UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

TATIANE SILVA SANTOS

Labirintos da memória –
Os espaços para a reconstrução da infância em *El
archipiélago* de Victoria Ocampo, *Cuadernos de infancia* de Norah
Lange e *Infância* de Graciliano Ramos

Versão corrigida
Exemplar original: CAPH - FFLCH.

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

TATIANE SILVA SANTOS

Labirintos da memória –
Os espaços para a reconstrução da infância em *El
archipiélago* de Victoria Ocampo, *Cuadernos de infancia* de Norah
Lange e *Infância* de Graciliano Ramos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua
Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH
– USP) para a obtenção do título de Mestre.

Versão corrigida

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Kanzepolsky

De acordo: ____/____/____

Assinatura: _____

São Paulo

2013

Em memória de minha mãe, Vilma Santos,
pelo amor que levarei por toda a vida.

AGRADECIMENTOS

Especialmente à professora Adriana Kanzepolsky, pela confiança e por toda a atenção em todas as fases da elaboração desta pesquisa.

Às professoras Miriam Garate e Paloma Vidal, pela importante contribuição no exame de qualificação.

Aos professores Ana Cecília Olmos, Laura Janina Hosiasson e José Nicolau Gregorin Filho, pelas aulas na graduação e pós-graduação.

Ao professor Valdir Heitor Barzotto, pelo incentivo.

À minha família: Jaqueline Silva Santos, José Rodrigues dos Santos e Viviane Silva dos Santos, por todo o carinho cotidiano.

Aos amigos Ana Carolina Macena Francini, Janaina de Brito Melo Ribeiro da Silva, Miriam Barbosa do Nascimento, Neuracy Alves da Silva Marino, Rafael Rosa Ribeiro da Silva, Sandra Regina Oliveira, Viviane Montoro de Oliveira e Viviane Salino Ramos, pelo apoio nesta etapa da minha vida.

À supervisora de ensino da Prefeitura Municipal de Várzea Paulista, Cilene Maria da Silva, pelo tempo concedido para a realização deste trabalho.

Aos alunos do Ano III D da C.E.M.E.B. Prof^a. Juvelita Pereira da Silva, pelos milhares de abraços, poesias e canções – essenciais neste ano.

Como é possível?

Eu, que sou eu, não existia antes de existir.

E, no futuro, eu que sou eu, não serei mais quem eu sou.

Asas do Desejo

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o estudo comparativo entre três textos de memórias de infância: dois argentinos, *El archipiélago*, de Victoria Ocampo (1979) e *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange (1937), e outro brasileiro: *Infância* de Graciliano Ramos (1945). A análise sobre a configuração das narrativas nestes livros indaga como a recuperação do espaço delineia a reconstrução do passado com enfoque nas temáticas comuns às memórias de infância – escola, família, nascimento e morte – e os questionamentos das crianças e adultos sobre estes assuntos.

Palavras-chave: Infância. Memórias. Graciliano Ramos. Norah Lange. Victoria Ocampo.

ABSTRACT

This work aims to a comparative study among three texts of childhood memories: two Argentinians, *El Archipiélago* (1979), from Victoria Ocampo and *Cuadernos de infancia* (1937), from Norah Lange and another Brazilian: *Infância* (1945), from Graciliano Ramos. The analysis of the narrative configuration in these books ask the space recovery outlines the reconstruction of the past with a focus on the common themes of the childhood memories - school, family, birth and death - and the questioning of children and adults about these issues.

Keywords – Childhood. Memories. Graciliano Ramos. Norah Lange. Victoria Ocampo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem nº 1 – Manuel S. Ocampo.....	134
Imagem nº 2 – Ramona Aguirre.....	135
Imagem nº 3 – Manuel Hermenegildo de Aguirre	136
Imagem nº 4 – Victoria Ituarte Pueyrredón de Aguirre	137
Imagem nº 5 – Manuel A. Ocampo.....	138
Imagem nº 6 - Angélica Ocampo	139
Imagem nº 7 - Juana de Arco.....	140

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo I – A intermediação de um encontro – Victoria Ocampo em <i>El archipiélago</i>	19
1.1 O percurso de uma <i>travesía</i>	19
1.2 A infância em grandes extensões	24
1.3 Os caminhos para o encontro.....	30
1.3.1 <i>El archipiélago</i>	37
1.4 Deslocamentos.....	40
1.5 Ruptura	47
1.6 Asas.....	51
Capítulo II – Entre múltiplos reflexos – As imagens da criança em <i>Cuadernos de infancia</i> de Norah Lange	54
2.1 Fragmentos da adulta	54
2.2 Despojamento do narrador – o dispêndio dos bens para a composição da narrativa.....	56
2.2.1 Deixar a adulta.....	60
2.2.2 Deixar o legado.....	66
2.3 Circuito fechado – o mundo secreto no interior da casa	70
2.4 As janelas da infância	73
2.5 Desnudar-se	77
2.6 Jogo de enigmas	82
2.6.1 Encenando.....	86

2.6.2 Outras manifestações	88
2.7 Contornos da infância.....	91
Capítulo III – Trançando urupema – A construção da infância por Graciliano Ramos.....	94
3.1 Sem fronteiras.....	94
3.2 Reconstruindo o passado	99
3.3 Pai e mãe.....	107
3.4 O menino invisível.....	113
3.5 Liberdade	122
3.5.1 Caminhando sozinho.....	126
Considerações finais	130
Referências bibliográficas.....	141

INTRODUÇÃO

O começo é sempre fundamental para o entendimento de qualquer obra ou ato; a primeira palavra, o primeiro gesto ou o primeiro passo são sempre esperados e posteriormente lembrados pelo caráter de novidade e entrega ao qual estão relacionados. Amós Oz reconhece após suas análises sobre o início de dez clássicos da literatura universal: “É difícil começar” (OZ, 2007, p.11). Tomamos como base esta afirmação conspícua para a apresentação do objetivo central deste trabalho: a leitura acerca do espaço em autobiografias que discorrem sobre o período da infância, nosso princípio neste mundo, começo de complexidade imensurável, cujas características são representadas, dentre outras discursividades, através dos relatos autobiográficos.

Escrever sobre as experiências da infância coloca o memorialista em contato com as suas primeiras imagens do mundo, algumas projetadas por toda a vida. Por este motivo, a importância que conferimos aos relatos autobiográficos representantes da etapa: como o início é questão merecedora de minuciosas observações para compreender certas atitudes, pensamentos e comportamentos posteriores, ele nos coloca diante do questionamento pelos motivos ou sentimentos responsáveis pela perduração de cada lembrança da criança. Vale, entretanto, lembrar que o valor atribuído à infância como fase de preparação para o mundo adulto é recente, pois a sua representação, tal como a compreendemos na atualidade passou por inúmeras mudanças ao longo da história. No caso da escrita autobiográfica, os primeiros anos de vida nem sempre foram considerados essenciais para a composição das narrativas, aspecto que revela nos textos escolhidos para esta análise uma nova forma de perceber esta etapa da formação do ser humano.

As transformações relativas ao significado da infância são importantes e nos mostram questões enfrentadas até hoje, dessa forma, as respostas para as reflexões sobre como deve ser o trato com a criança nunca são totalizadoras, se referindo a um ou outro período da história, necessitando ser reformuladas sempre. A atenção dispensada à criança é decorrente do conceito atribuído a ela em cada momento histórico. Phillipe Ariès, no clássico *História social da criança e da família* (1978), explica esta diferença relatando que na sociedade medieval assim que a criança era dispensada dos primeiros

cuidados, passava a conviver e realizar as mesmas atividades que os adultos, pois ainda não havia a consciência sobre a atenção necessária nesta fase vida:

Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem (ARIÈS, 1978, p.156).

A aprendizagem ocorria nesta época, segundo Phillipe Ariès, através da observação cotidiana. Os cuidados especiais existiam apenas até os três ou quatro anos, quando os pequenos conviviam com os empregados da casa e com as outras crianças. A partir desta idade não eram poupados de nenhuma atividade exclusiva ao mundo adulto como trabalhos forçados, orgias, etc. De acordo com o autor, com a mudança da dinâmica social, quando a família passou a ocupar lugar central na sociedade, a criança começou a ter importância dentro deste novo contexto, necessitando de atenção especial. Segundo o historiador, a nova realidade levou a criança a uma convivência em espaços diferentes: “A família e a escola retiraram juntas a criança da sociedade dos adultos. A escola confinou uma infância outrora livre num regime disciplinar cada vez mais rigoroso, que nos séculos XVIII e XIX resultou no enclausuramento total do internato” (ARIÈS, 1978, p. 278). A separação entre a criança e os mais velhos, a partir deste momento, causa muitas dúvidas quanto ao tipo de educação que deve ser dispensada porque anteriormente tudo se passava mediante aos olhos curiosos dos pequenos. A partir desta divisão, deverão ser selecionados temas a ser discutidos com as crianças, o que provoca alguns problemas, pois as dúvidas anteriormente resolvidas a partir da observação passarão a ser lacunas nas conexões estabelecidas para o entendimento do mundo.

Com a consideração da infância como uma fase singular da formação do ser humano, inúmeros estudos foram necessários para compreender como deveria ser o cuidado com a criança em sua fase de desenvolvimento, de preparo para a idade adulta. Segundo Phillipe Ariès, a partir do século XVII: “passou-se a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, a uma espécie de quarentena antes de deixá-la unir-se aos adultos” (ARIÈS, 1978, p. 277). Este período anterior à idade adulta é o que hoje denominamos infância. É claro que as

mudanças foram ocorrendo gradativamente, entretanto, encontramos dentro das reflexões deste autor, a concepção de infância em dois extremos: desde a não existência conceitual até a sua materialização social. Esta dicotomia possibilitou à representação desta etapa do desenvolvimento a se deparar com certas contradições como a imagem da criança ligada ao pecado e a visão da infância como período de inocência e pureza, contraste consequente da mudança de atitude com relação a esta fase, conforme ressalta Philippe Ariès:

Uma das leis não escritas de nossa moral contemporânea, a mais imperiosa e a mais respeitada de todas, exige que diante das crianças os adultos se abstenham de qualquer alusão, sobretudo jocosa, a assuntos sexuais. Esse sentimento era totalmente estranho à antiga sociedade (ARIÈS, 1978, p.125).

Esta situação de abstinência diante de certos assuntos, ocorrida após as mudanças nas configurações familiares foi diferente quando a criança participava ativamente da vida adulta, já que as brincadeiras e discussões sobre sexo eram realizadas em sua presença. Como a criança convivia com os adultos, estava sempre exposta a todos os assuntos que faziam parte do mundo dos maiores. Somente muito tempo depois a criança foi sendo retirada deste ambiente e preservada de alguns temas:

O sentimento da inocência infantil resultou, portanto numa dupla atitude moral com relação à infância: preservá-la da sujeira da vida, e especialmente da sexualidade tolerada – quando não aprovada – entre adultos e fortalecê-la, desenvolvendo o caráter e a razão (ARIÈS, 1978, p.146).

Neste aspecto os pequenos também são tratados através de atitudes extremas: em um momento eles participam ativamente das atividades, em outro são totalmente deixados de lado diante dos assuntos sobre sexualidade, postura também problemática uma vez que acarretará em uma infinidade de dúvidas não solucionadas no decorrer da infância.

Colin Heywood em seu livro *Uma história da infância* (2004), critica severamente o trabalho de Ariès, mostrando que já havia uma infância na Idade Média, embora a sociedade não tivesse tempo para dispensar com cuidados às crianças:

Conclui-se que a infância, (assim como a adolescência) durante a Idade Média não passou tão ignorada, mas foi antes definida de forma

imprecisa, e, por vezes, desdenhada. A medievalista Doris Desclais Berkvam resume a peculiaridade da infância medieval em seu caráter “desestruturado e indefinido”, embarcando o “tempo e espaço da juventude, independentemente de onde acontecesse, ou quanto tempo durasse” (HEYWOOD, 2004, p. 30).

Interessa-nos, não o fato de existir ou não existir a infância como conceito, mas o ponto em comum entre os dois autores, as mudanças drásticas nas relações com a criança através do tempo. O crítico afirma a existência da infância, apenas de uma forma diferente da concepção atual e destaca alguns temas geradores de discussão:

Uma série de imagens dicotômicas surge dos debates sobre a infância mencionados nos capítulos anteriores, à medida que as pessoas refletem sobre “a amplitude, a natureza e a importância da infância”. As crianças vinham ao mundo inocentes ou traziam em si a mancha do pecado original? Eram elas como folhas brancas no momento do nascimento, ou trariam consigo uma série de características inatas? Deviam experimentar uma infância “curta” ou “longa”? Em outras palavras, deviam ser protegidas em suas famílias ou lançadas ao mundo dos adultos? (HEYWOOD, 2004, p. 30).

São muitas perguntas lançadas e as tentativas de respostas em cada cultura também são inúmeras. As visões da infância ao longo do tempo: adulto em miniatura *versus* ser em formação e pecado *versus* inocência mostram a ambiguidade nas várias formas de percepção do período. Temos na literatura diversas representações que buscam realizar a figuração do significado da infância, no entanto, algumas conseguirão se aproximar mais e outras menos dos sentimentos que permeiam esta fase. Françoise Dolto em *La causa de los niños* (2008) cita um exemplo:

Una novela autobiográfica brasileña señala un giro decisivo en el discurso literario sobre el niño: *Mi planta de naranja-lima* de José Mauro Vasconcelos. El árbol es el confidente de un chiquillo de cinco años. El relato posee una extraordinaria fuerza instintiva. Me pregunto cómo pudo un adulto recordar y expresar tan bien todo lo que sintió a esa edad (DOLTO, 2008, p.37).

A admiração da autora pela capacidade de figuração da criança é resultado das dificuldades encontradas para este tipo de escrita. As análises sobre a infância podem apresentar diversas implicações de acordo com a visão adotada pelo pesquisador. Quando nos adentramos neste universo é importante considerar que a figuração literária da infância está sendo realizada por alguém que já não se encontra neste período. De

acordo com Marisa Lajolo, em *Infância de papel e tinta* (2001), como não fala a criança não ocupa o primeiro lugar no discurso, sendo sempre simbolizada por outro. Laura Cardona em “*Infancia y escritura*, ensaio sobre *La madriguera*”, de Tununa Mercado, acompanha a discussão neste sentido:

El niño no es (nunca es) consciente de su vida infantil, y el adulto trata de aprehender de algún modo esa falta reponiendo con su punto de vista, sus estructuras mentales y su lenguaje ese tramo temporal cuyo acceso le está esencialmente vedado. Sólo se puede hablar de la infancia cuando ya no se es infante, y al adulto le gusta hablar y escribir sobre ella (CARDONA, texto não publicado).

Um tema a que devemos nos atentar quando analisamos obras referentes à infância, perigoso por mascarar alguns questionamentos e opiniões do período é o da idealização que podemos encontrar em determinadas figurações. Marisa Lajolo exemplifica esta questão na epígrafe do texto *Infância de papel e tinta* (2006):

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!

Piá não sofre? sofre... (LAJOLO, 2001, p. 229).

A primeira estrofe, trecho do poema *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu, nos coloca diante de uma infância idealizada, ao contrário da segunda citação, título de um conto de Mário de Andrade, realizando uma pergunta e imediatamente a respondendo: a infância também encontra conflitos em seu percurso. Estes problemas, devido a interesses diversos, em alguns momentos são calados, mas a autora nos aponta vários exemplos onde a literatura brasileira representa os percalços que podem ser encontrados na vida de uma criança, como o conto *Negrinha*, de Monteiro Lobato, onde é figurada a precariedade da vida da menina órfã, empregada da casa, marginalizada e carente de afeto.

Entretanto, nem sempre os traços da realidade são aspectos privilegiados para a criação de uma imagem da criança. Para o atendimento dos diversificados interesses da sociedade, chegamos a uma representação da infância ideal, figurada por imagens de alegria e felicidade, mesmo com a consciência dos percalços existentes. Apesar de existirem conflitos em sua definição, a modificação dos conceitos com relação à

infância foi motivada por distintos interesses, privilegiadores da idealização, embora a realidade seja diversa, como mostra Mary Del Priore em *História das crianças no Brasil* (2000):

Para começar, a história sobre a criança feita no Brasil, assim como no resto do mundo, vem mostrando que existe uma enorme distância entre o mundo infantil descrito pelas organizações internacionais, pelas não-governamentais ou pelas autoridades, e aquele no qual a criança encontra-se cotidianamente imersa. O mundo do qual a “criança deveria ser” ou “ter” é diferente daquele onde ela vive, ou no mais das vezes sobrevive. O primeiro é feito de expressões como “a criança precisa”, “ela deve”, “seria oportuno que”, “vamos nos engajar em que” etc. até o irônico “vamos torcer para”. No segundo, as crianças são enfaticamente orientadas para o trabalho, o ensino, o adestramento físico e moral, sobrando-lhes pouco tempo para a imagem que normalmente se lhe está associada: aquela do riso e da brincadeira (PRIORE, 2000, p. 8).

Sendo colocada neste universo de deveres a criança perde espaço para as brincadeiras e sonhos, restando para estes apenas um lugar nas memórias saudosistas. As concepções de infância se modificam porque possuem como característica principal a incompletude pelo fato de existir uma multiplicidade de infâncias: a infância vivida, a infância representada, e infelizmente a infância forjada, aquela que possui o objetivo de uma figuração específica para a satisfação de algum interesse. Resta-nos desta discussão a questão: por que a infância é apresentada por muitos autores como uma fase especial em que tudo parece ser melhor? Encontramos uma possível resposta para estas perguntas no livro de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade* (1994), no qual a autora discorre sobre as lembranças referentes à infância:

A criança sofre, o adolescente sofre. De onde nos vêm, então, a saudade e a ternura pelos anos juvenis? Talvez porque a nossa fraqueza fosse uma força latente e em nós houvesse o germe de uma plenitude a se realizar. Não haveria ainda o constrangimento dos limites, nosso diálogo com os seres era aberto, infinito. A percepção era uma aventura; como um animal descuidado, brincávamos fora da jaula do estereótipo (BOSI, 1994, p. 9).

Deste modo, apesar das dificuldades que também existem no universo infantil, temos o mundo da fantasia que permeia a imaginação das crianças, sendo ferramenta importante para a resolução de conflitos. Apesar de viver no mesmo universo dos adultos, a criança possui um grande trunfo referente à quantidade de imaginação

existente em seu cotidiano. E, num lugar onde há fantasia, encontramos a solução para todos os problemas. Por este motivo, o mundo da infância é tão interessante e encantador: por possuir todas as possibilidades para resolver qualquer contradição. Segundo Giorgio Agamben, em *Infancia e historia* (2003), isto ocorre pela relação que a criança estabelece entre distintos mundos: “Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento” (AGAMBEN, 2003, p. 25). A fácil movimentação entre estes locais torna a infância especial diante das outras etapas da vida fazendo-a marcante nos relatos memorialísticos, como fonte segura dos percursos para a formação de uma personalidade.

Encontramos na figuração da infância através dos relatos autobiográficos, uma forma que perpassa a experiência em si, pois dentro das nossas recordações, são mais interessantes as sensações e as mudanças que os acontecimentos causaram internamente. Podemos observar a força do sentimento nas palavras de Elias Canetti, em *A língua absolvida: história de uma juventude* (1987): “Só estou certo de uma coisa: tenho presentes os acontecimentos daqueles anos com toda força e todo vigor – há mais de sessenta anos eles me alimentam – mas, em sua maior parte, estão ligados a palavras que, naquela época, eu não conhecia” (CANETTI, 1987 p. 19). O entendimento na infância não está relacionado somente à decodificação, mas a criança consegue, até mesmo diante de palavras não conhecidas, captar os efeitos, os sentidos da situação vivida e guardar a memória do acontecimento responsável pelo despertar de certos sentimentos.

Depois das considerações sobre a importância da infância e as modificações de concepções ocorridas ao longo da história nos cabe, para compreendermos melhor o que se passa neste período, observarmos mais detalhadamente, o espaço onde ela se desenvolve: se nos fosse solicitada a preparação de um cenário para a apresentação de uma peça teatral, com o objetivo de representar uma infância vivida na primeira metade do século XX, poderíamos colocar no pano de fundo deste palco os contornos de uma casa; a partir deles seriam desenhados os demais espaços da infância.

A relevância dos estudos da casa, conforme a clara Gaston Bachelard em *A poética do espaço* ocorre: “pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em

toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (BACHELARD, 1957, p. 207). Por sua parte, Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade*, recupera essa ideia quando discorre acerca da primeira moradia: “Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções” (BOSI, 1994, p.356). O lar onde se vive a infância torna-se um ponto de convergência, uma vez que em distintas idades ocorrerá o retorno a este lugar. A comparação com as demais edificações que serão conhecidas ao longo dos anos sempre partirão desta referência inicial.

A casa, milimetricamente analisada pela criança, é transformada em um local único: os móveis, portas, muros e plantas são examinados em todos os detalhes. Após a passagem desta fase da vida, provavelmente nenhum lugar será tão bem explorado através dos sentimentos. As sensações serão experienciadas de várias maneiras: correndo por todos os cantos, pulando de diferentes lugares, utilizando a visão através das mãos, saboreando o gosto e perfume das plantas ou remexendo a terra. As explorações da casa, aliadas ao clima de novidade do mundo possibilita com que estas memórias sejam imbuídas de experimentações que constituem os sujeitos em adultos.

*

* *

Esta dissertação realiza o estudo de três textos de memórias: dois argentinos, *El archipiélago*, de Victoria Ocampo (1979) e *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange (1937), e outro brasileiro: *Infância* de Graciliano Ramos (1945). Os textos escolhidos relatam o período da infância, tendo como limite o início da adolescência. Através destas análises pretendemos delimitar as estratégias utilizadas para a recuperação das experiências da infância, a partir da evocação do espaço, partindo dos objetivos de escrita de cada autor. Faremos nas páginas seguintes a análise dos espaços evocados nos textos dos três autores, concebendo- os como uma das estratégias a que os narradores se valem para a construção textual de sua identidade. Procuraremos refletir sobre o direcionamento dos olhares dos memorialistas para a constituição narrativa, a partir do princípio de autenticidade destacado por Jean Starovinsky em *Los problemas de la autobiografía* onde: “Admite e incluso ordena que el escritor, al renunciar a buscar su ‘verdadero yo’ en un pasado fijo, lo construya al escribirlo ” (STAROVINSKY, 1971, p. 245).

CAPÍTULO I - A INTERMEDIACÃO DE UM ENCONTRO - VICTORIA OCAMPO EM *EL ARCHIPIÉLAGO*

Escrever sobre si pode parecer uma ideia
pretensiosa; mas é também uma ideia simples:
simples como uma ideia de suicídio.

Roland Barthes

1.1 O percurso de uma *travesía*

Em meio à convergência de olhares críticos que apresentam a figura de Victoria Ocampo, a melhor descrição da personalidade caracterizada durante sua trajetória, dentro da perspectiva adotada para esta pesquisa, é a maneira como a retrata sua irmã: “A Victoria le gustaba pelearse”, diz Silvina Ocampo¹. Esta observação, realizada por alguém de sua convivência, nos coloca frente à personalidade da autobiógrafa, elemento importante para compreendermos os mecanismos de construção do passado a partir de uma luta empreendida como forma de autorizar-se dentro de diversas esferas. A maior parte de seus conflitos ocorre em razão da discordância de alguns padrões de conduta decorrentes das normas da época para os membros de sua classe, elemento influenciador do comportamento de seus entes queridos – figuras superprotetoras e consequentemente controladoras. Neste contexto, Victoria Ocampo tentará representar através da escrita as suas lutas interiores, pois frente aos momentos decisivos de seu percurso, posicionou-se em um espaço localizado entre a obediência por amor e a transgressão pelos seus ideais.

A infância vivida dentre olhares vigilantes fez crescer na menina, a partir da adolescência, a ilusão de libertar-se dos cuidados de seus familiares para realizar viagens livremente e assistir às peças de teatro de acordo com sua própria escolha. Com esse objetivo, Victoria Ocampo se casa aos vinte e dois anos com Luis Bernardo Estrada. No entanto, percebe seu engano, nesse caso a limitação apenas seria diferente e

¹ ASTUTTI, Adriana. *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

logo compreende o erro da escolha realizada, vivendo por muito tempo em uma relação de aparências porque seu pai não seria capaz de compreender o divórcio. O fracasso do casamento não foi suficiente para mudar as convicções de uma mulher tão determinada; Victoria Ocampo continua com seus ideais e, ainda casada, encontra seu amor, o primo de seu marido, com quem vive uma relação clandestina e lhe dedica um volume de sua autobiografia: *La rama de Salzburgo*². A tensão entre a submissão aos seus familiares e a realização das vontades próprias também foi responsável por sua abdicação ao teatro, outra paixão, renúncia concretizada para obedecer aos princípios de seu pai, que não considerava esta profissão digna para suas filhas.

A memorialista, embora em alguns pontos optasse pela resignação, também desafiou determinados padrões de seu tempo mediante o contato com variadas personalidades – muitas vezes assistidas por Victoria³ –, dentre elas escritores e críticos como Rabindranath Tagore, André Malraux e Roger Caillois. Por este motivo, recebeu muitas acusações e as implicações destas se encontram nas várias explicações acerca das razões da escrita, localizadas principalmente na narrativa reveladora de seus primeiros passos. Para compreendermos esta posição defensiva eleita em *El archipiélago*, é necessário visualizar os motivos das recriminações, como podemos encontrar nas palavras de Oscar Hermes Villordo em *El grupo Sur. Una biografía colectiva* (1993):

Se la acusó de hacer lo que hizo con la prepotencia de su clase: se la consideró culpable de pertenecer a un estrato social que, aun habiendo perdido el poder, esgrimía sin cesar el recuerdo de lo que había sido; se la acusó de ser rica y bella e inteligente a la vez. No se le perdonó, tampoco, que fuese independiente, partidaria del divorcio, feminista, y que practicara cierto agnosticismo aun siendo católica, proviniendo de una de esas familias estrechamente vinculadas con la Iglesia (VILLORDO, 1993, p. 11).

Os anseios, atitudes e posicionamentos frente às escolhas e empreendimentos estiveram cercados quase sempre pelos olhares da sociedade e de seus familiares. A partir da consideração destes apontamentos, compreendemos o posicionamento de

² OCAMPO, Victoria. *La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur, 1981.

³Em 1924 Victoria Ocampo hospeda Rabindranath Tagore (poeta, romancista, músico e dramaturgo bengali) na quinta Miralrío, próxima a Villa Ocampo, onde passa a viver para aumentar a proximidade com o poeta.

Victoria Ocampo em sua autobiografia que, desde o primeiro volume nos mostra uma personalidade rodeada por inúmeros julgamentos, desencadeadores das consequentes justificativas encontradas em seus textos.

As razões para a legitimação de seus motivos, entretanto, são verificáveis, além da escrita, através de outros empreendimentos; Victoria Ocampo foi diretora da revista *Sur* (1931-1979), publicação fundamental no processo de modernização e internacionalização da literatura argentina. A revista foi polêmica por receber da crítica qualificações de elitista e pelo posicionamento político antiperonista de sua mentora, entretanto, os juízos a este respeito foram sendo reconsiderados com o passar do tempo. A referida publicação divulgou grandes nomes da literatura mundial, além de revelar autores argentinos e latino-americanos. John King, em seu livro *Sur – Una biografía colectiva*, afirma: “*Sur* no debe considerarse simplemente como una antología que se publicaba mensual o bimestralmente, sino más bien como un proceso –con su propia historia y sus conflictos internos- que se desarrolló en cierto marco político y cultural” (KING, 1989, p.12). Esta importância foi em parte alcançada pela colaboração de importantes autores e iniciada a partir do círculo de amigos da diretora:

Los escritores argentinos que formaron el grupo inicial de *Sur* fueron reclutados entre los amigos de Victoria Ocampo: la propia Victoria; su hermana menor Silvina, que después se casaría con Adolfo Bioy Casares; María Rosa Oliver; Eduardo Bullrich, primo de Victoria; Oliverio Girondo, punto de contacto entre Güiraldes y los *martinfierristas*; Eduardo Mallea, recién llegado a la fila de los *martinfierristas*, el joven editor literario de *La Nación* y amigo íntimo de Victoria; Borges y su hermana Norah, casada con el español Guillermo de Torre, prolífico historiador de la vanguardia; Eduardo González Lanuza y Leopoldo Marechal, *martinfierristas* ambos; y el erudito Raimundo Lida, que ayudó a traducir al español gran parte de la obra de Victoria (KING, 1989, p.65).

Essa foi a configuração inicial da revista, cujos integrantes contribuíram com a propagação de seus ideais. *Sur* consolidou sua história graças à direção e ao financiamento realizados por sua diretora durante todos os anos de publicação, importante para a formação literária de diversos autores por intermédio das traduções. María Teresa Gramuglio em “Posiciones de *Sur* en el espacio literario” resalta a importância da publicação, na medida em que possibilita o contato com grandes obras:

Con todo, se debe reconocer que, a pesar de lo poco sostenidos que terminaron siendo estos contactos, *Sur* fue, según testimonios

conocidos, un referente importante para la formación literaria de muchos escritores latinoamericanos, en particular por su política de traducciones, que contribuyó a difundir el conocimiento de las novedades extranjeras entre los lectores de habla castellana (GRAMUGLIO, 2003, p. 101).

Victoria Ocampo, além da divulgação da literatura mundial com a publicação de traduções, também recebeu em sua casa, Villa Ocampo, – herança valiosa, pois é o cenário fundamental das experiências descritas no primeiro volume de sua autobiografia – intelectuais do mundo inteiro como Waldo Frank, Albert Camus, André Malraux, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Maurice Ravel, Walter Gropius e Jorge Luis Borges. Blas Matamoro em *Genio y figura de Victoria Ocampo* (1986) recupera a fala de Victoria Ocampo acerca das memoráveis reuniões ocorridas na casa:

Mi casa no tiene más glorias que la de haber visto a hombres como éste (Camus) sentados en un sillón de mimbre, al sol; o junto a una chimenea, con una taza de café en la mano. No guarda colecciones de valiosas pinturas, de ediciones raras, de objetos coloniales de plata, etc. Sólo he coleccionado pasos y voces (*La belle y sus enamorados*) (MATAMORO, 1986, p. 56).

O bem mais precioso guardado neste espaço é a coleção de recordações dos amigos frequentadores da casa, a lembrança das pessoas queridas e admiradas, com as quais fez questão de estabelecer vínculos. E é, sobretudo, o *superávit* das relações empreendidas por seus inúmeros contatos, o responsável pela fermentação de muitas discussões refletidas em sua escrita, influenciando suas decisões profissionais e pessoais.

Parte importante da escrita de Victoria Ocampo são os ensaios distribuídos entre os dez volumes chamados *Testimonios* publicados de 1935 a 1977 e estes, aliados aos seus textos autobiográficos selaram sua produção literária. O livro *El archipiélago* (1979), é o primeiro dos seis volumes de sua autobiografia⁴ cuja escrita teve início em 1952, com a exigência de publicação póstuma. Podemos encontrar nos escritos da autora, uma perspectiva questionadora quanto a alguns acontecimentos (como nascimento, condição da mulher e morte) já revelada em seus primeiros anos, pois a menina representada sente indignação quanto a certas posturas dos adultos frente às

⁴ Volumes da autobiografia de Victoria Ocampo: *El archipiélago*. Buenos Aires: Sur, 1979. *El imperio insular*. Buenos Aires: Sur, 1980. *La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur, 1981. *Viraje*. Buenos Aires: Sur, 1982. *Figuras simbólicas*. *Medida de Francia*. Buenos Aires: Sur, 1983. *Sur y Cía*. Buenos Aires: Sur, 1984.

ocorrências relacionadas a estes temas. Percebemos nestes instantes da narrativa a articulação da voz da adulta envolvida com o sentimento gerado na infância; eles se conectaram através do tempo e no decorrer do ato de escrita, na separação consciente da memorialista, não se apartam totalmente: um carrega fragmentos do outro.

Logo em seus primeiros anos, a menina representada percebe que a literatura a guiaria por seus futuros caminhos, pois encontra prazer ao realizar as leituras de suas aulas e nas situações de injustiça sente alívio com a escrita. A criança cresce em uma sociedade cercada de regras e limitações e com o passar do tempo, quando a infância começa a lhe escapar, uma vez que já é possível visualizá-la, entende a falta de liberdade neste universo criado por sua família.

As demarcações encontradas pela criança que percorre os lugares determinados pelos Ocampo acompanharão seus passos por quase toda a vida. Por este motivo, privilegiaremos, para a formulação de hipóteses sobre a forma da construção da subjetividade, a relação entre a criança e o espaço ao seu redor, no qual o juízo com relação às ocorrências de seu dia-a-dia e sobre a sua família revelam as linhas de sua personalidade, delineada por fatores de seu entorno: primeira filha, detentora de todas as atenções, pertencente a uma família aristocrata, interessada por literatura, questionadora e receptora de uma educação de acordo com os costumes para sua condição social na época: aulas em casa com lições de inglês, francês e piano.

Destacamos nesta pesquisa a crítica perante uma realidade que começa a se descortinar nos primeiros passos de Victoria Ocampo, permeada por uma consciência da escrita do gênero que leva a diferentes momentos de justificativas antes de começar o relato de suas experiências. Mediante os embates travados, a autora afirma no início de seu texto: “Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida” (OCAMPO, 1979, p.15). A vivência a partir dos ideais, viagens, contatos e principalmente da literatura foram em si a demonstração de sua razão. Como enuncia Adriana Astutti em *Andares blancos...* (2001): “La escritura le sirve a Ocampo, Victoria, entonces, para autorizarse, poseer y poseerse, de la manera más perdurable” (ASTUTTI, 2001, p. 163). A partir do relato das memórias a sua visão do mundo tentará prevalecer frente ao mar de considerações alheias, forma buscada entre muitos artistas por múltiplos meios e legitimada, neste caso, por intermédio da escrita autobiográfica.

Salientamos, a partir de nossa perspectiva, o espírito combativo de Victoria Ocampo frente aos primeiros entraves (a menina não compreende as razões de todas as

regras e explicações dadas pelos adultos), alguns sentimentos de indignação referentes aos acontecimentos observados e finalmente a sua relação com a escrita, o *leitmotiv* de sua vida. Tentaremos permear uma discussão que abarque o entrave infância-questionamento-literatura, mediado por uma voz adulta que escreve tentando se desvencilhar de alguns juízos formulados sobre sua figura, para lograr a representação da criança a partir dos olhares sobre este espaço. Consideraremos principalmente, de acordo com as palavras da autobiógrafa, que o âmbito onde se passou uma infância é particularmente significativo: “Tiene importancia por las influencias, por las reacciones provocadas a favor o en contra del medio” (OCAMPO, 1979, p.47). A reconstrução do espaço é um recurso importante para evocar os sentimentos de um período distante, portanto, estudaremos agora a narrativa de infância centrada em uma menina possuidora de diversos horizontes em sua perspectiva e que, a partir de um olhar desinteressado, vê pela janela o Vesúvio.

1.2 A infância em grandes extensões

O labor de estruturar as recordações para a composição de uma autobiografia que narra as primeiras experiências é tarefa arduosa, dependente de diversificadas estratégias para a delimitação dos acontecimentos selecionados. Além da utilização das memórias preservadas, aliam-se a este empreendimento as experiências recordadas por familiares que confirmam ou modificam os fatos narrados, bem como as armadilhas colocadas pelas criações ocorridas ao longo do tempo, trazendo novos elementos para a experiência vivenciada, geralmente relacionadas aos sentimentos e valores suscitados na ocasião rememorada. Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (1990) exemplifica a complexa relação de construção da memória:

Temos frequentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. Certamente, que se através da memória éramos colocados em contato diretamente com algumas de nossas antigas impressões, a lembrança se distinguiria, por definição, dessas ideias mais ou menos precisas que nossa reflexão, ajudada pelos relatos, os depoimentos e as

confidências dos outros, permite-nos fazer uma ideia do que foi nosso passado (HALBAWACHS, 1990, p.71).

Como ressalta o sociólogo, a lembrança empresta alguns dados do presente, além de unir-se a imagens já alteradas, portanto, de todo este processo resta ao memorialista apenas uma ideia do passado. Por este motivo, é importante nos atentarmos à posição do autobiógrafo para escrever suas memórias, o lugar onde se coloca para observar.

Dentre os diversos elementos de apoio para a difícil tarefa de reconstrução das memórias de infância, temos o olhar sobre o espaço como um dos recursos demarcadores de algumas lembranças do passado, demonstrando a visão do narrador sobre a configuração de seus primeiros anos. Luis Alberto Brandão, em *Espaços literários e suas expansões* (2007), enuncia como esse sentido se relaciona com a conformação espacial:

A *visão*, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador. A relação pode, naturalmente, adquirir distintas qualificações: mais ou menos isenta, mais ou menos projetiva, mais ou menos autônoma, etc. (BRANDÃO, 2007, p. 211).

A gama de possibilidades encontradas na relação olhar/espaço revela a dinamicidade a que estão submetidas às escolhas possíveis para a reconstrução do passado; os dois planos de percepção da visão se misturam para tecerem a representação das lembranças resgatadas. A quantidade de focalizações disponíveis para a recuperação dos instantes importantes da infância torna complexa a tarefa de Victoria Ocampo de recolher as lembranças diante tantas possibilidades.

A dispersão ocorre, pois a memorialista percorreu amplos espaços na infância: em *El archipiélago* a narradora descreve o deslocamento da criança por grandes ambientes; além da imensidão da residência dos pais, compõe a narrativa a casa das tias onde passa grande parte do dia e a quinta de verão da família em San Isidro. As casas descritas no decorrer do relato possuem diversos quintais e jardins “expandidos” pela Europa nas viagens realizadas pela família aristocrata. Além disso, o horizonte desta infância é ampliado, uma vez que as memórias vividas se associam aos relatos dos

familiares, já incorporados ao repertório individual, mesclando os caminhos trilhados pela menina aos percorridos por outros e que constituem a história dos Ocampo.

A recuperação dos lugares marcantes da infância apresenta-se como meio essencial para a memorização dos instantes merecedores de serem representados através da escrita. José Moura Gonçalves Filho em “Olhar e memória” observa esta relação dizendo que a memória também é olhar: “Olhar em direção ao passado, ‘olhar desgarrado com que às vezes, os velhos olham sem ver, buscando amparo em coisas distantes e ausentes’” (FILHO, 1988, p. 97). A relação advinda da necessidade de se apoiar em um elemento para buscar a experiência do passado, é encontrada em *El archipiélago* ao longo das recordações acerca dos lugares onde a memorialista passou sua infância. Cada casa e seus cômodos trazem situações que, de acordo com a autora, fazem parte da eleição involuntária feita para a composição destas memórias. A referida escolha não está relacionada à lembrança que recupera apenas datas, acontecimentos, números ou nomes, mas sim a um resgate de sensações e experimentos do passado. Fernando Py, no prefácio de *Em busca do tempo perdido* (2002), destaca esta característica da obra, classificada por Proust como “memória involuntária”:

Tais sensações jazem mais fundo e só são despertadas pelo que Proust chamou de memória involuntária: é a que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir à consciência (PY, 2002, p. 8).

O estímulo já referido e que também tem o poder de revelar a memória involuntária, é o espaço, subsídio basilar para a recuperação das sensações adormecidas em cada história; a partir da perspectiva do autor sobre este aspecto da narrativa, o texto irá se aproximar mais ou menos do período reconstruído. A recuperação de cada cômodo da casa, com seus detalhes como corredores e quintais, não se resume à estratégia de evocação de elementos de um cenário, mas traz em cada perspectiva a relação com vozes, passos, histórias, partidas, desencontros, medos e outros sentimentos relevantes para cada autobiógrafo. Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) ressalta:

O momento do despertar, tão magnificamente descrito por Proust no início da *Busca* ..., é particularmente propício ao retorno das coisas e dos seres ao lugar que a vigília lhes atribuíra no espaço e no tempo. O momento da recordação é então o do reconhecimento. Esse momento, por sua vez, pode percorrer todos os graus da rememoração tácita à

memória declarativa, mais uma vez pronta para a narração (RICOEUR, 2007, p. 57).

O filósofo destaca o espaço e o tempo como referências para o despertar da memória. Especificamente quando aludimos às primeiras recordações, encontramos a casa como pilar da construção narrativa – ela será responsável por guardar episódios lembrados por muito tempo ou por toda a vida. O primeiro lar é fundamental para a preservação das memórias, por meio de sua evocação, serão evidenciados os instantes responsáveis pela reconstrução da infância. Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, obra de referência para estudos sobre o tema, fala da importância do primeiro ambiente: “*A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa*” (BACHELARD, 1957, p. 201). O labor de perfazer a figuração, no caso da autobiografia em questão, encontra certa dificuldade porque a diversidade dos espaços percorridos por Victoria Ocampo propicia a existência de um grande número de núcleos (casa dos pais, das tias, casa de verão da família), tornando difuso o seu olhar para a infância, pois encontra como referência inúmeros centros, tornando complexa a seleção dos locais de proteção, como destaca a memorialista no início de seu relato: “Ahora, los recuerdos que me inundan, los de ellos juntos con los míos, abrazan (y el término es exacto) grandes extensiones; se corren hacia el norte, hacia el sur de la Argentina, abarcan Córdoba, San Luis, La Rioja, la inmensa provincia de Buenos Aires” (OCAMPO, 1979, p. 12). As recordações podem ser distribuídas entre as tantas direções possíveis e para não se perderem, demonstram uma relação de continuidade: as reminiscências da autora mesclam-se às histórias de seus antepassados, tornando ainda maior o leque de possibilidades para a re-construção da infância. A existência de variados lugares de referência agrega à sua história pessoal experiências de outros familiares, que de alguma maneira possuem relação direta com as pessoas de sua casa. A tarefa da autobiógrafa é acompanhada de um grande desafio: como recolher as memórias das vivências espalhadas por tantas extensões? A situação também chega a nós, leitores: onde se encontra a criança dentro do universo tão vasto apresentado neste texto?

Seguimos a leitura atravessando este amplo espaço, conduzidos pela narradora ao corredor onde engatinhava enquanto os mais velhos rememoravam acontecimentos importantes: “Yo, sin pasado, sin recuerdos, sin consciencia de que ya iba disparada hacia la larga travesía de tiempo que me esperaba” (OCAMPO, 1979, p. 22).

Encontramos aqui a conjunção entre tempo e espaço: tempo de sua vida, sua longa trajetória que se representaria no futuro por intermédio dos livros autobiográficos e este local tão significativo, Villa Ocampo em San Isidro⁵, herança recebida pela filha mais velha e por isso tão útil para a conservação de inúmeras memórias. Este excerto descreve uma bela imagem: da criança engatinhando em disparada e encontrando a adulta enquanto mensura o tempo através da escrita de suas memórias.

Antes, porém, de iniciar a narração das experiências importantes para a criança que foi, a autora necessita transpor os muros impostos pela história de seus antepassados, algo que já está incorporado ao seu cotidiano. As edificações que necessitam ser ultrapassadas são compostas pelas histórias de sua família, conhecidas da criança através das rememorações feitas pelos adultos a todo o momento. Há que recordar os espaços ocupados por seus parentes antes de chegar à Argentina, o que inclui acontecimentos não confirmados e também incorporados aos relatos familiares. Somente após a descrição dos integrantes de sua linhagem materna e paterna – Aguirre e Ocampo⁶, nos dois primeiros capítulos do livro – através da exposição de histórias que envolveram alguns familiares e a posição da autora sobre a materialidade da escrita autobiográfica, o leitor consegue visualizar a infância de Victoria Ocampo com os detalhes que trazem a sua intimidade.

Logo nas primeiras páginas deste relato são retratados alguns parentes, figuras ilustres de Buenos Aires, que ocuparam os referidos locais quando a menina ainda não havia nascido: “La cosa había ocurrido en casa, o en la casa de al lado, o en la casa de enfrente: ‘San Martín, Pueyrredón, Belgrano, Rosas, Urquiza, Sarmiento, Mitre, Roca, López... Todos eran parientes o amigos’” (OCAMPO, 1979, p. 10) – escreve a autobiógrafa no prefácio de seu livro. Aqui o espaço da criança, lugar ocupado pelos Ocampo, torna-se quase do tamanho da cidade: a família estava por quase toda a parte. As pessoas que lutaram pela emancipação da Argentina, pertencentes ao mesmo extrato social que a memorialista, encontravam-se interligadas por laços de sangue ou amizade. O território da pátria era assunto de família: “También ignoraba que en el año de 1810, tan cargado de consecuencias, la calle Viamonte llevaba mi apellido, y la calle San Martín, asociada con triunfos de la hora, el de Victoria” (OCAMPO, 1979, p. 49). A relação da casa onde vive com a cidade de Buenos Aires é muito próxima, visto que as

⁵ Cidade situada na região metropolitana de Buenos Aires.

⁶ Divisão dos capítulos de *El archipiélago*: Prefacio, Antecedentes (Los Ocampo, Los Aguirre, Mescla), Propósitos, Hacia el archipiélago, El archipiélago, Le vert Paradis e Apéndice.

ruas nomeiam as pessoas de sua família, conexão importante, possibilitando aos espaços o poder de incorporar nestas memórias mais um aspecto relativo à história vivida.

A imensidão dos locais nos quais viverá começa pelo local de seu nascimento: um convento, lugar imponente e sagrado. O convento está localizado próximo a uma esquina que, segundo a escritora marcou sua trajetória: a igreja ficava em frente à casa onde viviam seus pais e também muito próximo ao lugar onde se localizaria a revista *Sur*:

La iglesia parecía haber nacido conmigo y no le concedía más pasado que el propio, casi imperceptible. Ignoraba que aquel lugar era histórico (a la manera sudamericana) y que los dos hombres cuyo papel en la Reconquista de Buenos Aires era importante no me eran extraños, y se encontraban ya en dos puntos cardinales de mi pasado uno, de mi porvenir el otro: Pueyrredón, por ser hermano de mi tatarabuela; Liniers, porque su descendencia, durante años, crearía conflictos en mi juventud... y más allá (OCAMPO, 1979, p. 49).

O lugar onde nasce, primeiro espaço no mundo, é marcadamente um lugar memorável, importante no passado da Argentina e será parte de sua história pessoal no futuro pelas evidências anteriormente assinaladas. Devido a tamanhas grandiosidades que se encontrarão no desenrolar da narrativa (casas, monumentos, nomes de ruas), a autora antecipa uma justificativa, dizendo que não irá contar uma história sofrida e ainda é amena ao afirmar que o meio em que vive está entre um orfanato e um palácio real:

El medio en que se ha desarrollado una infancia, ya sea un asilo de huérfanos o un palacio real (la mía no corresponde a ninguno de estos extremos), tiene demasiada importancia para que se lo pase por alto. Tiene importancia por las influencias, por las reacciones provocadas a favor o en contra del medio. Además, el factor herencia cuenta en mayor o menor grado (OCAMPO, 1979, p. 47).

A constatação da autobiógrafa é um ponto crucial de uma história onde a figura dos pais está longe da convivência direta: há a mediação de um orfanato (simbólico), pois a narradora evoca uma menina criada com certa distância de seus pais, apesar de viver na mesma casa. O contato maior da criança com os adultos será o das tias e empregados da casa. Pelos motivos já assinalados podemos dizer que a diversidade é trazida pela condição social: o convívio em vários lugares e com diferentes pessoas torna difícil a localização espacial da infância. Sendo assim, a evocação do espaço se

apresenta com características paradoxais na autobiografia em questão: é fundamental para a recuperação das memórias e ao mesmo tempo mostra a criança perdida em suas dimensões, exigindo da narradora a tarefa de recuperá-lo e ao mesmo tempo situar a criança em suas dependências.

1.3 Os caminhos para o encontro

Assim como observamos diversos lugares que se entrecruzam na vida de Victoria Ocampo, nos deparamos também com vozes narrativas intercaladas para a exposição dos pontos de vista sobre os episódios da infância; os acontecimentos são analisados ora pela perspectiva da adulta, ora pelo olhar criança. A busca pela voz narrativa que se aproxima da criança representada está presente em quase todo o texto, mas durante o relato percebemos a opinião clara da adulta que escreve suas memórias, aspecto que em muitas ocasiões sobrepõe a imagem do presente da escrita à do passado que se tenta recuperar.

A autobiógrafa demonstra em toda a narrativa a ciência acerca de sua condição: “Quién recuerda a la niña no es una niña, pero los hechos recordados son, como dije, y repito, independientes de la voluntad del adulto: responden a una elección para la que el adulto no ha sido consultado” (OCAMPO, 1979, p. 71). Observa-se que a autora possui clareza acerca das implicações dos mecanismos de escrita frente às retrospectões realizadas e esta lucidez é responsável pelo caráter heterogêneo de sua escrita. Estamos nos remetendo neste instante a outro tipo de espaço, encontrado entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Ele será o responsável por mediar o encontro de Victoria Ocampo com a criança figurada e estará presente nos embates cotidianos da menina, momentos nos quais a adulta não consegue se conter e mescla as suas opiniões com os sentimentos gerados por determinada experiência da infância. Neste sentido, Tununa Mercado no livro em que reconstrói suas memórias de infância, *La madriguera* (1996), aponta no decorrer de suas linhas a distância existente entre a narradora e a criança representada: “La niña que yo era entonces, o mejor dicho la niña que ahora creo haber sido, o mejor dicho la niña que hago desde este yo que soy ahora” (MERCADO, 1996, p. 44). O trabalho de escrita envolve várias imagens construídas

pelo narrador e ao reformular o início de seu parágrafo, a memorialista representa as imagens formadas a partir da tentativa de reconstrução do passado. Para a narradora de *El archipiélago*, este jogo é tarefa complexa e se desenvolverá por quase toda a obra:

Cuando nos embarcamos para Europa, tendría cerca de seis años. El recuerdo de mi despedida, en el portón entreabierto de Viamonte, no puede ser inventado, ni puede habérmelo contado nadie, y yo haberlo transformado en recuerdo. Me despedí solo de mi tía Carmen (OCAMPO, 1979, p. 70).

Percebemos, neste exemplo, a procura pela recordação livre de artifícios trazidos por memórias de terceiros ou invenções, busca engendrada pelo autor/narrador e pelo leitor que também inicia a procura pela recordação da criança representada. A pergunta chave neste tipo de análise é evidenciada por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*: “Quem diz quem sou eu?” (LEJEUNE, 2008, p. 19). Para tentar responder a pergunta, a memorialista de *El archipiélago* tenta convencer-se de sua atitude de recolher e guardar o momento recordado sem interferências de terceiros. A questão marca a distância entre o eu narrativo e o eu referencial. No caso das autobiografias sobre o período da infância, estamos diante da máxima distância entre os *eus* da narrativa. Encontramos em *El archipiélago*, uma multiplicidade de vozes: da adulta, da criança evocada, do passado representado pelos precursores da família e finalmente a voz da sociedade da época, possibilitando à menina já sentir algumas imposições de sua família, embora neste instante ainda não as consiga entender totalmente. Blas Matamoro observa esta dinamicidade de *El archipiélago*:

En Victoria hay un poco de todo esto, hay sujetos diversos que emiten voces distintas, divergentes Victorias que se reconocen y desconocen en un juego de espejos, disfraces y desnudeces, al cual la escritura sirve, insuficiente como siempre, tanto de disimulo como de destape (MATAMORO, 1986, p.22).

Dentre o leque de diferentes “Victorias” elencadas por Matamoro nos interessa o limite entre as vozes da adulta e da criança encontrado ao longo da narrativa. A infância poderá se deparar com um caminho livre para sua reconstrução somente após as considerações da memorialista sobre sua família e as questões sobre a escrita autobiográfica, parte de um grande percurso até a chegada ao arquipélago – *el*

archipiélago – que nomeia o livro analisado, o qual a narradora exemplifica no capítulo *Hacia el archipiélago*:

Como esos sueños que no conseguimos reconstruir, al despertar, sino por fragmentos, y de los que conservamos, por lo contrario, la atmósfera de angustia o de felicidad, mis primeros recuerdos emergen en mi memoria consciente como un archipiélago caprichoso en un océano de olvido (OCAMPO, 1979, p. 65).

É tarefa complexa dar voz à criança e pedir que a adulta silencie, principalmente porque os comentários acerca dos acontecimentos podem preencher facilmente as lacunas deixadas pelo esquecimento, principalmente com relação aos fatos mais antigos, como é o caso da busca pelas memórias de infância. Yosef Hayan Yerushalmi em *Reflexiones sobre el olvido* (1998) ressalta a importância do esquecimento para a formação de novas figuras com as imagens guardadas pela memória. Para o autor, a questão central deste tema é sobre o local onde devemos traçar a fronteira entre a recordação e o olvido, antagonismo sem solução e por este motivo temos a luta sem fim empreendida pelos autobiógrafos.

Nos limites da tensão apontada, a narrativa descreve os espaços na tentativa de edificá-los para a organização de um relato representante da formação de uma subjetividade, o que segundo Lucrecia Escudero no artigo “Identidad e identidades”, tem relação com as máscaras, representações construídas a partir de interações: “La identidad sería un hecho subjetivo, por la que el individuo toma consciencia de su yo, y se construye en la relación que éste construye y emerge de la vida social” (ESCUDERO, 2008, p. 40). Para lograr a consciência do “eu” representado é necessário buscar os afetos deste período, que também são fracionados pelo grande fluxo de pessoas de seu convívio: empregados, parentes, amigos e professores que são parte do universo que compõe o lar da família Ocampo. O referido círculo está mais próximo da narradora que a figura de seus pais, que ocupam um patamar mais alto e consequentemente mais distante – o acesso a eles no dia-a-dia parece mais difícil:

Mi padre y mi madre... eran otro cantar. Desde luego, había que obedecerles, y los adoraba. Pero ellos estaban como en otro plano. Más cerca y más lejos, a la vez. Los dos, muy distintos, inspiraban matices muy distintos de cariño. Lo descubro a posteriori (OCAMPO, 1979, p. 52).

A condição social da família: o pai ocupado com o trabalho e a mãe com a administração da casa fez com que as tarefas cotidianas fossem delegadas a outras pessoas como as tias e os empregados que passavam a maior parte do tempo com Victoria Ocampo quando criança. Há uma peculiaridade nas linhas que constituem o relato; as figuras paterna e materna que trazem em sua concepção a ideia de proximidade e cuidado, aqui: “inspiraban matices muy distintos de cariño”. O contato em determinados horas do dia necessitava de um aval: “Cuando volvíamos, a veces nos daban permiso para ir al comedor” (OCAMPO, 1979, p. 94). O costume de realizar as refeições sem a presença das crianças gerava certo distanciamento, fazendo com que o lugar que ocupavam fosse em “otro plano”, neste caso, longínquo do convívio das crianças. Neste aspecto, a amplitude do espaço funciona como elemento de afastamento, pois não há como percorrer os lugares no cumprimento da rotina estabelecida e ao mesmo tempo estar perto de seus pais em todos os instantes.

Com esta quantidade de pessoas responsáveis por sua formação, a memorialista enfatiza, neste primeiro volume dedicado à infância, que foram também essenciais em sua educação as tias-avós, de quem recebeu muitos mimos. Como narra em *El archipiélago*, quatro das seis tias não se casaram e uma era duplamente viúva. A casa das tias é um espaço importante, no qual a sobrinha ocupa lugar central: “En la casa de las tías yo mandaba” (OCAMPO, 1979, p. 94). Aqui a menina tem grande liberdade e recebe muito carinho. Por ser a primeira filha, encontra na família um lugar de destaque, inclusive sente a diferença de tratamento entre ela e sua irmã Angélica, muito próxima por ter somente um ano a menos. Quando recebe algum agrado também pergunta se o mesmo será feito à irmã, companheira de todas as horas.

A memorialista demonstra em sua narrativa uma imensa afeição pelas tias e em especial por Vitória, carinhosamente tratada por “Vitola”. Além dos pais, é com a tia que encontra segurança:

Vitola era Vitola. Un ser aparte. La historia del nombre –que contaré más adelante- y mi necesidad de decirle a ella, a ella sola, infinidad de veces: “Hasta mañana Vitola” (para oírle contestar “hasta mañana” a ella), como si la noche fuera una enorme travesía que íbamos a emprender separadas, me parece estar ya en la cima del cariño que ha podido inspirarme una persona (OCAMPO, 1979, pp. 66-67).

Ao dormir, a sobrinha espera o cumprimento de “boa noite”, inspiração de segurança diante dos instantes em que necessitará ficar sozinha. O quarto, cômodo que

desperta medo nos relatos de infância – pelo escuro, fantasmas e barulhos estranhos – traz insegurança para alguém que ainda desconhece os limites entre realidade e fantasia, que necessita da figura de um adulto para afastar os fantasmas que rondam pela noite. É no quarto onde Victoria Ocampo recebe a notícia da morte de seu avô, chamado de “Tata Ocampo”. Quando seu pai lhe dá a notícia, tentando passar a imagem de um fato natural, há necessidade de controlar os sentimentos e segurar o choro para não colocar tudo a perder diante da situação e neste ponto também podemos visualizar uma reflexão da criança: “La cosa ha de ser atroz, y no podré escaparme” (OCAMPO, 1979, p. 69). O pensamento infantil caracteriza a figura da morte, sinônimo de perigo para esta fase, por ser difícil saber como lidar com a apreensão dos mais velhos diante do ocorrido. O quarto abriga a intimidade e permite ao pai lhe explicar uma situação muito complicada, tanto que a recordação ultrapassará as barreiras do tempo para figurar nas memórias do período.

Na casa grande, a pequena menina espera o beijo da tia para diminuir os vazios e dissipar os temores. Dentre os vários lugares frequentados no cotidiano desta criança, um espaço fundamental é a quinta de San Isidro, onde a família passava o verão; uma moradia de grandes proporções e também muito significativa para a representação dos momentos que compuseram a referida infância. Nela estão concentradas a maior parte das memórias presentes no relato, onde novamente a memorialista faz menção aos feitos de seus antepassados: “Todo esto ocurría en las barrancas de San Isidro, en lugares hoy históricos que frecuenté en mi infancia” (OCAMPO, 1979, p.40). Como as idas e vindas dos Ocampo para a propriedade, o texto autobiográfico também realiza movimento semelhante, voltando várias vezes a trazer as memórias guardadas pelo lugar.

Na referida casa de veraneio havia um pequeno jardim onde ocorreram inúmeras brincadeiras; era um lugar delimitado onde os menores podiam realizar livremente suas aventuras sem as restrições geralmente impostas. A demarcação desta área destinada às crianças e seus divertimentos propiciava a realização de atividades simples, independentes do meio social, como a fabricação de perfume com pétalas de rosa. Na descrição desta brincadeira, percebemos as crianças desprovidas dos artifícios impostos pela classe; como podem se movimentar livremente neste lugar, elas encontram a possibilidade de exprimir seus sentimentos, deixando de lado por alguns momentos as inúmeras regras a que estão submetidas.

Outra experiência vivida na casa, comum à lógica infantil, é o caso de algumas frutas do quintal recolhidas e saboreadas pela menina, advertida pelo jardineiro posteriormente do veneno contido nas plantas. Victoria Ocampo espera então pela morte durante toda a noite e somente fica tranquila quando o dia amanhece porque, de acordo com o seu pensamento pueril, ninguém morre durante o dia. A configuração do ambiente em San Isidro, a possibilidade de contato com a natureza livre das interferências dos adultos foi fundamental para estas experiências tão significativas ficarem guardadas.

As brincadeiras e conflitos do contato da criança com este local revelam relação com a privação quando Victoria Ocampo diz que os melhores brinquedos ficavam guardados em um armário, trancados à chave, que uma de suas tias – Rosa – controlava para que estivessem sempre bem conservados. Quando havia oportunidade de brincar com um dos bonecos, a fim de provocar a tia, Victoria mandava-o respirar enquanto havia tempo. Esta cena também pode ser vista como uma metáfora para representar a situação de proteção estabelecida por seus familiares, exigentes de comportamentos condizentes com sua classe social. A criança já começa a notar, na relação com o boneco, as restrições existentes na família, e paulatinamente perceberá que assim como ocorre com o brinquedo, a sua “respiração” também será controlada, pois os quintais por onde corre não lhe permitem a livre transposição de seus limites.

Esta manipulação é realizada também pelo método utilizado para a educação: as aulas da menina Victoria Ocampo e suas irmãs eram em casa, prática comum nas famílias de classe alta. O contato com pessoas diferentes será apenas com as professoras, muito bem recomendadas, e suas companheiras serão as irmãs. Os cômodos da casa estão relacionados diretamente com os momentos de ensino que se conectam com os sentimentos, de simpatia ou rechaço, gerados pelas professoras e, sobretudo, o incipiente gosto pela leitura. Um exemplo é a emoção gerada pelo livro *Telémaco* de Fénelon, lido e escondido na lareira. Apesar de saber onde este se encontra, a menina não tem coragem de resgatá-lo e segue esperando ansiosamente a próxima aula para mais um capítulo da aventura. A percepção da vulnerabilidade do esconderijo escolhido pela professora não a leva a acabar com sua curiosidade e se deleitar mediante as páginas finais da história, mas a coloca na situação de oscilação entre a obediência e a transgressão, condição de quase toda sua vida; em outras esferas Victoria Ocampo ficará em dúvida entre seguir certos padrões e a satisfação de suas

vontades. Além desta relação, o recanto utilizado pela professora para abrigar o livro traz um novo significado a um elemento meramente decorativo. Bachelard disserta sobre a importância da representação dos detalhes nas narrativas:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos - sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade (BACHELARD, 1957, p. 58).

O significado de intimidade no momento descrito refere-se à relação com o universo da leitura que lhe começa a ser desvendado. O segredo abrigado pelo espaço é revelado na memória de infância: o deleite proporcionado pelo livro. Esta experiência confirma o desejo da menina pela literatura, algo que já lhe desperta grande interesse, ao contrário da matemática, cujas contas transcrevia da irmã durante as aulas em sua casa. Os livros apresentados pelas professoras ampliavam o interesse pela leitura em grande escala: “Fuera de las horas de la clase, el mundo de la lectura resplandecía como un árbol de Navidad” (OCAMPO, 1979, p. 116). Assim, encontramos o livro como objeto de composição deste espaço, uma vez que irá ocupar diversos lugares da casa e será imensamente significativo para Victoria Ocampo, sendo mote de sua história por intermédio da relação estabelecida entre suas leituras e os eventos importantes para a composição das memórias.

Sylvia Molloy em *Acto de presencia – La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996) trata da cena de leitura como ato frequente da escrita autobiográfica hispano-americana:

La escena de lectura no corresponde necesariamente al primer libro que se lee de niño. La experiencia implica el reconocimiento de una lectura cualitativamente diferente de la practicada hasta entonces: de pronto se reconoce un libro de entre muchos otros, el Libro de los Comienzos (MOLLOY, 1996, p. 29).

Em *El archipiélago* este livro será, como enunciado anteriormente, a obra *Telémaco* de Félenon. A partir da relação de interesse pela história apresentada e o seu esconderijo, Victoria Ocampo reconhece o instante no qual a leitura passa a ser algo importante, recobrando o acontecimento como um marco a partir do qual serão estabelecidas as histórias posteriores.

O gosto pela leitura será demonstrado na descrição das aulas que também lhe proporcionam descobrir a beleza que pode ser encontrada por meio da escrita. A revelação ocorre nos sentimentos gerados por uma das professoras, pois a aluna a desafiava e sempre que podia tentava escapar indo ao banheiro ou dizendo que já voltava e desaparecia. Este fato irritava muito sua educadora, que tinha dificuldade em lidar com o gênio da menina. Em uma ocasião em que a professora lhe acusa de causar uma influência negativa a sua irmã, Victoria Ocampo sente-se injustiçada e para consolar-se depois da indignação gerada pelo acontecimento, escreve uma carta falando sobre seus sentimentos, momento no qual percebe que a escrita pode lhe proporcionar alívio.

1.3.1 El archipiélago

O deslocamento textual da adulta ao recuperar as primeiras memórias é realizado simultaneamente à passagem pelo prefácio e primeiros capítulos. Somente após a descrição dos familiares paternos e maternos com a apresentação de alguns relatos – estreitamente relacionados com a construção da Nação Argentina – e a explicitação dos motivos da escrita do texto memorialístico, chegamos finalmente às páginas onde se encontram as primeiras experiências e que constituem “*El archipiélago*”, nomeador do capítulo e do livro, como explica Sylvia Molloy:

Llama la atención el carácter asaz complicado de la estructura de ese primer tomo. Antes de llegar al capítulo “El archipiélago”, hay una serie de aproximaciones, una pluralidad de entradas al texto: “Prefacio”, “Antecedentes”, “Propósitos”, “Hacia el archipiélago”. Abundan en estos preámbulos los tanteos: frases como “antes de entrar en materia”, o “lo que intento escribir”, o “no sé si fracasará mi plan”, indican no tanto dificultad en hablar de sí –dificultad extranjera a Victoria Ocampo– sino zozobra ante una multiplicidad de estrategias posibles que se le ofrecen para situar al yo de manera pública (MOLLOY, 1985, p. 290).

Victoria Ocampo constrói seu espaço no decorrer da escrita com a consciência do artifício, participando assim das duas discursividades: há um lugar para falar como sujeito vivenciador das experiências relatadas (criança) e outro como memorialista, organizadora das lembranças recolhidas no momento da infância. Neste capítulo do

livro encontramos a resposta para a questão formulada no início desta análise: a criança representada encontra finalmente seu espaço, livre das manifestações da adulta, que não tem outra função agora além de ser simples instrumento para esta figuração. A base para a formulação de todas as reflexões encontradas está no cerne das memórias guardadas pela criança e recuperadas pela adulta: as considerações fazem inúmeras voltas para culminar finalmente neste centro, simples, lacunar, resultante das recordações lapidadas, outrora envoltas em sentimentos e experiências de diversas fases.

Após percorrer várias páginas repletas pelo turbilhão composto pelos sentimentos, histórias e opiniões representados pela narradora, finalmente, como um oásis perdido no limbo das palavras que apresentam a genealogia ou justificam a escrita, o leitor se depara com a infância, a criança ou a imagem desta tecida pela autobiógrafa. As experiências figuradas em *El archipiélago* aparecem sufocadas entre a primeira e a parte final do livro: elas configuram a representação justificada e demonstram a tensão encontrada no relato de Victoria Ocampo e espelhada através da escrita. O conflito, conforme abordamos anteriormente, se refere à atitude de colocar suas opiniões sempre neste lugar intermediário, entre a história de seus familiares e as imposições de sua classe.

No momento do contato com o “archipiélago”, encontramos as imagens de Victoria Ocampo mediante aos acontecimentos importantes da infância. Nesta parte da obra observamos pequenos fragmentos de memória com expressões rápidas e diretas acerca da situação evocada e o sentimento refletido sobre a criança, como observa Sylvia Molloy: “Las imágenes, eso sí, son mucho más escuetas, como iluminaciones que de inmediato se eclipsan, casi sin desarrollo, para ser reemplazadas por otras” (MOLLOY, 1985, p. 289). A narrativa se desenvolve como pequenos fragmentos filmográficos: a narradora é uma observadora distante, visto que esta infância já não lhe pertence, não há como modificar as ocorrências com as palavras constituintes do relato. A duração deste capítulo também é curta; com tantas possibilidades de representação, a memorialista neste instante lança mão de distintas e ele existe somente enquanto é possível segurar a respiração, como observamos no relato da torta servida pela babá: “Estoy sentada en la cama, envuelta en una enorme toalla, después del baño. Tengo el pelo mojado. Ina me da pedacitos de torta. Casi no respiro para no perder una migaja. Por primera vez pruebo esta torta” (OCAMPO, 1979, p. 76). A partir deste capítulo os verbos são colocados no presente: a infância começa a se desenrolar mediante ao novo

direcionamento do olhar. Segundo Sylvia Molloy: “Ese tono pseudoinfantil y la estructura voluntariamente fragmentaria se pierden a medida que se avanza cronológicamente en el relato de vida” (MOLLOY, 1985, p. 209). Podemos perceber como recurso utilizado para a composição destas imagens a submissão da narradora aos relatos selecionados para figurar esta parte da narrativa. O recurso encontrado pela autora para a organização deste relato é se posicionar como alguém que observa de fora; a Victoria Ocampo escritora é outra, já muito distante da criança recordada.

Especialmente observamos neste capítulo a desconexão entre passado e presente. A autora/adulta não encontra forma de inserção e evita a manifestação de suas opiniões, opostamente às interferências encontradas nas demais partes do livro. Com esta postura, a narradora coloca à luz o arquipélago da sua infância, pois a partir deste recurso ilumina o passado, criando um espaço onde a infância aparece de forma diferente. Luiz Alberto Brandão ressalta sobre o âmbito da estruturação espacial: “Mais especificamente, tende-se a considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade” (BRANDÃO, 2007, p. 209). O resultado pretendido com este tipo de escrita ocorre a partir do olhar sobre os fatos recordados, somente com a observação da cena e sem intervenções da narradora. No capítulo *El archipiélago* os acontecimentos são recordados ininterruptamente, se abstendo de reflexões sobre os eventos destacados, como podemos verificar no pequeno relato intitulado *Paloma*:

En el segundo patio, mi prima Paloma está sentada en un escalón. Nos hemos peleado. Ella está de espaldas. Me acerco a ella, sin que me vea, sin hacer ruido, y le pego con toda mi alma en la cabeza. Sé que está mal hacer eso. Tengo vergüenza porque me he escondido. Tengo vergüenza pero le pego. Tengo vergüenza antes y después (OCAMPO, 1979, p.77).

A relação de simultaneidade encontrada nesta cena é permitida por se tratar da representação de uma memória não escolhida e por este motivo, além dos detalhes com relação aos eventos em si, ela carrega os sentimentos incitados na ocasião. O capítulo comporta, portanto, um número maior deste tipo de lembranças, como explica Gilles Deleuze em *Proust y los signos* (1989), quando fala sobre identidade: “La memoria involuntaria parece que, en principio, se apoya en la semejanza entre dos sensaciones, entre dos momentos” (DELEUZE, 1989, p. 72). Os sentidos aguçados na ocasião de

ocorrência das experiências selecionadas transformam estes relatos, conseguindo levar para o instante da evocação sensações semelhantes às vividas no passado.

1.4 Deslocamentos

Conforme assinala Leonor Arfuch em *Identidades, sujetos y subjetividades* (2002): “No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo” (ARFUCH, 2002, p. 22). A identidade de Victoria Ocampo é construída, portanto, enquanto a memorialista transforma a experiência dos movimentos em palavras: eles ocorrem fisicamente, pela passagem por várias casas ou pelas viagens realizadas psicologicamente, se materializando nos pensamentos que em algumas ocasiões a querem levar para longe das imposições ou costumes familiares ou até mesmo no ato de escrita autobiográfica, que primeiro recupera a genealogia e realiza inúmeras justificativas até chegar efetivamente à infância, aspecto considerado por Luis Alberto Brandão (2007) como espacialidade da linguagem, capaz de produzir sentidos, a partir da premissa de que a palavra é também espaço.

Os movimentos realizados por Victoria Ocampo são de índole variada e cada um é fundamental para a construção de sua identidade textual, considerada aqui como exercício de percepção e consciência da personalidade. A passagem por diferentes paisagens é um aspecto substancial para a composição do espaço da narrativa em questão. O próprio título da obra – *El archipiélago* – reporta a autobiógrafa à transposição que necessita realizar ao encontro das primeiras lembranças, conforme podemos constatar no capítulo *Propósitos*: “Trotsky escribe, refiriéndose a sus recuerdos de infancia: ‘Cuando he bosquejado por primera vez estos recuerdos, me ha parecido más de una vez que describía no ya mi infancia, sino un viaje de antaño en un país lejano’” (OCAMPO, 1979, p.60). A distancia caracterizada diz respeito ao longo tempo responsável por separar o momento da escrita ao instante recordado, elemento que torna complexo o trabalho de recuperação das recordações importantes para a configuração da narrativa, por tudo o que pode ser perdido neste intervalo.

Os episódios importantes na trajetória representada servem como apoio para a recuperação das experiências e estão relacionados ao deslocamento e ausência. Victoria Ocampo escreve: “La muerte de mi bisabuelo y un viaje a Europa, poco después, son las dos fechas seguras que me sirven de mojones” (OCAMPO, 1979, p. 68). O recebimento da notícia da morte do bisavô a faz sentir vontade de fugir para não ser obrigada a encarar a realidade: o sofrimento dos adultos em torno do acontecimento e a sua própria reação, difícil de precisar. Seguido a este fato, a primeira viagem de Victoria Ocampo a Paris é essencial para a construção da identidade, partindo da relação estabelecida pela autobiógrafa com o espaço da pátria, representado simbolicamente no prólogo através da evocação de sua genealogia.

O movimento de chegada à narrativa da infância, realizado também na referida divisão inicial dos capítulos, é marcado pelo cruzamento e a continuidade entre as gerações, colocado em evidência logo no início do texto, quando a memorialista nos remete ao seu encontro com o bisavô:

Tata Ocampo y tío López se paseaban, en verano, por el corredor de Villa Ocampo (San Isidro), mi casa actual, apoyados en sus bastones; yo aprendí probablemente a caminar en el mismo corredor, desde donde se ve el río. Nos hemos de haber cruzado, ellos en un paso lento, rememorando acontecimientos pasados, y yo con el precipitado zigzag de quién está entrenando el derecho de no andar gateando por el suelo y se atreve a adoptar la posición de los bípedos sin que le den la mano (OCAMPO, 1979, p. 22).

O início do relato autobiográfico de Victoria Ocampo não ocorre a partir de seu nascimento, mas é muito anterior, tem origem na história de seus antepassados, senhores portadores de bengalas e possuidores, portanto, de incontáveis histórias acerca da família. Por este motivo, antes de ultrapassar os limites de sua pátria com a recuperação das ocorrências marcantes de sua primeira viagem, a autobiógrafa explicita o vínculo de sua linhagem com a história do país, mencionando as viagens de seus antepassados que resultaram na condição privilegiada de sua família e de outras que lutaram pela independência: “Manuel José de Ocampo fue designado, en 1810, Regidor del Cabildo de Buenos Aires, y en esa calidad le tocó desempeñar un papel, (dicen que destacado) en las jornadas de Mayo” (OCAMPO, 1979, p. 20). Com a constatação deste fato a memorialista legitima a representatividade de sua família nos momentos decisivos para o país, colocando-a em lugar de destaque dentro do espaço da pátria.

Ato contínuo constitutivo do relato, o movimento da viagem é característica de seus antecessores: conquistadores que vieram para Argentina e “construíram” a pátria após diversas lutas. Inclusive alguns mitos cercam a história familiar; seus parentes acreditavam que seu tataravô paterno descendia de Sebastián José de Don Sebastián Ocampo, conquistador e navegante espanhol nascido em Galícia. Seu bisavô materno, Manuel Hermenegildo de Aguirre também descendia dos primeiros conquistadores, seu sobrenome provinha de uma antiquíssima família do Reino de Navarra. Sylvia Molloy expõe sobre este tema:

Victoria Ocampo lleva el viaje en la sangre. Desde los viajes políticos de sus antepasados hombres de Estado –como el bisabuelo Aguirre que viaja a Estados Unidos a pedir el reconocimiento de la nación independiente– a los viajes ilustrados o mundanos de los miembros de su clase, el viaje es parte de su herencia, una herencia de la que se hace cargo con creces, revitalizándola. La vida de Victoria Ocampo es una vida pautada por el desplazamiento entre lugares que pronto resultan familiares (MOLLOY, 2010, p. 11).

Os capítulos direcionados ao registro da história familiar e que realizam a fusão entre a experiência pessoal e a história do país vinculam a autobiografia de Victoria Ocampo aos relatos memorialísticos publicados no século XIX, como é o caso de *Recuerdos de Provincia* (1850), de Domingo Faustino Sarmiento. Sylvia Molloy aponta o elo genético estabelecido pelo autor para a sua figuração: “No es solo que Sarmiento se ve como argentino ejemplar; es la Argentina, forma con su patria un solo cuerpo indisoluble: ‘Yo he nacido en 1811, el noveno mes después de 25 de mayo’” (MOLLOY, 1996, p.197). A conhecida declaração de Sarmiento coloca o nascimento do autobiógrafo diretamente relacionado a uma data histórica, compondo a sua figura exemplar. Victoria Ocampo utiliza em sua autobiografia estratégia semelhante à do texto de Sarmiento – o seu nascimento é diretamente relacionado com o surgimento da nação: “Iba yo a oír hablar de los ochenta años que precedieron a mi nacimiento, y en que los argentinos adoptaron ese nombre, como de asuntos de familia” (OCAMPO, 1979, p. 10). A memorialista enfatiza os acontecimentos importantes de seu país – revelados nas relações de parentesco com personagens históricos e por serem amplamente comentadas pelos adultos eram tão naturais que já na infância não lhe causavam estranheza:

Yo oía todo eso como quien oye llover, pensando en lo que me interesaba: un postre que servían, tal vez, en ese momento, y que llegaría a mí decapitado de su copete de crema de Chantilly; una muñeca de tamaño sobrenatural con un collar de ámbar y que yo envidiaba (no era mía); las calcomanías que me esperaban en el cuarto de Vitola (OCAMPO, 1979, p.11).

O espaço da pátria, tanto físico – ruas que nomeiam as pessoas de sua família ou as imensas propriedades –, quanto simbólico – imagem idealizada a partir da história de seus antecessores –, é visto como uma continuidade da casa. A situação será modificada após a transposição das fronteiras, pois a aquisição de novas experiências transforma o olhar da menina sobre o mundo.

Destacamos a primeira viagem da criança, realizada pelos Ocampo em 1896, como empresa central na construção da autobiografia de infância desta escritora por ser responsável por uma nova visão do país a partir do afastamento. A passagem de Victoria Ocampo de uma casa a outra (casa dos pais, das tias, casa de verão da família) transforma a diversidade de ambientes em parte de sua rotina. Para iniciar uma reflexão e um olhar mais atento sobre o local onde vive é necessário o afastamento das fronteiras, que lhe permite a comparação entre a realidade em lugares desconhecidos. A menina Victoria encontra na viagem iniciática a adição de experiências importantes: a aprendizagem de um novo idioma e distintas paisagens, que farão parte de uma prática que terá continuidade quando regressa a sua casa e se estenderá indefinidamente. Como observa Beatriz Sarlo: “Así, Victoria Ocampo encontró su género: el relato de viajes. Toda su obra es un permanente pasaje, una abierta o secreta traslación” (SARLO, 1998, p. 127). Estas viagens iniciadas em seus primeiros anos foram essenciais para a sua formação, delineando o seu modo de observar o mundo a partir do contato com o desconhecido encontrado nos lugares frequentados.

No caso da infância, a desorientação concernente ao viajante é grande, ele necessita deixar o lugar de conforto e segurança, a casa, para entrar em outro ambiente que exigirá o enfrentamento com o desconhecido. Também deve ser considerado o fato de que as distâncias e tamanhos apresentam proporções maiores neste período, o que resulta em empecilhos para alguém que ainda carrega muitas dúvidas acerca do mundo.

Antes mesmo da partida há necessidade de lidar com o sentimento gerado com relação às pessoas queridas, integrantes do convívio diário, que não farão a viagem. A memorialista escreve: “Vamos a irnos. Yo no quiero despedirme. Tengo miedo de las despedidas” (OCAMPO, 1979, p. 80). A criança neste momento, mesmo sem saber,

sente a mudança de estrutura devida a uma alteração na rotina cotidiana, seu apoio para encontrar segurança. Juan Jose Saer reflexionando sobre o tema das viagens, no conto *En el extranjero* diz: “Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal” (SAER, 1998, p. 203). Para os pequenos tudo é mais simples, não há como sair do ninho e abandonar a estrutura de conforto, a única solução é estendê-la para conseguir viver com tamanhas transformações.

Quando Victoria Ocampo já se encontra em um novo ambiente, a insegurança inicial referente ao primeiro contato com outra cultura, pode ser percebida também na descrição da aula de francês, ministrada por uma professora que se comunicava em italiano, ou seja, duas línguas que não eram a língua materna da narradora. O espaço nesta narrativa será ampliado por meio do deslocamento geográfico e também simbolicamente a partir do contato com diversos idiomas:

Mademoiselle Guérin me muestra, en el libro, una manzana y me explica: “Pomme: mela” ¿Mela? ¿Qué quiere decir mela? Me siento algo así como ofendida, cuando insiste. ¡Qué injusta es! ¿Por qué pretende que yo sepa lo que es mela? Tengo ganas de llorar (OCAMPO, 1979, p. 83).

O bloqueio ocorre durante a aprendizagem devido à barreira imposta pelo idioma desconhecido. A professora não compreende a dificuldade da criança e prossegue com a aula – o convívio com outras culturas é desafiador e a desloca quando não encontra como base uma referência relativa ao idioma materno, algo que também será colocado como um desafio, pois o francês será o seu primeiro idioma. A apropriação da nova língua se fará determinante na vida da memorialista e poderá ser encontrada nas evocações das canções infantis presentes em sua infância. Victoria Ocampo relembra em seu relato as músicas que animavam as brincadeiras – em francês ou espanhol – idiomas que se encontram e se intercalam para a composição das letras. A propósito disto, ela recorda:

Estos himnos estuvieron entre las primeras canciones que retuve y canté, junto con Arrorró mi niño y el Il pleut, il pleut bergère. Los mezclaba, pues para mí la patria se extendió pronto más allá de la frontera. Sabía recordar en dos idiomas, que no tardaron en ser tres (OCAMPO, 1979, p. 8).

Os recursos que lhe propiciavam uma situação de conforto ainda não eram percebidos pela menina, entretanto, as novas experiências proporcionadas pela viagem transformaram simples detalhes em objetos de sua curiosidade. Até mesmo um enfeite observado no quarto é elemento para a exploração: “Mi cama tiene, en las cuatro puntas, un adorno en forma de pera. Me gustaría llevármelo. Pero no se puede destornillar. He tratado” (OCAMPO, 1979, p.83). Nas situações impostas perante o desconhecido, não é necessário apenas ver, mas sentir através do tato, para que o objeto em questão se transforme em parte de seu cotidiano. A fim de que ocorra uma ponte entre o novo país e a Argentina, é necessário levar algo, transformar o artefato estrangeiro em parte de seu mundo, atitude concretizada por intermédio do idioma, considerando que o francês será mais utilizado que o espanhol em sua rotina e também será o idioma em que futuramente escreverá a sua autobiografia. O francês estabelecerá o elo entre a criança e o mundo que excede os limites de seu país, trazendo a representação de um universo maior dentro do espaço onde vive.

As novas paisagens que se adicionam ao olhar da viajante são importantes na medida em que ampliam ainda mais o espaço. Victoria Ocampo observa diferentes horizontes em sua estadia na Europa: “Me paro a mirar las tienditas de los Champs Elysées, donde cuelgan los cerceaux” (OCAMPO, 1979, p.85). Como um quadro dentro de outro, neste momento o leitor observa a criança mirando uma paisagem e ao se distanciar vê a adulta que tenta visualizar algo revelado pelo olhar da criança neste instante.

A experiência em outros países proporciona à menina encontrar a rua Florida, rua importante da Argentina, feia ao regressar: “Esta calle estrecha tan fea no puede ser Florida. Cuando me fui era ancha. Me aseguran que era igual. Nadie me convencerá” (OCAMPO, 1979, p. 89). A partir da mudança de perspectiva houve uma transformação. Segundo Sérgio Cardoso (1988), o estranhamento das viagens nunca é relativo a outro, mas ao próprio viajante que se afasta de si. A mudança, o contato com um lugar distante de onde vive propicia um novo posicionamento referente ao espaço da cidade. Ao contrário de sua crença: de que o lugar mudou, a alteração foi interna, os olhares se transformaram após a adição de outras referências. A Argentina, que em sua memória infantil possuía grandes extensões, não passa agora de uma pequena parte de um mundo muito maior, já explorado por seus antecedentes, como bem enfatizado no prólogo.

O ponto de vista com relação à pátria, transformado após a viagem, nos remete ao conceito de comunidade imaginada, descrito pelo historiador Benedict Anderson (2008), no qual ressalta que as comunidades se distinguem pelo modo como são imaginadas. Sendo assim, a representação do país existente no momento do embarque não será mais recuperada após tantas mudanças encontradas por meio do convívio em um país distinto.

A imagem construída pela criança, através da experiência e das histórias contadas pelos seus familiares, sofre um abalo, pois há inserção de novas realidades na percepção da menina que a farão reelaborar a noção de pátria que carregou consigo ao partir. Os deslocamentos vivenciados na infância também despertam o desejo de transpor os limites marcados pela sua genealogia:

Como la mayoría de los adolescentes, he querido y detestado a esta familia y he soñado escapar por aquel río abierto a todas las partidas. Es decir que he luchado desesperadamente contra la tiranía de los míos, tanto más cruel por no sentirme yo retenida sino por el cariño que a ellos me ataba (OCAMPO, 1979, p.51).

Apesar de discordar de algumas posições de seus parentes, a memorialista viverá sempre a tensão entre obediência ou rompimento dos laços familiares para a composição de uma nova história. Em meio a estas forças se desenvolverá a personalidade representada; os fatos marcantes nesta autobiografia sempre serão delineados por estes polos, guias do percurso descrito.

O tema da viagem estabelece um fio condutor pela vida de Victoria Ocampo, produzindo movimentos diversificados: deslocamento da autobiógrafa para buscar as primeiras memórias, desbravamentos realizados pelos antepassados até a Argentina, descobrimentos em direção à primeira viagem que proporciona inúmeras transformações e percepção da inviabilidade da fuga total da incumbência de continuidade da história de sua família.

1.5 Ruptura

A amplitude do espaço onde vive a família Ocampo é responsável pela dificuldade da autobiógrafa na fixação de sua mirada e seleção de suas memórias de infância. Apesar da diversidade de ambientes e de todos os deslocamentos estabelecidos em seu cotidiano, Victoria Ocampo passa seus primeiros anos em um espaço muito bem delimitado, sempre observado por inúmeros olhares – mãe, pai, tios, tias e empregados – e imbuído de valores transmitidos por seus familiares, desconhecendo, portanto as realidades do mundo que ultrapassam o círculo estabelecido por seus antecessores. Nesse sentido, podemos comparar a movimentação da memorialista com um percurso no interior de um labirinto no qual as paredes divisórias são os limites traçados pela família. Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, faz menção ao labirinto como símbolo de um percurso iniciado na infância:

Estamos colocados numa espécie de labirinto; não encontramos o fio que nos permitiria sair e talvez *não devêssemos* encontrá-lo. Eis por que ligamos o fio da História ao lugar onde se rompe o fio das nossas lembranças (pessoais) e vivemos, quando nossa própria existência nos escapa, na dos nossos ancestrais (BACHELARD, 1988, p. 17).

Em seus primeiros anos, a menina encontra como fio condutor as histórias da sua família pelo interior dos relatos ouvidos em sua infância, como já mencionamos anteriormente. Sair deste complexo, conforme aponta Bachelard, é tarefa difícil porque entra em jogo a vulnerabilidade das memórias que se apoiam na história familiar para se constituírem. A infância em *El archipiélago* ocorre tranquilamente e encontra dificuldades pelo caminho somente no instante da percepção sobre a existência de fronteiras com relação a um espaço desconhecido, que por um descuido começa a ser vislumbrado.

Os caminhos percorridos pela criança são delimitados pelo labirinto em que sua família a encerrou; a movimentação é livre dentro do espaço indicado, mas não permite a saída para a procura de novos ambientes. As passagens existentes levam a menina ao centro do percurso – onde encontra as imposições de sua classe social, a que deve sempre estar submetida. Esta consciência com relação ao espaço é gradual e a vontade

de transgredi-lo vai lhe mostrando diariamente a quase impossibilidade de ultrapassá-lo para poder agir conforme suas convicções.

O curso narrativo mostra um novo direcionamento do olhar com a chegada da adolescência, quando a menina se apaixona por L. G. F., indicando interesse pelos espaços fora da casa, já que através deles será possível manter contato com alguém que a faça sentir atração por algo do mundo que transpõe os muros de sua casa. A partir da admiração pelo garoto, a rua se torna muito mais atraente e o foco de sua atenção muda pelo desejo de um universo isento das intervenções das pessoas que a cercam. O centro de seus valores não se encontrará mais somente nas casas por onde se movimenta, pois a perspectiva de suas relações pode se ampliar a partir do vislumbamento de novos horizontes, quando começa a procurar por outros pontos de referência, necessitando, desta forma, ampliar ainda mais o espaço.

Victoria Ocampo conhece L. em uma brincadeira de carnaval no portão de sua casa. O divertimento era permitido somente porque não deveria propiciar o contato direto com os desconhecidos, entretanto encontramos no relato deste episódio uma brecha entre a série de cuidados, levando à fuga dos padrões pré-estabelecidos. A memorialista relata a brincadeira que consistia em jogar bexigas com água em quem passava, quando este rapaz, acompanhado por seu cavalo, entra na brincadeira, passando diversas vezes e mudando o passo para não ser acertado. Victoria Ocampo gosta da “relação” que começa a travar e desconfia que o interesse do garoto não seja somente pela diversão proporcionada pelo passatempo, conflito logo resolvido, quando o menino aparece no dia seguinte para vê-la. Sentir-se observada por este desconhecido é um acontecimento de grande importância: “Me miraba. Me había visto. Cosa increíble pero evidente: yo existía para él” (OCAMPO, 1979, p. 158). O vislumbre de um novo olhar torna-se muito importante e a atenção dos familiares é colocada em segundo plano, pois o recente admirador proporciona novas sensações.

A correspondência às suas expectativas de observá-lo constantemente – o admirador aparece todos os dias em seu portão – alimenta o sentimento gerado pela situação e a faz buscar saídas para a comunicação como a simples troca de acenos. Embora o sentimento seja satisfeito apenas pela reciprocidade de olhares através das janelas de sua casa, a família dificulta o contato, sempre atenta aos passos da primeira sobrinha/filha/neta chegando a lhe proibir a realização das constantes visitas ao terraço. Entretanto, tal empresa é praticamente impossível: quando está em Buenos Aires a

memorialista conta o fato de a casa possuir vinte e quatro balcões para fugir dos olhares vigilantes, ressaltando ainda a vantagem de possuir pernas ágeis para a passagem de um a outro, como destaca Blas Matamoro:

La clandestinidad se va identificando con el amor. Los adolescentes suben a azoteas y balcones para mirarse, su cuerpo está en la mirada y en las letras de Luis, que también deben ser miradas para existir. No hay palabras habladas, no hay más contactos, ni siquiera el teléfono (MATAMORO, 1986, p. 32).

Ao sentir dificuldade de se relacionar com alguém que está fora dos contatos de sua casa, a menina percebe que o muro que a protege também aprisiona e segue procurando, entre as janelas, alguma que lhe dê a possibilidade de vislumbrar um mundo que lhe é controlado. O conjunto de olhares sobre os diferentes espaços que fizeram parte de sua infância a levam a procurar novos horizontes e a querer novas experiências que podem ser possibilitadas fora dos limites de sua casa. O tratamento recebido neste instante é como o do boneco trancado em um armário pela tia: só lhe são permitidas saídas controladas em situações pontuais.

O interesse na nova fase passa a ser diverso aos descritos nos momentos em que os espaços estabelecidos por seus familiares são suficientes para satisfazer suas curiosidades; no período em que sua preocupação é basicamente poder se encontrar frequentemente com L, a autobiógrafa explana acerca de suas preces: “Las oraciones aprendidas no bastaban. Tuve que inventar una nueva, para mi uso personal. Además, el pan nuestro de cada día no contaba. Lo que contaba era el amor nuestro de cada día ” (OCAMPO, 1979, p.167). O espaço e as delimitações impostas, que impedem a sua expansão, começam a ser empecilho para a realização do objetivo de aproximação ao garoto admirado. O novo sentimento a fará procurar algo que supera o trivial, que lhe desperte outras sensações.

Em outro carnaval, a família realiza uma viagem e a adolescente é afastada de L., sem receber notícias de suas amigas cúmplices. A fuga da situação constrangedora não pode ser física, mas ocorre na leitura, onde há o encontro com a liberdade para poder transitar pelos territórios que lhe interessam, sem os olhares das pessoas que a cercam, como observa acerca desta experiência:

Estar lejos de la esquina de Florida y Viamonte era un destierro. Pero los libros en que la gente se quería, sin que los persiguieran porque se

querían... o en que conseguían verse aunque los persiguieron, eran un consuelo. Los libros, los libros, los libros eran un mundo nuevo en que reinaba una bendita libertad. Yo vivía la vida de los libros, y no tenía que rendirle cuentas a nadie de este vivir. Era cosa mía (OCAMPO, 1979, p. 177).

A trama que constitui a sua busca por L. G. F. é encerrada com a fuga a partir da intimidade com os livros, pois apesar das inúmeras tentativas de aproximação ocorre a constatação da impossibilidade de ultrapassar as barreiras impostas. A partir do momento em que questiona a realidade, Victoria Ocampo sente uma tensão causada pelos limites entre os ambientes externos e internos, relação importante, parte de suas futuras decisões.

No final da narrativa, a percepção dos limites paulatinamente afasta a infância. Esta nova visão da realidade será desenvolvida nos demais volumes de sua autobiografia, nos quais Victoria Ocampo se dará conta das imposições de sua família, que em muitas situações não a deixam seguir livremente suas vontades a colocando na posição dúbia entre a obediência e a transgressão. María Cristina Arambel-Güinazú em *La escritura de Victoria Ocampo. Memorias, seducción Collage* (1993) mostra algumas razões deste conflito: “La busca de una salida, de una abertura que le permita observar otros códigos o intentar una fuga momentánea de la casa, es emblema del deseo de construirse una individualidad” (ARAMBEL – GÜINAZU, 1993, p. 68). Autorizar-se diante desta família trata-se de empresa complexa, uma vez que o carinho sentido pelos pais a faz ser obediente e viver a solidão de muitas convicções que não podem ser compartilhadas.

Victoria Ocampo, ao deixar a infância, precisa estar próxima das janelas, elemento que nos remete às fugas nas histórias de clausura, afastamento que ocorrerá, inicialmente, nos pensamentos, por criar uma história com um personagem desconhecido. Na impossibilidade de jogar as tranças para se acercar de seu cúmplice, a menina-adolescente começa a viver o conflito entre os seus ideais e as imposições de seus familiares. A casa, anteriormente considerada como local de proteção começa a ser um empecilho para a satisfação dos novos desejos. O sobe e desce de escadas para fugir dos olhares das pessoas mais velhas e a movimentação em busca do exterior marcam uma nova forma de percorrer este espaço: agitada, aflita, secreta... Este outro modo de percepção do ambiente marca o fim da infância. Na adolescência, outros lugares irão figurar e a narrativa tomará distintos rumos.

1.6 Asas

Espaço e limite são termos que expressam o conflito vivido por Victoria Ocampo em seu percurso, na medida em que observamos a divergência entre as duas acepções com relação à liberdade renunciada pelo primeiro e abortada pelo segundo. Encontramos na obra analisada um espaço amplo, mas intensamente protegido e consequentemente limitador. María Tereza Zubiaurre ressalta em seu livro *El espacio en la novela realista* (2000), que o espaço é uma arma eficaz para o controle e organização da realidade. No caso da escrita autobiográfica de Victoria Ocampo, a multiplicidade de ambientes torna difícil para a criança o domínio sobre os espaços, pois há inúmeras portas e janelas para a passagem das lembranças.

Mediante tamanha diversidade de locais existentes na história desta infância, o trabalho de seleção também se torna complexo. A imensidão dos espaços em que viveu Victoria Ocampo permite que as memórias encontrem-se espalhadas como folhas ao vento, sendo difícil a recuperação de todas, como exemplifica Ecléa Bosi: “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p.39). Esta é uma constatação conflitiva nesta obra, pois o livro apresenta propósitos de ser totalizante, por tentar abarcar acontecimentos e explicações da história pessoal que cercaram a infância, do início ao fim. Entretanto, a narradora reconhece que tal empresa pode ser em vão quando se depara com a *memória involuntária*, difícil de ser organizada por seu caráter fragmentário e reticente. Este tipo de lembrança recupera, segundo Deleuze, elementos os quais a memória voluntária não consegue trazer à tona: “el ser en sí del pasado” (DELEUZE, 1989, p. 70). As recordações involuntárias não só remontam os acontecimentos passados, mas despertam os sentimentos suscitados quando ocorreram e melhoram a representação do período, por conseguir representar o motivo de estarem presentes após tantos anos, desafiando o tempo.

As análises acerca da temática do espaço nos textos memorialísticos habitam um terreno sinuoso, pois a matéria tem como base uma construção alicerçada em uma série de percepções geradas no período recordado, podendo criar também várias possibilidades de leitura, como aponta Hans J. Markowitsch em seu estudo “Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica” (2009):

As emoções são um componente central no sistema de memória autobiográfica: acontecimentos que tocam nossos corações ou que removem nossas entranhas são percebidos como aqueles que ficaram marcados a ferro e fogo em nossas mentes e que influenciaram nossas futuras decisões (MARKOWITSCH, 2009, p.67).

Apesar da demora em revelar as experiências marcantes da infância, após oscilações advindas da consciência das consequências da escrita, a autobiógrafa se rende e realiza a exposição das suas memórias involuntárias, representando as marcas que não podem ficar escondidas. Em diversos instantes a narradora deixa o leitor ciente de que quando fala de sua infância necessita se afastar para conseguir visualizá-la. O problema é que quando ocorre este distanciamento, a infância já não é mais sua, da mesma forma que sente quando quebra o braço em uma brincadeira: “Pero cuando pensaba en mi brazo roto en términos de radius et cubitus, mi brazo me parecía un brazo ajeno... ya no era el mío. Era el brazo que pensaba, no el que sentía y que no podía llamarlo sino yo misma” (OCAMPO, 1979, p.152). Esta passagem é fundamental para ilustrar a dificuldade de se representar a experiência, pois quando ela é colocada em outro plano – aqui o da escrita – afasta a relação de pertencimento, assim como conta em suas memórias Marina Tsvietaieva: “No diré nada que no haya sucedido, ya que toda la finalidad y el valor de estas notas reside en su identidad con lo que ocurrió, en la identidad de aquella niña extraña, lo reconozco, pero que existió, consigo misma” (TSVIETAIEVA, 1991, p. 37).

Para a escrita do relato de infância, o afastamento é o tempo responsável por apagar algumas recordações e pela construção de outras. Victoria Ocampo escreve que só descobriu o *Río de la Plata*, quando pode observá-lo da casa de outra pessoa. Com o passar do tempo ele era: “[...] algo que estaba demasiado metido en mis ojos para que mis ojos pudieran verlo (como no se ve el cristal a través del cual se mira); algo que antes de ser el Río de la Plata había sido la prolongación de mi casa, de mi jardín y de mí misma” (OCAMPO, 1979, p.153). Com esta comparação, a autora expõe sobre a dificuldade de escrita de um texto que disserta sobre a experiência da infância: como ela já faz parte de nossa constituição, fica muito difícil observá-la, o único modo possível é o afastamento, possibilitado aqui na materialidade da escrita autobiográfica.

Em *A poética do devaneio* Gaston Bachelard faz uma citação de Nietzsche que ilustra o que tentamos demonstrar ao longo destas páginas: “Se quiséssemos esboçar uma arquitetura conforme a estrutura de nossa alma..., seria necessário concebê-la à

imagem do Labirinto.’ Um labirinto de paredes moles entre as quais caminha, desliza o sonhador. E, de um sonho para outro, o labirinto muda ” (BACHELARD, 1988, p.108). Labirinto este que Victoria não consegue se desvencilhar totalmente. Ela constrói suas asas com a leitura, mas ainda necessita pisar neste terreno delimitado, no pedaço de mundo que segue as regras dos Ocampo, tensão que irá viver por toda a vida. As considerações encontradas ao longo deste texto foram uma tentativa de examinar um dos aspectos da construção narrativa do primeiro volume autobiográfico de Victoria Ocampo que, parafraseando Sergio Chejfec (2002/2003), a partir da materialização das experiências através da escrita, delimitaram o que é impossível recuperar.

CAPÍTULO II - ENTRE MÚLTIPLOS REFLEXOS - AS IMAGENS DA CRIANÇA EM *CUADERNOS DE INFANCIA* DE NORAH LANGE

Toda la casa está llena de ausencia.
La telaraña del recuerdo
pende de todos los techos.

Ernesto López-Parra

2.1 Fragmentos da adulta

Ao revisitarmos as publicações explanadoras sobre o trajeto literário de Norah Lange nos deparamos com algumas palavras recorrentes, advindas de temas orbitantes de sua carreira de escritora, dentre elas: vanguarda, mulher, ultraísmo, poesia, memórias, encontros e discursos. Em muitos textos elas se unem para formar o todo de sua apresentação, depois se fragmentam novamente porque não dão conta de realizar o trabalho complexo de trazer por si o significado que representaram no percurso literário de Norah Lange. Detemo-nos, assim, nos recônditos de sua elaboração literária e admitimos a dificuldade de apresentação de uma autora que em um relato pessoal, não se entrega totalmente e ao mesmo tempo consegue evidenciar espaços quase inexplorados neste tipo de literatura. Berta Norah Lange se distingue, primeiramente, com a mudança de seu próprio nome para Norah Lange, além de atrasar em um ano sua data de nascimento, informação constante da orelha do livro de suas *Obras completas* (2005) ⁷, importante para compreendermos sua vontade por transformar a realidade através da manipulação de esferas rígidas como o tempo e o nome próprio. O desejo de mudança ocorre também na literatura e principalmente através de *Cuadernos de infancia* a narradora pôde expressar, além de seu passado, uma nova forma de

⁷ LANGE, Norah. *Obras Completas. Prólogo de Sylvia Molloy*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

percepção da realidade. O próprio título da obra nos reporta a um texto tranquilo e melancólico, entretanto, as linhas destes *cadernos* desestruturam as bases tradicionais de análise do gênero e recordam o passado a partir de um olhar singular, captador da inquietação advinda dos sentimentos que permeiam o período recordado. O significado da palavra caderno também nos alude ao transito descomprometido permitido por suas folhas, à forma de traçar aleatoriamente, rascunhar ou somente rabiscar, recurso de liberdade organizador das reminiscências recuperadas ao longo da narrativa.

O modo de composição escolhido pela autora de *Cuadernos de infancia* nos deixa cientes dos meandros de sua escrita: temos no decurso destas memórias uma adulta que se esconde, que se esquia para colocar em cena a criança e suas reações frente às situações apresentadas. Cabe-nos, desse modo, dentro do panorama representativo de sua obra, realizarmos a seguinte pergunta: quais os recursos utilizados pela memorialista para colocar em primeiro plano, nas linhas de seus cadernos, os questionamentos e deduções realizados pela criança?

Procuraremos algumas respostas mediante outras perguntas no decorrer de nossa análise, contudo, vale lembrar que todo este desprendimento da autora foi fruto de um processo resultante de vários trabalhos, dentre eles: *La calle de la tarde* (1925); *Los días y las noches* (1926); *Voz de la vida* (1927); *El rumbo de la rosa* (1930); *45 días y 30 marineros* (1933); *Cuadernos de infancia* (1957); *Antes que mueran* (1944); *Personas en la sala* (1950) e *Los dos retratos* (1956). O livro que se destacou dentre este grupo foi *Cuadernos de infancia*, vencedor do prêmio Municipal de Literatura, marco no itinerário da escritora. Sylvia Molloy em *Acto de presencia* (1996) ressalta:

El paso de la poesía a la prosa sin duda libera a Lange desde un punto de vista literario. Y es en ese paso –o más bien en un espacio que deja libre ese paso, tierra de nadie– donde el ultraísmo de Lange se vuelve de veras fecundo, creador. *Cuadernos de infancia* lleva a buen término lo no logrado del todo en sus dos obras previas – la novela epistolar *Voz de la vida* y la picaresca *45 días y 30 marineros*, textos a los que Lange adjudica el valor de ejercicios: “para mí fue un entrenamiento [...]. Me daba cuenta de que empezaba a hacer con el idioma lo que quería” (MOLLOY, 2005, p.16).

Talvez pela descoberta da maleabilidade do idioma temos a particularidade do texto de Norah Lange: em suas recordações de infância ela não se coloca no presente, mas ilumina o passado mostrando a criança frente aos principais acontecimentos de sua vida. Encontramos neste livro a narrativa de experiências cotidianas, mas

imprescindíveis, uma vez que impactam fortemente sobre as concepções de alguém que inicia sua trajetória neste mundo.

2.2 Despojamento do narrador – o dispêndio dos bens para a composição da narrativa

Sabemos, pelos estudos recentes acerca da escrita autobiográfica, que as concepções sobre este tema já sofreram diversas mudanças. Sempre nos distanciando da noção de confissão associada ao gênero, para a análise deste texto, partimos da premissa de que um relato memorialístico realiza uma autofiguração, que conforme afirma Sylvia Molloy (1996), consiste no jogo entre a autobiografia e a mente do autobiógrafo para conseguir uma imagem pública própria, coincidente com aquela que o indivíduo tem de si. Atualmente, estamos cientes das veredas que podem ser escolhidas para esta representação e inclusive a própria palavra utilizada para definir este tipo de escrita apresenta algumas ramificações: além da autobiografia, reconhecemos hoje as obras de autoficção, os poemas autobiográficos, memórias, entre outras que ainda não tiveram tempo ou não puderam ser nomeadas, justamente porque é quase impossível apreender a heterogeneidade deste tipo de escrita em um vocábulo. As subdivisões assinaladas mostram a multiplicidade de possibilidades para a representação do eu através da escrita. Sendo assim, o texto autobiográfico modestamente expõe uma face do dado, uma perspectiva referente à primeira pessoa que expõe sua história. No transcurso de construção desta figura, o que se cala, o que se silencia, o que, como leitores intuímos que ficou guardado na memória do autor instiga a nossa imaginação e propicia a esta memorização se tornar ainda mais interessante. Claro que não pela simples curiosidade da descoberta de um segredo (embora muitas vezes eles estimulem a nossa criatividade), mas principalmente para tentarmos compreender quais os motivos que levaram o autor a escolher determinada forma narrativa para a composição de sua imagem por meio da literatura e os motivos do privilégio a determinados eventos.

Embora tenham ocorrido mudanças com relação aos modos da escrita autobiográfica, o processo foi lento sendo construído paulatinamente por meio das transformações nos modos de tentar compreender o sentido de uma autobiografia,

geralmente habitante de um sinuoso terreno situado entre a confissão e a ficção. A obra tratada neste capítulo encontra-se no limiar deste percurso e por sua excentricidade – facilidade em dizer nas entrelinhas – evidencia uma nova forma de figuração. Em *Cuadernos de infancia* (1957), a memorialista concentra a sua narrativa em um espaço fortemente delimitado – sua casa – para recuperar os detalhes de seus primeiros anos. A objetividade dos capítulos, lograda pelo direcionamento do foco narrativo no episódio evocado e com o mínimo de interferências da adulta, acentua o efeito de cada evento apresentado, pois a narradora se isenta de elementos canônicos da literatura memorialística, como a descrição de sua genealogia e resquícios de caráter confessional, para inovar, trazendo uma escrita incisiva; o que não está expresso no texto por explicações da adulta e conexões entre os capítulos aparece no elo entre o olhar da narradora e o da criança representada.

Incisiva em todos os pequenos capítulos que reconstroem acontecimentos significativos, Norah Lange entrega ao leitor a essência de seu passado sem pedir permissão ou entoar justificativas. Trabalhamos, nesta análise, com a hipótese de que quanto mais o adulto se aproxima da época retratada, deixando de lado suas considerações do presente da escrita, melhor logrará a figuração de sua subjetividade. Observamos este despojamento desde o início do livro que começa com a descrição de uma viagem da família à Mendoza, quando a menina tem cinco anos – lugar onde vivem até a morte do pai, quando voltam a Buenos Aires. A obra evidencia fatos marcantes e ao mesmo tempo dispensa opiniões da adulta, mantendo a sua atenção na perspectiva infantil, discorrendo acerca dos eventos significativos e demonstrando a possibilidade destes poderem ser recuperados mesmo depois de um longo tempo. Logo no início do texto, o leitor é colocado a par desta forma de apresentação pelo pacto estabelecido nas primeiras linhas destas memórias:

Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada. Apoyados en un miedo, mis cinco años alcanzaron a retener la tarde en que llegamos a Monte Comán, para pasar una noche y proseguir, a la mañana siguiente, hacia nuestro destino (LANGE, 1957, p. 9).

Incisiva também no contrato inicial estabelecido a partir da primeira palavra do texto, a autora revela a forma como está disposto o primeiro capítulo – entrecortado – e sem maiores rodeios ou explicações contextualizadoras, entrega ao leitor a primeira

recordação da infância. A adulta/memorialista realiza com destreza a sua função: enquanto conta sua história, solta a mão da criança e a deixa seguir livremente, mostrando seus medos, sustos, alegrias e reflexões sobre o mundo, ato difícil de desapego às certezas advindas da maturidade. E como uma criança correndo sem limites, os episódios atravessam incontáveis recordações, passando por momentos tranquilos, de sofrimentos, de dúvidas, ansiedade à simples contemplação do carinho dos pais, irmãs e babás. Este afastamento entre os dois instantes – do passado e da escrita – é observado por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), quando retoma as considerações de Bergson acerca da importância da desconexão do passado com a ação presente:

À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo” (*op.cit.*, p. 228) (RICOEUR, 2007, p.44).

Nas memórias sobre o período da infância, para a criança transitar livremente é necessário o alheamento do adulto à ocasião da escrita, à sua condição atual, tarefa complexa para o autobiógrafo, porque ele necessita admitir a diversidade de *eus* existentes e separá-los para realizar sua representação. Norah Lange realiza esta desconexão; evidentemente ela não ocorre totalmente, em algumas linhas a voz da adulta sussurra ao leitor. Contudo, a memorialista não ultrapassa fronteiras e se coloca lado a lado com a criança, permanece esquiwa para conseguir elencar suas memórias posicionando a *menina* em primeiro plano. Esta atitude por parte do autor é evidenciada também por José Moura Gonçalves Filho em *O olhar* (1988), na alusão às afirmações de Ecléa Bosi:

[...] ‘relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora’: ‘não há evocação sem uma inteligência do presente’: aturada e apurada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação: ‘uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito’ (FILHO, 1988, p. 97).

Como assinala o crítico, para a situação do passado ser representada claramente, este processo dependerá da capacidade do autor de se enxergar nos dois instantes para realizar a *lapidação* de suas lembranças, retirando de seu entorno recordações de outras

ocasiões. Quando analisamos as memórias de infância percebemos que uma justificativa ou introdução antes de algum relato pode realizar a mescla entre as opiniões atuais do autor e as ponderações da infância. Alguns autores lançam no próprio relato autobiográfico a discussão sobre a dificuldade ou o estranhamento resultante desta separação, como faz Victoria Ocampo:

A mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no sólo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en esa *tercera-primera-persona* que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de cierto *mí misma* como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy “aquello”, lo perecedero que formó parte de mí y que nada tiene que ver conmigo. *Soy lo otro*. Pero ¿qué? (OCAMPO, 1979, p. 6).

A autobiógrafa de *El archipiélago* compara a escrita com a encenação de algo externo à sua vida, como o cabelo cortado no cabeleireiro, parte já desligada de seu corpo. O escritor Amós Oz, na busca pela reconstrução do passado em *De amor e trevas* (2001), também expõe sobre a dificuldade encontrada para a composição da história pessoal, principalmente pela distância temporal, motivo do afastamento entre o autor e suas primeiras experiências. Em um ponto da narrativa, onde conta a sua relação com uma das professoras, fala dos tipos de discussões que faziam sobre os contos e lendas que liam e para um instante para refletir: “Ou quem sabe talvez ela não tivesse dito tudo isso, pois eu não me sentava a seu lado com lápis e caderno na mão anotando tudo o que ela me dizia. E mais de cinquenta anos se passaram” (OZ, 2005, p. 337). Continuando a sua reflexão sobre a reconstituição de fatos tão antigos, o memorialista se pergunta:

Mas o que ela disse exatamente? Agora, em meu escritório, em Arad, num dia de verão no fim do mês de junho de 2001, tento reconstruir, ou antes adivinhar, convocar aquelas lembranças, quase criar a partir do nada: como os paleontólogos nos museus de história natural, que são capazes de reconstituir um dinossauro completo com base em dois ou três ossos (OZ, 2005, pp. 337 - 338).

Norah Lange expõe os ossos ao invés de tentar reconstruir as ligações que os unem para formar o dinossauro. A autora termina a narrativa de um capítulo com a mesma naturalidade do princípio, sem muitas tergiversações. A pergunta realizada pela memorialista, ao contrário de Amós Oz, seria: Mas o que ela sentiu exatamente? Para conseguir esta resposta a autora abandona alguns lugares comuns conforme elencaremos em seguida.

2.2.1 Deixar a adulta

Para conseguir manter a distância entre os dois momentos: passado e presente, representando os sentimentos da criança, a memorialista conseguirá em seu texto diminuir as interferências da adulta através de alguns recursos; um deles será a partir da confirmação do acordo estabelecido no início do livro – os capítulos seguirão a narrativa a partir de entradas repentinas, muitas vezes expondo os meandros de uma cena marcante:

Georgina se hallaba enferma. A cada instante era necesario que la madre entrase, casi a tientas, en la penumbra de su dormitorio, para cambiarle los pañuelos fríos que le cubrían la frente, mientras nosotras, en el cuarto contiguo, procurábamos hacer el menor ruido posible (LANGE, 1957, p. 57).

Aqui, a dificuldade encontrada para o enfrentamento das reminiscências da infância é contornada pelo pacto inicial: as narrativas serão desenvolvidas de modo parecido a como surgem na mente da narradora, envoltas a esta nuvem de incertezas: podemos inferir que talvez ela não se recordasse o porquê da enfermidade da irmã, mas os detalhes circundantes do evento recuperam uma cena em que somente o essencial surge novamente. No modo elegido para começar o capítulo: “Georgina se hallaba enferma”, Norah Lange mostra a impossibilidade de uma escrita totalizadora quando o material disponível se trata de memórias.

Trabalharemos com o início de alguns dos “pequenos capítulos” onde a profusão da voz infantil é destacada pelo modo de apresentar um novo acontecimento: “- Oíste? Incorporada en mi cama, procuré alcanzar el rostro de Susana a través de la penumbra, porque sospeché que no quería confesar su miedo” (LANGE, 1957, p. 101). Estas são as primeiras palavras do capítulo, onde a narradora lança primeiramente a palavra da criança. A memorialista situa o leitor no cerne da situação lembrada, abstando-se, como já mencionamos, dos trâmites referentes às explicações preparatórias para o começo de novo capítulo. No exemplo acima, depreende-se da palavra sussurrada no meio da noite a expressão dos medos da criança, não é necessária a descrição pormenorizada dos detalhes anteriores à pergunta – a forma como está disposta nos remete aos temores sentidos, a toda apreensão causada pelo desconhecido da noite. A voz temerosa murmura e transborda a narrativa com a inquietação infantil: -¿Oíste?, a partir desta palavra e do modo como está exposta, são delineados os contornos dos

fantasmas, os medos advindos de pensamentos diante de um mundo ainda desconhecido, principalmente durante a noite, onde a ausência de luz permite a formação de inúmeras fantasias geradas pelos fragmentos existentes, como observa José Lezama Lima no ensaio “Confluencias”: “De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdividida, fragmentada, acribillada por las voces y por las luces” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 415). A noite é observada a partir desta aura de mistério, o começo do capítulo, ao invés de desorientar o leitor, o coloca diante de algumas questões da infância: busca de apoio, preocupação, temores, susto, etc., fazendo-o adentrar no universo representado com o conhecimento de inúmeros elementos significantes do período. As palavras ditas pela criança ecoam durante as páginas destes cadernos, produzindo uma ponte com relação ao tempo ao conectá-la com o presente da escrita, ao trazer para mais próximo do leitor o entendimento da criança, ao representar um timbre que desconcerta e assim problematiza.

Mostrando a infância a partir de perspectivas inusitadas, como o sussurro no meio da noite, o livro *Cuadernos de infancia* é um texto que desafia seu tempo por estar relacionado a uma proposta de experimentação estética, na medida em que rompe com os padrões tradicionais da narrativa em primeira pessoa, propondo uma renovação da técnica de escrita do gênero. Aclamado dentre a produção da autora, a escrita sobre o período da infância obteve destaque, de acordo com críticos como Sylvia Molloy (1996), por apresentar um ultraísmo criador, movimento de vanguarda do qual a autora foi adepta; impregnado de manifestação do desejo de ruptura e novidade:

La necesidad de reacomodar la realidad en constelaciones personales, de convertir en ritos actividades insignificantes, de dar vida propia al lenguaje, son frecuentes en los niños. Pero la insistencia con que la adulta rememora esas rupturas con respecto a la convención, rupturas que inauguran un orden diferente, parece apuntar a una recuperación en otro nivel, a una incorporación consciente de esos pasatiempos infantiles en la postura literaria adoptada por la adulta como escritora vanguardista (MOLLOY, 1996, p.178).

A narradora consegue colocar em cena as questões infantis cotidianas com valorização semelhante a de quando ocorreram no passado e, de acordo com Sylvia Molloy (1996), em alguns casos consegue situar os eventos em um patamar ainda mais elevado na medida em que consegue representar através da escrita como a criança os ritualiza. Quanto a postura assumida como escritora de vanguarda, cabe-nos ressaltar que Norah Lange foi a representante feminina do movimento ultraísta que teve como

porta-voz a revista *Martín Fierro* e segundo Jorge Schwartz foi o “órgano más revolucionario de la vanguardia argentina” (SCHWARTZ, 1991 p.100). O desejo por um novo tipo de escrita pôde ser suscitado por uma vontade advinda da mudança de perspectiva da literatura, como enuncia Oliverio Girondo, no *Manifiesto Martín Fierro*:

Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión (GIRONDO, 1924, in SCHWARTZ, 1991, p. 113, grifos do autor).

A configuração discursiva do texto de Norah Lange, capítulos com estrutura de fragmento e mínimo de interferências da adulta revela uma nova forma de compreensão da infância, além de ser um procedimento necessário para dar espaço à criança representada. A escritora se desvencilha das formas clássicas da literatura autobiográfica, como a evocação da genealogia e a relação de sua família com o território da pátria para criar utilizando como instrumento diferentes recursos, como a substituição do nome de seus familiares e a desconexão dos capítulos, estruturados por “flashes de memória”.

Nelson Osório em seu artigo “Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano” ressalta este empenho dos autores ultraístas por uma nova forma de percepção:

En el "Manifiesto de Martín Fierro" se declara que "MARTIN FIERRO sabe que 'todo es nuevo bajo el sol' si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo". Este "todo es nuevo bajo el sol" de los vanguardistas argentinos responde a la misma objeción que enfrentan los renovadores en La Habana: "Contra la pretensión de los jóvenes que clamamos por un arte nuevo, se opondrá siempre, con ademán poderosamente escéptico y peligrosa fuerza de simpatía, la vieja convicción de que *nihil novum sub sole*. ¿Cómo contestarla?(OSORIO, 1982, p. 250).

O autor responde a questão dizendo que ainda restam elementos não colocados sob a luz do sol, por isso é possível dar razão à primeira assertiva: *todo es nuevo bajo el sol*. Falar sobre a infância não é novidade, mas evidenciar a multiplicidade do olhar infantil localiza Norah Lange dentro deste movimento, dispõe à luz algo inusitado: infância e conflitos, infância e dúvidas e ao mesmo tempo apresenta a imagem da

infância e brincadeiras ou infância e alegrias. A novidade presente nas linhas tecidas nestes “Cuadernos” é conflitante com a estrutura narrativa; embora os capítulos não estejam visivelmente encadeados há uma sequência: a maturidade vai chegando aos poucos até o início da adolescência.

O dinamismo apresentado na obra de Norah Lange traz também uma tensão: de um lado temos a perspectiva do ultraísmo, movimento caracterizador da fragmentação do texto; de outro temos os capítulos seguindo a uma ordem cronológica, obedecendo aos padrões ditados pela tradição. E talvez a imagem inquietante entre tradição e renovação que o texto pode desenhar, mais a segunda que a primeira, transforme a narrativa em marco para as demais renovações dentro do campo da escrita memorialística. Ao mesmo tempo em que existe uma sequência, o livro não aponta para uma diretriz fixa, como aponta Sylvia Molloy: “Cuadernos no contiene fechas y como para agravar aún más esta carencia de hitos temporales, tampoco menciona sucesos ocurridos fuera del estrecho círculo familiar que permitirían insertar el texto en un contexto histórico” (MOLLOY, 1996, p.171).

Independentemente do tempo e dos eventos ocorridos no espaço externo da casa, a infância aflora, encontra motivos, perguntas, respostas muitas vezes incompletas e realiza conjecturas. Liliana Ponce, no ensaio “Ojo abierto en la penumbra. Acerca de *Personas en la sala* (1950)”, discorre sobre a temporalidade dos cadernos de Lange:

Un aspecto narrativo de Lange en *Personas en la sala*, pero que podemos aplicar también a *Cuadernos de infancia* (1957) y a *Los dos retratos* (1956), es el punto de partida: la narradora, alejada de los hechos espacial y temporalmente va a realizar una reconstrucción de ese pasado. Pero ese pasado se va tejiendo, se va armando, como una voluntad que ya estaba inserta en el mismo plano pretérito, de mirar de cierto modo, de asignar un valor a los acontecimientos, a las personas, a los ámbitos. De este modo, el narrar se desdobra: recuerda lo ocurrido y recuerda cómo se impuso observar para que lo que viera impregnara en ella un peso que presente o tal vez desea (PONCE, 2010, in ASTUTTI Y DOMÍNGUEZ, 2010, p. 35).

Desprovido de caracterizações que possam relacionar a história vivida a um período determinado, livre de possíveis laços exteriores, o olhar construído nestas memórias realiza o movimento de aproximação ao sujeito do enunciado, sempre que possível afastando-se do sujeito da enunciação. Susana Scramim, em seu artigo “Norah Lange y Oswald de Andrade: infancia e historia en América Latina”, recorda a impressão de Oswald de Andrade, ocasião em que recebe o casal Norah Lange e

Oliverio Gironde no Brasil – “La visita de Norah Lange fue registrada al estilo del autor, o sea, creando una imagen que mucho le convenía: una perspectiva utópica de Norah Lange y Oliverio Gironde: la de los dos que luchan por el nuevo lenguaje” (SCRAMIM, 2010, in ASUTTI Y DOMÍNGUEZ, p. 122). Tarefa lograda com êxito em *Cuadernos de infancia*, pois a autora mostra uma nova maneira de retratar a compreensão infantil, de colocar a narrativa dos primeiros anos no mesmo patamar das escritas representantes de outras etapas da vida. Um exemplo é o relato de uma lembrança, onde a criança aparece recortando palavras. Ao invés de passar despercebida ao realizar esta atividade, ela é vista sobre um novo aspecto:

Con una tijera recortaba palabras de los periódicos locales y extranjeros, y las iba apilando en montoncitos. La mayor parte de las veces desconocía su significado, pero eso no me preocupaba en lo más mínimo. Sólo me atraía su aspecto tipográfico, la parte tupida o rala de las letras. Las palabras en mayúsculas, como TWILIGHT, DISCOVERY, DAGUERROTIPO, LABERINTO, THERAPEUTHIC, me producían, por sí mismas un entusiasmo y una satisfacción que, ahora, tendría que calificar de estética (LANGE, 1957, p. 34).

O fascínio pelas palavras é colocado em evidência através do olhar da criança e no instante da escrita a adulta o classifica como um interesse pela estética, produzida pela junção das letras. O texto da memorialista empreende a busca de novos parâmetros, trazendo as atitudes cotidianas da criança vista por ângulos distintos, não a condenando a uma única e previsível imagem. Esta forma singular de compreensão da infância nos remete às reflexões de Jorge Luis Borges em *Anatomía de mi ultra*: “Solo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas” (BORGES, 1921, in SCHUWARZ, 1991, p. 102). Em um apelo para a mudança de parâmetros na literatura, Borges ressalta a existência da multiplicidade de faces existentes em determinados acontecidos. Da mesma maneira, a escrita autobiográfica pode escolher entre o espelho e o prisma. Os prismas no relato de Norah Lange são cada um dos 82 capítulos, sem numeração ou nomeação, que compõem a narrativa, reconstruindo a infância a partir de vários ângulos, colocando ao leitor o desenrolar de distintas situações que conseguem mostrar os muitos olhares da criança para o mundo.

O prisma confere a possibilidade de encontro com lados diferentes da infância, sem grandes elaborações, como afirma Sylvia Molloy: “Cuadernos de infancia se niega a elaborar el potencial de desasosiego en la mirada infantil, sólo permite que ese

desasosiego resuene libremente en el texto” (MOLLOY, 1996, p.175). A autora não prepara a cena a partir de seus comentários relativos às lembranças selecionadas; os conflitos encontram-se isolados, desta forma, Norah Lange consegue mostrar em seus “cadernos” as várias faces da infância, uma vez que limita bem as fronteiras entre a adulta narradora e a criança representada, criando um espaço específico para a criança em seu texto; as informações desnecessárias para a menina são omitidas pela adulta, atitude imprescindível conforme assinala Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003):

É claro que no seu íntimo o autor de biografia vive a incoincidência consigo mesmo e com sua personagem, não se entrega plenamente na biografia, preservando para si uma escapatória interior para fora das fronteiras do dado, e alimenta o seu viver, evidentemente, com esse seu excedente sobre o dado-existência, mas esse excedente não encontra expressão positiva no interior da própria biografia. Contudo, alguma expressão negativa ele acaba encontrando; o excedente do autor é transferido para a personagem e não permite fechá-los ou concluí-los (BAKHTIN, 2003, p.151).

No caso das autobiografias do período da infância, o excedente será maior, pois a distância temporal aumenta evidenciando esta não coincidência. A quantidade de dados acrescentados pelo autor através da ligação existente entre o passado e o presente vai mudar o curso do texto em questão, privilegiando uma ou outra pessoa do discurso. Em *Cuadernos de infancia*, os assuntos importantes durante a meninice não são expostos a uma análise da adulta, mas sim colocados em primeiro plano: “A veces Susana y yo nos preguntábamos: -¿Qué será lo más triste? ¿Algo que no tenga nada que ver con la familia, ni con alguien que se vaya o que se muera? ¿Qué sea lo más triste para todos, sin tener ninguna relación con personas?” (LANGE, 1957, p. 86). Norah Lange aponta a complexidade do pensamento nesta etapa, muitas vezes banalizado por representações simplistas, propagadoras de uma visão idílica. A menina faz uma questão complexa para a irmã, necessita medir a tristeza. Talvez para saber se poderão aguentar o porvir elas testam situações imaginárias em um jogo formulado para lidar com as situações difíceis. A conversa entre duas crianças, facilmente transitável pelo terreno do trivial, é indispensável no instante de sua ocorrência e figurada pela memorialista como um debate filosófico, desconcertando o leitor, o retirando também do lugar-comum pela demonstração de algumas inconstâncias também constituintes do mundo infantil.

Esta nova forma de figuração da infância é bem caracterizada no capítulo onde a

criança representada por Norah Lange sente dificuldade em lidar com uma amiga que sempre manifestava predileção pelas situações de tristeza fantasiando-se de noiva, morta ou viúva nas brincadeiras, preferindo momentos de solidão e silêncio, causando certa estranheza às outras crianças por alimentar este seu gosto pelas adversidades: “- ¡Ojalá que mañana llueva! Así podré estar triste...” (LANGE, 1957, p.115). Ao contrário do esperado, a alegria, a criança desafia as outras por mostrar seu enfrentamento; não se abala diante das situações desfavoráveis e ainda diz preferir as dificuldades, uma forma diferente de olhar para não ter decepções e assim lidar com as frustrações. Paralelamente a esta imagem construída com algumas problematizações da infância, Norah Lange também coloca em cena em seu discurso, as recordações de instantes tranquilos, como as de uma noite de Natal:

Oigo los acordes del piano. Las puertas del salón, clausuradas todo el día, se abren de par en par. Detrás nuestro, los sirvientes, cohibidos, se agrupan junto a la ventana. En fila, llegamos a esa porción iluminada, de pronto, por la luz distinta y movediza de las velas coloreadas, para leer nuestro nombre en algún paquete. La marcha que la madre toca nos aleja, nos aproxima al árbol (LANGE, 1957, p. 96).

Embora a cena seja provável, a narradora a descreve como alguém que entra silenciosamente em um ambiente, olhando para a criança do passado como quem olha para outra pessoa, distanciando-se para conseguir aproximar-se, atitude delineadora dos rumos da narrativa. Sylvia Molloy trata sobre esta caracterização da obra de Norah Lange: “El yo voyeur de Cuadernos de infancia se complace en la fragmentación y el hiato, nunca plantea, una visión comprensiva de la realidad o de sí mismo” (LANGE, 1996, p.176). A visão que ainda não compreende o todo representado projeta a narrativa diretamente ao olhar da criança e caracteriza a busca por conjecturas e comparações para construir hipóteses acerca da realidade que começa a se descortinar.

2.2.2 Deixar o legado

Excedendo sua acepção patrimonial, os significados atribuídos à herança são imprescindíveis quando tratamos de memórias, pois ela é responsável pela transmissão de valores construídos e perpetuados ao longo de gerações, podendo trazer para quem recorda o passado uma série de justificativas para determinados comportamentos ou mesmo legitimar o próprio ato de escrita autobiográfica. Gina Saraceni, em *Escribir*

hacia atrás – Herencia, lengua, memoria (2008), explica a carga de valores evocada pelo termo:

Según la etimología latina, la palabra herencia (*haerentia*, n.pl. del participio de *haerere*) significa: “estar adherido” (DRAE), es decir, estar arraigado, tener un espacio simbólico de pertenencia relacionado con la transmisión –por parte de padres, ancestros, comunidad o cultura- de un conjunto de bienes, valores, tradiciones, recuerdos que inscriben al sujeto que los recibe en una tradición conectándolo con “*las voces que llegan de atrás*” (SARACENI, 2008, p.15).

Abstendo-se da representação da genealogia em suas memórias, Norah Lange encontra espaço para inserir em seu texto maiores detalhes da infância. Ao “romper” com o passado de sua família a memorialista faz valer as experiências de seus primeiros anos imbuindo-as de grande significado; elas não necessitam de justificativas, o seu valor existe independentemente das causas que as levaram a perdurar na lembrança ou das considerações dos familiares adultos.

Um dos capítulos mais instigantes, indicador desse movimento da narradora de aproximação ao pensamento da criança, inclusive propiciando uma sensação de desorientação ao leitor, é o da mulher que realiza duas visitas a casa. A memorialista descreve esta pessoa como alta, toda vestida de branco, que em uma das ocasiões trouxe um colar para cada criança e acima de tudo, o elemento marcante do episódio foi a expressão triste da visitante. A escrita mostra a fugacidade das informações acerca da figura intrigante que é conhecida e desconhecida: “Esa vez, la madre agitó su mano cuando el sulky dobló el camino frente a la avenida de álamos, y nosotras nos olvidamos de preguntar quién era” (LANGE, 1957, p. 61). Após o capítulo onde descreve a comoção suscitada por esta visita, podemos constatar que as informações apontadas pela adulta são as mesmas da criança, dessa forma, notamos que a memorialista não quis questionar sobre o ocorrido com o propósito de continuar sustentando o mistério marcante da mulher, que através da escrita, irá perdurar indefinidamente. O capítulo em questão apreende certo “espírito” infantil, conferindo importância ao sensitivo: o valor atribuído pela narradora ao efeito causado para a menina e a expressão de tristeza que cercava a mulher misteriosa transformam as informações desconhecidas em secundárias para a composição da narrativa. O mundo da criança, com as suas dúvidas sobre os adultos permanece inalterado, pois recebe poucas influências, conforme afirma Sylvia Molloy:

La estrategia de Lange, al menos en lo referente al tiempo, es más directa. En sus páginas hay escasa nostalgia por la infancia como ordenado refugio al que ya no tiene acceso el adulto. Si bien autosuficiente, el mundo de la niñez que presenta Lange no es un todo armónico sino una colección de fragmentos dispersos, una reserva de posibilidades dinámicas (MOLLOY, 1996, p.172).

Para manter a barreira entre a criança e o adulto, as memórias selecionadas para a composição dos “Cadernos” só podem assumir a forma de fragmento, aberto às inferências possivelmente realizadas pelo leitor das memórias. A eleição deste tipo de representação permite, inclusive, a omissão do nome próprio: temos um narrador que enxerga de dentro e não por fora e por este motivo não visualiza o próprio nome, agente delimitador, como define Pierre Bourdieu (1996) em “A ilusão biográfica”:

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo (BOURDIEU, 1996, p.187).

A utilização do nome próprio seria um laço com a genealogia unindo estas memórias com outras relacionadas ao passado da família, trazendo como afirma o autor a ideia de *totalidade*, contrastando com a fragmentação proposta pela memorialista, acrescentando inclusive outros sentidos, como declara Norah Lange em seu livro *Antes que mueran* (1944), assinalado por María Elena Legaz em *Escritoras en la sala – Norah Lange (imagen y memoria)* (1999):

Por otro lado, si la firma y el nombre resultan fuertemente definitorios de la identidad, Lange firma a la inversa, es decir al comienzo, en la primera prosa, nombrándose a sí misma para que no queden dudas sobre quién es el yo: ‘pronunciado por mí, mi nombre cambiaba de sentido, no parecía un nombre. Seguí llamándome, Norah! ¡Norah!’ (LEGAZ, 1999, p. 58).

Livre de todas estas amarras, em *Cuadernos de infancia* o nome não consegue delimitar a criança, inseri-la em uma determinada forma, onde apareceriam resquícios da herança obtida no nascimento. Encontramos, portanto, outro recurso de liberdade, de desapego a um rótulo imposto e subvertido nestas memórias. O afastamento dos

padrões, além da apresentação de diversas faces da infância, também transita pelos lugares comuns, através da importância conferida aos cuidados dos adultos: podemos reconhecer em um dos pequenos capítulos, a observação da menina com relação ao carinho da mãe durante o banho, cena encontrada também em *El archipiélago*:

Al atardecer de ese día, durante casi todo el año, nos daban, después que habíamos jugado, un baño caliente. A Susana y a mí nos bañaban juntas, cada una en un extremo de la gran bañera. Las manos de la madre, al principio, nos producían pequeños estremecimientos mientras nos enjabonaba la espalda. Las estufas encendidas en todos los dormitorios, las toallas y los camisones entibiados, todos los detalles de esas noches permanecen en mí, sin que ninguna distancia de años aminore su ternura, su calidad inconfundible (LANGE, 1957, pp. 66 - 67).

Os sentidos despertados no instante do banho guardam a recordação, fazendo-a perdurar mesmo com o passar de tantos anos, aparecendo com detalhes nas lembranças da memorialista: o aquecimento do corpo, o estremecimento provocado pelo ensaboar das costas e a presença da irmã resultam na atmosfera agradável existente na ocasião e são responsáveis pela perduração desta lembrança. Nora Catelli adverte, entretanto, sobre a utilização destes procedimentos:

Se ha discutido bastante sobre el estatuto genérico de *Cuadernos de infancia*: ha de convenirse en que, aunque el género sea indefinible, lo gobierna un tono unitario de pastoral, pero una pastoral rota doblemente, tanto en el desarrollo argumental como en ciertos recursos formales. Estos procedimientos, en lugar de pautar la evocación nostálgica de una fusión pretérita con una naturaleza idealizada, resuelven en estampas una atmósfera sedimentada que, en dos o tres frases, despliega una soterrada desazón tras la mascarada del candor (CATELLI, 2007, p. 184).

Nestes cadernos, há uma atmosfera de desagregação conforme diz Nora Catelli, escondida atrás da máscara dos elementos comuns da representação da infância como carinho, brincadeiras ou estudos. A vida da criança, embora com questões diferentes dos adultos, também se apresenta inconstante de acordo com as experiências vivenciadas.

Para encerrar a dicotomia apresentada entre as diferentes formas de figuração comparamos a narrativa em primeira pessoa com uma pintura. Ao observarmos determinada obra de arte temos inúmeras características que nos descortinam uma realidade – cores, objetos, formas ou pinceladas. No entanto, o que torna as criações

interessantes é sabermos que há uma história que as cerca, dados que provavelmente não conheceremos em sua maioria, mas que conferem à obra uma beleza por sua capacidade de mostrar e se esconder. No texto de Norah Lange, a autora consegue se esquivar para colocar em cena a infância com a exposição dos acontecimentos marcantes. Temos como parâmetro para esta divagação o filme *Moça com brinco de pérola* (2003), do diretor inglês Peter Webber. Ele foi baseado no livro escrito por Tracy Chevalier, que possuía em seu quarto um pôster com a reprodução do quadro *Moça com brinco de pérola* (1665), na pintura do artista Johannes Vermeer. A escritora, por visualizar a reprodução diariamente, possuía curiosidade acerca da expressão da menina retratada, o que a fez escrever a história que poderia ser o estímulo para o artista retratar daquela forma a garota do quadro. Assim podemos observar o texto de Norah Lange, interessante pelo que deixa de lado, para captar somente o fundamental a partir de seu olhar penetrante acerca dos fatos que lhe pareciam essenciais nesta fase.

2.3 Circuito fechado – o mundo secreto no interior da casa

No trabalho de preservação de suas memórias, o ser humano pode ser comparado a Aracne, personagem da mitologia grega, conhecida por ser uma exímia tecelã. Conta a lenda que a moça, cega pelo seu talento, não foi grata a Atena e se envolveu em sérios problemas, pois naquele tempo os deuses eram considerados responsáveis por conceder aptidões aos mortais. Sabendo da falta de reconhecimento, Atena desafiou a humana para verificarem quem teceria melhor entre as duas. As versões da história divergem sobre quem ganhou a competição, mas o que nos interessa é o castigo dado por Atena: Aracne e seus descendentes seriam transformados em aranha, para enfrentar a missão de tecer pelo resto da vida. Semelhantes à aranha com sua sina, também seguimos tecendo nossas recordações indefinidamente. E cada evento recordado tem um aspecto, assim como as teias fabricadas, cada uma apresenta tamanho e formas distintas, portanto, jamais se igualarão à original.

Em *Cuadernos de infancia*, os fios utilizados para o labor de perpassar os liames das primeiras memorações são os sentimentos da criança, figurados quase todos no interior da casa onde vive a menina; primeiro em Mendoza e posteriormente em Buenos

Aires. Trataremos desse modo, da representação de uma destas teias que constitui o livro de memórias de Norah Lange. A estratégia de convergir suas rememorações ao primeiro ambiente será indispensável para a concentração da autora nas ocorrências cotidianas e desta forma, levar à cena as reflexões realizadas pela criança, mediante os detalhes observados no convívio com a mãe e os irmãos.

Além de se desfazer das opiniões da adulta para a fruição da narrativa, a memorialista se abstém do mundo exterior, se dirigindo aos acontecimentos da casa, admitida nesta obra como único universo existente. María Gabriela Mizraje em *Norah Lange – Infancia y sueños de walkiria* trata sobre os diversos recortes realizados nos *Cuadernos*: “Historia de migraciones, así como se trata de recuerdos donde no hay abuelos, tampoco hay colegio en la infancia de Norah Lange. La genealogía empieza con los padres, el espacio termina con la casa” (MIZRAJE, 1995, p.19). Quando a autora se refere vagamente a uma ou outra visita, seu objetivo é apenas demonstrar o impacto desta alusão na rotina da casa, não se atendo à descrição da relação da família com a pessoa referida. O estabelecimento deste limite é importante para organizar as lembranças, como afirma Fayga Ostrower no artigo “A construção do olhar” (1988):

Isso é muito importante, pois só podemos *perceber* formas, ou ordenações que sejam *delimitadas*. O que não conseguimos delimitar, nem conseguimos perceber. Assim, em qualquer área do conhecimento, a compreensão depende da noção de limites – percebemos a partir de limites que se estabelecem no ato da percepção. Temos que aceitá-lo como um aspecto fundamental de nosso próprio ser (OSTROWER, 1988, p. 174).

Circunscrever a narrativa em torno das experiências ocorridas na casa possibilita uma visão mais apurada dos fatos; além das vivências da memorialista, também acompanhamos nestas páginas algumas questões enfrentadas pelos outros moradores que reverberam no modo da criança perceber o mundo. Podemos traçar, desta maneira, o movimento que a narradora realiza em busca de suas lembranças, que se dirigem para o interior. Entretanto, a delimitação não limita, mas consegue colocar em evidência alguns detalhes da infância. A concentração do relato nas experiências do lar leva a memorialista às suas questões iniciais sobre os acontecimentos, os meandros entre o observar e compreender o que se passa, os vazios e a busca por respostas.

Inversamente à narrativa de Victoria Ocampo, em que nos perguntamos como encontrar a criança mediante a multiplicidade de lugares, aqui a perspectiva é contrária:

a menina está muito bem localizada. O espaço das casas em que Norah Lange viveu é grande não pela quantidade de lugares, mas pela relação íntima da menina com o ambiente: “Era la última noche que pasábamos en Mendoza, y por separado, habíamos coincidido en el deseo, en la ternura de despedirnos, uno por uno, de los árboles familiares que no veríamos más” (LANGE, 1957, p.106). A delimitação cria a proximidade com o espaço, transformando seus elementos em personagens importantes da infância: brinquedos, árvores, cercas, camas, sapatos nos remetem a outros espaços menores componentes da casa.

As conexões com o espaço podem ocorrer de muitas formas, uma delas, discutida por Michel Foucault em sua conferência “*De outros Espaços*” (1984) realiza a distinção entre espaços utópicos e espaços heterotópicos, os primeiros relacionados à noção de irreabilidade e os segundos às realidades que conduzem a estas irreabilidades, espaços fora dos espaços comuns. Dentre os vários exemplos apresentados pelo autor, para ilustrar a relação das memórias com a casa, acreditamos cumprir o espelho uma função semelhante:

O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde estou ausente (FOUCAULT, 1984).

Nos textos que se referem ao período da infância a partir da recuperação dos espaços da casa, o autor consegue observar-se em um lugar onde não se encontra, pois o lugar de vivência da infância funciona como um dispositivo evocador. Foucault diz que o espelho também é uma heterotopia porque existe na realidade; sobre a casa podemos afirmar que já existiu em algum momento e no presente da escrita é uma imagem, talvez não tão nítida como a observada no espelho. O filósofo também atenta para o fato da extensão do espaço:

Este espaço de disposição, de fixidez, foi aberto por Galileu. O escândalo profundo suscitado pelas suas investigações não foi o facto de ter descoberto, ou melhor, redescoberto que a Terra girava à volta do Sol, mas na constituição do conceito de infinito e, o que é implícito, de um espaço ampliado infinitamente (FOUCAULT, 1984, versão eletrônica).

O trecho acima expõe uma questão importante sobre o espaço; por ele ser infinitamente aberto, o autor de memórias pode se perder enquanto o recupera para a escrita, enquanto o busca para mostrar-se ali onde não está. Por este motivo, é importante delimitar para recuperar algumas recordações, para conseguir a figuração de um espaço relacionado com a realidade que se deseja representar:

Durante los pocos meses que permanecemos en Mendoza después de la muerte de mi padre, los episodios de la guerra del 14 poseyeron, para nosotros, la inconsistencia de una realidad lejana, y al instalarnos en Buenos Aires, vivimos tan apartadas de cuanto acontecía en el mundo que hasta llegamos a olvidarnos de su existencia (LANGE, 1957, p.123).

O espaço da família é limitado e circunscrito às ocorrências da casa. Pensando no fragmento citado, Sylvia Molloy aponta para este fato: “La ambigüedad de la expresión “su existencia” que, al referirse tanto a la guerra como al mundo los combina en una misma irrealidad, aumenta el efecto de desconexión que opera en todo el texto” (MOLLOY, 1996, p. 172). A particularização da infância, o recorte de seus espaços confere destaque aos seus detalhes, aos seus motivos, revelando recantos ainda pouco explorados na literatura autobiográfica.

2.4 As janelas da infância

A menina protagonista destas memórias não escolhe apenas olhar para si e construir suas opiniões, mas observa atentamente os comportamentos de todos na casa frente aos entraves cotidianos, em especial os pais e as irmãs a partir da caracterização das janelas marcantes:

Tres ventanas dan sobre mi niñez. La primera corresponde al escritorio de mi padre. Las pocas veces que entramos en ese cuarto, nos sentimos algo cohibidas frente a los muebles severos, de cuero frío y resbaladizo, y las paredes cubiertas de planos y mapas de distintos países (LANGE, 1957, p. 15).

O resgate do espaço a partir do olhar para a janela, sinédoque representante dos lugares onde podem ser encontrados vestígios do pai, traça a distância desta figura em

seu cotidiano infantil: a frieza dos móveis e mapas indicadores da sua presença em locais afastados ou seu relacionamento maior com o mundo exterior. Inclusive a conversa neste local era somente para tratar assuntos mais graves: “Presentíamos que allí solo se llegaba para conversar de cosas serias o cuando era necesario despedir a algún peón, a algún sirviente” (LANGE, 1957, p. 15). A partir da evocação do ambiente onde o pai passa a maior parte de seu tempo, a memorialista demonstra o pouco grau de proximidade, pois ele era muito ocupado com as questões alheias às crianças, não estando presente, desta maneira, na resolução dos conflitos cotidianos.

A próxima janela representa um local de intimidade, totalmente oposto ao primeiro: “La ventana de la madre era más acogedora. Pertenecía a un cuarto de costura. En las casas donde hay muchos chicos, los cuartos de costura siempre son los más dulces, los más buscados” (LANGE, 1957, p. 15). Inversamente à frieza do quarto do pai, neste a menina encontra acolhimento, espaço para buscar apoio. Norah Lange apresenta o contraste dos dois lugares com a caracterização do jogo de luzes, primeiro a do quarto do pai: “Al irnos a dormir divisábamos, desde nuestras puertas, una raya de luz, poco comfortable, poco llamativa, en el umbral de la suya” (LANGE, 1957, p. 15). A única pessoa a entrar ali para conversar era a mãe e este lugar apresenta características opostas ao quarto de costura: “Su ventana mantuvo siempre la luz que conviene a los niños” (LANGE, 1957, p. 15). O local onde está a mãe é acolhedor, a entrada das crianças é livre para a resolução de seus pequenos/grandes conflitos: “Todas las veces que yo la vi aislarse en esa pieza, para coser cosas tan chiquitas, tenía esa mirada un poco agrandada y triste, de tanto mirar hacia adentro, como la que he visto, después, en los que han estado mirando el mar” (LANGE, 1957, p. 17). Inversamente à postura do pai, ligado a um espaço distante para a menina, a mãe está voltada para o lugar mais importante do desenvolvimento da infância. O olhar materno é capaz de compreender os conflitos interiores porque ele se rende a uma reflexão sobre as questões particulares acerca dos acontecimentos da vida dos filhos. A elucidação da última janela indica uma fase ainda incompreensível para a menina:

La tercera ventana era de Irene. Yo siempre tuve por ella un poco de admiración y un poco de miedo. Me llevaba seis años. A veces le permitían que se sentara a la mesa, en el comedor grande, cuando las visitas eran de confianza. (...) De su ventana, siempre esperábamos las más grandes sorpresas. Irene nos hablaba e raptos, de fugas, de que alguna mañana se iría con su bultito de ropa, como Oliver Twist, porque en casa no la querían, o porque alguien la aguardaba afuera.

Quizá por eso su ventana siempre me pareció misteriosa (LANGE, 1957, p. 17).

Como a criança ainda não compreendia as atitudes e mudanças no corpo da irmã mais velha, sentia medo pelo mistério advindo de suas diferenças. Por ter mais idade, a Irene já lhe era permitido frequentar o universo dos adultos, mas ela não se encontra satisfeita e manifesta o desejo de ultrapassar as fronteiras da casa, falando de sua vontade de fugir e explorar o mundo por razões desconhecidas para a irmã observadora. Cada janela mostra a quantidade de relações advindas da maturidade da menina, de sua percepção para os sentidos suscitados por cada um dos moradores de sua casa:

Las ventanas del comienzo del libro son puntos para mirar y admirar, son bocas que delatan la intimidad de los mayores. Las tres tientan. La del padre inhibe; la de la madre invita, pero más que eso protege; la de Irene desaparece (MIZRAJE, 1995, p. 20).

As personalidades das irmãs mostravam à menina evocada formas diferentes de enfrentar os problemas; a convivência com outras crianças a impedia de observar apenas a sua própria imagem, ocorrência reverberada na escrita; o jogo de reconhecer as múltiplas faces da infância também desvela as atitudes e considerações das irmãs, possibilitando a visualização de outros enfoques. O olhar da menina percorre os espaços da casa e percebe os conflitos de Marta: “Se mordía los labios hasta hacerlos sangrar y, despacito, se arrancaba con las uñas todo el pellejo de las manos” (LANGE, 1957, p. 19). A parte destacada do corpo da irmã imprime nestas memórias as marcas de uma infância complexa e sofrida:

Siempre recordaré sus manos. Con todo el pellejo levantado, se parecían a las hojas de un libro que se ha leído muchas veces y que tienen los bordes curvados hacia atrás. Ignoro cómo soportaba el contacto de las cosas, el roce de la ropa, de su propia carne. Despreocupada, apática, seria, su infancia era el mundo reconcentrado de alguien que espera, sin ayudar a lo que debe venir (LANGE, 1957, p. 19).

A descrição acima impõe uma contradição de alguém que está começando a viver e já possui as mãos com as marcas de um velho livro, traço indicador dos modos de reagir frente às adversidades. A angustiante rotina de Marta, suas estranhas brincadeiras e seu modo peculiar de tratar com os adultos e com as irmãs, desarmam

qualquer idealização sobre o período, neste caso, ao invés de fácil, tranquilo e ideal – complexo, inquieto e imperfeito.

O gênio forte de Marta causava desconforto aos demais como na ocasião em que, acometida por uma inflamação, é obrigada a tomar prolongados banhos de sol. As irmãs aproveitaram para apelidá-la de *barriga marrón*, motivo para se rebelar e murmurar pelos cantos: “Dios es malo. Dios es malo...” (LANGE, 1957, p. 32), frase impactante e desafiadora. A menina, sem a compreensão total da situação, capta as dificuldades de Marta e os modos utilizados por ela para conseguir lidar com a situação.

A irmã Susana também mostrava um comportamento complexo, como no período em que ficou sem andar e precisou aprender a caminhar novamente. As adversidades lhe causavam alterações em seu estado de ânimo: “- ¡Póngame la muñeca allí! ¡Ahora sáquela! Váyase! ¡Váyase pronto! ¡Quiero llorar!” (LANGE, 1957, p. 27). Estas palavras Susana proferia para a paciente babá que não encontrava modos de agradar a menina, insatisfeita e sem o controle de seus sentimentos. As minúcias evidenciadas por Norah Lange na reconstrução de seu passado conseguem apreender os diversos caminhos trilhados pela criança durante o desenvolvimento.

Marta e Susana não encontram a solução de seus problemas na rebeldia, mas o contrário também parece não dar resultado, pois inversamente à Marta, Norah Lange nos apresenta a Georgina, irmã que buscava realizar todas as tarefas de maneira correta, além de sempre estar disposta a ajudar; sua postura nas refeições era perfeita e suas roupas impecáveis. Em uma das ocasiões em que procura ajudar a mãe a lavar a roupa, seu dedo fica preso a um dos rolos da lavadora, sendo deformado, ocorrendo, portanto, a inversão da situação, a figura de perfeição desenhada pela irmã é descaracterizada:

Cuando resolví aproximarme, lo hice con un miedo horrible y recién, muy de cerca, miré el dedito. Era imposible verificar la huella de los cilindros, el dedo chato, acaso separado de la mano. La sangre lo oscurecía todo. Al comprobarlo, casi me alegré, porque así su dolor no me dolía tanto (LANGE, 1957, p. 23).

Encontramos novamente a figura da mão como forma de distinção aos modos tradicionais de idealização da infância: a irmã tenta adaptar-se a uma forma artificial, sendo correta ao extremo, no entanto, as suas limitações por ser criança a colocam fora deste ideal, posicionando a infância em um lugar onde fórmulas não funcionam e a experimentação nem sempre leva a bons resultados: “Un poco alejada, observé cómo

los sollozos descomponían, por primera vez, su figura derecha y prolija, y en tanto que las hermanas intentaban consolarla, alguien le mantenía la mano en alto” (LANGE, 1957, p. 22).

Esta mudança de perspectiva, relativa à observação do comportamento das irmãs também ocorre com o seu corpo. As visitas que a família recebia na casa comparavam a criança com um menino, fato que a memorialista recorda não se importar. Em certa ocasião, quando estão comprando roupas em casa, os familiares lhe colocam, ao invés do esperado vestido, trajes masculinos. Ao sentir-se analisada com a roupa incomum, a menina perde o controle da situação:

Los ojos comenzaron a picarme y, de repente, me sentí abandonada y ridícula. Pensé que se proponían exhibirme, hasta que, poco a poco, me fue subiendo un sollozo, el primero, indignado y rebelde. No quería llorar. Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito (LANGE, 1957, p. 43).

Nos instantes em que a família ou algum parente a comparam com um menino não há problemas, mas quando se enxerga dentro desta outra realidade, não há escapatória a não ser tentar se desvencilhar da situação, voltar ao lugar inicial onde tem a segurança de não ser observada por outros ângulos.

2.5 Desnudar-se

Devido à circunscrição dos eventos desta infância aos limites da casa, ganham maiores proporções para a recuperação do passado os quintais, quartos, brinquedos, móveis e objetos habitantes das memórias no instante da escrita. Um exemplo é o telefone, um dos objetos responsáveis pela existência de algumas memórias; como a família foi a única a possuí-lo na rua durante muito tempo, várias histórias rondaram o aparelho, como o caso da notícia de uma morte, ocasião difícil para a criança, pois não sabe como transmiti-la com o sentimento adequado. Lidar com o entorno é também lidar com as sensações causadas pela aprendizagem de saber manejar as situações novas para a criança, posicionar-se frente ao mundo diante do trivial, no caso do telefone, controlar as palavras para dar a situação sua devida importância, o merecido acento.

A narradora reconhece a importância do apoio nos bens materiais para a recuperação de suas memórias e ao mesmo tempo percebe a fragilidades desta estratégia: os objetos, assim como algumas recordações, não resistem o tempo necessário para sustentar a lembrança e levam certos acontecimentos com este desaparecimento. E alguns destes bens importantes, pontos de apoio para a evocação de certas memórias, começam a desaparecer ainda mesmo durante a infância.

A relação estabelecida com os espaços assume uma nova forma quando os pontos de referência começam a ter suas características modificadas na medida em que o dinheiro começa a escassear: quando não há outra forma de sustentar economicamente a família é preciso vender alguns bens e assim se distanciar de certas recordações, abrir mão não somente de objetos, mas de lembranças, que parecem movimentar-se ou tomar outras formas, talvez mais distantes – parte delas não mais existirão, pois acompanharão o objeto negociado. A falta modela o comportamento das crianças em diferentes níveis: um deles é com relação a si próprias, passando a ter objetivos diferentes em suas brincadeiras, como quando procuram ovos no quintal do vizinho; além da diversão há necessidade de saciar a fome e também há uma mudança com relação a como veem adultos; estes não carregam mais somente a segurança e começam a demonstrar uma aura de tristeza. A venda sentida por todos os moradores da casa é a do piano, visto que possui grande valor afetivo e tem o poder de relacionar as lembranças familiares a um sentimento de esperança com relação à melhora da situação econômica:

Unánimemente, nosotras intuimos que lo peor se aproximaba, pues aunque la hubiésemos presentado muchas veces, la venta del piano era algo en lo cual no consentíamos detenernos ni un instante. Ya habían desaparecido la consola, el enorme espejo de la sala, casi todos los muebles que trajimos de Mendoza, pero la entrega del piano significaba la pobreza sin disimulos, decisiva. Ni tan siquiera la venta de la mayor parte del jardín nos había entristecido tanto, ya que ningún cerco nos separaba aún de los árboles familiares, de los rincones más sombríos (LANGE, 1957, p. 166).

A despedida do piano prenuncia a chegada de uma fase de incertezas – não é uma dificuldade qualquer, mas *o pior*. Mesmo com parte do jardim vendida, as crianças ultrapassavam suas barreiras para continuarem suas brincadeiras, já com o piano não há disfarces, não há outra saída para a sua substituição. A partir da descrição da despedida da família deste grande objeto, Norah Lange coloca o leitor a par da gravidade da situação vivida após a morte do pai, uma vida repleta de alguns tipos de vazio. Como

narra a memorialista, neste instante a pobreza aparece sem disfarces: a presença de um objeto especial ainda conferia à família a esperança de mudança da situação e a sua venda a coloca frente a frente com a realidade. A sensação de perigo ronda a infância, através de uma consciência distinta à do adulto, mas com o mesmo grau de complexidade. Este objeto subtraído da história da família leva também a possibilidade de armazenamento de outras memórias, leva a chance de guardar entre suas notas algumas lembranças da família Lange. Essa contingência da recordação nos remete ao conceito de lugares da memória de Pierre Nora retomados por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2010): “Os lugares da memória são, eu diria, inscrições, no sentido amplo atribuído a esse termo em nossas meditações sobre a escrita e o espaço” (RICOEUR, 2010, p.415). Aqui o piano tem este papel de guardião de memórias importantes para a família, pois além de representar a fase complexa, ele irá levar consigo algumas possíveis recordações. Sendo assim, a fragmentação das memórias aumenta ainda mais com a subtração do piano, pois como ressalta Paul Ricoeur:

Certamente, é em lugares que “se cristaliza e se refugia a memória”, mas trata-se de uma “memória dilacerada”, cujo dilaceramento não é, na verdade, tão completo que a referência à memória possa ser apagada. Nela, o sentimento de continuidade é simplesmente “residual”. “Os lugares da memória são, primeiramente, restos” (*op. cit.*, p. XXI).

Embora tão dispersos pelo tempo e espaço, estes remanescentes são extremamente necessários para construir o passado, para manter ao menos a estrutura dos sentimentos marcantes do período representado. A mudança da situação econômica traz a desestabilização, fazendo os pudores desaparecerem e assim fraquezas são expostas, da mesma forma como a retirada do piano evidencia a camada de poeira e aranhas existentes e até então escondidas, assim as fraquezas humanas, na maioria das vezes camufladas, são evidenciadas quando é retirado o bem material. Esta exposição diante das situações difíceis também é retratada na experiência em que uma mulher chega a casa em busca de uma solução para os males do filho pequeno que carrega nos braços. Ela pede para ir até o curral, onde as meninas observam a cena:

Luego de acostarlo, boca abajo, sobre el suelo, con una mano lo sujetó fuertemente para que no se moviera y, arrodillada a su lado, hundió la otra en la bosta humeante, varias veces, sin repugnancia, impregnada

de un olvido para todo lo que fuera la vida de su hijo. El chico permaneció quietito sobre la tierra. La mano iba y venía del montón de bosta a su cuerpo hasta formarle una enorme cruz sobre la espalda menuda (LANGE, 1957, p. 91).

Toda a apreensão pelo medo de perder o filho a impede de apresentar qualquer pudor com relação às atitudes tomadas, pois somente lhe interessa a solução imediata de seu problema. Não há porque observar o olhar curioso das meninas ou temer considerações alheias quando o tempo é escasso e a fragilidade latente. A pobreza expõe, torna visível as precariedades, como ressalta Adriana Astutti (2010) no ensaio “La hora del caballo”:

En un caso el temor y la vergüenza ante la pobreza: La pobreza (Levinas) no es un vicio, pero es vergonzante porque hace que se transparente, como los harapos de un mendigo, la desnudez de una existencia incapaz de ocultarse (Levinas, 1999:100). En uno de los fragmentos de *Cuadernos...*, en uno de los pocos en los que el mundo exterior irrumpe en la vida endogámica de la casa, una mujer pobre, una mendiga, llega a sus puertas con su niño en brazos y pide, decepcionando la expectativa con que se la recibe, pasar a los fondos para buscar un remedio para su hijo enfermo. Lo que ella busca es la bosta fresca de las vacas, todavía caliente, humeante, dice Lange. (ASTUTTI, 2010, in ASUTTI Y DOMÍNGUEZ, p. 58).

Quando a família passa por dificuldades econômicas, assim como a mãe que não tem vergonha de pedir em uma casa de estranhos um pouco de estrume de vaca para passar no filho, a família de Norah Lange também começa a revelar suas fragilidades, suas angústias diante da nova situação. Neste instante, alguns pontos novos da casa começam a ser evidenciados a partir de outra perspectiva: o quarto da mãe, onde as meninas entraram algum tempo antes para conhecer uma nova vida, a irmã que acabava de chegar, agora guarda a reação frente às adversidades. A mãe começa a mostrar em seu aspecto as perdas da filha e do marido e as dificuldades advindas da mudança trazida por esta situação fazem com que seu cabelo comece a cair:

Tirada sobre la cama, la trenza parecía un gesto definitivo, una decisión, una despedida. De vez en cuando, una de nosotras pasaba la mano sobre sus ondas lisas y frías. Alguien se la probó. Sobre su cabellera rubia, la trenza casi negra produjo un efecto extraño y nos reímos. La emoción se fue de las palabras y también un poco de su miedo (LANGE, 1957, p. 140).

O cabelo, que traz consigo o símbolo de força e virilidade, remete a narrativa aos dissabores evidenciados pela matriarca. A mãe utiliza os cabelos caídos para construir uma trança e desta forma recuperá-los, como forma de buscar novamente os momentos de felicidade separados de sua vida atual. Mãe e filhas tentam pensar em outras formas para lidar com a realidade. Assim como a modificação do uso do cabelo, a casa também se transforma pela perda da maior parte de seus objetos de valor. A escassez de recursos reconfigura o espaço e traz situações desagradáveis para os moradores. Alguns inconvenientes da nova estrutura da casa causam além de desconforto, situação constrangedora por sua possível aparição perante uma visita inesperada:

De los años trascurridos en la calle Tronador, existen pocas cosas que quisiera olvidar, ya que el tiempo ha suavizado sus contornos amargos o sufridos, pero ninguna distancia consigue disminuir un disgusto que soporté dos años: la cama jaula (LANGE, 1957, p.150).

A cama desconfortável e incômoda por ter que ser montada e desmontada, traz uma lembrança de alguns receios, pois a menina sente medo de que alguém veja a sua cama quando brincam de se esconder. Alguns pontos deste novo modo de vida não podem mais ser mostrados por serem desconcertantes, o local de dormir transforma-se durante o dia, sendo um objeto que incomoda a menina. Segundo a memorialista nem ao menos o passar do tempo conseguiu suavizar os contornos desta recordação, neste caso a relação com a cama deslocada a coloca frente ao sentimento de desgosto.

A relação com a comida também deixa a família em uma situação delicada. Como o alimento é escasso, as sobras das migalhas de pão são divididas e cada dia, uma pessoa tem direito a um prato extra, a se alimentar melhor:

Seis adolescencias alrededor de una mesa. Seis estómagos adultos en torno a un mantel donde los comestibles no ponían ninguna presencia reconfortante. Eduardo y todas nosotras nos escudriñábamos los rostros para sorprender alguna distracción en nuestro apetito. Pero todos teníamos hambre. Un hambre íntegra, continua, definitiva (LANGE, 1957, p. 158).

A questão da aceitação ou não destas migalhas mantém as crianças apreensivas ao redor da mesa, tentando disfarçar a fome: “Teníamos el pudor del hambre. Si no cedíamos, a veces, ese plato “extra”, era por pudor, por el pudor de quien tendría que disimular su entusiasmo. Nuestra hambre era un hambre púdica. Un hambre bien educada” (LANGE, 1957, p. 159). A escassez de comida altera os ânimos e propicia

novas experiências, transformando o significado das refeições outrora comuns. O pão, no instante das dificuldades, é transformado em preocupação por não ser suficiente para saciar a fome.

A infância de Norah Lange é modificada frente às necessidades, inclusive as atitudes tomadas baixo esta nova situação recebem novos significados – pegar ovos no quintal do vizinho, que seria uma transgressão, recebe o atenuante de ser uma atitude necessária para a subsistência. O espaço, a partir da perspectiva da falta começa a desconcertar e pedir outras formas de agir, indicando necessidades muitas vezes imperceptíveis nas ocasiões de fartura.

2.6 Jogo de enigmas

Vestidas de marinera blanca llegamos, las cinco, a Mendoza. Vestidas de oscuro partimos hacia Buenos Aires. Entre un tren de ida y otro de vuelta, el nacimiento de Esthercita, la muerte de mi padre. Un nombre nuevo; el otro ya pronunciado en recuerdo, con esa voz irresoluta con que se habla, al comienzo, de los que ya no viven, hasta que la costumbre, paulatinamente, sitúa sus nombres en conversaciones triviales, en episodios sin importancia, que sólo adquieren vida porque un muerto se mueve detrás de ellos.

Norah Lange

O livro *Cuadernos de infancia*, ao invés de tratar o tema da morte como fato isolado entre algumas experiências, prefere revelar-lhe a face múltipla em suas apresentações – intempestivas ou algumas vezes mais suaves quando distantes pessoal ou temporalmente. A narradora atribui às considerações sobre o fim da vida um lugar privilegiado em suas memórias e a menciona durante quase todo o livro: a morte está sempre à espreita trazendo novos sentidos para alguns acontecimentos a partir de sua atuação e perpetuação do medo. E o receio é gerado pela inabilidade, pois a criança tem que aprender a lidar com a perda, encontrar os caminhos para reconfigurar os percursos após a manifestação da morte, separá-la em níveis de maior ou menor impacto, atitude difícil quando se conhece pouco de seus meandros.

A morte do pai e da irmã são os motes, as duas maiores perdas, exigindo da menina mais atenção aos instantes de perigo. Um exemplo da forte percepção sobre as

situações de risco ocorre no final de sua primeira comunhão, quando vai com a mãe e as irmãs ao fotógrafo registrar o momento. A presença no estúdio de uma caixa com um coelho agonizante causa desorientação, colocando-a diante da iminência da morte:

Susana y yo permanecemos junto a la caja en tanto que las hermanas procuraban mantenerse en pose. Cuando oí el obturador de la máquina, mi mirada pasó, instintivamente, del conejo a la figura blanca y vaporosa de Georgina. No sé por qué, me pareció que Georgina tenía que ver con el conejo grande y blanco y necesité cerciorarme de que sus ojos no eran rosados, sino azules relucientes (LANGE, 1957, p. 63).

A máquina fotográfica captaria a imagem dos olhos de Georgina ou do coelho? Esta pergunta realiza a menina, confusa em seus sentimentos, aturdida com a atitude incômoda do fotógrafo preocupado com seu animal de estimação ao mesmo tempo em que necessita realizar o seu trabalho. O embaraço do profissional com a situação vivida por seu animal não pode impedi-lo de fazer as fotos. A morte neste caso se entremeia com as atitudes cotidianas, embora tenha uma grande força, trazendo certa desorientação para o fotógrafo e para a menina, necessita ser adaptada ao curso da vida.

A contingência da morte para o animal de estimação do fotógrafo se transfere para alguém da família da criança, pois ela ronda a todos, mostrando suas possibilidades na ameaça latente frente ao coelho e aparece refletida pela figura “branca e vaporosa” da irmã, alva como o coelho em seu traje de primeira comunhão. Adriana Mancini (2010) em uma análise do livro *Los dos retratos* (1956) trata da relação estreita entre a fotografia, morte e tempo captado:

En principio, según Roland Barthes, hay una estrecha relación entre la fotografía y la Muerte. La fotografía detiene el tiempo; y desde una perspectiva antropológica, el vínculo de la fotografía con la Muerte asegura que la Muerte –que ya ha dejado de estar en lo religioso cuando aparece la técnica fotográfica- tenga un lugar en alguna parte. Ese lugar, afirma Barthes (142), sería la imagen fotográfica, cuya intención es conservar la vida del objeto que aprehende (MANCINI, 2010, in ASTUTTI Y DOMÍNGUEZ, 2010, pp. 96-97).

O embaraço frente à provável morte do coelho pode ser de certa forma aliviado com a transferência dos olhares – rosados ou azuis. A máquina do fotógrafo capta o tempo vivido pelas meninas e a agonia do coelho causa espanto ao ser observada no olhar da irmã: “Los ojos son el emblema de la confianza. Mirar a alguien a los ojos, reflejándose en las pupilas del otro, es como estar dentro del rostro ajeno, es obtener la

propia verdad de su aparición en la verdad de quien nos mira” (LANGE, 1957, p.23). A verdade é estabelecida através da trílice relação de olhares, Lange – Georgina – coelho –, a agonia do pequeno animal é indesejada aos entes queridos mas incomoda a tal ponto de fazê-la transferir os olhares. A existência da fotografia não foi responsável somente por captar o dia da primeira comunhão, trouxe algo mais para a recordação, conseguindo também capturar esta troca de olhares. O registro fotográfico busca algo mais, como afirma Roland Barthes em *La cámara lúcida* (1982): “Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la consciencia de identidad” (BARTHES, 1982, p. 44). Temos na fotografia o outro eu representado e no caso das memórias de Norah Lange, pela interposição da imagem do coelho, o outro transfigurado.

Tema recorrente nos textos que abordam os primeiros anos, a possibilidade de perda é algo ainda cercado de grande mistério e que tem o poder de causar desolação nas diferentes maneiras em que se manifesta. Françoise Dolto em *La causa de los niños*, descreve o porquê do medo acerca da morte: “Es la definición de la vida: esta criatura viviente es viviente porque morirá; ella nace, se desarrolla y muere. La vida se define, pues, por la muerte. Y tenemos miedo de aquello que define nuestro estar vivos” (DOLTO, 2008, p. 152). A percepção da criança é complexa visto que consegue captar a presença da morte em muitas ocasiões, embora não saiba com agir, observa perplexa e perde a ação diante de algo tão poderoso.

A morte do pai coloca sua realidade frente a frente a um sentimento difícil de lidar. Apesar de não acompanhar de perto os motivos circundantes de seu padecimento, a memorialista registra a ocasião em que a mãe lhe transmite a terrível notícia: “Susana se sonrió. Yo miré hacia la ventana. Fue como si la viese por primera vez, como advertí, más tarde, que todos, ante un hecho terrible, se agarran de cualquier objeto primero que encuentran, y no lo olvidan más” (LANGE, 1957, p.103). O modo de fugir desta situação difícil é se apoiar em um objeto estático, aparentemente alheio às mudanças, ao contrário desta infância que ainda iria lhe apresentar inúmeras surpresas. Esta morte, entretanto, não aparece com a mesma intensidade das demais, talvez por ser difícil tocar no assunto, talvez por realmente apresentar a distância para a criança: “Durante los días subsiguientes, la silueta oscurecida de la madre, la atmósfera silenciosa, los preparativos para regresar a Buenos Aires, los estudios interrumpidos, las horas libres, me impidieron detenerme en su muerte” (LANGE, 1957, p. 105). Com o ocorrido, a

história da família vai tomar outros rumos, a começar pela troca de endereço, pois logo há necessidade de voltar a viver em Buenos Aires. A memorialista recorda as “*marineras blancas*” com as quais chegaram a esta casa e nesta etapa de sofrimento elas se despedem da casa com as “*ropas negras*”. O contraste das roupas já revela algo acerca do espírito com o qual saem da casa e as dificuldades que serão enfrentadas na nova fase. A ausência do pai causará uma grande modificação no espaço, reorganizado a partir da nova etapa vivida pela família.

Opostamente a este distanciamento, a perda da irmã é acompanhada de perto, sentida nos instantes de agonia que a precedeu, através das sentenças ditas pela mãe e movimentações na casa, abrir e fechar de portas, atitudes deladoras da sentença fatal: a morte da irmã, comparada pela menina a uma boneca em sua caixa. Mesmo neste caso há oscilação quanto a atitude a ser tomada, o corpo apresenta uma vontade incoerente perante os demais, é preciso se esconder para ocultar os sentimentos latentes:

No pude llorar, como las otras, ni acercarme para mirarla bien. Tuve miedo de sonreír. Comprendía que, en ese momento, el llanto era la única forma de exteriorizar mi dolor. Pero tenía los ojos secos. Hubiera dado mucho para que una lágrima descendiera por mi cara y la vieran los otros. Persuadida de que me iba a sonreír, me fui al cuarto. La luz de los candelabros trazó una raya larga en el suelo del hall (LANGE, 1957, p. 112).

A alegria e a ternura que cercavam a irmã ainda estão presentes neste instante de despedida, não há como dissociar a sua imagem e relacioná-la imediatamente a sua nova condição. A bela figura da irmã só poderia causar o sorriso e mesmo no momento da despedida a criança não conseguia transmitir a tristeza sentida. A imagem serena consegue inclusive suplantar o clima pesado da morte: “Cuando la vi arregladita dentro de su cajón pequeño, me pareció, más que nunca, uno de esos grandes bebés, acostados en sus cajas” (LANGE, 1957, p. 112). Somente a ternura pode circundar esta ocasião e por isso Norah Lange vai para o quarto. Em sua opinião infantil, nenhum ato representa o carinho sentido pela irmã: “Se me ocurrió que hubiera sido más suave, más tierno, enterrarla en el jardín, al lado de un árbol grande o que, por lo menos, debería acompañarla una mujer para bajarla con más ternura” (LANGE, 1957, p. 113). O afastamento, as queixas e a tristeza impõem uma nova relação, por este motivo as atitudes frente à despedida da irmã parecem todas descabidas, desconexas com o afeto

nutrido até então. A morte, embora fase natural da vida, tem o poder de tirar a ordem; a partir de sua manifestação a realidade se reorganiza.

2.6.1 Encenando

A maneira de lidar com as sensações causadas pela morte atravessa diversos relatos deste texto e aparece também no instante da brincadeira, forma de buscar respostas, ponderar sobre suas possibilidades, como aponta María Elena Legaz no ensaio “Las metáforas de la muerte”: “En un universo infantil resguardado por los afectos y las seguridades familiares la muerte introduce su amenaza y, como es previsible en un espacio cuyos principales protagonistas son niños, lo hace primero a través del juego” (LEGAZ, 2010, in ASTUTTI Y DOMÍNGUEZ, 2010, p.80). Há um episódio em que a menina e suas irmãs estão brincando de chapéu de jornal e nesta hora começa a ventar. Elas sugerem, então, que o primeiro chapéu que cair indicará a criança que morrerá primeiro e o jogo mágico inventado traz a sensação de medo diante de uma possível previsão do futuro: “Un miedo horrible me fue invadiendo, lentamente” (LANGE, 1957, p.40). A curiosidade para saber a próxima atuação da morte coloca as crianças em um clima de tensão até que Georgina, a irmã mais velha, desiste, dizendo que não gosta deste tipo de brincadeiras, aliviando as outras irmãs da apreensão causada pelos instantes de espera. Joahn Huizinga em *Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura*, mostra como a representação através do jogo trabalha com os questionamentos infantis:

A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifestam-se de modo marcante no costume da mascarada. Aqui atinge o máximo a natureza “extra-ordinária” do jogo. O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, *é* outra pessoa. Os terrores da infância, a alegria esfuziante, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextricavelmente misturados nesse estranho mundo do disfarce e da máscara (HUIZINGA, 2000, p. 16).

Segundo Huizinga, a brincadeira permite o extravasamento dos medos da infância, livrar-se temporariamente de algumas angústias. A criança recordada por Norah Lange também possuía essa necessidade e inclusive, uma de suas excentricidades infantis consistia na brincadeira de tentar formar com seu próprio rosto a feição de pessoas conhecidas. O jogo é complexo, não se reduz a uma simples imitação, mas

trata-se uma verdadeira cena teatral, o rosto é representado com a utilização de todo o corpo:

A veces me hallaba de rodillas, con los brazos abiertos: era el rostro del cura párroco, la nariz estirada, recta, las cejas apenas pronunciadas. Otras veces me introducía en la cara del médico principal. Entonces era necesario que me sentase a la turca, para formarle la nariz abierta; las puntas de mis pies bastaban para dibujarle la boca casi inexistente; los brazos doblados equivalían a sus ojos pequeños (LANGE, 1957, pp. 24 - 25).

A criança cria um jogo para ultrapassar os limites do corpo, para tentar visualizar o mundo a partir dos olhos alheios e as manobras realizadas nesta atividade representam os rostos, lugar da mirada, das reflexões, a parte do corpo mais difícil de precisar. A menina tenta saciar a curiosidade de observar a partir de outro aspecto e o jogo só é interrompido definitivamente quando algo parece dar errado nesta associação: “Una tarde – ya contaba once años – quise introducirme en la cara de cierta persona para formarle las facciones con mi cuerpo. [...] A los dos meses, esa persona murió” (LANGE, 1957, p. 25). O fato faz a menina abandonar o jogo e a coloca diante de uma indagação sobre sua atitude, como aponta Nora Domínguez no ensaio “Los rostros de Norah Lange”:

En el juego infantil que abandona cuando cree que puede tener efectos mortales, se lee un fuerte deseo de indagación. El ejercicio busca, por un lado, la disolución del sujeto que mira e intenta adaptar sus formas a las del objeto y, por otro, la afirmación de una mirada hacia adentro, es decir, la idea de que los perfiles ocultan un significado por detrás de sus fachadas. Mirar de frente, mirar al otro, contiene además la idea de que esa visibilidad con la que el yo se enfrenta puede provocar su desaparición o someterlo al juego de la revelación y el ocultamiento que no es otro que el que se plantea entre la vida y la muerte (DOMÍNGUEZ, 2010, in *ASTUTTI Y DOMÍNGUEZ, 2010*, p.47).

A menina quer saber sobre os acontecimentos que carrega cada pessoa para conferir-lhe a expressão exterior, entretanto, percebe o perigo desta aproximação quando relaciona o seu jogo à morte, pois ver a partir da perspectiva alheia necessita de um abandono do eu. Para desafiar testando os medos, garantindo a proximidade com a vida, a brincadeira é escolhida como forma de rito de passagem. Em um brinquedo de girar feito pelo pai, a criança decide desafiar, saindo da brincadeira antes de sua parada. Após enfrentar o medo, algo se modifica:

Transcurrieron algunos segundos antes de que decidiera tirarme. Las cuatro girábamos sin cesar, casi horizontalmente, en torno del poste. Cuando la curva ascendente se acentuó, solté las manos de la sogá, oí un grito de las hermanas y caí sobre el camino. Aunque las rodillas me sangraban y sentía una mano entumecida, me levanté y les dije que no era nada. Por lo menos, había eliminado ese miedo (LANGE, 1957, p. 70).

O desafio vai eliminando os medos – que são muitos – e mesmo com as mãos e os joelhos machucados, o alívio de ter vencido a tarefa imposta a coloca em um patamar de superioridade. Elegido pela própria criança, o teste dos limites é perigoso, mas necessário para seu crescimento, sua forma de passar para outra fase, onde os questionamentos sobre a vida serão respondidos de uma nova maneira.

2.6.2 Outras manifestações

A morte traz diferentes reações e quando se impõe não deixa alternativa a não ser a tentativa de reorganização dos sentimentos para que seja incorporada ao cotidiano. Uma situação em que aparece como definidora das emoções ocorre no primeiro dia em que as irmãs assistem a um filme, pois este acontecimento causou grande alegria; quando chegaram a casa as irmãs comentaram todos os detalhes e ficaram acordadas até mais tarde, admiradas com a nova experiência, no entanto, esta cena é interrompida pela figura que passa próximo a casa levando um cadáver. A morte de um desconhecido determina o final do contentamento pelo passeio ao cinema e assim, sempre à espreita, sempre modificando a realidade, consegue transformar os sentimentos referentes às experiências.

Por ser uma despedida definitiva, a morte também pede que alguns rituais a cerquem, alguma homenagem especial a quem vai embora, por isso a preocupação com as atitudes certas circundam o momento. Na ocasião da morte de uma vizinha muito pobre, a menina fica indignada pelo pedido do marido à sua porta: “Nos pareció terrible que sólo pidiera un alfiler de gancho” (LANGE, 1957, p. 37). A ocasião pedia alguma atenção especial, outras pessoas para homenagear a falecida, entretanto, esta morte se diferenciou pela extrema simplicidade, impressionando a menina. A situação de pobreza do vizinho permitiu a observação da morte por outro prisma, celebrada como um ato cotidiano, menos cercado dos mistérios possíveis por trás dos rituais.

Diante de temas complexos como as perdas e situações desfavoráveis do cotidiano, cada criança encontra uma forma para lidar com as dificuldades. Há um capítulo dedicado ao caso de uma amiga, incondicional discípula do “destino”, o responsável, segundo suas conjecturas, pelos mais banais acontecimentos. A colega não é nomeada e encontramos no capítulo apenas o essencial acerca do espanto com relação à atitude da companheira:

La última vez que la vi la encontré tan demacrada, que me fue imposible no insinuarle que se cuidase. Con un acento lleno de encono y de rebeldía, me contestó que ello no solucionaba nada, que era demasiado tarde, y por más que continuamos hablando sobre su estado, eludió en todo momento la palabra Destino (LANGE, 1957, p. 132).

A amiga confia toda a sorte de experiências ao destino e assim encontra uma fórmula rápida para não surpreender-se, colocando-se no lugar do adulto para não ter conflitos com os percalços da realidade. Giorgio Agamben, em *Infância e História* (2003) nos mostra que o adulto perdeu a magia do profanável, importante no universo infantil para o encontro de soluções rápidas para resolver as situações de conflito, recurso encontrado pela amiga para não surpreender-se diante de ocorrências desfavoráveis. No caso da experiência da amiga encontramos uma criança com um pensamento distinto das demais, com uma postura de pessoas mais velhas, outra inovação do livro, desarticulador das barreiras rígidas entre as idades, problematizando as questões levantadas pelas crianças, geralmente representadas com certa aura de tranquilidade diante das imposições da vida.

Os problemas infantis aparecem até mesmo nas considerações tecidas acerca do sofrimento causado pelo preparo de uma galinha para uma refeição, que se transforma em imagem aterrorizante. Quando o jardineiro a alerta sobre a possível realização da atividade no futuro, Norah prevê todas as etapas da matança, inclusive os erros possíveis que tornam a morte ainda mais agonizante. Sendo assim, é radical em sua consideração: “Decidí, durante mucho tiempo, no casarme nunca” (LANGE, 1957, p. 94). A realização da tarefa de cozinhar torna-se um tormento, pois a criança não poupa os detalhes, desde o recolhimento do animal até o final do seu preparo, sofrendo antecipadamente ao tecer um questionamento sobre a organização do casamento.

A sensação de revolta que pode por final a uma vida é percebida pela criança também através do acidente causador da morte do cavalo do pai. Ao ser trocado por

outro mais novo, o animal se angustia diariamente por não ser levado aos passeios e leva sua indignação até as últimas consequências: “Se oyó un relincho entrecortado, desgarrante, y cuando el cochero corrió hacia él, lo halló fuera del potrero, una pata enganchada en el alambrado. Al saltar se había abierto el vientre contra un poste” (LANGE, 1957, p. 76). Desta forma, a morte também passa a ser uma escolha, uma saída para rebelar-se contra a vida.

A maior parte das reflexões geradas pelos mistérios circundantes da morte trazem o medo e podem revelar as fragilidades da criança. Em certa ocasião a menina conta para a irmã sobre o seu medo de que alguma mão a tocasse durante a noite: “La intención que ella denotase y hasta la perspectiva de que me procurara la muerte, no era lo que me producía horror, sino el simple hecho de saber que una mano desconocida, inerme, cruzaba la oscuridad para tocarme” (LANGE, 1957, p. 127). Irene se aproveitou do segredo para brincar, colocando sua mão sobre a irmã para intimidá-la, mas a experiência a faz enfrentar o medo e perdê-lo. Lezama Lima, ainda no ensaio onde fala sobre os medos da noite, destaca o aparecimento da mão como elemento importante por aparecer em quase todos os manuais de psicologia infantil:

Ahora, casi después de medio siglo, es que puedo esclarecer y hasta dividir en diversos momentos, mi nocturna búsqueda de la otra mano. Mi mano caía sobre la otra mano, porque ésta esperaba. Si la mano no hubiera estado allí, el fracaso, un miedo, desde luego, hubiera sido superior al miedo engendrado porque la mano estaba allí. Un miedo escondido dentro de otro. Miedo porque está la mano y posible miedo por su ausencia (LEZAMA LIMA, 1988, p. 416).

A mão reflete o medo, o ser tocado pelo desconhecido, por alguém que não se pode ver através da sombra. Lezama Lima procurava sua própria mão durante a noite para sentir-se seguro; já Norah Lange sentia medo com relação às outras mãos que pudessem surgir.

As experiências elencadas apontam a necessidade de desafios, importantes para a criança testar seus limites, para responder às suas infinidades de perguntas. É importante saber até onde é possível arriscar-se, quanto tempo pode durar uma vida, e se há uma ameaça que saia do plano individual para o coletivo. Nesta onda de sentimentos, onde tudo pode acabar, por que não o mundo todo?

A medida que me habituaba a rezar, la nómina de personas por las cuales pedía o agradecía algo, iba en aumento. Rezaba por la madre, por las hermanas- para que se casaran-, por los terrenos hipotecados

en Mendoza, por la viejita que vendía diarios en la estación... porque el mundo no terminase de una manera catastrófica, pues en ese tiempo corría la noticia de que algunos habían preferido suicidarse a esperar la realización de esa profecía (LANGE, 1957, p. 64).

A criança, lidando com a morte, trabalha concomitantemente com a noção de limite: é importante desafiá-la para encontrar as possibilidades em que sua presença não parecerá tão definidora dos destinos. Contudo, esta questão sempre retorna e no fim das contas, independente de nossa vontade, todos os caminhos conduzem ao mesmo destino, conforme aponta Huizinga (2000):

Os cortesãos competiam entre si, na composição de versos e no sarcasmo recíproco. Suas tentativas de atingir a elegância clássica de modo algum excluía a presença de certos aspectos de inspiração muito antiga. "O que é a escrita?", pergunta Pepino, filho de Carlos Magno, e Alcuíno responde: "Ê a guardiã da ciência." "O que é a palavra?" — "A traição do pensamento." "Onde se originou a palavra?" — "Na língua." "O que é a língua?" — "Um chicote no ar." "O que é o ar?" — "Ê o guardião da vida." "O que é a vida?" — "A alegria dos felizes, a dor dos infelizes, a espera pela morte." "O que é o homem?" — "O escravo da morte, o hóspede de um só lugar, um viajante que passa" (HUIZINGA, 2000, pp. 112 -113).

Passagem, espera, tempo e finalmente morte, conforme relatam os antigos, fazem parte de nossa constituição e, portanto, este tema não poderia ter outro lugar em um livro de memórias, senão o de destaque.

2.7 Contornos da infância

O desassossego causado frente a determinados acontecimentos cotidianos é representado com clareza em *Cuadernos de infancia*, pois a autora realiza a mediação entre a adulta e o pensamento infantil. Walter Benjamin, em *El narrador*, dá a seguinte definição: "El narrador es la figura en que el justo se encuentra consigo mismo." (BENJAMIN, 1986, p. 3) O encontro de Norah Lange com a criança memorada ocorre com o afastamento da adulta, onde podemos perceber os detalhes de sua infância, expostos como centrais para a sua formação e, a partir do contato estabelecido pela narradora, conhecer bem o universo infantil captado por seu olhar.

Uma das estratégias utilizadas pela criança para lidar com seus medos são as diversas manias, que a acompanhavam durante todo o dia. Antes de dormir, as bonecas não podiam ficar guardadas de qualquer maneira, mas com os braços e cabeças no lugar para que não sofressem; uma roupa não podia ficar sozinha: a menina sempre buscava um par para que as peças estivessem acompanhadas e pela noite os sapatos embaixo da cama deveriam ser dispostos corretamente para que tudo estivesse em ordem. A quebra do arranjo trazia perturbação e a pequena não ficava satisfeita até que tudo estivesse nesta mais completa ordem, de acordo com a sua organização particular. Esta relação foi determinante na infância de Norah Lange, a tal ponto que em certa ocasião, em que uma das irmãs descobre sobre sua obsessão sobre a organização dos sapatos e os desarruma propositalmente quando se levanta, incomodando ao ponto de fazê-la chorar. Outro ritual tem relação com três lajotas vermelhas existentes no quintal; cada vez que passava por ali a menina necessitava pisar nas três; se pisasse somente em uma ou outra a que restasse ficaria incomodada. A prática de entrar em contato com as três lajotas dura até a mudança para Buenos Aires. Quando se despede da casa de Mendoza, a narradora relata: “Pasé sobre ellas, por la última vez, con la sensación de que lo más cotidiano, lo más inútil, se quedaba solo” (LANGE, 1957, p.119). Até mesmo os passos, primeiros passos, exigiam reflexão, causavam preocupação por estarem inseridos nas regras criadas para a organização de seu mundo.

Norah Lange mantém ao longo da escrita de seus *Cuadernos* o espírito criador a que nos referimos no início do texto por forjar um ambiente que foge da representação idílica da infância. Os problemas também existem nesta fase, o que os difere dos empecilhos que são encontrados pelos adultos, será a maneira, muitas vezes relacionada ao mágico, que a criança encontrará para solucioná-los. Dentre as muitas formas para lidar com as dificuldades apresentadas, uma funcionava como uma fuga momentânea: “A fuerza de repetírmelo, de verificar su facilidad reconfortante, terminé por resolver todos mis problemas con esta cómoda y accesible reflexión: ‘Suceda lo que suceda, esta noche estaré durmiendo’” (LANGE, 1957, p. 141). Apesar de todas as inquietações provenientes dos problemas percebidos, também há uma forma rápida de interrompê-los com a noite de sono. A casa e a cama trarão a proteção necessária para o enfrentamento das situações de conflito.

A narrativa se encerra quando a escritora está com catorze anos e, por meio de um incidente que passa com o jardineiro, percebe que já não é uma criança. Talvez esta

seja a única característica que une o texto de Norah Lange a outras narrativas autobiográficas de infância; a lógica temporal em que estão dispostas as experiências descritas. Após um corte de cabelo, a menina sente que não é a mesma a partir da mudança de atitude do jardineiro que trabalha na sua casa, que não a cumprimenta com o “empurrão” habitual no ombro:

Después de mirarme con un aire indeciso como si, de pronto, no me conociera tanto, extendió la mano y, sin tocarme, me señaló con el índice. Durante un momento esperé que subrayara su saludo con el empujón habitual, hasta que comprendí que ya nunca me empujaría más (LANGE, 1957, p. 178).

A autora apresenta a troca de fase de uma maneira diferente; a marca para a entrada nesta idade é uma mudança de atitude - a falta de liberdade que o jardineiro tem para fazer uma brincadeira pelo fato de já não estar tratando com uma criança. A partir da realidade que começa a se descortinar não há como prosseguir o relato; perdemos de vista o olhar da criança, uma vez que se distancia a visão apreensiva acerca do novo.

CAPÍTULO III - TRANÇANDO URUPEMA - A CONSTRUÇÃO DA INFÂNCIA POR GRACILIANO RAMOS

Perguntei naquele tempo ou perguntei depois?
Não sei. Tenho-me esforçado por tornar-me
criança – e em consequência misturo coisas atuais
a coisas antigas.

Graciliano Ramos

3.1 Sem fronteiras

Olhar para o passado e, principalmente, registrar as impressões desta mirada é tarefa merecedora de atenção, pois mexe com os sentidos de quem se aventura neste empreendimento. O referido ato se encontra diante da tênue fronteira entre diferentes realidades: “Perguntei naquele tempo ou perguntei depois?”, nos coloca frente ao seu impasse Luís da Silva, o narrador de *Angústia*⁸. A inquietude enfrentada ao reconstruir certos fatos mostra a dificuldade da separação de algumas opiniões formuladas com o passar do tempo; não há como datar com exatidão a etapa da vida onde se iniciou a existência de cada uma, somente procurar alguns parâmetros, apoios para conseguir uma representação do período. O autor demonstra com a sua pergunta, a incapacidade de disjunção entre o fato ocorrido na infância e outros posteriores, escolhendo, para a recomposição de suas primeiras experiências, admitir a complexidade de caminhar por um terreno sinuoso ao tentar recuperar acontecimentos remotos. Graciliano Ramos escolhe esta vereda e expõe claramente os meandros pelos quais pode seguir a memória ao colocar sempre em cheque os seus motivos, ao questioná-la constantemente e ao reutilizá-la, visto que algumas lembranças de *Infância* (1945) aparecem em outras obras, como é o caso das recordações figuradas em *Angústia* (1936), conforme assinala Antônio Cândido em um dos ensaios de *Ficção e Confissão* (2006):

⁸ Romance publicado por Graciliano Ramos em 1936. Luís da Silva, narrador em primeira pessoa, conta sobre seu relacionamento com a vizinha Marina e posteriormente seus pesares pelo envolvimento de sua noiva com Julião Tavares. A narrativa destaca as reflexões de Luís sobre a mudança no comportamento de Marina, a confissão do homicídio cometido e os seus pensamentos sobre este ato, alternadamente às recordações da infância.

Do segundo⁹ nota-se que a sua meninice é, pouco mais ou menos, a narrada em *Infância*. Só que reduzida a elementos da etapa anterior aos dez anos, quando morou na fazenda, à sombra do avô materno (aqui, paterno), e na vila de Buíque; aproveitou, pois, a parte do sertão, como quem quer dar maior aspereza às raízes do personagem (CANDIDO, 2006, p. 58).

Buscamos, nas análises das obras de Victoria Ocampo e Norah Lange os motivos, pontos disparadores das memórias, como espaços e pessoas recordadas, que conseguiram atravessar o tempo e surgir no instante da escrita; no caso de *Angústia*, algumas lembranças são resultado de transposições ou transcrições de algumas experiências marcantes. Não cabe neste estudo nos atentarmos a uma análise desta construção narrativa, ou ainda questionar os meandros entre realidade e ficção, mas somente a assinalamos para marcar a força das recordações da infância, presentes em outros escritos de Graciliano Ramos. As lembranças guardadas, por se apresentarem a partir de inúmeras motivações, conseguem extrapolar os limites do livro, aparecendo em outra obra. Regina Fátima de Almeida Conrado em *O mandacaru e a flor* (1997) retoma um pensamento de Graciliano Ramos, apropriado aqui para explicar este processo de criação de suas obras: “Em uma carta à irmã Marili, criticando, a seu pedido, um conto de autoria dela, observa que *só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada*” (CONRADO, 1997, p.50, grifos do autor). Como as ideias colocadas no papel surgem a partir de sentimentos elas podem retornar em outros escritos enquanto os mesmos sentidos forem despertados. Este processo de rememoração garante a reconstrução do acontecimento e o mantém vivo por mais tempo.

Interessa-nos estas lembranças serem recorrentes, apresentarem força e aparecerem novamente em outra narrativa, buscando o espaço em novas páginas. As memórias recolhidas por Graciliano Ramos mostram uma movimentação entre os textos; elas possuem bases sólidas e voltam porque, como enuncia o autor, os sentimentos são o único produto da atividade de escrita. Ricardo Ramos em *Retrato Fragmentado* (2011) recorda uma ocasião onde o pai o contraria dizendo preferir a caatinga ao Rio de Janeiro, destacando a relação entre o escrever e o sentir:

Hoje, lembrando, associo aquela resposta ao fato de Graciliano ter deixado o romance antes dos cinquenta anos. A partir dali, ou de um

⁹ Luís da Silva

Vidas Secas escrito nos primeiros tempos de Rio, ele foi principalmente memorialista. É certo que tentou a ficção de longo curso, ambientando-a na antiga Livraria José Olympio, voltada para a vida literária carioca. Mas o projeto se interrompeu logo nos capítulos iniciais. A quem perguntava que fim tinha levado o livro, mais de uma vez o ouvi explicar-se: - Eu não sentia aquilo (RICARDO RAMOS, 2011, p. 133).

Um dos frutos desta forma de percepção foi o livro *Infância*, texto escrito em forma de folhetim para um jornal de Alagoas e publicado em 1945. Em suas páginas, Graciliano Ramos retrata o seu olhar para o mundo a partir de sua vivência com os pais e conseqüente ou inconseqüente relação com os livros. Os relatos de cada capítulo mostram comportamentos e reflexões do garoto diante de muitas perguntas surgidas no cotidiano. A falta de respostas dos adultos amplia a visão do menino, pois ele necessita de muitos elementos para formar suas próprias considerações sobre os fatos.

O ato de transformar o sentimento em literatura é resultado de uma tarefa merecedora de atenção e comparada pelo memorialista ao trabalho do avô de trançar urupema – um tipo de peneira feita com fibra de palha –, como evidencia Cláudio Leitão (2003): “O apego aos sentimentos é tanto que transforma a escrita em atividade semelhante a do avô: baixo a um labor aparentemente corriqueiro há uma obsessão: as sensações surgidas como ideia fixa a partir das palavras” (LEITÃO, 2003, p. 46). Provavelmente por esta compulsão, as idas e vindas das lembranças da infância, este extrapolar das experiências; elas não podem caber em um só livro, necessitam ser repetidas e neste movimento buscam espaços em outros textos. A atividade é descrita por Graciliano Ramos:

Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição de urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rígidas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável (RAMOS, 2010, p. 24).

A rigidez, segundo o memorialista, é de onde vem a qualidade de seu texto – as recordações de *Infância* aparecem com os sentidos que provocaram ao autor das memórias e não escondidas baixo explicações e maiores rodeios. O trabalho requer

muita observação para manter esse laço firme com os seus propósitos, manejando a contradição de ser cotidiano e complexo. Wander Melo Miranda em *Corpos escritos* (2009), marca a relação entre a atividade do avô e a escrita:

Em outro fragmento de *Infância*, “Manhã”, a importância predominante do trabalho com a linguagem revela-se de maneira iluminadora. Nele, Graciliano detém-se na solitária tarefa do avô paterno de confeccionar urupemas e, identificando-se com ele, revela que trançar urupemas e traçar letras no papel são atividades análogas. Em ambas prevalece o *fazer*, a lida artesanal, paciente e obsessiva, seja com as fibras, seja com as palavras; ambas são tidas pelos executores como atividades “desinteressadas”, alheias à função utilitária que porventura possam ter; e finalmente, ambas não visam à reiteração de modelos anteriores, mas são o meio particular de expressão de uma necessidade imperiosa, que é também sobretudo necessidade de depuração dos recursos utilizados (MIRANDA, 2009, p.46).

O trançar das fibras é comparado com a combinação das palavras e há neste ato a busca por moldar algo. Por este motivo, como afirma o autor, a importância ao fato de não receberem enfeites, serem sóbrias. Aqui o memorialista coloca o leitor diante de sua escolha narrativa, sem ornamentos desnecessários, resultado de uma atividade desinteressada, mas indispensável. Em *Infância* o avô realiza a atividade cotidiana e exigente de muita atenção, lugar ocupado por Graciliano Ramos ao elaborar o seu texto. A figura do avô paterno, calma e observadora: “Legou-me talvez vocação absurda para coisas inúteis” (RAMOS, 2012, p. 22), é contraposta a do avô materno, prático, trabalhando muito para reconstruir a fortuna da família com as oscilações entre prosperidade e seca. E ele, inclusive, dispensava balanças para pesar o gado: “Meu avô materno, alto magro, de cabelos e barba como pasta de algodão, muito se diferenciava dessa criatura achacada: não desperdiçava tempo na caatinga nem se fatigava em miuçalhas” (RAMOS, 2010, p. 24). Graciliano relaciona os avôs e atribui a um deles os trabalhos com menor reconhecimento, referentes às pequenezas dispensáveis. As urupemas, *rígidas* e *sóbrias*, relacionadas ao universo masculino avô/neto, fazem parte do rol de atividades cotidianas para a realização da escrita. Tamara Kamenszain em *Bordado y costura del texto* (1983) descreve a mesma atividade realizada pela mulher, relacionada à costura, à organização para realizar o ofício:

La madre también imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de sus tareas diarias. Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas

maneras metafóricas de decir escribir. Ya es casi parte del sentido común comparar al texto con un tejido, a la construcción de relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar (KAMENSZAIN, 1983, pp. 76 – 77).

Tanto o manejar do tecido como da urupema exigirão observação, trabalho atento para conseguir o resultado esperado. O apego ao labor manual faz o produto ser feito e refeito até demonstrar o efeito desejado, até ser aperfeiçoado, e no caso do texto, até transformar algo da realidade em narrativa. Da mesma forma como o avô detém-se na atividade obsessiva, Graciliano Ramos a realiza com as palavras, necessita manejá-las bem para construir seu texto e sem muitas voltas, ilumina os acontecimentos através da escolha da forma de sua exposição. E as atividades se mesclam como afirma Tununa Mercado em *Narrar después* (2003):

Sin ninguna elocuencia, quiero decir que esta manera de escribir es también una forma de vida. Es abusivo, tal vez escandaloso, sostener como lo hago, que no hay discontinuidad entre una percepción *para* la escritura y una percepción *para* lo cotidiano. Alguna vez me preguntaron cuándo había empezado a escribir y en ese instante, al responder, supe que había estado escribiendo siempre, aun cuando no escribiera. Cuando la escritura pega, la mirada se agudiza, los relieves perfilan, las sensaciones bullen y la percepción modela como si caligrafiara (MERCADO, 2003, p. 10).

O tecido tem como matéria prima o cotidiano, observado com cuidado pelos memorialistas para a realização da escrita. Também encontramos o objeto utilizado pelo avô de Graciliano Ramos no conto *O menino que carregava água na peneira* (2009) de Manoel de Barros. Nele, o autor associa o labor de levar água através de um transporte inusitado, a peneira, com a atividade de escrita, realizada por um menino incompreendido por este trabalho incomum para preencher os vazios; atividade obsessiva, complexa e infinita.

3.2 Reconstruindo o passado

Cada palavra é uma borboleta morta espetada na página:
Por isso a palavra escrita é sempre triste...

Mário Quintana

O primeiro capítulo de *Infância* esboça grande parte do processo de recuperação das memórias com a descrição pormenorizada de suas oscilações, esquecimentos, recortes, remendos, e interferências de terceiros. Esta empresa é iniciada pelo título: Nuvens, colocado em evidência por muitos críticos por representar uma visão instável da realidade através da transitoriedade e opacidade evocadas pelo termo. Para relacionar o significado da escrita autobiográfica ao título escolhido por Graciliano para nomear as lembranças comparamos o olhar para o passado com o ato de observar o céu nublado – em cada instante quando o espiamos, as nuvens se apresentam de uma maneira diferente. Advém deste fato o costume, em várias culturas, de brincar de dar formas às imagens brancas vistas no céu: um peixe, uma árvore ou um homem se transformam em outros seres a partir do movimento. Da mesma forma, quando nos propomos a sistematizar o passado, a sequenciá-lo utilizando a escrita, vemos transitoriamente as nossas recordações. O motivo por ele estar representado de uma ou outra maneira tem relação direta com o agora, com este parar e registrar. Se deixarmos passar algum tempo as memórias aparecerão de maneira distinta, assim como as nuvens são reconfiguradas pelo vento as lembranças apresentam o mesmo movimento comandado pelo tempo.

Quando evocados, os fragmentos das imagens do passado tentam se reconstruir no presente para figurar a ocasião rememorada. Entretanto, a cada momento em que buscamos esta organização das memórias a montagem será diferente e como afirma algumas vezes Graciliano Ramos, nem sempre as partes de nossas lembranças apresentam-se coerentes. Desta forma, a representação de um passado tão distante, como é o caso da infância, terá formas diferentes de acordo com a idade do autobiógrafo, mais especificamente com a etapa da vida quando escreve e sua visão sobre o passado. A configuração narrativa será bem distinta em cada fase: aos vinte, trinta, quarenta, cinquenta anos e assim por diante, como as nuvens apresentam-se na forma de sorvete, menino, casa ou uma forma geométrica. Ieda Lebensztayn em

Graciliano Ramos e a Novidade – o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis (2010) ressalta este aspecto movediço das nuvens:

Na gênese de *Infância*, a alteração do título “Sombras” para “Nuvens” parece conjugar o aspecto entre fugidio, impreciso e perdido da memória, com o seu potencial de resgatar e criar formas. Nas nuvens adivinham-se figuras, o esfumaçado ganha contornos, essa a lição dos astrônomos. E a poesia de *Infância* advém em muito de Graciliano, ao evocar suas memórias e compor a narrativa, reconstituir a descoberta do mundo pela criança – com suas perplexidades, pavores e descobertas-, revelando a formação da sensibilidade e da consciência do adulto (LEBENSZTAYN, 2010, p. 324).

A criação de formas irá depender do instante de detenção do olhar, atitude não muito fácil quando nos referimos ao período da infância, pois o autor a partir de suas recordações traduz as percepções infantis. O resgate do espaço torna-se, portanto, muito importante para a representação de uma época onde os sentimentos ainda se mesclam e se confundem, porque neste momento ainda não possuem a perspectiva da experiência para classificar ou nomear determinados acontecimentos.

Consideramos os elementos do espaço como uma espécie de instrumento de precisão para se enxergar um pouco melhor o passado. Logo no início de seu livro, enquanto discorre sobre a transitoriedade ou a consistência de suas memórias, Graciliano Ramos fixa as suas recordações em alguns sinais, necessários para a existência destas memórias após tanto tempo: “Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes” (RAMOS, 2010, p. 22). O memorialista não trata somente de objetos, mas a gama de sentidos inclui o conjunto de algumas condutas cotidianas fixas, repetitivas e talvez por isso importantes por oferecerem à criança uma imagem acerca do mundo ao seu redor, uma precisão definidora e necessária para a formação das primeiras imagens na infância. Além dos objetos utilizados para a evocação do espaço da infância, constituem o conjunto das lembranças as partes dos corpos, aqui *olhos*, *mão*, *beijos*, observados algumas vezes separadamente do corpo, dotados de significados para constituírem o contexto da representação feita pelo adulto, para delinear a vida e o seu pulso, seu fio e continuidade.

Gustavo Silveira Ribeiro em *Abertura entre as nuvens. Uma interpretação de Infância, de Graciliano Ramos* (2012), destaca este aspecto da obra: “O protagonista

enxerga a realidade aos pedaços, nunca vislumbrando uma imagem de conjunto dos lugares e pessoas que o cercam. Seu olhar, predominantemente, se constrói pela metonímia” (RIBEIRO, 2012, p. 54). Apesar de realizar diversos comentários sobre a escrita, Graciliano Ramos, assim como Norah Lange, não tenta unir as partes em um todo coerente, expondo-as somente como pedaços resistentes ao tempo.

Esta fragmentação encontrada na composição da narrativa de Graciliano Ramos ocorre porque a obra é escrita primeiramente para a publicação em forma de folhetim, como relata Cláudio Leitão: “O tom de folhetim é reciclado na organização do livro impresso” (LEITÃO, 2010, p. 270). Temos cada capítulo do livro reorganizado para a constituição do livro *Infância*. Os movimentos de parar para observar e registrar são realizados individualmente nos capítulos; entretanto, por apresentar laços fortes entre as recordações guardadas, puderam ser organizados posteriormente para a composição do livro. Os motivos responsáveis pela existência de uma ou outra lembrança conseguem atribuir a unicidade necessária para a estruturação dos capítulos. Maurice Blanchot em *La escritura del desastre* (1990), discorre sobre a relação do fragmento e a escrita:

Los fragmentos se escriben como separaciones no cumplidas: lo que tienen de incompleto, de insuficiente, obra de la decepción, es su deriva, el indicio de que, ni unificables, ni conscientes, dejan espaciarse señales con las cuales el pensamiento, al declinar y declinarse, está figurando unos conjuntos furtivos, los cuales, ficticiamente, abren y cierran la ausencia de conjunto, sin que, fascinada definitivamente, se detenga en ella, siempre relevada por la vigilia que no se interrumpe. Por eso no cabe decir que haya intervalo, ya que los fragmentos, en parte destinados al blanco que los separa, encuentran en esta separación no lo que los termina, sino lo que los prolonga, o los pone en espera de cuanto los prolongará, ya los ha prolongado, haciéndolos persistir en virtud de su inconclusión, entonces siempre dispuestos a dejarse labrar por la razón infatigable, en vez de seguir siendo el habla caída, apartada, el secreto sin secreto que no puede llenar elaboración alguna (BLANCHOT, 1990, p. 55).

Segundo Blanchot, o fragmento prolonga, colocando em evidência a falta, fazendo o narrador preenchê-la a partir dos indícios restantes. Em *Infância*, o memorialista inicia as associações para a reconstrução deste espaço a partir do primeiro objeto, como uma possibilidade de encontro com a memória: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas” (RAMOS, 2010, p. 9). E a partir da referência, os acontecimentos se desenvolvem: ao redor do vaso de pitombas surge o espaço, as pessoas, as sensações e experiências. O vaso recordado

pode ser responsável por atribuir um corpo às mãos, lábios e um sentido a algumas palavras repetidas. Ainda conforme Maurice Blanchot: “La escritura fragmentaria sería el riesgo mismo. No remite a una teoría, no da cabida a una práctica definida por la interrupción. Interrumpida, prosigue” (BLANCHOT, 1990, p. 56). É importante no instante da recordação a recuperação do fragmento, uma vez que através das conexões entre um e outro realizadas pelo memorialista, as lembranças tem continuidade. Paul Ricoeur em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2010) refere-se ao processo desenvolvido nas associações realizadas pela memória como uma marca, evocada a partir da associação de ideias:

Lemos, na Proposição do Livro II da *Ética*, “Da natureza e da origem da alma”: “Se o corpo humano tiver sido afetado uma vez por dois ou mais corpos simultaneamente, assim que a Alma imaginar mais tarde um dos dois, ele o fará lembrar-se também dos outros”. É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela (RICOEUR, 2007, p. 25).

Como diz o crítico, a impressão deixada por um corpo, traz outros elementos para a lembrança e possibilita a construção da situação do passado. O vaso de pitombas causou impressão ao menino e foi guardado através dos anos vividos podendo, no momento da escrita, oferecer materiais para o memorialista remontar o acontecimento. Virginia Woolf em *Momentos de vida* (1982), ao perguntar-se por onde começar o relato de seu passado discorre sobre alguns elementos sobre os quais a memória se apoia: “Había olores y flores, hojas muertas y castañas, gracias a lo cual se distinguían las estaciones, y cada una tenía innumerables asociaciones, y poder para inundar el cerebro en un segundo” (WOOLF, 1982, pp. 42,43). Estas bases escolhidas como os aromas e as flores, podem trazer as lembranças do passado, tornando-as mais vivas quando são recordadas. O memorialista de *Infância* também utiliza estas estratégias sensoriais, mas, reconhece o caráter subjetivo deste procedimento quando declara os dados oferecidos por seus familiares:

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 (RAMOS, 2010, p. 10).

Graciliano Ramos escancara nesta sua colocação, os artifícios para a recuperação de suas lembranças. Uma pessoa em certa ocasião se refere às frutas como laranjas, mas o memorialista continua com a sua opinião, assumindo a importância da subjetividade para a evocação do passado, pois as pitombas possuíam um poder maior de sugestão através da imagem; eram elas as ocupantes de suas recordações durante tantos anos, foram as pitombas, não as laranjas, as responsáveis pela perduração da memória e desta forma, independentemente de ser realmente uma ou outra, o sentido é dado pela significação, responsável pela perduração da memória, sempre relacionada ao esquecimento e por isso necessitando realizar alguns malabarismos para continuar permitindo a existência do passado.

Sylvia Molloy em *Varia imaginación* (2003) desenvolve em suas memórias a mesma discussão quando um amigo lhe envia a notícia da demolição da casa de seus pais. Quando volta ao país ela verifica pessoalmente e percebe apenas algumas alterações na estrutura:

Cuando a mi regreso hablo con Pablo, le digo cómo se te ocurre mandarme decir que demolieron la casa, si sigue en pie. Pablo insiste, pero está totalmente cambiada, le han agregado casi un edificio entero, de dos pisos, enorme, y tampoco está el patio del frente, ni un árbol enorme del que me acuerdo muy bien. Pero el patio y el sauce estaban detrás de la casa, no adelante, le digo, y la casa está apenas ampliada, sigue igual. Porfía que no, que ya no es la misma casa sino otra, y que el árbol estaba al frente. Me doy cuenta de que es inútil insistir lo contrario. Acaso los dos tengamos razón (MOLLOY 2003, p. 12).

Graciliano Ramos escolhe as pitombas para reconstruir o seu passado, apesar de alguns afirmarem o equívoco desta constatação. Sylvia Molloy desmistifica este desencontro entre os dados dando razão aos dois, a ela e ao amigo, considerando que os elementos espaciais para a recuperação da memória dependem de estratégias individuais para resgatar algo que o tempo ainda não conseguiu desfazer. Dentro desta perspectiva, não podemos falar em verdade, mas em algo construído individualmente para manter as lembranças. Por este motivo, as divergências existentes, pelas contínuas reelaborações para recuperar as lacunas deixadas pelo esquecimento, que está sempre à espreita. O cérebro por sua vez, procura outros recursos para manter as memórias a salvo: “Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de

fôrma, tomam consistência, ganham raízes” (RAMOS, 2010, p. 27). Logo nos capítulos iniciais de *Infância*, Graciliano mostra ao leitor a densidade de algumas recordações e como elas foram formadas. Elas não encontram-se no livro ao acaso mas fizeram parte de um longo processo, uma grande travessia até chegar ao presente da escrita. Regina Fátima de Almeida Conrado sublinha as ações do autor:

As características estilísticas do autor-narrador de certa forma deformam a reprodução exata dos acontecimentos do passado – valorizando-os ou depreciando-os –, **escolhendo**, entre lembranças numerosas, aquelas que se quer narrar, **recompondo**, pela imaginação, outras parcialmente esquecidas, enfim, **recria-se** sobre lembranças (CONRADO, 1997, p. 68, grifos do autor).

As ações de *escolher*, *recompor* e *recriar* são expostas em *Infância* a partir das diversas reflexões no início do livro e mostram a complexidade deste transcurso, principalmente expondo sobre a dificuldade de recomposição das primeiras recordações. Sylvia Molloy, ainda em *Varia imaginación* (2003), após contar uma história acerca da troca de cartas entre amantes, coloca em questão os eventos apresentados ao leitor: “Yo había podido ser la mujer que encontró las cartas; o la que las escribió. He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente” (MOLLOY, 2003, p. 97). Após relatar toda a história, a memorialista assume as possíveis criações, dado sempre alheio ao leitor. Diversamente a Norah Lange, deixando as reflexões sobre a escrita fora de suas memórias, Graciliano discorre reiteradamente, principalmente nos capítulos iniciais, sobre os obstáculos para recuperar as recordações e as estratégias utilizadas para resolver seu problema:

Nova solução de continuidade. As sombras me envolveram, quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões: os brincos e a cara morena de sinha Leopoldina, o gibão de Amaro vaqueiro, os dentes alvos de José Baía, um vulto de menina bonita, minha irmã natural, vozes ásperas, berros de animais ligando-se à fala humana. O moleque José ainda não tinha se revelado. Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos (RAMOS, 2010, p. 14).

As figuras aparecem como fragmentos e como apoio para a estruturação das memórias e os sons emitidos pelos animais confundem-se na percepção da criança. Na seleção destas recordações os animais são colocados no patamar dos moradores da casa. Como a criança ainda não tem domínio das palavras, mistura os sons dos bichos aos de

seus parentes; como a idade ainda não permite claras distinções, as recordações aparecem incrustadas por elementos indistintos, como revela o memorialista:

Desse antigo verão que me 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 flores (RAMOS, 2010, p. 27).

Novamente encontramos a exposição da dificuldade de disjunção das memórias, elas ficam guardadas em um mesmo local, mas ao serem evocadas é necessário separá-las: de um tempo de seca há referência a um açude cheio, as impressões do período são posicionadas pelo autor como recortes e na junção dos acontecimentos podem inclusive misturar-se paisagens de épocas diferentes. Algumas vezes a distinção entre as partes não é possível, os fragmentos são apenas expostos para mostrar as reminiscências do passado. Wander Melo Miranda ressalta a revelação do autor sobre sua estratégia narrativa:

No fragmento “Verão”, de *Infância*, torna-se evidente como, para o autor, não interessa o mero registro ou transposição fotográfica da realidade externa (no caso, a paisagem física), mas a sua (re)construção através dos mecanismos conjugados da imaginação e da memória (MIRANDA, 1992, p. 45).

A mescla entre elementos imagéticos e do restante das lembranças compõe a escrita das memórias. Enquanto se recorda e escreve sobre os momentos marcantes da infância, outras reminiscências se inserem nas reflexões, como acontece com a estruturação de uma cantiga. Ela não se revela por inteiro de imediato; é anunciada paulatinamente:

Nessa linguagem capenga, d. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. 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... (RAMOS, 2010, p. 17).

Processo importante para a reconstrução das memórias, um acontecimento traz outro como uma cadeia de pensamentos. Por isso comparamos a escrita de memórias com um labirinto, já que as possibilidades de reconstrução são infinitas. A recordação da professora e dos contos lidos traz palavras recorrentes, levando à recomposição da cantilena. Um trecho da cantiga evoca outro e assim é iniciado o procedimento de organização das memórias. Como no caso das pitombas em que um objeto carrega consigo uma gama de significantes, encontramos no simples verso guardado “acorde seu papa” a mesma função:

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... 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 ideias, 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 (RAMOS, 2010, pp. 17-18).

O memorialista busca os elementos formadores do enredo e consegue completar a canção, modificada inclusive pelo seu hábito de corrigir a língua falada: “Levante, seu Papa-hóstia” para “Levante-se, seu Papa-hóstia”. E a partir de todas estas rememorações saem, finalmente, os versos da canção:

Levante, seu Papa-hóstia,
Dos braços de 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:
Acuda com todos os diabos (RAMOS, 2010, p. 19).

O autor tece a narrativa até a história ser concluída, ainda incompleta, mas totalmente transparente quanto ao processo de construção. A composição dos versos da cantiga, parcialmente existente, ocorre pela base no primeiro verso recordado, uma parte se une a outras e delineia a totalidade possível, pois algumas partes não estão ao alcance da memória. De modo semelhante consideramos o espaço como a base inicial, com o poder de ser conservado por diversos anos. E a partir dele surge a história narrada, a vida narrada, projetada a partir do olhar de quem recorda. À medida que crescem, se

desenvolvendo a partir da lembrança, os versos da cantilena trazem uma história complexa para a infância, por falar de um padre que mantinha relações com uma fiel da igreja e as palavras são organizadas para esconder a realidade, o pecado do padre. Esta recomposição a partir dos fragmentos ainda existentes é classificada por Gustavo Silveira Ribeiro:

Assim, os cacos que não se juntam, as palavras e ideias que faltam para compreender o mundo com segurança constituem-se como marcas estilísticas do ponto de vista infantil, fazendo com que a diferença entre uma e outra instância narrativa do livro se torne mais nítida e assuma um significado composicional claro (RIBEIRO, 2012, p. 57).

Victoria Ocampo junta os cacos em um canto da sala, coloca as recordações da infância sem as interferências da adulta em local separado no texto, Norah Lange realiza a exposição clara de seus fragmentos, sem refletir sobre eles e Graciliano, como Norah Lange, expõe os seus retalhos, mas revela ao leitor a grande dificuldade em reuni-los.

3.3 Pai e mãe

Os medos vividos na infância de Graciliano Ramos são obstáculos para sua aprendizagem e relacionamentos, bloqueando possíveis iniciativas. Diante de interações necessárias com os mais velhos o garoto parte da premissa de que está incomodando, pois suas opiniões ou tentativas de diálogo com os mais velhos são quase sempre inconvenientes. Os responsáveis por sua educação não oferecem espaço e ao menino cabe, na maioria das vezes, observar em silêncio para evitar os conflitos. As figuras do pai e da mãe são o centro desta relação, como perpetuadoras de uma educação rígida, impondo uma série de barreiras para manter o controle:

Meu pai e minha mãe revelavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, batezum de sapatos no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se. Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor (RAMOS, 2010, p.14).

Os pais causam esta impressão ao filho e como um grande terremoto, a presença de seus progenitores abala as estruturas, sempre retirando o pequeno de seu lugar. Os avôs e outros parentes mais próximos são representados também através das sensações causadas, os detalhes provavelmente conhecidos pelo narrador são omitidos para a representação ser focada no entendimento infantil. Esta escolha ocorre inclusive na estruturação do livro, conforme assinala Cláudio Leitão: “Em *Infância*, como em todos os livros de Graciliano Ramos, a ausência do tradicional prefácio e a falta de uma exposição minuciosa da ascendência genética dos protagonistas confirmam o rompimento com uma convenção naturalista do romance” (LEITÃO, 2003, p. 29). O narrador escolhe uma forma distinta de figuração ao omitir maiores informações sobre a sua genealogia. Irão se distinguir nestas memórias as impressões causadas pelo pai e pela mãe, entes mais próximos e causadores de apreensão pela autoridade imposta. Através da descrição de algumas experiências, apreendem-se os sentimentos de medo e incompreensão diante de certos posicionamentos dos adultos. A relação entre os pais e o filho é demonstrada através de encontros quase sempre desastrosos pela falta de comunicação. Ambos não conseguem mostrar claramente suas intenções através das palavras direcionadas ao filho, muitas vezes considerado indigno delas, preferindo corrigir ou somente interar o garoto sobre a detenção do poder através de castigos físicos.

A partir desta convivência dificultosa a criança vê-se embaraçada para lidar com o mundo, pois não sabe se possui liberdade para interagir de maneira autônoma, sem contar a inexistência de incentivo do pai ou da mãe para enfrentar os problemas da infância, ainda maiores por esta falta de apoio, e justamente esta falta, bem representada nos relatos, traz toda a carga de insegurança, companheira do garoto durante os seus primeiros anos. Na estrutura fragmentária do texto, a relação com os pais traz uma série de acontecimentos; os sentidos despertados pelos progenitores foram fortes para funcionarem como recurso para a recuperação das memórias. De acordo com Regina de Fátima Conrado é necessário buscar as raízes desta condição para remontar o passado:

Em *Infância*, os capítulos relativamente independentes ligam-se entre si pelos seres básicos das narrativas: o protagonista e os pais. Era necessário ao autobiógrafo, como disse Júlio Cortázar, *extrair esses rostos da arca, transformar episódios domésticos em resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica* (CONRADO, 1997, p. 77, grifos do autor).

A relação com os pais desenvolve no menino um grande receio quando é necessário entrar em contato com outras pessoas; nestes instantes sempre há o medo da repreensão, da incompreensão comum diante de suas atitudes e palavras. Podemos perceber esta distância dos pais de Graciliano Ramos através de experiências comuns às três autobiografias analisadas. Nos relatos de Victoria Ocampo e Norah Lange, os momentos de doença foram especiais por atraírem carinho e admiração pela coragem para o enfrentamento da situação, todavia, nos relatos de *Infância*, encontramos um menino assustado; quando há necessidade de maior cuidado, se vê em situação de maior fragilidade, ou seja, necessita enfrentar sozinho o problema. Na ocasião quando sofre por conta de uma irritação nos olhos sente o desprezo da mãe, a sua falta de sensibilidade: “Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega” (RAMOS, 2010, p. 144). Ao invés de aproximar-se do filho, a mãe o afasta com estas duras palavras. Na experiência de sofrimento, como sente repulsão por parte dos seus, o menino ressentido busca distrair-se observando o exterior e, através da audição apurada, consegue perceber algo da situação precária vivida por um garoto vizinho, criado por Chico Brabo, amável com os vizinhos, mas cruel com o garoto que fazia suas tarefas domésticas. A falta de um sentido lhe possibilita ter outras visões sobre o mundo, “enxergar” além dos muros de sua casa:

Duas figuras me perseguiram na doença prolongada: o sujeito amável, visto na rua, e a criatura feroz da sala de jantar. As discrepâncias avultavam, acumulavam-se – e era difícil admitir que alguém fosse tão generoso e tão cruel. A recordação daquela doçura mole, dos papelinhos de pó branco, dos sorrisos, trazia-me ao espírito bondade completa: os urros furiosos e os sopapos descarregados em João exibiam-me completa maldade. Onde estava Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento (RAMOS, 2010, pp. 144- 145).

Para ver passar o tempo quando está doente, a criança busca o espaço da casa vizinha para distrair-se. O comportamento de Chico Brabo, geralmente bondoso é colocado em questão, pois a compreensão só poderia existir diante de uma das duas representações, não havia como ser bom e ruim. O menino percebe a ambígua personalidade do vizinho e este fato o perturba, retirando-o de seu lugar de conforto,

pedindo uma reflexão, assim a criança busca uma explicação para entender as atitudes confusas:

Se Chico Brabo tivesse criados, vaqueiros, mulher, filhos, moleques na cozinha, dividiria, subdividiria a zanga, distribuí-la-ia equitativamente, e as parcelas nem seriam percebidas. Chico Brabo só dispunha daquela pequena subserviência. Depositava nela o veneno que produzia, purificava-se, voltava à sala, ia afagar as crianças, oferecer remédio às vizinhas (RAMOS, 2010, p. 156).

Do mesmo modo como justifica a postura do vizinho com a falta de pessoas para distribuir a zanga com o mundo, Graciliano explica o comportamento dos seus quando descreve certos problemas da família como responsáveis pelas atitudes grosseiras da mãe com os filhos. Um dos motivos do empecilho da harmonia do lar era a “irmã natural”, Mocinha: “Era branca e forte, de olhos grandes, cabelos negros, tão bonita que duvidei ser do meu sangue” (RAMOS, 2010, p. 164). Esta beleza surpreende o irmão e desorienta a mãe que, de acordo com o memorialista repreende os filhos por não possuírem belos traços como os da enteada. Por outro lado, apesar de enérgica com o garoto, a mãe não passa segurança à criança, por demonstrar possuir muitas dúvidas sobre o mundo, uma delas é sobre o seu fim. Certo dia recebe um folheto da igreja com a informação escrita sobre o final dos tempos e transmite o pavor ao filho, que já desconfiado da total credulidade dos seus, busca pontos de apoio: “Olhei o muro de tijolo, considerei-o indestrutível” (RAMOS, 2010, p. 76). Como base para a conduta materna o folheto da igreja é o elemento central, que traz as informações complexas para a criança e ainda por cima questionadas pela mãe. O narrador posiciona o menino com um sentido racional melhor apurado para a resolução do problema, verdadeiro contrário da mãe que se descabelava pela possibilidade de um desastre. O menino recebe o significado das palavras da mãe e antes de conseguir decifrá-las, sente-se arredio; desconfia de sua veracidade. Diante das explanações dos folhetos, a mãe continua com as considerações sobre a nova informação, mas o menino permanece firme em sua opinião: “Naquela tarde, porém, informando-me da profecia, eu ainda não acreditava nos desmoronamentos. O muro estava inabalável” (RAMOS, 2010, p. 77). E apesar da pouca idade é convicto: “Conversa: o mundo não ia acabar” (RAMOS, 2010, p. 77). A experiência de tirar sozinho suas conclusões na maioria das vezes possibilitou a ele a criação das próprias ideias: “O mundo estava imenso, com muitas léguas de comprimento – e desafiava, seguro, profecias e cometas” (RAMOS, 2010, p. 78). Com

o diálogo confuso e a incipiente divergência de pensamentos, cresce a distância entre o garoto e seus pais.

Da mesma forma como o menino busca arrimo em algo concreto em um instante de medo – um muro –, podemos observar esta atitude no relato de Norah Lange quando ela se depara com a notícia da morte. Para a menina, a janela será o ponto, de apoio, objeto necessário para ajudá-la a superar a mudança: “Yo miré hacia la ventana” (LANGE, 1957, p.103). Apreender algo aparentemente seguro ajuda a criança a processar a insegurança diante das surpresas da vida, a possível imutabilidade dos objetos é transferida para as pessoas, para a inconstância dos fatos.

Graciliano Ramos representa em suas linhas a extrema dificuldade em que vivia, pois o pai também não abria nenhuma brecha para a criança encontrar seu espaço. Possuidor de opiniões firmes, a figura paterna causava apreensão: “Tinha imaginação fraca e era bastante incrédulo. Aborrecia os ateus, mas só acreditava no contas-correntes e nas faturas. Desconfiava dos livros, que papel aguenta muita lorota, e negou obstinadamente os aeroplanos. Em 1934 considerava-os duvidosos” (RAMOS, 2010, p. 55). Com o pai não há ao menos momentos de conversa, suas atitudes não possuem explicação coerente, e sua autoridade se afirma apenas pela ascendência genética, informação evidenciada com clareza no conhecido capítulo *Um cinturão*. Diante do pai questionando aos gritos onde estava seu cinturão o menino vive uma das situações de maior pavor: “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” (RAMOS, 2010, p. 35). Como o garoto não sabe a resposta para esta questão, não tinha ideia de onde estava o cinturão, o pai lhe castiga violentamente com o chicote. Quando termina o suplício e vai deitar-se à rede sente o cinto que havia se soltado sozinho quando se deitara. O pai olha para o menino castigado e sente sua autoridade desmantelada:

Pareceu-me que a figura imponente minguava – e a minha desgraça diminuiu. Se meu pai tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arrepio que a presença dele sempre me deu. Não se aproximou: conservou-se longe, rodando, inquieto. Depois se afastou. Sozinho, vi-o de novo cruel e forte, soprando, espumando. E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra. Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça (RAMOS, 2010, p. 37).

E mesmo com a percepção do erro não se desculpa com o filho, certo ou errado era o dono da razão. O garoto não encontra espaço para ser reconhecido nem ao menos com a descoberta de sua sinceridade; por ser criança está em situação desfavorável, de fragilidade total diante dos mais velhos. Esta falta de maior vínculo com os pais traz a desorientação e assim os episódios mais graves causam certo transtorno para o garoto que tenta compreender as situações de seu cotidiano.

Como o pai e a mãe não abrem espaço para a criança aproximar-se, o menino segue cambaleando sozinho frente às novas descobertas, como quando percebe com desconfiança as relações entre a vida e a morte: uma casa pega fogo e uma moça morre por tentar salvar a foto de Nossa Senhora e o garoto é levado a este lugar pelo moleque José, agregado de sua casa: “Uma rapariga gemia entre soluços que procurara dissuadir a infeliz: Nossa Senhora não precisava de ninguém, escaparia, se quisesse” (RAMOS, 2010, p. 94). A cena de toda a desolação não tem saída em seus pensamentos e como ele desobedeceu aos pais para estar ali não pode confiar a ninguém suas angústias. As impressões da cena não saem da cabeça do menino: “Condenava-me e condenava o moleque. Se não me houvesse rendido à tentação, aquela imundície não existiria, pelo menos não existiria no meu espírito” (RAMOS, 2010, p. 97). A criança sente muita culpa por ter transgredido e visto a cena proibida, apenas permitida aos adultos e outros moleques que andavam soltos pela rua: “Durante o dia voltei a mencioná-la, a descrevê-la, nauseado. Procurei o autor daquela sórdida agonia e responsabilizei Nossa Senhora” (RAMOS, 2010, p. 99). Alguém haveria de ser o culpado pela morte da moça e o menino, sem titubear responsabiliza a santa.

O ápice das vivências experimentadas fora da casa é descrito no instante em que o menino olha ainda mais de perto a morte: “Simeão vivia com defuntos – e nunca um deles o incomodara. Homem poderoso. Ou então os defuntos eram bem fracos” (RAMOS, 2010, p. 188). Na visita ao cemitério, perde medos antigos: “As narrativas noturnas – diabos com olhos de brasas, cachorros mastigando pedaços de carne podre – sumiam-se. E o medo também cessava, no trabalho de adivinhar nomes e datas que desbotavam nas lousas” (RAMOS, 2010, p. 188). A partir de uma cena impressionante, quando observa o poço de ossos e parte do processo de decomposição, uma questão importante é colocada em cena:

A imagem horrorosa se obstinava. As imagens também seriam gastas pelos vermes. Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola,

receber castigos da mestra, escaldar os miolos na soma e na diminuição? Para quê, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? (RAMOS, 2010, p. 191).

Não era mais a questão de fé colocada na cena anterior quando a santa é culpada pela tragédia. Os problemas já não se encontravam somente na morte, mas na própria vida e seu valor banalizado com a visualização dos ossos, única parte restante após a decomposição do corpo: “Eu não podia resignar-me. As almas do outro mundo e os lobisomens adquiriam muito valor, faziam-me falta” (RAMOS, 2010, p. 191). Colocado diante da realidade sem a intermediação de um adulto, o menino perde o medo dos fantasmas, não por ser acalmado por outrem, mas por deparar-se com medos maiores. Assim, a partir da observação da própria situação e a dos seus semelhantes, constrói e reconstrói suas conjecturas, buscando elementos para tentar compreender. Sem o apoio do pai ou da mãe. Sozinho.

3.4 O menino invisível

Perguntas, correrias, invenção de brincadeiras e teste de limites são importantes para a criança entender o mundo a partir da provação de todo o tipo de experiências. Em *Infância* esta possibilidade é castrada devido ao fato dos lugares serem muito bem marcados; o menino cresce com uma noção clara das circunscrições espaciais, pois lhe era permitido apenas brincar com os familiares – irmãos, primos, agregados – e próximo a casa: “O pátio, que se desdobrava diante do copiar, era imenso, julgo que não me atreveria a percorrê-lo. O fim dele tocava o céu” (RAMOS, 2010, p. 14). A grandeza é observada e talvez atribuída ao local por ele ainda ser inexplorado e suas fronteiras visualizadas pela imaginação; apesar da vontade de brincar as reprimendas constantes impedem o risco. Trataremos, portanto, de destacar os dribles do narrador para vencer alguns percalços, este entorpecimento causado pelos temores e a tentativa de encontrar um lugar para extravasar os sentimentos, para tentar compreender as situações e atitudes das pessoas de sua convivência, buscar respostas diante das tantas questões da infância.

Com a dificuldade de acomodação ao novo ambiente, por não ser muito escutado em sua casa, o menino sente-se acuado frente às mudanças de residência realizadas pela

família, exigentes de adaptações dolorosas. Regina Conrado descreve os lugares apresentados em *Infância*, trilhados pelo pai do garoto, Sebastião Ramos:

A sequencia narrativa segue a disposição geográfico-temporal determinada pelas movimentações da família, ou seja, Fazenda Pintadinho, Buíque e Viçosa. A cada conjunto de narrativa em um dos espaços, há um capítulo de transição correspondendo à mudança ou a seus preparativos (CONRADO, 1997, p. 119).

Devido aos limites impostos, a adaptação aos lugares por onde passa o menino é sempre difícil. Entretanto, ele busca saídas para conseguir processar a quantidade de informações, regras e traquejos do mundo a ser explorado. Os livros, as brincadeiras, a observação do comportamento dos adultos e outros recursos serão importantes como instrumentos de compreensão da realidade. As situações difíceis vivenciadas pela falta de espaço da criança serão consideradas a partir da busca engendrada por achar um lugar para se expressar livremente, seja por pensamentos, palavras ou ações. A procura por um espaço é realizada de maneira semelhante em *El archipiélago*; apesar da diferença de classe social entre as crianças representadas, ambas sentem dificuldade para descobrir um lugar longe dos olhares dos adultos, pois elas são muito vigiadas e necessitam de um espaço para manifestar-se sem censuras, conseguir compreender os acontecimentos através da interação sem intermediações. A diferença entre as buscas dos dois autores serão os mimos oferecidos à filha mais velha da família, Victoria Ocampo, e desconhecidos pelo também primogênito, Graciliano Ramos, que não alcança privilégios nesta sua posição, pelo contrário, sofre demasiadamente com censuras por todos os lados. Horst Nitschack no ensaio “A escrita autobiográfica de Graciliano Ramos: buscando o espaço da subjetividade” (2009), aponta as consternações representadas em *Infância*:

O processo de educação e formação que tem esse eu como resultado, é narrado como uma história de sofrimentos: os sofrimentos causados por um pai autoritário e injusto, os sofrimentos pela negligência de sua mãe, os sofrimentos pela alfabetização e pelo ensino escolar. Essas experiências estimularam e criaram um desejo de resistência e de sobrevivência (NITSCHACK, 2009, p.237).

É difícil escapar deste círculo já que os responsáveis pelo garoto cobram atitudes muitas vezes não coerentes com a idade da criança, pedindo comportamentos de alguém mais velho e conseqüentemente mais ponderado. Os pontos importantes da infância

como a relação com os pais e o ensino tem em comum situações difíceis para serem enfrentadas no cotidiano. Sendo assim, não restam muitas saídas – a criança pergunta retoricamente e constrói suas respostas com base nos comportamentos dos mais velhos. A infância retratada ocorre neste ambiente hostil e o menino se vê imerso em seus pensamentos e hipóteses sobre os fatos, pois não encontra apoio para a resolução de seus conflitos. Em meio a esta tensão a infância se desenvolve; no entanto, Gustavo Silveira Ribeiro assinala o debate ético da obra, contrário ao pessimismo que geralmente lhe é atribuído. Embora o garoto tenha passado por muitos sofrimentos, Ribeiro frisa o olhar compreensivo do adulto para os motivos das pessoas criadoras deste clima de tensão durante a infância:

Se a incerteza e a nebulosidade são as características que definem o olhar do personagem-narrador em *Infância*, pode-se dizer que a busca por clareza e compreensão da experiência vivida é o elemento que melhor caracteriza o ponto de vista do adulto narrador (RIBEIRO, 2012, p. 61).

Assim como o crítico analisa a compreensão buscada por Graciliano em sua tentativa de entender as atitudes dos adultos diante dos impasses da vida, também partiremos nesta análise de perspectiva diversa, tentando apontar os espaços de liberdade obtidos pela criança neste contexto. Dentro do clima tenso na casa o menino vivia sem autonomia, sem poder brincar na maior parte dos ambientes ou escutar conversas dos adultos. Para conseguir apoio, José Baía, agregado da fazenda, aparece como figura fundamental, sendo referência para a formação desta infância e reaparece nas lembranças em muitas recordações:

Mais vivo que todos, avulta um rapagão aprumado e forte, de olhos claros, risonho. Calçava alpercatas, vestia a camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera, encardida, ordinariamente desabotoada, as pontas das aberturas laterais presas em dois nós. Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras. Sentado, escanchava-me nas pernas e sacudia-me, sapateava, imitando o galope de um cavalo; em pé, segurava-me os braços, punha-se a rodopiar, cantando:

Eu nasci de sete meses,
Fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas

Na porteira do curral (RAMOS, 2010, p. 12).

O menino sente um grande afeto por José Baía, empregado do pai, pessoa próxima com quem sentia liberdade para conversar e brincar. No primeiro espaço habitado na infância este era o único adulto que lhe dispensava atenção exclusiva, colocando-se no nível do garoto, entoando-lhe cantigas e principalmente situando o pequeno amigo como protagonista das brincadeiras. É pertinente observar na letra da canção entoada, a leitura realizada por Cláudio Leitão, referente a uma modificação: “A voz de José Baía, presente no mundo do menino, perdeu a rima entre *mamar e curral*, que desaparece na escrita. Na verdade, a rima e sua perda reaparecem e ficam registradas nesta ausência grafada” (LEITÃO, 2003, p.65). Esta desapareição do falar original de José Baía, o afastamento entre a vida e a arte demonstra a complexidade do labor literário, de sua incerta localização entre os dois eixos. A recolocação da palavra curral, escrita pelo adulto, nos faz perceber claramente a distância entre os fatos reais e a recomposição através da escrita, atitude também sublinhada por Cláudio Leitão:

A negação do texto de predomínio documental é radicalmente exposta nos relatos de *Infância*, não somente nos primeiros cinco, ou até sete relatos. Os fatos são líquidos no sentido de fluidez e da falta de forma fixa que a metáfora do líquido contém. Papel aguenta muita lorota, como pensava o pai do menino, a descrever da proclamação da república e da invenção dos aeroplanos. O livro de memórias cuja poética tem respaldo no que é fluido e incerto não apaga a nitidez referencial (LEITÃO, 2003, p. 124).

A liquidez descrita pelo autor tem relação com a falta de domínio sobre as lembranças que sempre escapam ao memorialista e podem enveredar por um ou outro caminho no instante do registro. Zygmunt Bauman em *La modernidad líquida* (2003) explica as propriedades deste estado físico:

Los fluidos se desplazan con facilidad. “Fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan”; a diferencia de los sólidos, no es posible detenerlos fácilmente –sortean algunos obstáculos, disuelven otros o se filtran a través de ellos, empapándolos- (BAUMAN, 2003, p. 8).

Esta caracterização pode ser utilizada para referir-se aos movimentos realizados pela memória, sempre se envolvendo com outros elementos enquanto o tempo passa, incluindo ou excluindo propriedades. Em *Infância*, esta mescla ocorre na mania de corrigir a língua escrita: a fala de José Baía mostra o abismo existente na representação

da vida, que consegue apreender apenas algo, somente uma pequena parte do que foi visto, sentido, falado ou realizado. A palavra de José Baía não permanece idêntica, é reorganizada pelo memorialista, passando pelo processo de transformação e sendo traduzida para a nova cultura de Graciliano Ramos ao escrever suas memórias.

O empregado da fazenda era muito especial para o garoto e era visto com admiração, principalmente pelas orações tidas pela criança como extremamente poderosas, capazes inclusive de mudar sua realidade. Enquanto brinca entre o milho, lugar onde pode ficar mais à vontade com seus pensamentos, o menino fantasia:

Muito me haviam impressionado, em narrativas de José Baía, as referências de orações fortes, especialmente à da cabra preta, de enorme virtude. Quem possui essa mandinga escapa às mais graves situações, desdenha emboscadas, suprime inimigos, anda afoito pelos caminhos, emudece as armas de fogo. No perigo, transforma-se num toco. Ou some-se, evapora-se – e diante do bacamarte fixo na forquilha da tocaia apresenta-se a imagem de Nosso Senhor crucificado (RAMOS, 2010, p. 69).

O efeito logrado pela oração funciona como uma válvula de escape para todo o clima de repressão vivido. Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (1988) ressalta: “Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo” (BACHELARD, 1988, p. 94). Segundo Bachelard, a realidade e o devaneio se mesclam no universo infantil. A criança de *Infância* fantasia através da prece que, com seus efeitos miraculosos, poderia trazer a solução para os sustos e pesares. Por este motivo, José Baía é visto com grande admiração. Além disso, o amigo é o contador de histórias e com os causos das orações oferece ao menino, a partir das narrativas orais, as experiências relatadas e repassadas, histórias folclóricas, mas que oferecem uma saída, outras possibilidades de enfrentar os problemas. A magia apontada o libertaria de todas as castrações dos adultos:

Depois, defendido pelo feitiço enérgico, lançar-me-ia em contravenções importantes: vagaria nas ruas, invisível jogando piões invisíveis, empinando papagaios invisíveis. Demorar-me-ia nas esquinas, escutando histórias curiosas, deitar-me-ia nas calçadas, juntar-me-ia aos garotos sujos e turbulentos. Permanecendo isolado, incorporar-me-ia a todos os grupos. E se avistasse padre João Inácio, correria para ele, examinar-lhe-ia a magrém disfarçada na batina ruça, o olho duro imóvel na órbita negra. Passearíamos como dois amigos. (RAMOS, 2010, p. 70).

As brincadeiras e o fato de andar ao lado de um adulto como igual passa a ser uma transgressão na vida do garoto reprimido. O ato de brincar pelas ruas traz alegria e o papagaio é utilizado como símbolo da independência gerada pela situação. Todos os objetos também seriam invisíveis para evitar a possível perturbação. Enquanto devaneia o menino coloca em cena a sua falta de autonomia e algo de rebeldia através de sua vontade de unir-se aos garotos *sujos e turbulentos*. Para José Baía, a criança poderia realizar perguntas, por isso a sensação de aproximação, não encontrada nos demais adultos da casa; o pai demonstra sempre a sua desafeição aos perguntadores e a mãe, em muitas ocasiões, não compreende os anseios do filho. Pela falta de prática, o menino realiza a atividade de questionamento sem habilidade:

Amaro e José Baía, armados de facões, estariam enchendo cestos com pedaços de mandacaru? Os sentidos me dizem que sim, mas isto discordava dos serviços comuns. Tentava esclarecer-me, largava uma interrogação maluca. Não indagava o motivo de se encherem os cestos, perguntava se eles realmente se enchiam (RAMOS, 2010, p. 29).

A pergunta desconexa pode ser realizada sem repreensões e a falta de prática é tanta que faltam ao garoto elementos para elaborar a frase, transformar seus pensamentos em palavras, então ele praticamente engasga diante do amigo, já que com o companheiro encontra espaço para expressar-se, para testar suas perguntas desajeitadas. Posteriormente, na imaginação da criança, José Baía continua existindo como um apoio, mesmo distante, representando a segurança, na maioria das vezes inexistente em sua casa. E a evocação aparece quando sente dúvidas, necessidade de conversar para esclarecer os seus conflitos:

Que seria papa-lagartas? Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia interrogá-lo. A frase me espantava sempre. Não queria convencer-me de que ouvia nomes tão feios, e quando me inteirava bem do sentido deles, afastava-me triste e humilhado, achando meu pai grosseiro e jurando emendar-me (RAMOS, 2010, p. 45).

A criança encontra-se totalmente desconcertada porque não vê saída para resolver sua questão. A necessidade de compreender o mundo lhe faz questionar as palavras diferentes e como os adultos não oferecem ajuda, a única saída é voltar ao passado: “Se José Baía aparecesse ali explicar-me-ia o papa – lagartas” (RAMOS, 2010,

p. 46). Podemos observar aqui a sensibilidade do menino com as palavras, um prelúdio de sua relação com a leitura, uma vez que ele não se contenta com parte do entendimento, e sente-se angustiado diante da indagação permanente a que está submetido. Ao contrário do pai, o amigo não se importaria com a questão e a responderia. Há com o companheiro inclusive a identificação pelas reprimendas, mas como José Baía já era adulto, conseguia livrar-se das censuras com maior desenvoltura: “Minha mãe descompunha José Baía, mas ele não lhe dava atenção: rodopiava, contava histórias de onças, dizia que tinha nascido de sete meses, fora criado sem mamar, bebera leite de cem vacas na porteira do curral” (RAMOS, 2010, p. 48). Por não ser mais criança o amigo possui firmeza para não preocupar-se com as advertências, mas como é ocupante de lugar subalterno, é incompreendido, colocado em um patamar semelhante ao das crianças.

Logo após a mudança da família para a vila, muito sentida por tirar o garoto de perto das referências, as evocações ao companheiro são constantes: “A porteira do curral estava longe” (RAMOS, 2010, p. 4). A marca do local antigo, a porteira, refere-se também à distância do peão da fazenda. O menino sente muita falta do amigo e o recorda em várias situações, porém, a nova rotina e outros acontecimentos vão preenchendo o seu cotidiano e José Baía aparece em suas evocações cada vez mais raramente, aos poucos o vazio deixado é preenchido e o amadurecimento o leva a saber como lidar com as situações de mudança. Cláudio Leitão aponta esta construção de um novo olhar a partir da chegada a Buíque:

Predomina, durante a chegada, o desconforto da mudança, superposto ao da lembrança turva do novo e desconhecido da disposição das coisas na forma de vila. Só a casa em que vai viver é vista por enquanto. Não há ainda o distanciamento necessário à percepção do conjunto. Quatro ou cinco casas juntas são suficientes para perturbar o menino. Sua leitura metonímica do mundo afasta a visão do todo e prenuncia as dificuldades do aprendizado da leitura gráfica. A visão metonímica é a função mimética da memória de que se vale o narrador. A pretendida visão panorâmica foi inicialmente obliterada pelas partes curiosas ou pelas coisas do mundo rural, raras na vila, embora o olhar comece a adequar-se ao novo espaço (LEITÃO, 2003, p.42).

Esta primeira mudança tira o menino de suas referências iniciais na fazenda, por isso é causadora de tanta perturbação: “De repente me vi apeado, em abandono completo, num mundo estranho, cheio de casas, brancas ou pintadas, sem alpendres,

notáveis” (RAMOS, 2010, p. 47). Até conseguir adaptar-se a nova realidade, os retornos ao passado são constantes, e esse movimento é importante para o garoto acostumar-se ao novo ambiente, para vencer seu receio diante das novidades, ele busca uma situação mais confortável nas experiências costumeiras. As recordações trazem a inquietação inclusive na infância, o exercício de recuperar os acontecimentos e comparar as experiências passadas com as atuais tem início nos primeiros anos da criança.

Quando se muda novamente, cita o desaparecimento de algumas figuras com maior naturalidade: “José da Luz, padre João Inácio, a velha professora de cabelos brancos, Filipe Benício, Chico Brabo e os meninos de Teotoninho Sabiá diluíam-se a distância. E as caras estranhas me inspiravam receio” (RAMOS, 2010, p. 176). Após um pouco mais de vivência com a mudança a situação já é vista de outra forma, pois a criança parece dominar melhor o espaço em que vive e entender algumas desapareições comuns no decorrer dos anos.

Um dos elementos responsáveis pela percepção do espaço é o movimento. *Infância*, assim como os *Cuadernos* de Norah Lange, também começa ressaltando as inconstâncias causadas pelo deslocamento. Nas duas obras as primeiras imagens marcantes mantêm relação direta com o espaço, com a mudança da família para viver em uma nova casa. As indas e vindas da família Ramos trazem diversos horizontes, incompreensíveis inicialmente pela falta de informações oferecidas pelos adultos. Os ambientes observados são de extrema importância, referências para a reconstrução do passado: “O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma” (RAMOS, 2010, p. 21). Destacamos a palavra *alma*, definida no dicionário *Houaiss*: “Conjunto formado por todas as atividades características da vida (pensamento, afetividade, sensibilidade, etc.) compreendidas como manifestações de uma substância autônoma ou parcialmente autônoma em relação à materialidade do corpo” (HOUAISS, 2001, CD-ROM). A autonomia da sensibilidade permite a perduração das lembranças; as imagens dos lugares percorridos pela família são fortes como o sol de Alagoas e o memorialista aponta espaços fixos da infância, referências para recordar o passado. Dentre estas lembranças, há um espaço onde o garoto encontra liberdade para pensar e brincar como deseja:

Na sala mudada em celeiro, o nosso ambiente se alargava de chofre, adquiríamos liberdade. As sementes se derramavam no corredor, iam-se acumulando, formavam uma ladeira, que subíamos até alcançar as

janelas. Daí dominávamos a rua, víamos os transeuntes mais baixos que nós. Seu Acrísio errava o caminho, tropeçava, batia nas paredes e rosnava: “Diabo! diabo! diabo!” Alguns passos à direita, seu Chico Brabo maltratava João. No solo movediço achávamos firmeza. A nossa brincadeira representava utilidade – e não viriam desmancha-prazeres aquietar-nos, impor-nos disciplina (RAMOS, 2010, pp. 66-67).

Como a sala descrita no trecho acima não possuía muita utilidade é transformada em paiol, local encontrado para as crianças sentirem-se livres da imposição dos adultos, não que lhes fosse aberta uma brecha nas repreensões, mas as crianças brincando no milho espalhavam o veneno para combater a praga. Neste lugar a criança localiza um espaço para brincar como bem entende e desenvolver sua imaginação: “Ali, oculto no milho, apenas com o rosto descoberto, enchia-me dessas ideias, imaginava-me um ser encantado. Punha-me a tagarelar” (RAMOS, 2010, p. 70). A fala muitas vezes reprimida encontra espaço para ecoar. Neste local as censuras dos adultos ficam de lado e a criança consegue viver este momento sem sentir-se ameaçada, podendo inventar histórias, pular e brincar à vontade.

Contrariamente à luminosidade refletida pelo milho e a liberdade sentida durante a brincadeira de espalhar-se por entre as sementes, os sustos da noite apavoram a criança, de forma semelhante a como acontece nos relatos de Norah Lange e Victoria Ocampo. O memorialista relaciona a sua ignorância aos fatos desconhecidos, à falta de maturidade, as suas inúmeras dúvidas não solucionadas, povoadoras de seus pensamentos. Os obstáculos encontrados para conversar com os adultos, tirar suas dúvidas transforma o ambiente em um mistério sem fim. Um caso que confirma o ocorrido refere-se a uma noite em que acredita ter visto algumas almas: “As almas vieram uma noite, quatro ou cinco, estirando-se e acorando-se à entrada do corredor. Assustei-me, gritei, acordei toda a gente, descrevi as figuras luminosas que se moviam na escuridão, subindo, baixando” (RAMOS, 2010, p. 60). Ao invés de acalmar a criança, dissuadindo-a das suas impressões sobre a noite, os adultos acreditaram piamente nas descrições apresentadas, e as dúvidas couberam à criança: “Senti remorso, desejei reduzir as minhas almas. Assombraram-me à toa. Vinham-me, porém, dúvidas” (RAMOS, 2010, p. 61). Os adultos transformam o medo em dúvida e cabe ao menino, mais uma vez, solucionar sozinho os seus conflitos.

3.5 Liberdade

Os livros infantis! Que livros! São paus de sebo a que a meninada é compelida a trepar, escorregando sempre para o princípio antes de alcançar o meio, porque afinal, aquilo é um exercício feito sem o mínimo interesse de chegar ao fim.

Graciliano Ramos

O caminho trilhado pelo leitor iniciante tem uma grande trajetória e como já ressaltamos começa com diferentes tipos de leitura, pois para o menino reprimido não é fácil manejar as palavras. Dentre as saídas buscadas para enfrentar a situação, a alfabetização será importante para inserir a criança fora deste espaço e lhe dar oportunidade de conhecer novas experiências nas histórias lidas, entretanto, mediante o quadro apresentado anteriormente o autor aponta os problemas deste tipo de relação; apesar de proporcionar novos horizontes é um processo doloroso e complexo. A aprendizagem da leitura mostrou-se ainda mais difícil por não ser uma atividade consciente de busca por uma nova forma de expressão, pois, como as palavras – tanto faladas quanto as escritas não eram comuns no cotidiano apresentado, a alfabetização foi lenta e dificultosa para o menino que não possuía ideia do mundo que iria encontrar quando as desvendasse. Segundo Cláudio Leitão, as primeiras experiências vividas por Graciliano Ramos ressignificam a atitude da leitura:

Nessa altura do “Verão”, observa as pessoas e suas alterações sazonais. A experiência sensorial é forte. É da grande sede que se desenha, num transe primal vivenciado por todo aquele que é capaz de ler. Ler o mundo ou ler a vida. Ou seja: ler supõe exposição ao inusitado, ao inesperado, à surpresa e ao sofrimento. Dentre as surpresas, sobressai a fragilização do pai, faceta minimizadora do poder essencial, apenas momentaneamente esvaziado pela falência da pecuária (LEITÃO, 1995, p. 47).

A situação de restrição da fala e da escrita desenvolve a experiência sensorial trazendo uma percepção mais apurada do mundo, por esta leitura com escassez de palavras. Por muito tempo o narrador nos mostra que ficou preso ao círculo restrito imposto pelos pais e demais adultos responsáveis por sua educação (professores,

amigos, etc.), mas a partir de uma lenta e gradual abertura dos horizontes, consegue penetrar em ambientes inimagináveis.

Devido a este contexto opressor, limitador de seus passos, o menino necessita encontrar um meio para conseguir entender um pouco mais sobre os acontecimentos do seu entorno, recurso forjado pela situação segundo Antônio Candido (2006): “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, 2006, p. 72). Esta entrega, pelos motivos elencados, não foi direta, mas feita por etapas. Até chegar à leitura individual e com compreensão a criança precisou aceitar a aprendizagem, vencer os obstáculos da comunicação, principalmente com o pai, aprender a decodificar, lutar com o significado das leituras, distantes de seu universo, até poder escolher suas histórias, identificar-se e envolver-se para a vida inteira.

Antes, porém de passar por este processo, em algumas situações isoladas o menino consegue transpor as barreiras impostas, uma delas foi na casa de um fazendeiro amigo, onde realiza uma visita com a mãe e encontra liberdade para falar, ganhando coragem com o efeito do álcool que conseguiu tirar-lhe a timidez inicial: “No meio estranho encabulei – e isto me atenua. Ainda isento de compromissos, murchava diante de pessoas desconhecidas. Com certeza já me haviam habituado a considerar-me um ente mesquinho. A minha roupa era curta e chinfrim” (RAMOS, 2010, p. 40). Somente algum tempo depois ele sente-se à vontade diante das mulheres da casa: “Quem me deu o primeiro cálice de licor foi a morena vistosa, mas não sei quem deu o segundo. Bebi vários, bebi o resto da garrafa. Comportei-me indecentemente, perdi a vergonha, achei-me à vontade exigindo licor” (RAMOS, 2010, p. 42). Como relata Regina Conrado, por estar longe de casa a criança ignora os olhares da mãe e aproveita a ocasião: “O efeito da bebida desreprimiu a criança invariavelmente reprimida na família. A amorosidade das jovens gerara uma situação estranha, completa novidade para o menino, que se insinua comicamente” (CONRADO, 1997, p. 84). Nesta situação, além de poder expressar-se sem barreiras o menino ainda pode ter a experiência de ser o centro das atenções, ser momentaneamente alguém importante. Fora disso, encontraria em casa seu lugar em um canto, no qual as palavras indevidas significariam castigo físico.

Contrariamente à facilidade como o álcool modifica as atitudes do garoto, o processo que o leva a enveredar pelo caminho da leitura é árduo, e a casa passa a ser

espaço de tortura devido a grande dificuldade advinda dos percalços no convívio com os mais velhos da casa. Quando o pai inicia a atividade de alfabetização, o suplício tem início: “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” (RAMOS, 2010, p. 111). A falta de comunicação entre o menino e o pai havia criado na ocasião da alfabetização, um abismo difícil de ser superado: “À tarde pegava um côvado, levava-me para a sala de visitas – e a lição era tempestuosa. Se não viesse o côvado, eu ainda poderia dizer qualquer coisa. Vendo-o, calava-me. Um pedaço de madeira, negro, pesado, da largura de quatro dedos” (RAMOS, 2010, p. 111). A situação criada pelo pai não estimula a criança, mas a faz sentir um impulso para se afastar desta situação, livrar-se dos momentos de tortura, as letras misturam-se ao medo de apanhar caso cometesse algum deslize ao dizer as lições e a sua aprendizagem segue relacionada ao possível castigo físico.

Os livros estavam fora do círculo de sua convivência, por isso, na nova etapa, seus pensamentos mudam radicalmente: “Tentei imaginar livros” (RAMOS, 2010, p. 116). Iniciada a interação com o mundo e ideias exteriores, as relações passam a ser mais complexas: “A escola era horrível – e eu não podia negá-la, como negara o inferno” (RAMOS, 2010, p. 118). O menino percebe que não há como se afastar desse novo mundo. Negar o inferno era simples, mas a criança nota que está diante de um problema de difícil resolução. E dentro deste contexto, as ideias semeadas pelos pais passam a atormentar o garoto: “No íntimo julgava-me fraco. Tinham-me dado esta convicção e era difícil vencer o acanhamento” (RAMOS, 2010, p. 123). A autoimagem carregada pelo garoto dificultou sua aprendizagem, pois em muitos instantes ele se classifica como incapaz e inferior.

Aos poucos, o exercício de liberdade a que se afeiçoa possibilita a comparação entre os adultos de sua família e os novos adultos que passa a conhecer. No episódio em que a professora lhe pede para lavar as orelhas ele percebe a diferença entre a educação escolar e a recebida em casa: “Nunca minha família se ocupara com semelhantes ninharias, e a higiene era considerada luxo” (RAMOS, 2010, p. 125). Para começar a observar o que se passa fora é necessário esta comparação, a perceber que nem sempre os padrões estabelecidos em sua casa eram os corretos, primeiro passo para livrar-se de algumas dessas amarras.

Além da dificuldade de alfabetização e de comunicação com o pai outro empecilho para a leitura é o tipo de literatura para crianças na época. A linguagem encontrada nos livros escolares passa a não ter relação com a vida de suas brincadeiras e apreensões:

- Passarinho, queres tu brincar comigo?

Forma de perguntar esquisita, pensei. E o animalejo, atarefado na construção de um ninho, exprimia-se de maneira ainda mais confusa. Ave sabida e imodesta, que se confessava trabalhadora em excesso e orientava o pequeno vagabundo no caminho do dever (RAMOS, 2010, p. 129).

A artificialidade do discurso é destacada no excerto, aqui Graciliano discute sobre a qualidade das obras destinadas às crianças: “- Queres tu brincar comigo?/ O passarinho, no galho, respondia com preceito e moral. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário” (RAMOS, 2010, p. 130). Aquele tipo de escrita distanciava-se da realidade: “D. Maria resumiu essa literatura, explicou-a. E o meu desalento aumentou. Julguei que ela fantasiava; impossível enxergar a narrativa simples nas palavras desarrumadas e compridas” (RAMOS, 2010, p. 131). O leitor iniciante sente-se atordado, pois necessita compreender, entretanto, com os textos apresentados esta empresa fica muito difícil. A crítica ao texto utilizado para alfabetizar e moralizar, é também enunciada por Graciliano Ramos em *Linhas tortas* (1975):

Aquelas coisas maçadoras, pesadas, estopantes, xaroposas, feitas como que expressamente com o fim de provocar bocejos, revoltam-me. Espanta-me que escritores componham para a infância pedantices rebuscadas, que as livrarias encarregam-se de fornecer ao público em edições que, à primeira vista, causam repugnância ao leitor pequenino; embasbaca-me que professores reproduzam fonograficamente aqueles textos indigestos; assombra-me ver aquilo adotado oficialmente (RAMOS, 1975, p. 66).

Além dos apuros vivenciados durante a alfabetização o menino ainda precisa vencer a artificialidade deste tipo de literatura. Na leitura de um texto enfadonho o menino cochila e quando acorda percebe: “Acordei bambo certo de que nunca me desembaraçaria dos cipoais escritos” (RAMOS, 2010, p. 131). Podemos verificar uma verdadeira luta do menino em seu processo de alfabetização – ora resiste, ora sente-se atraído por algo ainda inominado, mas capaz de mudar definitivamente o curso de sua vida. No desenrolar deste processo, a compreensão da literatura já começa a se

diferenciar: “Não havia desordem na composição. Só eu me atrapalhava nela, os meninos comuns viam facilmente o fugitivo esconder-se na gruta, a aranha fabricar a teia. Humilhava-me e na horrível cartanagem só percebia a confusão de veredas espinhosas” (RAMOS, 2010, p. 132.) Aqui o autor revela duas dúvidas quanto aos sentidos da igreja e da escola: “E se o catecismo tivesse para mim algum significado, pegar-me-ia a Deus, pedir-lhe-ia que me livrasse do barão de Macaúbas” (RAMOS, 2010, p. 132). E o encontro com a leitura foi dificultado, além dos textos da cartilha do barão de Macaúbas, outras leituras mais complexas eram oferecidas aos alunos da época:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorando da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados (RAMOS, 2010, p. 133).

A leitura de Camões feita desta maneira abrupta poderia ter retirado o garoto do universo da leitura, não fosse a sua grande curiosidade para com o mundo, não fosse a sua pré-leitura, quando ainda se fazia e respondia suas questões, seu modo diverso de ler o mundo, ainda sem necessidade de embrenhar-se em análises enfadonhas: “O outro mistério, o que se referia a pontos, vírgulas, parênteses e aspas, estirava-se demais e produzia um sono terrível” (RAMOS, 2010, p. 133). E deste modo de perceber a literatura vem uma nova compreensão na busca pelo sentido das palavras representantes do cotidiano e não somente por sua organização sintática.

3.5.1 Caminhando sozinho

Durante a alfabetização o pai e os professores são os companheiros de percurso, mas nem sempre o leitor iniciante consegue compreender os textos apontados por seus educadores. A decodificação e o entendimento não caminham juntos e por isso a alfabetização ocorre lentamente. A criança tem um novo espaço através de suas leituras somente quando começa a entender as “mensagens” dos livros, assim pode refletir sobre as ideias levantadas em cada conjunto de palavras.

Certo dia o pai, numa mudança brusca de atitude resolve se dirigir ao filho e pede que busque um livro para realizarem a leitura juntos: “Com certeza o negociante

recebera alguma dívida perdida: no meio do capítulo pôs-se a conversar comigo, perguntou-me se eu estava compreendendo o que lia. Explicou-me que se tratava de uma história, um romance, e exigiu atenção e resumiu a parte já lida” (RAMOS, 2010, p. 207). A surpreendente atitude do pai funciona para o pequeno conseguir se aventurar na compreensão do texto escrito, pela primeira vez lhe é dada a atenção necessária e inclusive o pai faz perguntas sobre a leitura. Ávido por esta ocasião, o leitor iniciante já possui base para realizar o entendimento: “Alinhavei o resto do capítulo, diligenciando penetrar o sentido da prosa confusa, aventurando-me às vezes a inquirir. E uma luzinha quase imperceptível surgia longe, apagava-se, ressurgia, vacilante, nas trevas do meu espírito” (RAMOS, 2010, p. 207). Algo inesperado ocorre: o sentido da leitura traz expectativas a partir desta ajuda do pai. A luz quase imperceptível permite o início da relação do menino com o texto, a partir da visualização do sentido ele começa a perceber algo se modificando a partir de suas leituras. A cena repete-se na noite seguinte e o menino se interessa pela nova atividade:

Na terceira noite fui buscar o livro espontaneamente, mas o velho estava sombrio e silencioso. E no dia seguinte, quando me preparei para moer a narrativa, afastou-me com um gesto, carrancudo. 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 (RAMOS, 2010, p. 208).

A desatenção do pai desorienta o menino, mas ao mesmo tempo o empurra para buscar aventurar-se nesta empreitada. Após pensar sobre esta situação a conclusão é o ponto necessário para o leitor: “Por que não me arriscava a tentar a leitura sozinho?” (RAMOS, 2010, p. 209). Esta é uma nova etapa, difícil pela insegurança: “Eu era meio parvo, todos se impacientavam com a minha falta de espírito. Rude, sem dúvida. Vocabulário mesquinho, entendimento escasso” (RAMOS, 2010, p. 215). Até quando consegue fazer a leitura sozinho necessita de muito apoio e para conhecer bem as palavras passa por outro processo, pois tem muitas dúvidas quanto ao vocabulário: “Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida” (RAMOS, 2010, p. 218). A criança envereda por um árduo caminho até chegar à compreensão do texto, utiliza os dicionários da loja

do pai, que não se opõe por ver uma utilidade ao produto sem venda. O entendimento e a segurança para realizar interpretações demoram para chegar, mas como não há outras saídas, a criança enfrenta seus medos para realizar a aventura, diante do primeiro desafio, a leitura é arriscada. Assim acontece quando senta-se com o livro em um canto da loja. O memorialista descreve a sensação:

Era como se me fechassem uma porta, porta única, e me deixassem na rua, à chuva, desgraçado, sem rumo. Proibiam-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 (RAMOS, 2010, pp. 220 - 221).

Assim Graciliano Ramos sente enquanto vive no mundo da incompreensão das palavras. O menino está com um exemplar do livro *O menino da mata e o cão piloto*, e fica em dúvida entre ler ou não ler o texto condenado, pois de acordo com a prima Emília, o livro havia sido escrito por um sujeito protestante, mais um conflito onde a decisão cabe à criança. A persignação em frente à igreja demonstra os temores com relação ao escrito, mas após pensar muito sobre sua atitude futura, há o enfrentamento do medo:

Chorei, o folheto caído, inútil. O menino da mata e o cão Piloto morriam. E nada para substituí-los. Imenso desgosto, solidão imensa. Infeliz o menino da mata, eu infeliz, infelizes todos os meninos perseguidos, sujeitos aos cocorotes, aos bichos que ladram à noite (RAMOS, 2010, p. 221).

Vemos neste excerto a identificação do memorialista com a sua leitura: a vida do menino passa a se entrelaçar com as experiências de seus primeiros livros. O narrador relaciona a história do personagem com as suas vivências. As injustiças sofridas pelo menino do livro são como as injustiças já conhecidas por Graciliano em sua casa. Neste caso há o agravante da leitura ser proibida, por este motivo, é preciso atravessar diversas barreiras: a da dificuldade para conseguir ler - decifrar as palavras do livro e a da religião: realizar a leitura e não ser punido:

Antes disso estava quase em sossego, livre dos caixeiros e de Fernando, livre de minha mãe, pensando nas crianças que venceram gigantes e bruxas, vencem o medo na floresta. Mas a clareira se fechara, a sombra me envolvera, uma tampa descera do céu – e achava-me de novo sem defesa (RAMOS, 2010, p. 221).

Fervilham em sua mente a leitura proibida, os protestantes e o diabo. O desafio de ler *O menino da mata e o seu cão Piloto* permite a visualização da situação em que vive a partir da identificação e novas questões, como o abandono por conta dos mais velhos, começam a fervilhar seus pensamentos. Outra ampliação de seus olhares ocorre com a busca por livros fora de casa, o que consegue na biblioteca de Jerônimo Barreto e assim vai melhorando seu repertório:

Nesse tempo eu andava nos fuzuês de Rocambole. Jerônimo Barreto me fazia percorrer diversos caminhos: revelara-me Joaquim Manuel de Macedo, Júlio Verne, afinal Ponson du Terrail, em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras (RAMOS, 2010, p. 232).

E, finalmente, com a compreensão do texto a realidade começa a se modificar, aparecem novos mundos em sua vida, agora as histórias dos livros também fazem parte de seu cotidiano: “Minha mãe, Jovino Xavier e os caixeiros evaporavam-se. A única pessoa real e próxima era Jerônimo Barreto, que me fornecia a provisão de sonhos, me falava na poeira de Ajácio, no trono de S. Luís, em Robespierre, em Marat” (RAMOS, 2010, p. 235). O garoto consegue novos contatos através dos livros e transforma sua vida, substituindo crenças anteriores e desenhando a partir daí sua própria história, com muitos outros personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto isso eu já ia longe, trotando, fogoso, voltando ao caminho trilhado da entrada ao corredor, ao depósito, ao jardim, visionário, exaltado, tateando e batendo nas paredes com os punhos à procura de espaços vazios e invisíveis, salões ocultos, passagens secretas, catacumbas, túneis, esconderijos, criptas escondidas ou portas secretas camufladas. Não desisti. Até hoje.

Amós Oz

Procuramos nesta dissertação apontar alguns caminhos utilizados pelos memorialistas para a reconstrução do passado através da recuperação do espaço, elemento primordial para a evocação de certas recordações. As lembranças da infância, cada vez mais distantes por seu confronto com o tempo, se agarram em fragmentos para garantir a sua perpetuação e assim são ampliadas, reformuladas, colocadas novamente em exposição, como uma criação a partir de restos. E na constante mudança a qual está submetida a vida, o passado é continuamente reformulado, pois o olhar para ele é sempre outro olhar: olhar da própria criança ao guardar determinadas lembranças, olhar do adulto em diversas fases após cada experiência e finalmente o olhar do idoso, não muito distinto das outras fases, pois sempre reformula suas miradas.

Estas reflexões finais nos levam a indagar sobre o tema da fotografia nos três relatos analisados, já que a representação deste resgate do passado é fiel à estratégia de construção narrativa em cada livro: em *El archipiélago* há fotos do pai de Victoria Ocampo quando era estudante, da mãe, tias, avô, avó, bisavô e bisavó. Além de trazerem para o presente as imagens das pessoas queridas da família, as fotografias também evidenciam o laço com a genealogia. São 11 fotografias distribuídas pelo livro¹⁰, além da foto da capa. Enquanto realizamos a leitura das experiências da infância, cabem-nos as perguntas assinaladas por Leonor Arfuch em *Crítica cultural entre política e poética* (2008): “Qué desean esas imágenes, dispersas y recurrentes de nuestro álbum de familia colectivo?, ¿qué nos piden?” (ARFUCH, 2008, pp. 55-56 grifos do autor). As respostas podem ser muitas, uma delas a partir da leitura realizada

¹⁰ Algumas destas fotografias encontram-se ao final deste texto.

refere-se à recuperação da genealogia, confrontando com as lembranças individuais, recolhidas pelos sentimentos da menina. A última figura, não contabilizada em nosso levantamento, representa a tentativa de rompimento de Victoria Ocampo com a família, trata-se de uma imagem de *Juana de Arco*, importante, pois ela a associava com L.G.F., seu primeiro amor. As páginas autobiográficas levam consigo a tradição através da presença do álbum de família e a última figura mostra a tentativa de rompimento no início da adolescência.

Em *Cuadernos de infancia*, a relação com a fotografia também confirma a escolha da memorialista para a composição de sua história, pois o retrato não aparece formalmente como no texto de Victoria Ocampo, mas a partir de uma problematização da situação de captura da imagem. No momento da foto de primeira comunhão, quando a criança sente certo desconcerto diante do coelho agonizante do fotógrafo, pois acredita na existência de um jogo de transferência de olhares entre a irmã e o coelho, a fotografia não mantém somente a recordação do instante, mas apreende algo mais difícil de explicar apenas com a observação da imagem: a preocupação da menina com o coelho e a relação feita com a irmã. O jogo de olhares, a posição da mirada, muito observada nas fotografias por captar a atenção da pessoa fotografada, encontra expressão através das palavras de Norah Lange. Esta construção narrativa é possível pela captura realizada através da foto, como aclara Roland Barthes em *La cámara lúcida* (1982): “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (BARTHES, 1982, p. 31). A literatura aproveita-se então desta captura para imbuir os retratos de significados possíveis e também lançar as perguntas sobre as situações escolhidas para serem eternizadas através da fotografia.

No texto de Graciliano Ramos esta correlação com marcas que resistem ao passar dos anos também aparece através da imagem, entretanto de maneira diversa: com figuras fragmentadas entre outros objetos e imbuídas de múltiplos sentidos para representar a passagem do tempo:

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. Esse espelho caía da parede e nunca se partiu, rivalizava com o copo azul, lembrança do casamento de meu avô, e o paliteiro que representava dois galos e uma raposa. Há meia dúzia de anos o

paliteiro ainda existia, mas um dos galos tinha se ausentado (RAMOS, 2010, p. 66).

Não encontramos aqui, como nos exemplos dos relatos citados anteriormente, a foto da criança ou de outros habitantes da casa. O menino não observa sua imagem ou o retrato de seus pais ou irmãos na fotografia da sala, mas encontra as litografias do santo e do inferno, o último temido pela mãe e questionável para o garoto. Neste aspecto, perante a grandiosidade das duas imagens, a criança continua com sua invisibilidade, nem através da representação fotográfica recebe atenção por parte dos mais velhos. A observação da própria fisionomia não encontrará lugar nas fotografias, mas será possível somente no momento presente, através do espelho que desafia a lógica; ele não se parte com as quedas e cumpre sua função de representação do outro, segundo Foucault (1984), em um espaço onde ele não se encontra. Portanto, os olhares da família Ramos não chegam ao presente, não se voltam para a criança ou para os seus, mas perdem-se nas indagações sobre o mundo, entre o céu e o inferno representados nas litografias expostas na sala.

No excerto apresentado constatamos que o paliteiro existiu por muitos anos, este utensílio resistiu e quase conseguiu atravessar o passado e chegar ao presente, entretanto, ele não possui a mesma capacidade da fotografia de perdurar tanto e representar o tempo passado, congelado através do papel, aqui como um objeto insignificante e persistente, existente para evocar o passado, para provar sua verdadeira existência. E no fim o memorialista constata que o paliteiro com os galos não está mais presente. Novamente encontramos objetos cotidianos com funções importantes na narrativa de Graciliano Ramos, podendo trazer algo do passado, marcar o tempo, como um relógio diverso, ao invés de marcar os minutos e as horas, contabiliza os anos passados.

Ao longo destas páginas, atentamos nossos olhares para as casas das crianças, abrimos portas, janelas, encontramos passagens e tiramos muitos objetos do lugar para mostrar como o espaço ajuda na reconstrução das memórias, entretanto, só conseguimos realizar este ato de entrada em uma residência do passado enquanto leitores porque depois de pensar sobre a escrita da infância, concordamos com Sylvia Molloy:

Ahora es abril pero a veces creo que estamos en septiembre. Sé que estamos por entrar en verano pero hay días en que algo me dice que está por llegar el invierno, con sus lluvias y humedad, casi lo presiento en el viento fresco que a veces sopla por la tarde. Y también lo

presiento en el ladrido desolado de un perro que me llega desde el fondo de manzana, que es el de aquel perro de la casa del fondo, en Olivos, que ladraba de tarde cuando tenía frío. Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre (MOLLOY, 2003, pp. 104-105).

Habitamos a primeira casa e ela permanece através das lembranças. Só nos resta constatar, como afirma a escritora, que nunca saímos deste lugar: apesar das muitas voltas pelo mundo estamos sempre em nossa primeira casa, local onde nos vimos pela primeira vez dentro da grandiosidade do mundo.

IMAGEM N° 1 - MANUEL S. OCAMPO

“Mi padre, Manuel S. Ocampo, estudiante de ingeniería”.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

IMAGEM N° 2 - RAMONA AGUIRRE

“Mi madre, Ramona Aguirre, ‘La Morena’.

Mi tía Virginia”.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

IMAGEM Nº 3 - MANUEL HERMENEGILDO DE
AGUIRRE

“Mi bisabuelo, Manuel Hermenegildo de Aguirre”

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

IMAGEM N° 4 - VICTORIA ITUARTE PUEYRREDÓN DE AGUIRRE

“Mi bisabuela, Victoria Ituarte Pueyrredón de Aguirre”.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

IMAGEM N° 5 - MANUEL A. OCAMPO

“Estancia ‘La Rabona’, Pergamino.

Con mi abuelo, Manuel A. Ocampo”.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

IMAGEM N° 6 - ANGÉLICA OCAMPO

“Mi abuela,
Mama Angélica Ocampo”.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

IMAGEM N° 7 - JUANA DE ARCO

Juana de Arco. (Parecido con L.G.F.)

Le vert paradis des amours enfantines (ou adolescentes).

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Carlos Alberto Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Ed. UNB, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ARAMBEL – GÜIÑAZU, María Cristina. *La escritura de Victoria Ocampo*. Memorias, seducción Collage. Buenos Aires: Edicial S.A., 1993.
- ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- _____. Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2002.
- _____. “O espaço biográfico na (re) configuração da subjetividade contemporânea”, in Galle, Hemult, (Org.) e Outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ASTUTTI, Adriana. *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C.Onetti, Rubén Darío, J.L.Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

ASTUTTI, Adriana y DOMINGUEZ, Nora. *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. *A cena da leitura nas memórias de infância*. Revista do Cesp, v.26, n.35, p.29-37, jan-jun 2006. <Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit.>> Acesso em: 08 abril. 2009.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1957.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, M.: “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, in *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Manoel de. “O menino que carregava água na peneira”, in *Exercícios de ser criança*. São Paulo: Salamandra, 2009.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1982.

_____. “El narrador”, in *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta, 1986.

_____. “Experiencia y pobreza”, in *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1990.

_____. *A conversa infinita. A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, pp.183-191.

BRANDÃO, Luís Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura - Poéticas do espaço*. v. 15, n.1, pp. 207-220, jan.-jun./2007.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. “Infância: violência e iniciação”. In: BULHÕES, Marcelo M. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999; pp. 97-109.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANETTI, Elias. *A língua absolvida- História de uma juventude*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CARDONA, Laura. “Algunas consideraciones en torno de La madriguera, de Tununa Mercado”. Texto não publicado.

CARDOSO, Sérgio. “O olhar dos viajantes”, in NOVAES, Adauto... [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*. São Paulo: Ática, 1983.

CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

CHEJFEC, Sergio. “Lengua simple, nombre”. *Nueve perros*, año 2, nº 2/3, Rosario, 2002/2003.

CONRADO, Regina Fátima de Almeida. *O mandacaru e a flor- A autobiografia Infância e os modos de ser Graciliano*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.

DOLTO, Françoise. *Infancias*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.

_____. *La causa de los niños*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.

DOMINGUEZ, Nora; Pérsico, Adriana Rodríguez. *Autobiografía de Victoria Ocampo: la pasión del modelo*. Buenos Aires: Lecturas Críticas, 1987.

ESCUDERO, Lucrecia. “Identidad e identidades”. *DEF – GHI*, nº 1, Santa Fe, 2008.

FILHO, José Moura Gonçalves. “Olhar e memória” in NOVAES, Adauto... [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. 1984. Disponível em <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>. Acesso em: 08 novembro 2011.

FREITAS, Marcos Cezar de. (org.) *História social da infância no Brasil*. 6ª edição. São Paulo: Cortez, 2006.

GAMA - KHALIL, Marisa Martins. *O lugar teórico ficcional nos estudos literários*. Revista Anpoll, vol. 1, nº 28, 2010. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/166>>. Acesso em: 05 julho 2011.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 19--.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GLANTZ, Margo. “El cuerpo inscrito y el texto escrito o La desnudez como naufragio” in Margo Glantz. *Ensayo y crítica*. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

GRAMUGLIO, María Teresa. “Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura”. In *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo. 2003, v.9.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância*. São Paulo, Artmed, 2004.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: F.C.E., 2002.

JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.

KAMENSZAIN, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

KING, John. *Sur – Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931 -1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo, Escuta, FAPESP, 1998.

LAJOLO, Marisa. “Infância de papel e tinta” in FREITAS, Marcos Cezar de. (org.) *História social da infância no Brasil*. 6ª edição. São Paulo: Cortez, 2006.

LANGE, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1957.

_____. *Obras Completas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

LEBENSZTAYN, Ieda. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo: Hedra, 2010.

LEGAZ, María Elena. *Escritoras en la sala. Norah Lange (Imagen y memoria)*. Argentina: Alción Editora, 1999.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto – memória e exílio em Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

_____. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 2010; pp. 269-282.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Lezama. *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

MANTOVANI, Fryda Schultz. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979.

MARKOWITSCH, Hans J. “Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica”. In Galle, Hemult, Org. e Outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

MATAMORO, Blas. *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Eudeba, 1986.

MERCADO, Tununa. *La madriguera*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1996.

_____. *Narrar después*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

_____. “Testemunho. Verdade e literatura”. In Galle, Hemult, Org. e Outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (coleção *Folha Explica*)

_____. *Corpos escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp, 2009.

MIZRAJE, María Gabriela. *Norah Lange. Infancia y sueños de walkiria*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 1995.

MOLLOY, Sylvia. “Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo”, *Filología*, año XX, 2 (1985), pp. 279-293.

_____. *Acto de presencia – La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: FCE, 1996.

_____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

_____. “Prólogo”. In: OCAMPO, Victoria. *La viajera y sus sombras. Crónicas de un aprendizaje*. Buenos Aires: FCE, 2010.

_____. “Prólogo”. In: LANGE, Norah. *Obras Completas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

MOURÃO, Rui. *Estruturas*. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

NITSCHACK, Horst. “A escrita autobiográfica de Graciliano Ramos: buscando o espaço da subjetividade”, in Galle, Hemult, Org. e Outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

NOTAS DA PRODUÇÃO. *Moça com brinco de pérola*. <Disponível em <http://www.webcine.com.br/notaspro/npmocabr.htm>.> Acesso em: 20 janeiro 2011.

OBIETA, Adolfo de. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.

_____. *Autobiografía II – El imperio insular*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1980.

_____. *Autobiografía III – La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1981.

_____. *Autobiografía IV – Viraje*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1982.

OSORIO, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana*, N 114-115, enero-junio, 1982.

OSTROWER, Fayga. “A construção do olhar” in NOVAES, Adauto... [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OZ, Amós. *De amor e trevas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *E a história começa. Dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

PINTO, João Pereira. *A liberdade em Graciliano Ramos: uma iniciação à antropologia e à ética*. Varginha: Editora Alba, 2000.

PRIORE, MARY DEL. (org.) *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

PUCCINELI, Lamberto. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1975.

PY, Fernando. “Prefácio”. In: Proust, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro, Ediouro: 2002.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.
- RENAN, Ernest. “¿Qué es una nación?” In Bhabha, Homi K. *Nación y narración – entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores S.A., 2010.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens. Uma interpretação de Infância, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Annablume, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SAER, Juan José. *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- SARLO, Beatriz. *La maquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- STAROVINSKI, Jean. *Jean Jacques Rousseau*. Taurus, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- TSVIETAIEVA, Marina. *El diablo*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- UNESCO. *Proyecto Villa Ocampo*. Disponível em: <http://www.villaocampo.org>. Consultado em 15 de outubro de 2012.
- VÁZQUEZ, María Esther. *Victoria Ocampo. El mundo como destino*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- VILLORDO, Oscar Hermes. *El grupo Sur. Una biografía colectiva*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 1993.
- WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

YERUSHAUMI, Yosef Hayan. "Reflexiones sobre el olvido". In Yerushalmi, Y.; Loraux, N.; Mommsen, H.; Milner, J. C. y Vattimo, G. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.

YURKIEVICH, Saul. *El cristal y la llama*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1994.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.