava-me desses exercícios com pesar (GR, p. 104).

A percepção do tempo que dura vem sempre associada ao fato de que está num espaço fechado. A sensação de paralisia é gerada então por um tempo muito extenso ou desacelerado em um espaço muito intenso ou concentrado. A prisão, figura que aparece inúmeras vezes na obra, parece ser a expressão dessa relação tensiva. Ela recobre o tema da busca por liberdade.

Já quando está lendo, fora da escola, e compreendendo aquilo que lê, o menino tem a sensação de que as horas voam. Além disso, ele pode ficar alheio ao mundo, independente de onde se encontra. Opondo-se à prisão, a literatura configura-se como um espaço aberto e, temporalmente, acelerado e intenso.

Recolhi-me preocupado: os fugitivos, os lobos e o lenhador agitaram-me o sono. Dormi com eles, acordei com eles. As horas voaram. Alheio à escola, aos brinquedos de minhas irmãs, à tagarelice dos moleques, vivi com essas criaturas de sonho, incompletas e misteriosas (GR, p. 207).

Isso fica bastante claro no momento em que o menino precisa escolher entre ler um livro no qual está interessado e não ler, já que sua prima afirma que tal obra é herética. Ele tem que optar entre o *dever* e o *querer*. Quando desiste da leitura, sente que volta para sua pequena “cadeia”. Perde mais uma vez a liberdade.

Era como se me fechassem uma porta, porta única, e me deixassem na rua, à chuva, desgraçado, sem rumo. Proíbiam-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola (GR, p. 220-221).

De fato, a principal responsável por trazer liberdade, o que significa ruptura, à vida do menino é a literatura. Quando o pai, por exemplo, após ajudar o filho a ler algumas páginas de um romance, desiste de continuar com tal atividade, a figura espacial da ruína volta a aparecer marcando o final das horas de encanto e o retorno às atividades sem interesse e tediosas.

Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse. E o homem que a reduziu a cacos, depois de me haver ajudado a encontrá-la, não imaginou a minha desgraça. A princípio foi desespero, sensação de perda e ruína, em seguida uma longa covardia, a certeza de que as horas de encanto eram boas demais para mim e não podiam durar (GR, p. 208).

É interessante que um dos raros momentos de saudade em *Infância* se dá quando o menino começa a envolver-se com um grupo de literatos e deixa de lado os romances de capa e espada, por meio dos quais foi introduzido na literatura. Trata-se então de um estado passional vivido pelo ator (menino) na *temporalidade do narrado* e não pelo narrador. É interessante que essa saudade se refere ao desejo da criança de voltar a ler aquelas histórias que despertaram nela o gosto pela literatura, ao invés de romances que estão na moda entre os “intelectuais” de sua cidade. É saudade de literatura, de heróis de

papel, e não de qualquer outro acontecimento de sua vida. A literatura parece que vai constituindo-se, ao longo do livro, como seu grande objeto do desejo, por ser um antídoto contra a solidão, a violência, a falta de compreensão do mundo e a opressão.

Feria-me às vezes, porém, uma saudade viva das personagens de folhetins: abandonava a agência, chegava-me à biblioteca de Jerônimo Barreto, regressava às leituras fáceis, revia condes e condessas, salteadores e mosqueteiros brigões, viajava com eles em diligência pelos caminhos da França (GR, p. 249).

É a partir da sua experiência como leitor que o menino começa a distanciar-se de sua família, adquirindo hábitos e linguagem considerados estranhos por seus pais. Ela permite ao menino fugir da violência que caracteriza o mundo à sua volta e opor-se à imobilidade vivida na escola, em casa, na venda, imobilidade essa que não é apenas dele, como vimos, mas da sociedade em que está.

Nesta narração autobiográfica, um dos traços mais constantes é o sentimento de humilhação e de machucamento. Humilhação de menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados. Por toda parte, recordações doídas de alguma injustiça, de alguma vitória descarada do forte sobre o fraco. Talvez porque ante a sensibilidade do narrador as circunstâncias banais da vida avolumassem como outras tantas brutalidades. Em casa, na rua, na escola, vê sempre um indefeso nas unhas de um opressor. A priminha, Venta-Romba, o colega perseguido, João, ele próprio. E sempre – sempre – a punição é gratuita, nascente daquela desnordeante injustiça com que trava conhecimento certo dia, por causa do cinturão paterno. A consequência natural é o refúgio no mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida. Inofensivos e, portanto, inúteis. Sonhar, ler, imaginar mundos na escala das baratas (Candido, 1992, p. 50-51).

A leitura é, então, a maneira encontrada pelo menino para libertar-se e distanciar-se daquela sociedade, assim como a ficcionalização das memórias é o recurso encontrado pelo narrador para fazer a mesma coisa. Na análise do rancor, mostramos que o narrador não busca mais inserir-se naquele universo, como fazia a criança, mas recriá-lo. Constrói na literatura uma sociedade e um passado que explica e constrói a si mesmo a partir do distanciamento que lhe proporciona a escrita de sua vida. Conforme mostra Antonio Candido: “a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito particular de inserir-se nele, de nele definir um lugar” (1992, p. 63).

3.4 – Considerações finais sobre a semântica discursiva em *Baú de ossos* e *Infância*

As duas obras analisadas mostram-se com relação à semântica discursiva radicalmente diferentes, embora seja possível encontrar nelas algumas características comuns. O contrato de veridicção, por exemplo, é construído de maneira até semelhante em cada uma. Em *Baú de ossos*, a ancoragem parece ser o principal recurso de criação do efeito de realidade. Por meio de topônimos, cronônimos e antropônimos bastante icônicos e da alusão a “provas” documentais, é construída a ilusão do real. Tal ilusão é, em algumas passagens, desestabilizada, e o passado revela-se uma construção da memória narrada. Em *Infância*, são usados topônimos, cronônimos e antropônimos mais genéricos. Poucas alusões são feitas a sobrenomes, nomes de cidades, ruas ou bairros e a datas ou acontecimentos históricos. Também não são muito mencionadas as fontes das histórias ou a existência de documentos que as comprovem. O narrador deseja mostrar o passado a partir da visão do menino que foi, sem extrapolar suas experiências, o que pode servir como um recurso que cria a ilusão do real, já que só aborda aquilo que viveu. Entretanto, o passado é apresentado como criação da memória narrada. As duas obras constroem sua verdade, principalmente, pela fidelidade do narrador à memória, que em ambos os casos está no limite do real e do imaginário ou da história e da ficção e fundamenta-se na identidade entre enunciador e narrador, narrador e personagem e personagem e enunciador. Entretanto, em Nava com certeza há um equilíbrio maior entre esses dois pólos, já em Graciliano pode falar-se em uma dominância do efeito de ficção. Isso é confirmado, entre outros recursos, pelo fato de o nome Ramos aparecer uma única vez na obra e Graciliano nenhuma, diferente do que ocorre com o nome Pedro ou Nava em *Baú de ossos*.

A diferença no modo como atores, espaços e tempos são apresentados está ligada ao tipo de memória que se tem em cada livro. Em *Infância*, a memória é incompleta e o narrador não manifesta em momento algum vontade de alterar isso, enquanto, em *Baú de ossos*, nota-se o desejo de totalidade. Como afirma o narrador, a memória pode trazer “tudo, tudo, todos, todos” simultaneamente para o presente. Os capítulos são longos, assim como os períodos, e a maior quantidade de informação possível é dada a respeito de cada pessoa, objeto ou lugar. Já em *Infância*, o fragmento é utilizado como forma de composição, mas desse fragmento é possível depreender o todo.

Fontanille e Zilberberg fazem uma análise da função da percepção, a partir das relações tensivas entre suas duas grandezas resultantes, objeto e sujeito, e analisam o alcance espaço-temporal do ato perceptivo, “que pode ser expresso tanto em termos de extensão dos objetos percebidos, quanto em termos de intensidade das percepções” (2001, p. 129). Os autores apresentam dois modos de perceber: o foco e a apreensão. A apreensão é estabelecida por uma relação conversiva entre intensidade e extensidade: quanto maior o número de objetos apreendidos, maior a intensidade da percepção ou mais se sabe sobre eles. Já o foco se baseia na seleção e se constitui numa relação inversa entre intensidade e extensidade: quanto menos objetos percebidos de uma só vez, maior a intensidade da percepção ou mais se sabe sobre eles. A focalização parece ser o modo de perceber predominante em *Infância*, já que a memória é construída nessa obra a partir de cenas bastante delimitadas, e a apreensão parece ser o de *Baú de ossos*, em que a memória abarca de modo enciclopédico a vida do narrador e de sua família. De fato, o foco está mais de acordo com o que chamamos *ética da triagem*, que separa e limita, enquanto a apreensão está mais para a *ética da mistura*, que faz justamente o oposto, dilui as divisões para tentar mostrar a totalidade de uma só vez.

Ainda com relação à memória, é necessário observar como ela funciona em cada obra. Dissemos que em Nava predominam as relações de contigüidade e, em Graciliano, de similaridade. As operações metonímicas, que são aquelas de implicação e coexistência, são mais utilizadas no discurso científico, o que revela o médico como narrador, e as metafóricas, de semelhança e intersecção, mostram o literato.

Outra diferença que parece bastante relevante diz respeito à relação dos narradores com o passado. O narrador de *Baú de ossos* deseja aproximar o passado, revivê-lo como um fato presente, e o de *Infância* quer distanciar-se dele. Isso explica a predominância no primeiro do estado passional da saudade, enquanto o outro vive o rancor. Torna inteligível também a relação estabelecida com a lembrança e o esquecimento. A saudade, ou o sentimento de falta, justifica o desejo do narrador de Nava de querer lembrar, pois lembrar permite entrar em conjunção com os valores perdidos. Já o narrador de Graciliano prefere esquecer, pois a lembrança faz com que o rancor guardado (inanidade potencializante) se torne presente novamente (plenitude realizante), ou recriar por meio da literatura, o que, nesse caso, indica a entrada num novo sistema de valores, diferente do que possuía em sua infância.

Se para o narrador de *Baú de ossos*, narrar a memória ou construir a autobiografia é uma maneira de fazer o passado durar, para o de *Infância* é transformá-lo em literatura e reinterpretá-lo a seu modo, estabelecendo uma ruptura. Pode-se afirmar, a partir dessas observações, que, em *Infância*, há uma seleção dos valores de descontinuidade, enquanto, em *Baú de ossos*, prevalecem os de continuidade.

O modo como cada narrador se insere na sociedade também fica bastante claro a partir da análise das figuras ligadas à memória. Em *Baú de ossos*, há um conflito entre o desejo de resgatar o passado e, com ele, valores tradicionais da sociedade patriarcal brasileira e também a negação desses valores. Em *Infância*, percebe-se claramente a oposição do narrador frente ao mundo no qual estava inserido e também uma desconfiança com relação às regras em geral. Elas, o tempo todo, parecem gratuitas.

Outra diferença importante diz respeito aos temas. Em Nava, alguns dos temas centrais parecem ser a construção da identidade e a luta contra a morte, por meio da conservação do passado e da narrativa de suas memórias. Em Graciliano, temos a busca de liberdade e também de compreensão de sua infância, por meio da ruptura com o passado e de sua ficcionalização. A identidade é decorrência disso.

CONCLUSÃO

A diferença apontada entre *Baú de ossos*, de Pedro Nava, e *Infância*, de Graciliano Ramos, nas análises da sintaxe e da semântica discursiva, está perfeitamente de acordo com as observações que tecemos no primeiro capítulo a respeito do gênero autobiográfico. Trata-se de um gênero com grande flexibilidade. Vamos comentar algumas de suas características, identificadas nesse primeiro capítulo e que foram trabalhadas ao longo da dissertação. Aquelas, relacionadas ao tempo, serão retomadas mais adiante.

No que diz respeito à estrutura composicional, afirmamos que, na autobiografia, existe identidade entre enunciador, narrador e ator, criada por variados recursos. Tal identidade realiza-se nas obras estudadas, embora em *Infância*, conforme já foi dito, seja bastante sutil. A presença dos sistemas temporais enuncivo e enunciativo, assim como das *temporalidades da memória, da narração e do narrado* foi verificada, embora com usos diferentes em *Baú de ossos* e *Infância*. O predomínio do sistema temporal enuncivo pretérito nas obras do gênero, uma vez que narram o passado, pôde ser comprovado, ainda que, em Nava, haja extensas passagens em que é empregado o sistema enunciativo.

Os tempos enunciativos, nessas autobiografias, são usados para comentar, refletir, analisar. Apesar de seu grande emprego, em *Baú de ossos* principalmente, e, assim, da forte presença do macro-tipo dissertativo, predomina nas duas obras o tipo textual narrativo, característico do gênero. Quando a dissertação é utilizada, nem sempre os temas são revestidos por figuras, o que é o mais comum num texto figurativo, como é a autobiografia. Além disso, a descrição aparece bastante, pois o pretérito imperfeito é utilizado, também principalmente em *Baú de ossos*, para mostrar como eram as pessoas, as casas, as cidades, os objetos, os móveis de antigamente, descrevendo o passado, sem apresentar transformações.

A história é narrada em ordem cronológica tanto em Nava como em Graciliano, outra característica do gênero. Vai do período mais distante ao mais recente num nível macrodiscursivo, apesar de, em ambas as obras, essa ordem não ser tão rígida se

analisada num nível microdiscursivo. Em *Baú de ossos*, inúmeros recursos subvertem a cronologia e, em *Infância*, ela não chega a se construir de maneira clara.

O estilo possui grande variação. Não propusemos fazer uma análise do *éthos*, mas a comparação entre a contenção, em Graciliano, e o transbordamento, em Nava, já nos dá uma dimensão da diferença existente entre os dois, apesar de em ambos haver efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário (sistema enunciativo de pessoa) e certo grau de distanciamento entre o enunciador e seu passado (sistema enuncivo de tempo), distanciamento muitas vezes rompido pelas embreagens.

Sobre a temática, pudemos observar que também ela é apresentada de maneira diferente em cada obra. A *reconstrução do passado por meio das narrativas da memória*, em *Baú de ossos*, é realizada, entre outros recursos, pelo uso abundante de antropônimos, topônimos e cronônimos e, em *Infância*, por sua ausência.

No segundo capítulo, a partir da análise da sintaxe discursiva temporal, examinou-se a estratégia enunciativa de construção do passado nas duas obras estudadas. Essa análise permitiu-nos apontar algumas características gerais desse gênero, como a presença de três temporalidades distintas: a *temporalidade da narração*, a *temporalidade do narrado* e a *temporalidade da memória*. A *temporalidade do narrado*, predominante nas duas obras, é apresentada pelo sistema enuncivo do pretérito e serve para narrar o passado ou ainda a vida do narrador através do tempo. A *temporalidade da narração* é expressa pelo sistema enunciativo. É por meio dela que o narrador emite julgamentos acerca de seu passado, mostra continuidades e rupturas entre sua infância e sua vida adulta e comenta sua própria narrativa. Conforme foi dito antes, o que parece ser peculiar ao gênero autobiográfico é a presença da *temporalidade da memória*, embora mesmo ela possa ser imitada e empregada em outros gêneros.

Como acabamos de comentar, o sistema enunciativo realiza a *temporalidade da narração* e o enuncivo, a *temporalidade do narrado*. Apenas a *temporalidade da memória* é realizada por ambos. Esse uso diferenciado dos dois sistemas faz com que a posterioridade e a anterioridade de um e de outro sejam empregadas também de maneira muito distinta. Quando pertencem ao enuncivo (*temporalidade do narrado*), indicam a anterioridade ou posterioridade de um acontecimento e, quando pertencem ao enunciativo (*temporalidade da narração*), geralmente, organizam a narrativa (futuro do presente) e estabelecem ligações entre os tempos (pretérito perfeito 1).

Tanto em *Baú de ossos* como em *Infância*, observou-se a predominância da embreagem que substitui uma anterioridade de um sistema (pretérito perfeito 2 ou pretérito imperfeito) pela concomitância de outro (presente), criando a presentificação do passado. O fato de esse tipo de neutralização ser o mais comum nas obras estudadas é bastante compreensível, pois a autobiografia consiste justamente em trazer à tona o passado.

Embora possuam semelhanças, as obras analisadas são, como mostramos, bem diferentes, pois em cada uma o passado invade o presente de um modo próprio. A de Nava emprega bem mais a *temporalidade da memória* e a *temporalidade da narração* do que a de Graciliano. Também possui mais embreagens do tipo que usa o presente no lugar do pretérito perfeito 2 ou do imperfeito, presentificando o passado, e ainda, mais embreagens que recobrem trechos mais extensos da narrativa.

Essas neutralizações não são utilizadas do mesmo modo nas duas obras estudadas. Em Nava, elas geralmente ocorrem quando a memória involuntária é acionada, trazendo o passado não como era, mas como ainda é para o narrador. Também são bastante empregadas nas biografias de parentes e amigos, apresentadas ao longo da obra, transformando-os em “personalidades históricas”. Em Graciliano, tal embreagem, geralmente, é realizada pelo advérbio *agora*. Aparece em passagens em que a criança se encontra com muito medo e a grande intensidade desse sentimento lembrado faz com que o narrador reviva aquele momento, presentificando assim o passado. É usada secundariamente, conforme mostramos, com outras funções que não a de tornar o passado presente.

Outra diferença é que, em *Baú de ossos*, os tempos enunciativos são mais utilizados do que em *Infância* e o pretérito imperfeito aparece bem mais do que o pretérito perfeito 2 na narrativa do passado. Em Graciliano a diferença quantitativa de uso desses dois tempos é menor. O modo como esses tempos são empregados também é diferente em cada obra. O imperfeito, em Graciliano, mostra muitas vezes a experiência vivida do ponto de vista do menino, distinguindo tal visão da que possui o narrador adulto, enquanto em Nava é quase sempre impossível fazer essa separação.

Outra questão que está ligada ao uso desses tempos verbais é que, em *Baú de ossos*, as grandes rupturas, que seriam expressas pelo pretérito perfeito 2, não estão tão em evidência quanto as continuidades, apresentadas pelo imperfeito. Os acontecimentos pontuais sucumbem aos durativos. Em *Infância*, vemos justamente o contrário. A maior

parte dos fatos narrados pelo pretérito perfeito 2 rompe a duratividade criada pelo imperfeito, estabelecendo uma nova duratividade.

Todas essas diferenças estão relacionadas ao modo como o narrador se relaciona com sua memória e com seu passado e, assim, à maneira como são construídos em cada obra. O narrador de *Baú de ossos* deseja *reviver* o passado, o que explica o grande uso dos tempos enunciativos, das *temporalidades da memória e da narração*, das embreagens e também a predominância do aspecto durativo sobre o pontual. Já em *Infância*, os primeiros anos de vida aparecem como um período difícil para a criança, o que torna a atividade de lembrar dolorosa para o narrador. Ele deseja manter o passado a distância. Está de acordo com isso o menor uso dos tempos enunciativos, o distanciamento da visão do menino da que possui o narrador adulto e ainda a submissão dos acontecimentos durativos e inacabados aos pontuais e acabados, que enfatizam a transformação.

Conforme mostramos, as diferenças relativas à localização temporal e à aspectualização do tempo também estão ligadas à maneira como a identidade vai sendo formada ao longo das obras. Em *Baú de ossos*, o narrador reconstrói o percurso de formação de sua identidade com base no que permaneceu através dos tempos, enquanto em *Infância*, principalmente, naquilo que rejeita. Em *Nava*, busca-se apagar as fronteiras entre o *agora* e o *então* e, assim, entre o narrador e o menino que ele foi, e ainda entre o narrador e seus antepassados. Já em *Graciliano*, busca-se separar tanto o passado do presente como o menino do narrador adulto.

O estudo das figuras e temas ligados ao tempo e à memória, apresentado no terceiro capítulo, confirmou as conclusões a que chegamos a partir da análise da sintaxe discursiva e trouxe acréscimos. Está de acordo com o desejo de reaproximar-se do passado, revelado, em *Baú de ossos*, pelo grande emprego do sistema enunciativo, de um certo tipo de embreagem e da dominância do aspecto durativo sobre o pontual, o narrador viver o estado passional da saudade, ver a lembrança, que instaura continuidades, como algo extremamente positivo, e construir um passado sensorial, enquanto o presente é marcado pela ausência de cheiros, gostos, cores, formas, etc.

É por meio da sensorialidade que é dada densidade semântica ao passado, fortalecendo-o, enquanto o presente é construído como o tempo fraco. Esse outrora apresenta-se como uma época melhor, daí a grande ênfase dada à genealogia, aos

espaços onde a família habitou, aos velhos amigos e conhecidos, aos objetos que pertenceram aos parentes.

A valorização da memória involuntária também está ligada ao desejo de reviver o passado, pois a memória voluntária permite que o narrador relembre, enquanto com a involuntária ele pode se perder nesse outro tempo, pois ela traz de volta as sensações esquecidas. A morte e o tempo, responsáveis pelas rupturas ou descontinuidades, são os grandes antagonistas da memória, embora necessários a ela, uma vez que é preciso que o tempo passe para que possamos recordar ou esquecer.

Em *Infância*, o desejo de distinguir-se do passado, presente no uso mais contido dos tempos enunciativos e das embreagens e na dominância do aspecto pontual sobre o durativo, concretiza-se no modo como a lembrança e o esquecimento são apresentados. Lembrar é doloroso, pois a imagem do passado traz quase sempre com ela o rancor, estado passional durativo que domina o narrador nessa obra. Isso ocorre, pois tal época é construída, aos olhos do menino, como um tempo incompreensível, que muda sem parar. Quase todas as suas tentativas de se comunicar resultam em violência e frustração. Para o narrador, ao contrário, o passado é um tempo parado, pois mostra uma sociedade estagnada. Tal constatação não torna a lembrança melhor, pois ela estabelece a continuidade com esse universo imóvel. O esquecimento representa mudança, tanto do menino para o narrador, quanto do próprio passado, pois abre brechas para o fazer ficcional. A morte é a concretização da imobilidade, assim como o tempo da escola, do ócio na venda, entre outros. Paralisia e lentidão fundem-se na figura da prisão, enquanto os seus contrários, ou seja, o movimento e o tempo rápido, que não deixa contar sua passagem, são vividos pela criança na leitura. Conforme foi dito anteriormente, há, em *Infância*, uma seleção dos valores de descontinuidade, enquanto, em *Baú de ossos*, prevalecem os de continuidade.

A ficcionalização do passado, que o transforma e, assim, o distancia, está relacionada à maneira como a memória é apresentada em Graciliano. Sua incompletude cria espaços propícios para a ação imaginativa e seu funcionamento se dá, essencialmente, por meio de relações metafóricas. Em Nava, a memória também possui essa ambigüidade, ou seja mistura realidade e ficção, mas isso é resultado da combinação de outros recursos. A memória voluntária, metonímica, reconstrói o passado por meio de um fazer que se parece ao do cientista, um cientista ambicioso que

deseja mostrar a totalidade dessa outra época, o que seria impossível, se não se deixasse criar a partir dos vestígios e pistas não consumidos pelo tempo.

A memória involuntária funciona de outro modo. Realiza uma operação metafórica, que presentifica o passado: um objeto presente desperta sensação semelhante a uma sensação já experimentada pelo narrador. Tal semelhança une passado e presente, narrador e ator, pois faz emergir do esquecimento tudo o que havia em torno daquela sensação. Ao trazer tudo o que é conexo a uma sensação, o processo metafórico revela seu conteúdo metonímico. É, principalmente, a memória involuntária que permite a fusão entre os tempos ou a mistura.

Essa fusão entre tempos e entre o narrador e o ator, observada em Nava, que revela uma *ética da mistura*, está em perfeita sintonia com uma memória monumental, marcada pela extensidade. Parece haver uma seleção não muito rígida, ao contrário do que ocorre em Graciliano, daquilo que é narrado, pois em tudo que pertence ao passado o narrador se reconhece. Assim, em *Baú de ossos*, quanto maior o número de objetos apreendidos, maior a intensidade da percepção ou mais se sabe sobre eles²⁹ e também maior a densidade de presença do narrador, uma vez que todos os objetos, pessoas e lugares desse outro tempo nele ecoam. Já a distinção entre os tempos e também entre o narrador e o ator, que mostra uma *ética da triagem*, está de acordo com a memória fragmentada de *Infância*. Quanto menos objetos percebidos de uma só vez, maior a intensidade da percepção ou mais se sabe sobre eles. Como dissemos, em Graciliano, é narrado apenas o essencial, o que nessa obra parece ser as cenas de maior intensidade, reveladoras do mundo espinhoso em que a criança vivia.

Como já foi dito, o distanciamento do narrador com relação ao passado, que vemos em *Infância*, corresponde a um modo de construção da identidade baseado sobretudo nas rupturas. O tema da busca de liberdade ou de escape, por meio da literatura, reitera essa idéia, pois a literatura representa um modo de opor-se aos valores que dominaram a infância do narrador. Já em Nava temos a aproximação do passado e do narrador, a identidade faz-se por meio da continuidade, que depende da conservação do passado e da narrativa das memórias, temas de sua obra.

Com o estudo da sintaxe discursiva do tempo e o estudo das figuras e temas relacionados ao tempo e à memória, pudemos então encontrar pontos comuns entre *Baú*

²⁹ Retomamos aqui a análise da função da percepção proposta por Fontanille e Zilberberg (1998, p. 129), já comentada no terceiro capítulo desta dissertação.

de ossos e *Infância*. Essas intersecções constituem hipóteses de características gerais do gênero, que precisariam ser verificadas em outras obras. Com isso, cumprimos um dos objetivos que propusemos no início do trabalho. Acreditamos ter mostrado o papel decisivo que possui o tempo para o estudo do gênero autobiográfico, além de ter contribuído para os estudos do tempo na literatura.

Essas características gerais realizam-se de modo diferente em cada obra do gênero. As três temporalidades (a *temporalidade da narração*, a *temporalidade do narrado* e a *temporalidade da memória*), próprias desse gênero, não são combinadas da mesma forma em Nava e em Graciliano, conforme foi mostrado. Esse uso diferente cria efeitos diferentes em cada obra e, assim, leituras possíveis também diferentes, uma vez que define relações específicas do narrador com seu passado, do narrador com sua memória e ainda do narrador com seu narratário.

Com relação às emblemas e ao emprego dos tempos verbais notamos a mesma variação. Em ambas as obras, o pretérito imperfeito é mais empregado do que o pretérito perfeito², mas não na mesma proporção e, principalmente, esses tempos são utilizados de maneira distinta. As emblemas que predominam são do mesmo tipo, mas não possuem a mesma função em Graciliano e Nava. Os temas e, principalmente, as figuras também funcionam assim, ou seja, há figuras e temas comuns nas duas obras, mas as mesmas figuras recobrem temas diferentes e ainda os mesmos temas são recobertos por figuras diferentes, o que geralmente altera o sentido. É o caso da figura da morte, já comentada. Em *Bau de ossos*, a morte figurativiza a perda do passado e, assim, a descontinuidade e, em *Infância*, a paralisia, o aprisionamento da criança por um mundo que não compreende e, assim, a continuidade. O tema da busca da identidade, no primeiro, realiza-se como narrativa das continuidades e, no segundo, como a narrativa das rupturas.

Isso mostrou-nos que as análises não podem ser feitas a partir apenas da observação da presença ou da ausência de algum recurso, mas devem avaliar, de maneira quantitativa e, principalmente, qualitativa, como tal recurso é empregado. Além disso, apesar de num primeiro momento, por razões metodológicas, ser necessário estudar cada mecanismo separadamente, é fundamental ter como um segundo passo a análise de como tal mecanismo é combinado a outros e qual o seu papel na economia geral do discurso. Seleccionamos alguns aspectos a serem estudados, fazemos divisões e

subdivisões e, após todos os cortes, deve ter início o processo de reconstrução da totalidade do sentido do discurso.

A análise das singularidades de cada obra e a comparação entre elas possibilitaram-nos ainda entender como o tempo se realiza de maneira única em cada uma e que sentidos específicos gera a partir daí. Esse estudo mostrou-nos, então, o que Bakhtin chama *enunciado relativamente estável*. Um gênero que se mantém o mesmo e que muda.

Também com relação aos efeitos de ficção e realidade notou-se essa variação. Como foi dito no primeiro capítulo, o gênero autobiográfico dá margem a ambos e, conforme a obra, a tônica pode recair sobre a realidade ou a ficção. Parece, então, impossível afirmar que na autobiografia exista apenas um dos pólos.

A reflexão acerca dos efeitos de realidade e ficção está relacionada a uma outra, também bastante freqüente nos estudos do gênero: qual é a verdade da autobiografia? Não se trata de verificar se pertence ao grupo de textos que possuem um referente real ou imaginário, pois, como já foi observado, para a Semiótica todo discurso é construção e é por meio dessa construção que o sujeito se produz. O que queremos, então, é pensar a respeito do tipo de verdade criado na autobiografia.

Muitas obras abordam esta questão quando buscam definir o funcionamento da memória ou quando apresentam reflexões sobre o próprio gênero. A obra autobiográfica de Goethe chama-se *Poesia e verdade* (1971), pois a expressão poética é vista nela como a mais verdadeira, já que expressa melhor a sensibilidade e também a totalidade e síntese de uma vida. Isso é considerado mais importante do que os fatos. Manoel de Barros abre suas *Memórias inventadas* dizendo que “Tudo o que não invento é falso” (2003). Rousseau, que apresenta suas memórias como a verdadeira versão de sua vida e que faz um elogio à sinceridade, retomado em inúmeras outras autobiografias, mostra-se menos preocupado com o relato dos fatos em si, do que com o dos motivos obscuros que guiaram suas ações.

O modo como é construída a verdade na autobiografia está intrinsecamente relacionado à concepção de memória apresentada numa determinada obra. Ela pode ser considerada um retrato fiel daquilo que passou e também recriação. Mas nunca uma dessas duas vertentes aparece sozinha. Em Rousseau, por exemplo, embora seja dada pouca importância às “falhas” da memória, isto é, a seus esquecimentos e imprecisões, elas são mencionadas e justificadas, deixando entrever esse lado inventivo da memória.

Essa ligação não é algo novo, pois já entre os gregos era entendida de maneira parecida, como mostra Meneses (1995, p. 144). *Mnemosyne* era a mãe das nove musas responsáveis pela inspiração e criação poética. O aedo, tocado pelas musas, resgatava o passado do esquecimento, provocando uma emoção atual, e também anunciava o futuro, estabelecendo um ponto de fusão entre o lembrar e o criar.

Las ideas se disipan,
quedan los espectros:
verdad de lo vivido e padecido.
Queda un sabor casi vacío:
el tiempo
— furor compartido —
el tiempo
— olvido compartido —
al fin transfigurado
en la memoria y sus encarnaciones.
Queda
el tiempo hecho cuerpo repartido: lenguaje.

226

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO (2001). *Confissões*. Lisboa, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira/ Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

AGUIAR, Joaquim Alves de (1998). *Espaços da memória. Um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo, Edusp.

ALENCAR, José de (1955). *Como e por que sou romancista*. Salvador, Progresso.

AMADO, Gilberto (1954). *História da minha infância*. Rio de Janeiro, José Olympio.

ANDRADE, Oswald (1990). *Um homem sem profissão*. São Paulo, Editora Globo.

ARRIGUCCI Jr, David (1987). “Móbile da memória”. In: ARRIGUCCI Jr, David. *Enigma e comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 67-111.

BAKHTIN, Mikhail (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.

_____ (1998). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec.

BANDEIRA, Manuel (1998). *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BARTHES, Roland (1977). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix.

BARROS, Diana L. P. de (1985). “La cohérence textuelle”. In: PARRET, Herman e RUPRECHT, Hans-George (org.). *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d’hommages pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam, J. Benjamins Publishing Company, 1: 273-281.

_____ (1989/1990). Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro Semiótico*. Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, 11-12: 60-73.

_____ (2002). *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo, Humanitas.

BARROS, Manoel de (2003). *Memórias inventadas. A infância*. São Paulo, Planeta.

BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, vol. 1.

BERTRAND, Denis (2003). *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. Bauru, Editora da Universidade do Sagrado Coração.

BOSI, Alfredo (1981). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix.

_____ (2002). “A escrita de testemunho em *Memórias do Cárcere*”. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 221-237.

CAMPOS, Humberto (1947). *Memórias*. Rio de Janeiro, W. M. Jackson.

CANDIDO, Antonio (1969). *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, vol. 1-2.

_____ (1979). A literatura brasileira em 1972. *Arte em revista*. São Paulo, Kairós, 1: 20-26.

_____ (1992). *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Editora 34.

CARVALHO (2005), Paulo César de. *Fragments epistolares de um discurso amoroso: elementos para uma análise semiótica do estatuto do gênero carta de amor*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP.

CASTELO, José Aderaldo (1999). *A literatura brasileira. Origens e unidade..* São Paulo, Edusp, vol. 2.

DE MAN, Paul (1989). *Allégories de la lecture*. Paris, Éditions Galilée.

DELEUZE, Gilles (1970). *Proust et les signes*. Paris, PUF.

DISCINI, Norma (2003). *O estilo nos textos*. São Paulo, Contexto.

FÁVERO, Afonso Henrique. (1999). *Aspectos do memorialismo brasileiro*. Tese de doutorado. FFLCH-USP.

FIORIN, José Luiz (1996). *As astúcias da enunciação*, São Paulo, Ática.

_____ (1998). *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática.

_____ (1989). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto/EDUSP.

_____ (2005a). “Gêneros e tipos textuais”. In: MARI, Ugo; WALTY, Ivete e VERSIANI, Zélia (orgs.). Belo Horizonte, Editora Puc-Minas, p. 101-117.

_____ (2005b). “Métaphore et métonymie: deux processus de construction du discours”. In: GRESSIN, Jean Marie (org.). *Dictionnaire international de termes littéraires*. Limoges, Associação Internacional de Literatura Comparée/Université de Limoges, www.ditl.info.

FONTANILLE, Jacques (2002). “Temps et discours”, xerocópia.

_____ e ZILBERBERG, C. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo, Humanitas.

GENETTE, Gerard (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.

_____ (1991). *Fiction et diction*. Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas-Julien (2002). *Da imperfeição*. São Paulo, Hacker.

_____ (1981). De la colère. Étude de sémantique lexicale. *Documents*. Paris, Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, 3 (27).

_____ (1983). *Du sens II*. Paris, Seuil.

_____ e COURTÉS, Joseph (1983). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix.

GUSDORF, Georges (1991). *Les écritures du moi*. Paris, Garnier.

HJELMSLEV, Louis (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

LEJEUNE, Philippe (1971). *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.

_____ (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

MAINGUENEAU, Dominique (1981). *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris, Hachette.

_____ (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris, Hachette.

_____ (1996). *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo, Martins Fontes.

_____ (1999). “Éthos, scénographie, incorporation”. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 75-101.

MEIRELES, Cecília (1958). *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar.

MENESES, Adélia B. de (1995). “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)”. In: MENESES, Adélia B. de. *Do poder da palavra*. São Paulo, Duas Cidades, p. 143-160.

MEYER, Augusto (1949). *Segredos de infância*. Porto Alegre, Editora Globo.

MISCH, Georg (1950). *A History of Autobiography in Antiquity*. Londres, Routledge.

MOLLOY, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escrita autobiográfica en hispanoamerica*. México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.

MORLEY, Helena (1971). *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro, José Olympio.

NABUCO, Joaquim (1981). *Minha formação*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

NAVA, Pedro (2000). *Baú de ossos*. São Paulo, Ateliê.

_____ (2000). *Balão cativo*. São Paulo, Ateliê.

_____ (2001). *Chão de ferro*. São Paulo, Ateliê.

_____ (2003) *Beira-mar*. São Paulo, Ateliê.

_____ (2003) *Galo das trevas*. São Paulo, Ateliê.

_____ (2004) *O círio perfeito*. São Paulo, Ateliê.

NERUDA, Pablo (1981). *Antologia poetica*. Madri, Alianza Editorial.

PAZ, Octavio (1979). *Poemas*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

PROUST, Marcel (1987). *A la recherche du temps perdu*. Paris, Flammarion.

RAMOS, Graciliano (1953). *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, José Olympio.

_____ (2003). *Infância*. Rio de Janeiro, Record.

REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de (1944). *Minhas recordações*. Rio de Janeiro, José Olympio.

RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris, Seuil.

_____ (2003). La mémoire saisie par l'histoire. *Revista de Letras*. São Paulo, UNESP, 2 (43): 15-25

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1933). *Les confessions de Jean-Jacques Rousseau*. Paris, Pleiade.

SAUSSURE, Ferdinand (1969). *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix/Edusp.

SAVIETTO, Maria do Carmo (2002). *O intertexto proustiano nas memórias de Pedro Nava*. São Paulo, Nankin.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003). Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras*. São Paulo, UNESP, 2 (43): 29-47.

SILVA, Odair José Moreira da (2004). *A manifestação de cronos em 35 mm. O tempo no cinema*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP.

SPENGEMANN, William C. (1980). *The Forms of Autobiography*. New Haven/London, Yale University Press.

STAROBINSKI, Jean (1970). Le style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, Seuil, 3: 257-265.

_____ (1971). *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard.