

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Daniel da Silva Moreira

**A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação**

Juiz de Fora

2011

Daniel da Silva Moreira

**A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jovita Maria Gerheim Noronha

Juiz de Fora

2011

Moreira, Daniel da Silva.

A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação / Daniel da Silva  
Moreira. – 2011.  
102 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Juiz de  
Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Literatura brasileira. 2. Autobiografia. 3. Desejo. I. Título.

CDU 869.0(81)

Daniel da Silva Moreira

**A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

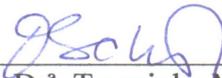
Aprovada em 12/07/2011.

BANCA EXAMINADORA



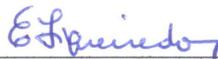
---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Maria Scher Pereira  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eurídice Figueiredo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Livia Reis  
Universidade Federal Fluminense

A Gabriela Dolores da Silva Moreira  
e  
Daniel Pereira Alves,  
melhores amigos, irmãos e companhias certas  
nos itinerários intelectuais e nos da vida.

## **Agradecimentos**

Agradeço, antes de qualquer pessoa, aos meus pais – Denice Dias da Silva e Lucimar José Moreira – que através de seu trabalho, sempre muito duro, me deram a oportunidade de estudar até hoje, de chegar muito mais longe do que a eles mesmos foi permitido e, sem cobrança alguma, me deram a chance de poder optar por ser o que eu quisesse na vida. À minha mãe, professora das primeiras letras, um agradecimento ainda mais especial, por ter sempre incentivado e acompanhado de perto os estudos, muitas vezes desafiando corajosamente os limites da própria formação para me ajudar no que era preciso. Agradeço a ela por ter sido sempre tão inteligente e curiosa e por ter me ensinado a inestimável lição de que com esforço e persistência é possível aprender qualquer coisa no mundo, ainda que faltem recursos ou professores. Tenho muito orgulho de ambos pertencerem a uma geração criada num Brasil muito difícil e sem oportunidades, mas que com muito trabalho e perseverança deu a volta por cima e pôde oferecer à minha geração tudo aquilo a que não tiveram acesso, quebrando assim um círculo vicioso de muitas e muitas gerações.

À minha orientadora, Jovita Maria Gerheim Noronha, agradeço por, em toda a sua inteligência e generosidade, ter orientado este trabalho e, o que creio que seja ainda mais importante, por ter ajudado a definir os caminhos de todo um percurso profissional. Gostaria que ela soubesse que, com exceção de meus pais, foi quem mais colaborou com minha carreira profissional, quem mais me impulsionou e apoiou, e, ainda, ao lado de meus melhores amigos, foi e é uma das presenças afetivas mais importantes da minha vida. Além disso, agradeço por ter me ajudado e, não é exagero dizer, socorrido nos momentos de maior necessidade, extrapolando em muito, para minha sorte, a função por vezes burocrática de um orientador. Espero de todo meu coração que nosso diálogo intelectual e nossa amizade estejam apenas começando.

Agradeço pelo “presentinho de papai-do-céu” que ganhei quando tinha seis anos de idade, minha irmã, Gabriela Dolores da Silva Moreira, que no início era apenas um pedacinho de gente um tanto monótono, mas que, ao crescer, se tornou a amiga inteligente, bonita e divertida que tenho a sorte de ter ao meu lado todos os dias há 20 anos.

A Daniel Pereira Alves, agradeço por, há quase 10 anos, ter entrado na minha vida e não ter saído mais, por ser o melhor amigo possível, por sempre ouvir e entender tudo o que digo, por ser o primeiro e mais atento leitor dos meus textos, por ser de longe o melhor

interlocutor para diálogos intelectuais e pessoais e por ser a companhia mais instigante para todas as coisas da vida.

Agradeço à Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa, amiga mais que amada, com quem compartilho tantos gostos, interesses, experiências e que esteve presente em momentos decisivos da vida, sempre pronta a dar a palavra certa de incentivo ou consolo.

Agradeço à Juliana Machado de Britto, amiga amada e indispensável, cuja presença foi decisiva em conquistas sem as quais minha vida não seria a mesma. Agradeço por me ensinar a viver mais e melhor, pelas conversas úteis e culturais e pelas inúteis mas muitíssimo divertidas.

Agradeço à Daniela Pereira Alves, pela amizade já de tantos anos, pelo carinho, pelas conversas e pelos bolos de aniversário. Às Carolinas – Carolina Garcia de Carvalho Silva e Carolina Peixoto de Barros – minhas eternas veteranas, que tanto me ajudaram e que foram sempre tão amigas. À Kelly Cristina Silva, a grande amiga à distância já há 13 anos, que ainda não tive a oportunidade de ver pessoalmente, mas que me mostrou que a presença física é algo muito relativo numa boa amizade. À Waldilene Silva Miranda, pela amizade e pelas nossas conversas longas e desabafos que nos deixavam aliviados, mais criativos e prontos para seguir adiante. Agradeço a Dener Rodrigues de Oliveira e Douglas Brandão, que apareceram num momento muito oportuno e foram amigos verdadeiros, leves e divertidos quando isso era justamente o que eu mais precisava. Agradeço à Laura Assis de Souza, uma das pessoas mais doces, amigas e inteligentes que conheci até hoje. Às amigas Aline Domingues de Paiva e Patrícia Nunes Paiva agradeço pela amizade, pela companhia, pelas saídas e pelas conversas sempre tão boas. Agradeço aos amigos de mestrado e aos da *Darandina Revisteletrônica*: Leonardo Augusto Felipe de Mattos, Wagner Lacerda e Dulce Mary Godinho Pereira. A estes e a outros amigos de várias épocas, sem os quais os caminhos seriam uma impossibilidade, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço também a pessoas que não mais estão entre nós, mas que tive a felicidade de conhecer e com quem pude conviver durante algum tempo, as avós Dolores Cristina da Silva e Esmaelita Martins Moreira, o avô José Moreira Sobrinho e a mãe de duas das pessoas que mais amo no mundo, Maria de Lourdes Netto Pereira Alves, ela igualmente amável e extremamente bondosa.

Não posso me esquecer de deixar o meu sincero agradecimento a alguns professores que, sem dúvida alguma, fizeram toda a diferença na minha formação e na minha vida de aluno e que tiveram, ainda, importância fundamental na minha escolha profissional. Vera

Lúcia L. da Luz, May Lene Clemente Lopes, Sérgio Loures, Joicy Rodrigues Suarez, Danielle Berzoini Mauler e Rogério Rezende Pinto.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eurídice Figueiredo, por gentilmente ter aceitado o convite para participar da banca de defesa. Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Maria Scher Pereira por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa e por, anteriormente, ter participado da banca do exame de qualificação, ocasião em que fez inúmeras sugestões que em muito enriqueceram meu trabalho. Agradeço ainda ao Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires, também presente no exame de qualificação, pelas sugestões de leitura e comentários ao texto, ambos muito importantes no desenvolvimento da minha pesquisa.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários pela ajuda no crescimento intelectual e pelo apoio e confiança em meu trabalho.

Por fim, agradeço à CAPES pelo apoio financeiro concedido durante dois anos de pesquisa, fundamental para minha dedicação total ao mestrado.

*Todos os homens que andam na  
rua são homens-narrativas, é por  
isso que conseguem parar em pé.*  
(Philippe Lejeune)

## Resumo

Esta dissertação tem por objetivo discutir a dualidade presente na escrita autobiográfica brasileira, que se vê dividida, muitas vezes, entre o desejo e a negação da prática. O ponto de partida para a compreensão e estudo deste fenômeno é um mapeamento de explicações possíveis para a existência da dualidade de impulsos artísticos e um mapeamento da mitologia criada em torno da figura do autobiógrafo. A seguir, traça-se um paralelo entre a história do preconceito em relação à autobiografia na França e no Brasil, buscando encontrar explicações para o surgimento e para a persistência da negação do gênero. De posse deste levantamento teórico sobre a questão da negação e do desejo pela autobiografia, foram escolhidas, dentre as obras de autores brasileiros, duas a partir das quais se ensaia discutir a questão: *Um homem sem profissão* (1954), de Oswald de Andrade, em que parece haver a predominância do desejo pelo desnudar-se através da escrita e o *Itinerário de Pasárgada* (1954), de Manuel Bandeira, em que o autor opta por uma narrativa circunspecta na qual a obra ganha destaque em detrimento do sujeito. Por fim, realiza-se uma reflexão sobre a relação entre estas autobiografias e obras ficcionais de seus autores e sobre a utilização da escrita de si como uma forma de preparação da crítica que suas obras receberiam na posteridade.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Autobiografia. Negação. Desejo.

## Résumé

Ce mémoire de master vise à discuter la dualité présente dans l'écriture autobiographique au Brésil, qui se voit souvent déchiré entre le désir et le déni de la pratique. Le point de départ pour la compréhension et l'étude de ce phénomène est un relevé des explications possibles à l'existence de la dualité des pulsions artistiques et un relevé de la mythologie créée autour de la figure de l'autobiographe. Ensuite, on établit un parallèle entre l'histoire des préjugés contre l'autobiographie en France et au Brésil, essayant d'y voir des explications pour l'émergence et la persistance du déni du genre. Ayant en vue cette approche théorique sur la question du déni et du désir dans l'autobiographie, parmi les œuvres d'auteurs brésiliens, deux ont été choisies pour la discussion de cette question: *Um homem sem profissão* [Un homme sans profession] (1954), d'Oswald de Andrade, et *Itinerário de Pasárgada* [Itinéraire de Pasargades] (1954), de Manuel Bandeira. Enfin, on fait une réflexion sur la relation entre ces autobiographies et des œuvres fictionnelles de leurs auteurs et sur l'utilisation de l'écriture de soi comme un moyen de préparer la critiques de ces œuvres pour la postérité.

**Mots-clés:** Littérature brésilienne. Autobiographie. Déni. Désir.

## Abstract

This dissertation aims to discuss the duality present in Brazilian autobiographical writing, which is often divided between the desire and the denial of the practice. The starting point for understanding and studying this phenomenon is a mapping of possible explanations for the existence of the duality of artistic impulses and a mapping of the mythology created around the figure of the autobiographer. Then, we draw a parallel between the history of the prejudice against autobiography in France and in Brazil, by searching in the history of the discomfort in autobiography an explanation for the emergence and persistence of the denial of the genre. With this theoretical approach on the issue of denial and desire for autobiography, two books were chosen from among the works of Brazilian authors to discuss this question: *Um homem sem profissão* [A man without a profession] (1954), by Oswald de Andrade, and *Itinerário de Pasárgada* [Pasargadae's itinerary] (1954), by Manuel Bandeira. Finally, we make a reflection on the relationship between these autobiographies and the fictional works of their authors and on the use of autobiographical writings as a form of preparation for the treatment that their works would receive on posterity.

**Keywords:** Brazilian literature. Autobiography. Denial. Desire.

## Sumário

1 – Apresentação.....	14
2 – Estratégias e caminhos do discurso autobiográfico: representações do autobiógrafo .....	17
2.1 – O <i>eu</i> entre Apolo e Dionísio.....	19
2.2 – A defesa de Narciso.....	23
2.3 – O coração desvelado.....	35
3 – Falar sobre si no Brasil .....	40
3.1 – Entre deselegância e menosprezo: a autobiografia no Brasil até o final do século XIX ..	45
3.2 – A primeira metade do século XX e os partidários das escritas de si .....	54
3.3 – A década de 1950 e a “autobiografização” da literatura brasileira.....	64
3.4 – Da década de 1960 aos dias de hoje .....	67
4 – Um certo Apolo e um certo Dionísio .....	73
4.1 – Vida e obra, aproximações e divergências .....	78
4.2 – A autobiografia como preparação da recepção e da crítica da obra literária.....	86
5 – Considerações finais .....	98
Referências: .....	101

## 1 – Apresentação

Esta pesquisa nasceu de um incômodo. Leitor de autobiografias, memórias e diários, me intrigava muito encontrar nessas obras, quase que invariavelmente, uma atitude de dúvida, constantes explicações da razão de existência daquele escrito ou até mesmo duras críticas por parte de seus próprios autores. Se o livro autobiográfico era brasileiro, as estratégias de negação e justificação se multiplicavam e reforçavam, chegando quase à obsessão. Ainda assim – e isso apenas servia para aumentar minha curiosidade – estes autores seguiam em frente, escreviam e publicavam seus textos autobiográficos, demonstrando até mesmo prazer em fazê-lo.

O ponto de partida para tentar entender este fenômeno foi mapear possíveis explicações para a presença da dualidade na escrita autobiográfica, o que resultou numa pesquisa sobre a dualidade de impulsos artísticos e sobre a mitologia criada em torno da figura do autobiógrafo, etapa de meu trabalho que está exposta no segundo capítulo. O primeiro caminho que segui me foi mostrado pela obra *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (1998, publicado originalmente em 1872), de Friedrich Wilhelm Nietzsche, em que o autor busca estabelecer uma distinção entre apolíneo e dionisíaco, tomando Apolo como o deus da clareza, da harmonia e da ordem, e Dionísio como o deus da exuberância, da desordem e da música. Apesar da aparente oposição, Nietzsche deixa bastante claro que o apolíneo e o dionisíaco são impulsos artísticos complementares. A seguir, tento entender a relação entre as acusações de narcisismo a que o autobiógrafo está sujeito e a constante negação da prática autobiográfica. Para tanto, recorro ao livro *Défense de Narcisse* (2005), de Philippe Vilain, em que o autor vai discutir a depreciação da autobiografia, buscar desfazer mal-entendidos e ideias preconceituosas, demonstrar que a autobiografia não é sempre uma concessão ao narcisismo, ao despudor ou a uma prática terapêutica, e que mesmo que aconteça de sê-lo isso não a desqualifica como literatura. No fim do capítulo, recupero, ainda, alguns pontos de *O coração desvelado* (1999), de Peter Gay, em que o autor trata da experiência autobiográfica compreendida entre o período do início do reinado da rainha Vitória até o advento da psicanálise, época que – sobretudo nos países de língua inglesa – conheceu uma situação fértil para a escrita e publicação de obras de teor confessional e memorialístico, mas que viu, ao lado desse desejo por escritos autobiográficos, nascer também uma profunda desconfiança quanto à figura dos autobiógrafos.

Uma vez feito este mapeamento, percebi que a dualidade de impulsos nas escritas de si ultrapassava a esfera pessoal do autobiógrafo e estava radicada na própria história do gênero e da sociedade em que se manifestou. Fez-se necessário, então, seguir por um caminho que complementava os argumentos que analiso no segundo capítulo, buscando na história do desconforto em relação à autobiografia explicações para o surgimento e para a persistência da negação do gênero, assunto ao qual dedico meu terceiro capítulo. Diante do vazio teórico sobre a história da autobiografia no Brasil, recorri primeiramente a um texto de Philippe Lejeune, intitulado *Un siècle de résistance à l'autobiographie* (1998), em que o autor refaz o percurso do menosprezo pela escrita autobiográfica na França desde os últimos anos do século XIX até as últimas décadas do século XX. O autor refaz este percurso na tentativa de compreender aquilo que chama de uma violenta voz de menosprezo em torno da autobiografia, buscando suas origens e principais motivações. Após percorrer o caminho do preconceito em relação à autobiografia na França, pude traçar um paralelo com a história do gênero no Brasil, em especial da autobiografia intelectual. No panorama da autobiografia que tento esboçar, parto das primeiras autobiografias intelectuais publicadas no Brasil, *Como e porque sou romancista* (2005, publicado originalmente em 1893), de José de Alencar, e *Minha Formação* (2001, publicado originalmente em 1900), de Joaquim Nabuco, passando pelas obras de intelectuais modernistas – fundamentais à compreensão do *boom* autobiográfico no país –, para chegar às numerosas autobiografias de intelectuais contemporâneos. Busquei, nesse processo, servir-me ao máximo da bibliografia nacional que tange esse tema. Apesar de pouco numerosa, há textos de grande valor, como é o caso, por exemplo, do ensaio *Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco* (1994), de Beatriz Jaguaribe, a introdução que Gilberto Freyre escreveu para o *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, o prefácio de *Casa-Grande & Senzala* (2003, publicado originalmente em 1933), também de Freyre, e o artigo *A autobiografia no Brasil* (1978), de Edson Nery da Fonseca. Além disso, destaco a atuação de algumas figuras de inegável influência cultural na sociedade brasileira e que, acredito, tenham tido sua carga de responsabilidade numa mudança de atitude em relação às escritas de si, é o caso de Mário de Andrade, Edgard Cavalheiro, Antonio Candido e Monteiro Lobato. Por fim, realizo um levantamento da situação da autobiografia e das principais obras publicadas no Brasil nas últimas décadas.

De posse deste levantamento teórico sobre a questão da negação e do desejo pela autobiografia, escolhi, dentre as obras de autores brasileiros, duas autobiografias intelectuais em que busco, no quarto capítulo, discutir a questão: *Um homem sem profissão* (2002, publicado originalmente em 1954), de Oswald de Andrade, em que parece haver a

predominância do desejo e pelo desnudar-se através da escrita e o *Itinerário de Pasárgada* (1958, publicado originalmente em 1954), de Manuel Bandeira, autobiografia em que o autor opta por uma narrativa circunspecta e em que a obra ganha destaque em detrimento do sujeito. Ainda no quarto capítulo ensaio uma reflexão sobre duas questões em que o *Itinerário de Pasárgada* e *Um homem sem profissão* exercem uma profunda influência: a relação entre estas autobiografias e as obras de seus autores e a utilização destes escritos como uma forma de preparação da crítica que suas obras receberiam na posteridade.

## 2 – Estratégias e caminhos do discurso autobiográfico: representações do autobiógrafo

(...) só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente.

(Friedrich Nietzsche)

Quantas formas há de se escrever uma autobiografia? Se esta questão me fosse colocada, provavelmente diria que as possibilidades são infinitas e a análise da prática mostra muito bem que nenhuma autobiografia é igual ou demasiado parecida a outra. Todavia, se fosse imprescindível escolher algum critério de classificação da prática autobiográfica, ainda que não excluísse nenhum outro, optaria, motivado pelo meu interesse pessoal como leitor de autobiografias, por um critério bastante simples e que tem norteado minhas reflexões: a dualidade de posições frente ao autobiografar. A partir da leitura de autobiografias, é possível perceber que há, de um lado, aqueles autores que, ainda que estejam escrevendo suas autobiografias, pouco hesitam em detratar a prática, executando a escrita de suas vidas do modo mais racional possível, preferindo sempre o moral, o público, e dando a ideia de que estão cumprindo uma mera obrigação social. Há, de outro lado, aqueles autores que se lançam sem pejo a essa tarefa, deixando claro seu desejo pela escrita e mergulhando, com todos os riscos decorrentes do ato, na face privada de suas existências, em suas experiências mais íntimas.

É no mínimo instigante comparar atitudes tão díspares em relação ao texto autobiográfico e colocar, lado a lado, figuras como Paul Ricœur, que já no início de seu *Réflexion faite* faz questão de ressaltar as possíveis ciladas e limitações do gênero autobiográfico:

Ao falar (...) de autobiografia, levo em conta as armadilhas e os defeitos inerentes ao gênero. Uma autobiografia é, primeiramente, o relato de uma vida; como toda obra narrativa ela é seletiva e, por este motivo, inevitavelmente artificiosa. Uma autobiografia é, ainda, em sentido estrito, uma obra literária e, deste modo, se baseia na distância ora benéfica, ora nociva, entre o ponto de vista retrospectivo do ato de escrever, de inscrever o vivido, e o desenrolar cotidiano da vida; esta distância distingue a autobiografia do diário.<sup>1</sup> (RICŒUR, 1995, p. 11, tradução minha)

---

<sup>1</sup> No original: “Parlant (...) d’autobiographie, je prends en compte les pièges et les défauts attendant au genre. Une autobiographie est d’abord le récit d’une vie; comme toute œuvre narrative elle est sélective et, à ce titre, inévitablement biaisée. Une autobiographie est, en outre, au sens précis, une œuvre littéraire; à ce titre, elle repose sur l’écart tantôt bénéfique, tantôt nuisible, entre le point de vue rétrospecif de l’acte d’écrire, d’inscrire le vécu, et le déroulement quotidien de la vie; cet écart distingue l’autobiographie du journal.”

E Annie Ernaux, que em *Paixão Simples*, tratando sobre um assunto parecido àquele de que fala Ricœur, faz um juízo positivo das características da escrita autobiográfica, numa atitude que aponta muito mais para a defesa e a entrega a um gênero, do que para a crítica ou censura:

Naturalmente não sinto vergonha de anotar essas coisas, por causa do espaço de tempo que separa o momento em que elas se escrevem, em que na solidão eu as vejo, do momento em que elas forem lidas pelos outros, que aliás, acho que nunca chegará. Até lá posso me acidentar, morrer, ou pode estourar guerra ou revolução. É por causa deste espaço de tempo que atualmente posso escrever, mais ou menos do jeito que aos dezesseis anos eu me expunha ao sol escaldante o dia inteirinho, aos vinte fazia amor sem evitar filho: sem refletir nas conseqüências.

(Logo é um erro que nos leva a tachar de exibicionista quem escreve sobre a sua vida, pois exibicionista é quem só quer uma coisa: se mostrar e ser visto na mesma hora.) (ERNAUX, 1992, p.38)

E mais instigante ainda é constatar que, independentemente da opinião ostentada, estes autores cedem à autobiografia, seguem em sua tarefa de refazer suas trajetórias, ou apenas fragmentos delas, em forma de escrita. O que está por trás da minha opção de classificação e leitura das escritas de si, é justamente o questionamento e a busca da compreensão de como operam os mecanismos de afastamento e aproximação do fazer autobiográfico e quais são suas conseqüências.

A princípio, creio que estas posições tão fortemente marcadas frente à narrativa da própria vida tenham raízes bastante profundas, que vão bem mais longe do que uma mera timidez e repulsa ou, em outro extremo, do que o tão comumente referido gosto por exibicionismo, mas sim que se estendem ao passado histórico e cultural de nossa sociedade e mesmo à própria natureza do fenômeno artístico.

Há que se considerar também que, como propõe Wander Melo Miranda, a autobiografia é pensada aqui “não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado” (MIRANDA, 1992, p.25). O que equivale a dizer que o texto autobiográfico não se constitui apenas como um escrito casual, mas que se trata do resultado de uma ordenação previamente elaborada, uma representação de um sujeito criada por ele mesmo e, deste modo, a quase totalidade do que lemos são suas escolhas. A intencionalidade do discurso autobiográfico evidencia que as atitudes de afastamento e aproximação da escrita da própria vida não poderiam se constituir como um fenômeno gratuito.

E eis aí um ponto em que, sempre que possível, é importante tocar, pois o senso comum muitas vezes pensa a escrita autobiográfica em termos de “verdade” – e não em

termos de representação intencional – e assim é que ouvimos, mais constantemente do que seria de se desejar, ideias como: “Ora, a autobiografia de Oswald de Andrade é ousada e interessante porque sua vida foi, bem antes da escrita, ousada e interessante.” Ou ainda “A autobiografia de Manuel Bandeira é sisuda porque, a despeito de sua obra poética, Bandeira foi um homem circunspecto e reservado”. Como se a vida criasse a escrita, quando, como nos diz Philippe Lejeune, “é o texto que produz a vida!” (LEJEUNE, 2008, p. 65).

Assim, faz-se oportuno discutir possíveis razões que levam à existência da dualidade na autobiografia, cuja escrita se vê constantemente dividida entre a negação e o desejo pela palavra. Busco, desse modo, interpretações possíveis que sejam capazes de orientar e, de certo modo, ordenar a leitura de autobiografias.

## 2.1 – O eu entre Apolo e Dionísio

Um possível caminho a ser seguido pode ser encontrado em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872)*, a primeira grande obra de Friedrich Wilhelm Nietzsche. No livro, Nietzsche busca mostrar como a tragédia grega, após ter alcançado a perfeição por reconciliar a “embriaguez”, de Dionísio, e a “forma”, de Apolo, começou a declinar ao ser invadida gradualmente pelo racionalismo de Sócrates, este considerado como um “sedutor”, pois teria feito triunfar junto à juventude ateniense o mundo abstrato do pensamento. Nietzsche busca, então, estabelecer uma distinção entre apolíneo e dionisíaco, considerando Apolo como o deus da clareza, da harmonia e da ordem, e Dionísio como o deus da exuberância, da desordem e da música. Apesar das diferenças, o autor salienta que o apolíneo e o dionisíaco são complementares entre si, mas que foram separados pela civilização.

O que me interessa neste momento na obra de Nietzsche é justamente a distinção e caracterização que o autor faz dos princípios apolíneo e dionisíaco, bem como o sistema de relação e complementação entre os dois impulsos artísticos. Segundo o autor, ganha-se muito a favor da ciência estética ao chegar-se à certeza de que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.” (NIETZSCHE, 1998, p. 24). Esta divisão da arte entre dois princípios, tomada aos gregos, oferece a vantagem de tornar perceptíveis à mente os profundos

ensinamentos secretos de sua visão da arte não por meio de conceitos, mas sim através das “figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (NIETZSCHE, 1998, p. 24). Aos dois deuses gregos da arte está ligada a percepção de que no mundo helênico existe uma forte contraposição, relativa às origens e aos objetivos, entre a arte apolínea, a do figurador plástico, e a arte dionisíaca, a arte não figurada da música. Para Nietzsche,

(...) ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1998, p. 24).

O autor busca uma aproximação com os dois impulsos pensando-os como os universos artísticos, separados, o do *sonho* e o da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. Em sonho a humanidade colhe uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade. A necessidade da experiência onírica foi expressa pelos gregos em Apolo, este, sendo o deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Segundo a raiz de seu nome, Apolo é o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia.

Nietzsche, para falar de Apolo, recorre a Schopenhauer, que na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*, observa a respeito do homem colhido no véu de Maia: “Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação].” (Apud NIETZSCHE, 1998, p. 27). Para Nietzsche, mesmo que num sentido excêntrico, esta comparação poderia valer para Apolo. E o autor prossegue dizendo ainda que “poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis* [princípio de individuação], a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza.” (NIETZSCHE, 1998, p. 27).

Continuando em Schopenhauer, Nietzsche trata do imenso *terror* que toma o ser humano quando repentinamente “é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece

sofrer uma exceção.” (NIETZSCHE, 1998, p. 27). Acrescendo-se a esse terror o êxtase, que com o rompimento do *principium individuationis* irrompe do âmago do ser humano, pode-se lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, trazido pela analogia da *embriaguez*. Nietzsche chama a atenção para as diversas formas de entrega à embriaguez dionisíaca, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento. Este estado de embriaguez estaria presente tanto nas formas de beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, quanto na poderosa aproximação da primavera impregnando toda a natureza de alegria. O autor continua numa verdadeira defesa da existência e valorização da embriaguez dionisíaca:

Há pessoas que, por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de 'moléstias populares' e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, idéia de quão cadavérica e espectral fica essa sua “sanidade”, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco. (NIETZSCHE, 1998, pp. 27-28)

A magia do dionisíaco, ao romper com o princípio de individuação, sela não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido: O HOMEM. E o autor prossegue descrevendo o estado de elevação característico do êxtase dionisíaco:

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1998, p. 28)

Até este momento Nietzsche havia falado sobre o apolíneo e o dionisíaco como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta; por um lado, como o mundo figural do sonho, por outro, como realidade inebriante. O autor considera, então, que todo artista é um “imitador”, tanto como artista onírico apolíneo, quanto como artista extático dionisíaco, ou ainda enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático.

Tendo atingido um ponto em que já foram tratadas as questões fundamentais de *O nascimento da tragédia* para esta leitura – as figuras de Apolo e Dionísio, o constante conflito criador de coisas novas identificável, portanto, ao fenômeno artístico, sua reconciliação e, ainda o paralelismo com o sonho e a embriaguez – faz-se oportuno condensar a caracterização detalhada dos dois princípios que Nietzsche realiza ao longo de sua obra.

Para o autor, Apolo representa a produção de formas, a beleza, fazendo assim com que a vida se aparte do sofrimento. Por ser o deus do Sol, Apolo liga-se às artes plásticas devido à sua afinidade com a visão, tornando-se assim o deus da imagem, da arte figurada. O apolíneo se destaca pelo imenso prazer em produzir imagens, quer sejam elas boas ou ruins, pois afirmam a vida, que, experimentada esteticamente, é um mundo superior. Apolo é o deus da ordem, da harmonia e da razão consciente. É a primazia da lógica e da repressão dos desejos naturais a partir da moral.

Dionísio, por sua vez, busca se furtar ao mundo do sofrimento através do mergulho na unidade do próprio universo, numa experiência mística que leva ao inconsciente. O dionisíaco está ligado ao vinho, à música e à arte não-figurada, rompendo com o princípio apolíneo de individuação, ou seja, é a perda de si mesmo. Dionísio é o deus do caos, do caráter violento e do inconsciente racional. É a contradição (entre o misterioso e o luxurioso, entre o sagrado e o profano), a libertação da mente, a espontaneidade e também a paixão pela vida.

A partir do modelo arquetípico delineado por Friedrich Nietzsche creio que seja possível esboçar um paralelo entre a dualidade na escrita autobiográfica e a dualidade de impulsos artísticos. Ao racionalismo e ao gosto pela harmonia do impulso apolíneo parecem corresponder a circunspeção e a ordem repressora dos desejos e revelações dos autobiógrafos que, ainda que escrevam a narrativa de suas vidas, insistem em criticar a prática e, além disso, modelam seus escritos de modo a cumprir o objetivo de escrever uma autobiografia sem que com isso tenham de expor o que não desejam. Por outro lado, também é possível pensar uma correspondência entre a espontaneidade, a paixão pela vida e a inconsciência racional do impulso dionisíaco e aqueles autobiógrafos que, uma vez tomada a decisão de escrever sobre si, parece que se lançam em uma verdadeira queda livre em direção a um mergulho o mais profundo possível em si mesmos.

Ambos os princípios estão em constante conflito também nas escritas de si, afinal, não raro pode-se observar que até mesmo um autor que, a princípio, negue a intenção e o desejo de registrar sua vida em retrospectiva, acabe por criar um texto forte, apaixonado e que mostre, no avançar de cada linha, o contínuo esforço em narrar o vivido do modo mais intenso

e revelador possível. É o caso, por exemplo, de Oswald de Andrade, que, apesar de reputar à insistência de Antonio Candido a existência de sua autobiografia, faz de *Um homem sem profissão* uma das mais interessantes, intensas e significativas autobiografias que já se publicou no Brasil. Além disso, o eterno conflito entre apolíneo e dionisíaco nas escritas de si está em evidência na constante discussão, presente em praticamente todas as autobiografias, sobre a validade do discurso autobiográfico, sobre sua necessidade e importância e, ainda, sobre a imagem que se terá daquele que escreve. Estes dois princípios serão de fundamental importância para explicar, mais adiante, as atitudes de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade frente à escrita de suas autobiografias e o resultado desta empreitada.

## 2.2 – A defesa de Narciso

O artifício de negar a autobiografia também pode ter uma interpretação que, não excluindo o paralelo feito com os impulsos dionisíaco e apolíneo, auxilia a alcançar as possíveis consequências de uma atitude de negação ou dúvida frente ao autobiografar. Recusar o escrito autobiográfico logo em sua portada, exatamente no momento do pacto, é um procedimento que pode ser lido, muitas vezes, como uma estratégia de precaução e afastamento das presumíveis acusações de narcisismo e exibicionismo, julgamentos que têm mais força e estão mais presentes e arraigados na sociedade contemporânea do comumente se supõe.

É justamente sobre a tachação da escrita autobiográfica como algo narcísico e inferior que Philippe Vilain se debruça em seu livro *Défense de Narcisse*, de 2005. O autor, já em seu prefácio, registra que “para a maior parte dos leitores, o texto autobiográfico não pertence à sagrada disciplina literária e nem se ergue acima de uma subliteratura narcísica, sem estética e moralmente suspeita”<sup>2</sup> (VILAIN, 2005, p. 7-8, tradução minha). Vilain chega a esta conclusão após ter publicado ele próprio um texto autobiográfico e, ainda que antes da publicação tenha tentado ignorar que havia um verdadeiro movimento de discriminação sistemática contra as escritas de si, depois de editado seu livro não houve meios de persistir em sua negação de uma realidade em que sempre prevalecia uma visão reducionista do gênero autobiográfico. De posse destas constatações inevitáveis, o autor aponta para a existência de

uma situação paradoxal no que diz respeito às escritas de si, pois, segundo ele: “Será espantoso ver uma sociedade menosprezar a tal ponto um gênero cuja eclosão, historicamente, ela todavia nunca deixou de favorecer.”<sup>3</sup> (VILAIN, 2005, p. 9, tradução minha). Assim, a sociedade que sempre identificara no ato de falar de si uma espécie de perversão literária, seria a mesma que, no decorrer dos séculos, fizera emergir as tradições antigas e cristãs que preconizavam o exame de si e da própria consciência – as *Confissões* de Santo Agostinho, por exemplo –, o humanismo, que convidava o indivíduo a tomar a si próprio como objeto central do conhecimento – seria o caso dos *Ensaio*s, de Montaigne – ou finalmente, já no século XVIII, a construção do individualismo e o nascimento, de fato, da autobiografia – a partir de Rousseau e seus incontáveis seguidores. Vilain vai ainda mais a fundo na questão e elabora uma hipótese que explicaria a persistência, nos dias atuais, deste menosprezo:

Naturalmente, eu finjo me surpreender com este paradoxo e não ignoro que o menosprezo no qual ele se fundamenta constitui, para a sociedade contemporânea, uma outra forma de negar a realidade do que ela é, do discurso que ela produz, dos desejos de singularidade que a escrita autobiográfica materializa, uma melhor maneira também, com certeza, de a libertar de seu individualismo culpado.<sup>4</sup> (VILAIN, 2005, p. 9-10, tradução minha)

Assim, ao menos atualmente, o desprezo pela autobiografia se deveria não à própria natureza da escrita autobiográfica, mas existiria porque a crescente produção e publicação de textos em primeira pessoa seria um sintoma de um exagero quanto à crença social de uma singularidade extrema do sujeito, bem como de um individualismo excessivo. Negar a prática das escritas de si funcionaria, desse modo, como um meio de os grupos se livrarem do peso de uma sociedade que supervaloriza a experiência pessoal em detrimento de construções coletivas. Dentro desta perspectiva, Philippe Vilain prossegue:

A oportunidade dada a um maior número de pessoas de escreverem suas vidas se aparenta ainda a um artifício para atrair todos aqueles que pensam o gênero autobiográfico como um instrumento de distinção individual. (...) Sem dúvida ela é um artifício num contexto em que a expressão de um discurso de si parece incitada apenas para ser melhor controlada e conformada a um discurso coletivo, anônimo e mais normativo, a um individualismo de massa, ao narcisismo generalizado de uma

---

<sup>2</sup> No original: “pour une majorité de lecteurs, le texte autobiographique ne concerne pas la sainte discipline littéraire ou relève d’une infralittérature narcissique, sans esthétique et moralement suspecte.”

<sup>3</sup> No original: “On s’étonnera de voir une société mépriser à ce point un genre dont, historiquement, elle n’a pourtant jamais cessé de favoriser l’éclosion.”

<sup>4</sup> No original: “Naturellement, je fais semblant de m’étonner de ce paradoxe et je n’ignore pas que le mépris sur lequel il se fonde constitue, pour la société contemporaine, une autre manière de dénier la réalité de ce qu’elle est, du discours qu’elle produit, des désirs de singularité que l’écriture autobiographique matérialise, une meilleure façon aussi, sûrement, de la dédouaner de son individualisme coupable.”

sociedade que observa a si mesma no espelho autobiográfico sem aceitar se ver realmente, negando sua própria imagem.<sup>5</sup> (VILAIN, 2005, p. 10, tradução minha)

Haveria, dessa maneira, por trás do movimento de democratização e ampliação da produção de escritos autobiográficos uma espécie de engodo, uma isca com o objetivo de fisgar aqueles que veriam na escrita de si uma forma de se destacarem do todo, de elaborarem suas individualidades. Numa tal situação, os escritos seriam incentivados apenas com o intuito de moldar a expressão individual a um discurso “coletivo, anônimo e mais normativo” – o que é uma forma de controle –, ou seja, alterando estas imagens autobiográficas no sentido de conseguir como resultado algo mais palatável a ao gosto de uma sociedade que se contempla narcisicamente no espelho da expressão autobiográfica, mas que se recusa terminantemente a se enxergar tal como é de fato. A seguir, Vilain define muito mais explicitamente qual será o objetivo de seu livro:

Sem entrar neste debate, eu gostaria apenas, e muito mais modestamente, de insistir na necessidade de discutir aqui os argumentos desta depreciação autobiográfica, tentando dissipar, se isto ainda é possível, um certo número de mal-entendidos, mas também demonstrando que a escrita de si não é forçosamente ceder ao narcisismo, ao despudor ou à terapia, e que, se a autobiografia por vezes toma tais caminhos, estas são censuras que não condicionam nem deveriam condicionar, de modo sistemático, sua pertença à literatura.<sup>6</sup> (VILAIN, 2005, p. 10-11, tradução minha)

Discutir a depreciação da autobiografia, dissipar mal-entendidos e ideias preconcebidas, demonstrar que a autobiografia não é obrigatoriamente sucumbir ao narcisismo, ao despudor ou a uma prática terapêutica, e que mesmo que, por muitas vezes, o seja, isso não desqualifica a escrita autobiográfica como literatura. Estes são os pontos principais que os dois primeiros capítulos de *Défense de Narcisse* – “Narcissisme des employés du moi” [Narcisismo dos empregos do eu] e “L’impudeur autobiographique” [O despudor autobiográfico] – vão discutir e que, dada a sua inegável importância para o assunto que venho tratando, passo a analisar detalhadamente a seguir.

---

<sup>5</sup> No original: “L’opportunité donnée au plus grande nombre d’écrire leur vie s’apparente ainsi à un leurre tendu à tous ceux qui pensent le genre autobiographique comme un instrument de distinction individuelle. (...) Sans doute est-elle un leurre dans un contexte où l’expression d’une parole de soi semble incitée seulement pour mieux être contrôlée et conformée à une parole collective, anonyme et plus normative, à un individualisme de masse, au narcissisme généralisé d’une société qui se regarde elle-même dans le miroir autobiographique sans accepter de se voir réellement, en reniant sa propre image.”

<sup>6</sup> No original: “Sans m’engager dans un tel débat, je voudrais seulement, et beaucoup plus modestement, insister sur la nécessité de discuter ici l’argumentaire de cette dépréciation autobiographique en tentant de dissiper, si cela est encore possible, un certain nombre de malentendus, mais aussi démontrer qu’écrire sur soi n’est pas forcément céder au narcissisme, à l’impudeur ou à la thérapie, et que, si l’autobiographie y cède parfois, ce sont là des reproches qui ne conditionnent ni ne doivent condamner, de façon systématique, son appartenance à la littérature.”

Em *Narcissisme des employés du moi*, Vilain toma como ponto de partida a associação, um tanto perversa, que desde há muito se fez entre a escrita autobiográfica e o fundamento mesmo do narcisismo, associando-a a um mito que vai designar por excelência qualquer esforço de valorização do *eu*. Esta associação preconceituosa está presente, por exemplo, na definição dada, em 1878, pelo *Dictionnaire de l'Académie* para o verbete autobiografia: “narrativa de vida de uma pessoa feita por ela mesma, a encenação de um *ego* enamorado de sua personalidade”<sup>7</sup> (*Apud* VILAIN, 2005, p. 14, tradução minha). Uma definição bem pouco objetiva e que, como ressalta o autor, pode ter exercido influência sobre gerações e mais gerações de leitores.

A seguir, Vilain mostra que, de fato, é possível encontrar circunstâncias que poderiam contribuir para a crença desses leitores numa aproximação entre autobiografia e narcisismo, posto que numa construção de si por si mesmo pode parecer que não há meios de se precaver contra tentações e desejos narcísicos, tais como vitimizar-se, estabelecer uma defesa *pro domo sua*, enveredar-se no tédio de uma nostalgia regressiva e na lembrança de uma situação anterior paradisíaca ou, ainda, reivindicar a estima de si, contemplar-se, pintar-se complacentemente, não como o autor se vê, mas como ele quer se ver, adaptando sua imagem à pessoa ideal em que desejaria tornar-se. A tais manifestações pode-se ainda acrescentar estratégias mais discretas, e mais exemplares, de autocelebração, como:

(...) não falar de si, ocultar-se como enunciador no texto para deixar a tarefa à própria eloquência de dizer não o que *eu sou*, mas de dizer, no próprio nível da linguagem que emprego, o que *eu valho*, e majorar assim o *eu* criador do discurso (o estilismo pode ser interpretado como a dissolução do eu num puro esteticismo narcísico); a modéstia sendo, como se sabe, a arte de ser louvado duas vezes, uma outra forma consiste em fazer aos outros dizerem a estima que têm por mim e transformar-se em simples transcritor do elogio; enfim, pintar-se numa postura honorífica, exagerar sua generosidade, sua tolerância, sua benevolência ou sua empatia com respeito a outrem para buscar a adulação e dar de si a imagem de um indivíduo admirável, amável, cuja perfeição singular vai abraçar o projeto de construir sua lenda pré-póstuma.<sup>8</sup> (VILAIN, 2005, p. 15, tradução minha).

<sup>7</sup> No original: “le récit de vie d’une personne fait par elle-même, la mise en scène d’un *ego* épris de sa personnalité.”

<sup>8</sup> No original: “(...) ne pas parler de soi, s’occulter en tant qu’énonciateur dans le texte pour laisser le soin à son éloquence non de dire ce que *je suis*, mais de dire, par le niveau même du langage que j’emploie, ce que *je vau*x, et de majorer ainsi le *moi* créateur de discours (le stylisme peut être interprété comme la dissolution du moi en un pur esthétisme narcissique); la modestie étant, comme on le sait, l’art d’être loué deux fois, une autre forme consiste à faire dire aux autres l’estime qu’ils ont de moi et à se faire un simple transcritor de l’éloge; enfim, se peindre dans une posture honorifique, exagérer sa générosité, sa tolérance, sa bienveillance ou son empathie à l’égard d’autrui pour rechercher la flatterie et donner de soi l’image d’un individu admirable, aimable, dont la singulière perfection embrasserait le projet de construire sa légende préposthume.”

O autor prossegue lembrando que existe, ainda como uma contribuição para o reforço do preconceito em relação à autobiografia, uma certa literatura autobiográfica que faz um claro abuso do narcisismo: seria, por exemplo, o caso das falsas autobiografias – falsas porque não escritas por seus “autores” – de políticos, cantores, esportistas, atores e de todos os modelos de êxito social, para quem o desejo de se divertir, a oportunidade dada por um contexto particular (como uma eleição presidencial, um evento esportivo, a promoção de um filme ou de uma turnê) servem de pretexto para explicar a necessidade de escrever claramente (numa prática em que muitas vezes os autores são também *ghost writers*) e deixa numa situação confusa um público leitor que dificilmente consegue distinguir as autobiografias comerciais das autobiografias puramente literárias.

É a partir deste momento – quando o autor realiza uma comparação, de fato, entre o mito de Narciso e a autobiografia –, que a leitura de Philippe Vilain da relação entre narcisismo e escrita autobiográfica atinge seu ponto de maior interesse e relevância para este estudo. Vilain afirma que um exame mais cuidadoso do mito de Narciso tal como representado na mitologia greco-romana – o jovem que, cegamente enamorado, morre ao tentar alcançar sua própria imagem refletida nas águas de uma fonte –, mostra claramente sua diferença em relação à atitude do autobiógrafo. O autor diz:

Narciso permanece na superfície das coisas sem demorar-se sobre aquilo que ele é, mas sobre aquilo que parece ser, ele se satisfaz em apreender a aparência e a ilusão de si mesmo, o que o autobiógrafo tenta, ao contrário, ultrapassar para encontrar, se possível, uma verdade sobre o que ele é *intus et in cute*, interiormente e sob a pele, de acordo com a divisa de Rousseau; e o fato de que pode ser impossível para ele encontrar esta verdade, de que a identificação a si fique ilusória, de que sua tentativa se revele no fim das contas infrutífera, não justifica completamente a comparação a um Narciso cuja força de inércia o faz contemplar-se passivamente, quase sob hipnose, uma representação de si mesmo que o autobiógrafo se esforça por elaborar pacientemente, sem obrigatoriamente amá-la. A imagem é dada a Narciso ao passo que o autobiógrafo dá a si sua própria imagem.<sup>9</sup> (VILAIN, 2005, p. 16-17, tradução minha)

Desse modo, fica bastante clara a oposição entre a contemplação passiva de Narciso – e, por extensão, de tudo a que se queira chamar de narcisista –, e a elaboração ativa do trabalho do autobiógrafo; enquanto a própria imagem é oferecida ao primeiro, ela é construída

---

<sup>9</sup> No original: “Narcisse reste à la surface des choses sans s’attarder sur ce qu’il est, mais sur ce qu’il paraît, il se satisfait de saisir l’apparence et l’illusion de lui-même que l’autobiographe tente au contraire de dépasser pour trouver, si cela se peut, une vérité sur ce qu’il est *intus et in cute*, intérieurement et sous la peau, selon la devise de Rousseau; et le fait qu’il demeure peut-être impossible pour lui de trouver cette vérité, que l’identification à soi reste illusoire, que sa tentative se révèle au bout du compte infructueuse, ne justifie pas complètement la comparaison avec un Narcisse dont la force d’inertie lui fait contempler passivement, presque sous hypnose, une représentation de lui-même que l’autobiographe s’active à élaborer patiemment, sans forcément l’aimer. L’image est donnée à Narcisse tandis que l’autobiographe se donne sa propre image.”

pacientemente pelo outro. Vilain dá um importante passo no sentido da dissociação de um compromisso obrigatório entre a escrita autobiográfica e as práticas de autocontemplação e autocelebração, distinção que vejo como de fundamental importância para esta pesquisa.

Na sequência, o autor trata de algumas particularidades da escrita autobiográfica, numa atitude de constante enfrentamento de mitos e preconceitos, tocando em questões um tanto delicadas relativas à autobiografia e, muito frequentemente, relacionando estes pontos ao tema do narcisismo neste gênero de escrita.

Vilain aborda, por exemplo, uma imagem bastante recorrente em escritos autobiográficos, a de que este gênero de escrita permitiria guardar do passado e das pessoas uma imagem perfeita, idêntica à realidade. Em suas palavras:

Crer que a escrita autobiográfica possui a função mágica de salvar do esquecimento seu passado, de se conhecer, de se reencontrar no universo da linguagem, de se substituir e de se transformar num objeto literário transcendente, parecerá, com efeito, algo eminentemente derrisório, uma vez que a literatura não permite nunca encontrar de si senão uma imagem imperfeita, um fantasma, uma sombra, e que sua ambição, quase sisífica, condena de imediato seu autor a permanecer num desconsolo permanente.<sup>10</sup> (VILAIN, 2005, p. 17-18, tradução minha)

O mito de Sísifo – personagem que, por assaltar os viajantes, foi condenado por Zeus a rolar eternamente um pedregulho ao alto de um monte, de onde ele logo deslizava – é trazido ao texto para dar uma ideia do moto contínuo de tentativa e fracasso que representa a empresa de capturar a vida em sua totalidade pela literatura; o máximo que se poderia alcançar nesse caso seria uma dentre diversas representações possíveis, algo inexato, uma sombra ou um fantasma.

O autor continua, afirmando que se seguramente por muitas vezes é o desejo de se conhecer, de se identificar a uma imagem de si, a força motriz da escrita autobiográfica, não é tão certo que tal motivação possa surgir de um mero exercício de contemplação, pois se podemos contemplar do exterior aquilo que não conhecemos, é mais gratificante a contemplação daquilo de que temos um conhecimento íntimo e que podemos claramente identificar. E Vilain se questiona se não seria justamente esta busca impossível uma fonte mais confiável de conhecimento: quando escrever sobre si conduz fatalmente a fracassar, a representar a imagem de um outro, a mais fiel representação de si não deveria então se

---

<sup>10</sup> No original: “Croire que l’écriture autobiographique possède la fonction magique de sauver de l’oubli son passé, de se connaître, de se retrouver dans l’univers du langage, de se remplacer et de se transformer en un objet littéraire transcendant, paraît, en effet, éminemment dérisoire, puisque la littérature ne permet jamais de retrouver de soi qu’une image imparfaite, un fantôme, une ombre, et puisque son ambition, quasi sisyphéenne, condamne d’emblée son auteur à demeurer dans l’inconsolation permanente.”

encontrar, mais sutilmente, não na imagem dessemelhante de si, mas no próprio gesto do fracasso, cuja incompletude mesma remete à impossibilidade de figurar-se totalmente em outro e permite representar-se por princípio?

Em seguida, Vilain coloca um outro questionamento, se não seria essa natureza *decepcionante* engendrada pela escrita autobiográfica exatamente o principal recurso do gênero. Nas palavras do autor:

Buscar capturar uma imagem de si que se sabe de antemão inalcançável pareceria algo derrisório se não houvesse, alojado no íntimo deste gesto vão, um tanto romântico, a própria renúncia a alcançar esta imagem, a conhecer a verdade sobre si, se não houvesse, inscrito bem no fundo dessa confortável impossibilidade, o doce desejo de nunca quebrar, num gesto iconoclasta, a imagem ideal de si mesmo, de nunca guardar um luto antecipado de si, de nunca *enlutar-se* totalmente afim de manter, durante toda a vida, pelo maior tempo possível, a ilusão narcísica do que realmente se é.<sup>11</sup> (VILAIN, 2005, p. 19, tradução minha)

Vilain mostra ainda que o narcisismo na escrita autobiográfica estaria ligado menos à imagem produzida pelo autobiógrafo do que à própria ação de produzir uma imagem de si mesmo, menos ao fato de ver-se em um outro do que ao gesto jubilatório – do qual os autobiógrafos fizeram, desde Rousseau, um verdadeiro topos – de ver-se escrever e, portanto, de considerar-se seriamente um *ego scriptor*. O autor compara o autobiógrafo a Pigmalião – personagem mitológico, rei de Chipre e escultor, que se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal –, pois assim como o escultor se adora naquilo que cria, o autobiógrafo parece se adorar naquilo que escreve e se regozija de dizer que escreve. Dando mostras assim de um admirável “narcisismo intelectual”, o autobiógrafo teria constantemente a necessidade de constatar que escreve para realizar-se em sua arte, de afirmá-lo para revelar-se a si mesmo e aos outros quem ele é, de justificá-lo para aproximar-se do ideal que quer tanto alcançar. Exemplos desta espécie são muito recorrentes nos textos autobiográficos e numerosas são as intervenções do autor no presente, interrompendo repentinamente a narração para aparecer, no aqui e agora da atualidade da escrita, sob os olhos do leitor que tem a impressão de o ver escrevendo, para mostrar, nos interstícios do retrato da pessoa que foi, o escritor que se tornou. Vendo-se escrever e vendo-se como um

---

<sup>11</sup> No original: “Chercher à saisir une image de soi que l’on sait d’avance insaisissable paraîtrait dérisoire s’il n’y avait pas, logé au coeur de ce geste vain, en cela très romantique, le renoncement même à saisir cette image, à connaître la vérité sur soi, s’il n’y avait pas, inscrit tout au fond de cette confortable impossibilité, le complaisant désir de ne jamais briser, par un geste iconoclaste, l’image idéale de soi-même, de ne jamais accomplir le deuil anticipé de soi, de ne jamais *s’endeuiller* tout à fait afin d’entretenir, tout au long de sa vie, le plus longtemps possible, l’illusion narcissique de ce que l’on est réellement.”

escritor através do espelho que empunha, sua consciência espectadora então se duplica com uma consciência que encena, atua.

O autor destaca mais uma nuance na relação entre autobiografia e narcisismo. Para ele o gesto narcísico teria semelhança com um gesto esquizofrênico, que colocaria em confronto um eu social com um eu íntimo, um eu que pensa com um eu que sente, um eu observador com um eu que é observado, realizando assim uma espécie de sonho insensato do sujeito, de apreender-se como objeto dele mesmo. O observador tem tanto prazer em admirar sua própria imagem quanto tem prazer em perceber a si mesmo como um outro e de ser, por assim dizer, visto por um outro; para ele também o voyeurismo é uma espécie de exibicionismo latente.

De acordo com Philippe Vilain, a escrita autobiográfica integraria, num certo sentido, a categoria das escritas objetivantes, mesmo se essa objetivação de si, proveniente de um sujeito pensando a si mesmo, acabe parecendo uma operação puramente subjetiva. Ergue-se um obstáculo perante o sujeito que, desejando apreender-se, obriga-se, pela própria distância que o exame de si impõe, a ver-se a partir do exterior e, correndo assim o risco de se idealizar, destrói muito provavelmente todas as chances de apreender-se. Em seguida, o autor escreve algo cuja leitura creio que seja importante para qualquer reflexão sobre as escritas em primeira pessoa, uma vez que toca muito acuradamente num ponto fundamental, os limites da representação da identidade do sujeito pela autobiografia:

Essa identidade que pensamos conhecer com certeza permanece obscura e fugaz. Como um iceberg, do qual não vemos senão a parte que emerge. “Pode-se conhecer tudo, exceto a si mesmo”, diz Stendhal, em seu *Souvenirs d'égotisme* [lembranças do egotismo]. Foco desta pesquisa improvável, o *eu* interroga: será que ele se refere à percepção efetiva do sujeito por ele mesmo, ou à ideia que o sujeito faz de si mesmo? Escrever sobre si mesmo não é também escrever a partir de uma construção social e cultural de si que escaparia ao seu autor?<sup>12</sup> (VILAIN, 2005, p. 25, tradução minha)

O autor ensaia também uma comparação entre a autobiografia e a escrita ficcional no que concerne à presença do narcisismo. Para ele todo e qualquer ato de escrita teria algo de narcisista e – ainda que os partidários incondicionais da ficção como algo supremo e perfeito, a única forma possível de arte, tentem assimilar de modo um tanto simplista autobiografia,

---

<sup>12</sup> No original: “Cette identité que nous pensons connaitre avec certitude nous reste absconse et fuyante. Comme d'un iceberg, nous n'en voyons bien que la partie émergente. “On peut connaître tout, excepté soi-même” affirme Stendhal dans ses *Souvenirs d'égotisme*. Centre de cette recherche improbable, le *moi* interroge : réfère-t-il à la perception effective du sujet par lui-même ou bien à l'idée que se fait le sujet de lui-même? Ecrire sur soi n'est-ce pas aussi écrire à partir d'une construction sociale et culturelle de soi qui échapperait à son auteur?”

amor-próprio e autocelebração – isso não limitaria nenhum texto quanto à sua qualidade literária. Além disso, Vilain sugere que:

(...) é conveniente questionar-se se a autobiografia é realmente muito mais narcisista que o romance, e em que a expressão direta da primeira pessoa favoreceria o narcisismo em relação à transposição romanesca de uma terceira pessoa exaltada num reflexo aumentado ou complacente dela mesma.<sup>13</sup> (VILAIN, 2005, p. 28, tradução minha)

No fim de seu capítulo, Philippe Vilain tenta entender porque o narcisismo na escrita autobiográfica incomodaria tanto, questionando se o incômodo pelo narcisismo de um autor ainda seria tão grande se o leitor não tivesse a sensação de que esse narcisismo anula o seu próprio e, ainda, remete à impossibilidade ou à incapacidade de manifestá-lo. E, também falando sobre o papel do leitor, Vilain completa, fechando o capítulo:

Escrever sobre si, expor publicamente sua intimidade, irrita. Sobre este ponto uma estranha concorrência engraçada se instaura entre o autobiógrafo e o leitor, que suporta mal encontrar em um livro uma parte de seu universo familiar do qual ele se sente, dessa vez, meio que despossuído e cuja singularidade, o interesse de escrevê-lo antes de mais nada, não se lhe afiguram, como se ele tivesse ciúmes do fato de que um outro tenha se tornado escritor em seu lugar e lhe roubasse assim uma situação social estimada, sem dúvida, invejável e gratificante.<sup>14</sup> (VILAIN, 2005, p. 29, tradução minha)

O capítulo intitulado *L'impudeur autobiographique* de certo modo complementa a discussão iniciada no capítulo anterior. Nele, Vilain trata daquela que identifica como sendo a mais frequente acusação que se costuma fazer contra uma autobiografia, a de despudor, e que distanciaria ainda mais a escrita autobiográfica de um reconhecimento literário. Atualmente, são alvo da acusação de despudor as autobiografias que colocam em cena a intimidade julgada obscena, ultrajante, indigna de figurar num texto literário, aquelas em que o excesso de um realismo desmistificante dos códigos de representação, toca, ou profana, sobretudo em assuntos relacionados à sexualidade, que alguns preferem manter, religiosamente, longe das vistas. Nesse sentido, o autor destaca que, não por acaso, o termo “exibicionismo” se aplique indiferentemente às praticas sexuais e à autobiografia.

<sup>13</sup> No original: “(...) il conviendrait de se demander si l'autobiographie est réellement beaucoup plus narcissique que le roman, et en quoi l'expression directe de la première personne le serait davantage que la transposition romanesque d'une troisième personne exaltée dans un reflet agrandi ou complaisant d'elle-même.”

<sup>14</sup> No original: “Ecrire sur soi, exposer publiquement son intimité, agace. Sur ce point, une drôle de concurrence s'instaure entre l'autobiographe et le lecteur, qui supporte mal de retrouver dans un livre une part de son univers familier dont il se sent, pour le coup, à moitié dépossédé et dont la singularité, l'intérêt de l'écrire surtout, ne lui apparaissent pas, comme s'il jalousait le fait qu'un autre soit devenu écrivain à sa place et lui ravisse ainsi une situation sociale, estimée sans doute enviable et valorisante.”

Vilain identifica, ao lado de uma resistência moral à autobiografia, uma resistência estética ao gênero, o que leva a questionamentos como: pode haver literatura se há despudor? Pode-se tornar o despudor estético? Há uma estetização possível do que para alguns parece ser inestético? Em que o despudor impediria a literatura? A partir destas questões, o autor estabelece uma comparação entre a escrita autobiográfica e o célebre quadro de Gustave Courbet, *A origem do mundo (L'origine du monde, 1866)* – que representa de maneira bastante realística o sexo e o ventre de uma mulher deitada nua sobre uma cama –, sugerindo que, da mesma forma que seria absurdo negar à obra do pintor francês seu valor e sua qualidade de obra de arte, seria também absurdo negar à autobiografia, como a qualquer texto realista, seu valor estético. Sendo assim, criticar o despudor de um texto seria uma maneira mais insidiosa de dizer que o realismo não é mais arte, como costumava ser nos séculos XVIII e XIX, uma forma de exercer uma censura a tudo aquilo que não conheça mediação entre o objeto e sua representação efetiva, censurar a crueza de uma certa linguagem que carregaria em si a semente da vulgaridade e do aviltamento da bela língua, uma espécie de atentado às belas-lettras. Vilain sugere que se tal sacralização da literatura implica na valorização da representação metafórica ou alegórica, ou seja, a negação de uma representação realista do íntimo, a literariedade de um texto resultaria então de sua capacidade de transposição, passando também pela utilização de uma linguagem mascarada e desviante, de um lirismo poético capaz de esconder a impropriedade de assuntos inconvenientes e de torná-los dizíveis, ao que o autor acrescenta:

(...) como se o íntimo impusesse ele mesmo um desvio retórico para ser declarado digno de figurar na literatura, como se devesse aparecer na forma protegida de um *escrever* literariamente codificado cuja gaze velará as palavras comuns (...) sob expressões graciosas (...), e, tal como Proust, desviará o despudor sob as sinuosidades do estilo, a preciosidade do vocabulário, os arquejamentos sintáticos, os movimentos rápidos e entrecortados, as bruscas síncopes narrativas, imitando ou reproduzindo, se ousar dizer, os espasmos do coito amoroso. O despudor autobiográfico na verdade tem tanto a ver, e talvez mais, com a natureza da coisa desvelada quanto com o modo elaborado para desvelá-la.<sup>15</sup> (VILAIN, 2005, p. 33-34, tradução minha)

Neste capítulo, como no anterior, Philippe Vilain se interessa pelo papel do leitor no que diz respeito à formação de ideias sobre a escrita autobiográfica. O autor questiona se no

---

<sup>15</sup> No original: “(...) comme si l’intime imposait lui-même un détour rhétorique pour être déclaré digne de figurer en littérature, comme s’il devait apparaître dans la forme soutenue d’un *écrire* littérairement codifié dont la gaze voilerait les mots communs (...) sous de jolies expressions (...) et, comme Proust, détournerait l’impudeur sous les sinuosités du style, la préciosité du vocabulaire, les halètements syntaxiques, les mouvements rapides et saccadés, les brusques syncopes narratives, imitant ou reproduisant, si j’ose dire, les spasmes du coît amoureux.

problema do despudor não haveria um componente de má fé do leitor, uma vez que, considerando-se a quantidade enorme de livros publicados atualmente e seu preço muitas vezes elevado, ninguém compra um livro por acaso, mas apenas depois de ter folheado algumas páginas, após obter algumas informações sobre a obra e ter algum tipo de orientação sobre seu conteúdo. Desse modo, o leitor não teria o direito de julgar exibicionista livros como *La vie sexuelle de Catherine M.* [A vida sexual de Catherine M.], de Catherine Millet, *L'inceste* [O incesto], de Christine Argot, *Jouir* [Gozar], de Catherine Cusset, ou *Baise-moi* [Foda-me], de Virginie Despentes, ou, se tem o direito, deve ao menos reconhecer seu voyeurismo. Os títulos e as quartas-capas de obras como estas criam um horizonte de expectativa para o leitor e não deixam dúvidas ou ambiguidades sobre o seus teores. Esse leitor, que já tem uma ideia do que vai encontrar no texto, com essas informações pode ter quase certeza da veia confessional do que está prestes a ler. Para Vilain, todavia, não seria o texto que instituiria o leitor-voyeur, mas sim o leitor que, tanto pela sua curiosidade manifesta em ler estas confissões expostas publicamente quanto por sua avidez por ver sem ser visto, que torna o livro exibicionista e despudorado. E ainda, que a oferta impudica existe em resposta a uma demanda de despudor (mesmo que não se saiba ao certo o que tenha surgido antes – se foi a oferta que suscitou a procura, ou se o contrário – e igualmente se desconheça se, num dia em que não houver mais demanda, cessará de haver oferta). A isso Vilain acrescenta: “O leitor, como o autobiógrafo, tem responsabilidades às quais não deve fugir. Acusar um texto de exibicionista e dizer que se sente como um voyeur, é também uma forma de se desculpabilizar e de querer atenuar a curiosidade que se teve de lê-lo.”<sup>16</sup> (VILAIN, 2005, p. 39, tradução minha).

Próximo ao fim de seu capítulo, Philippe Vilain coloca em discussão os limites do pudor e do despudor na literatura, onde começaria um e onde terminaria o outro? E mais, a partir de que e a partir de onde a mera exposição torna-se uma exibição chocante? Para o autor estes questionamentos ultrapassariam em muito o campo da literatura e estariam, na verdade, dentro do campo da moral. Dessa forma, o despudor se apresentaria como uma variável histórica, cujos critérios flutuariam de acordo com a pressão das religiões, a permissividade do cenário político e o grau de tolerância das sociedades. Some-se a isso que, para os próprios autores, o íntimo nem sempre remete a coisas idênticas. Tudo vai depender

---

L'impudeur autobiographique tient de fait tout autant, et peut-être davantage, à la nature de la chose dévoilée qu'à la manière élaborée pour la dévoiler.”

<sup>16</sup> No original: “Le lecteur, comme l'autobiographe, a des responsabilités qu'il ne doit pas fuir. Accuser un texte d'exhibitionnisme et dire qu'on se sent voyeur, est aussi une façon de se déculpabiliser et de vouloir atténuer la curiosité que l'on a eu de le lire.”

do lugar em que se coloca o despudor, ou, melhor ainda, de exatamente a que se dá o nome de despudor. Vilain dá como exemplo de como o despudor pode ser interpretado de modos diferentes sua própria experiência de leitura de autoras – as quais ele não chega a nomear, mas que podem muito bem ser aquelas já referidas anteriormente – que são aparentemente representantes de uma escrita sem pudor, mas cujas obras privilegiam uma linguagem que se poderia chamar de pornográfica, contrastando com um extremo pudor em exprimir seus sentimentos, como se para elas o verdadeiro despudor consistisse não na manifestação física do ato amoroso, na descrição clínica de cenas eróticas, mas sim na própria expressão do sentimento amoroso que seria então, talvez para elas, uma confissão de fraqueza ou de submissão que destruiria a imagem dominadora da qual tentam apropriar-se.

Vilain considera, já no final de seu texto, que o gênero autobiográfico parece atrelado a preconceitos que a sociedade *reality-show* não contribuiu para dissipar e que em literatura, bem como em outras artes, o exibicionismo se situa na periferia da obra e consiste, antes de qualquer outra coisa, em estratégias de marketing envolvidas na publicação de um livro, com as quais o autor nem sempre é obrigado a colaborar. Se é, sem dúvida, a necessidade de expressão que conduz o escritor a escrever, visto que ninguém o obriga a isso, é também a vaidade, a necessidade de reconhecimento, o narcisismo que levam-no a publicar o que foi escrito, a expor aos outros histórias e pensamentos, ainda que no fim das contas a maior parte deles sejam lidos por um conjunto bem pequeno de leitores.

Creio que os dois capítulos do livro de Philippe Vilain têm em comum a virtude de darem destaque ao fato de que as acusações que se faz contra a escrita autobiográfica não são, via de regra, fundamentadas em argumentos sólidos. Em lugar disso, se alicerçam em critérios éticos e não, como seria de se desejar, em critérios estéticos. O autor dá a sua contribuição para evidenciar que um texto narcisista e impudico pode possuir mais qualidades literárias que um texto que não é uma coisa nem outra. Além disso, cabe ressaltar a postura de Vilain em relação ao seu objeto de estudo: o autor não é taxativo ou inocente, não tenta dizer, por exemplo, que não existe narcisismo e despudor nas práticas autobiográficas; toma outro caminho, optando por uma reflexão mais ampla e que busca diferenciar os variados tipos de narcisismo – o narcisismo passivo da mitologia em oposição ao narcisismo ativo do autobiógrafo – ou relativizar a presença do impudico, sem que nenhuma das duas coisas implique na não-literariedade da autobiografia. A partir desses pontos, acredito que os principais rendimentos de *Défense de Narcisse* para o presente estudo estejam em demonstrar como as atitudes perante a escrita autobiográfica estão, muitas vezes, sujeitas a impulsos externos. É de posse de uma tal reflexão sobre o preconceito e a falta de informação sobre

esse território da literatura que pode-se entender melhor o porquê de tanto medo e recusa provenientes de todas as partes quando o que está em jogo é a escrita de si. Conhecedores profundos da sociedade em que estão inseridos, escritores como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade sabiam perfeitamente a que tipo de reação estariam sujeitos, o que, cada um a seu modo, se reflete na forma como vão lidar com seus escritos autobiográficos, como tratarei mais detidamente no quarto capítulo.

### 2.3 – O coração desvelado

Antes de dar prosseguimento ao meu texto, faz-se oportuno recuperar alguns pontos de uma base teórica de extrema importância para este estudo e que insiro justamente nesse ponto porque sua argumentação e seus dados situam-se entre as questões morais e psicológicas relativas à autobiografia, das quais busquei tratar anteriormente, e uma abordagem histórica e social das escritas de si, a que me dedicarei no capítulo seguinte. O texto a que me refiro é um dos capítulos de *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*, de Peter Gay, aquele intitulado *O coração desvelado*. Neste capítulo, Peter Gay vai tratar, como já sugere o título de sua obra, da experiência autobiográfica compreendida entre o período do início do reinado da rainha Vitória (1837) até o advento da psicanálise (cerca de 1890), segundo o autor, durante esse período, as autobiografias eram os melhores instrumentos de sondagem da vida introspectiva de que se dispunha. A época – sobretudo nos países de língua inglesa, aos quais se refere majoritariamente a análise da Gay – conheceu uma situação fértil para a escrita e publicação de obras de teor confessional e memorialístico; dezenas de escritores, políticos, artistas e militares se apressaram em registrar suas trajetórias para abastecer um público bastante receptivo e, ao menos era o que esperavam, uma posteridade agradecida.

Ao lado desse desejo por escritos autobiográficos, nasceu também uma profunda desconfiança quanto à honestidade dos autores. Indicador de uma leitura um tanto ingênua da escrita autobiográfica – bem como de qualquer outro texto –, desde o século XIX o leitor foi instruído pelas mais diversas formas a “resistir às alegações dos autobiógrafos de que eles nos falam com o coração desvelado, para usar as palavras de Baudelaire” (GAY, 1999, p.121). Desde o período vitoriano circulava a crença de que os autores de autobiografias, com toda a

sua exibição de fatos, seu orgulho de ser autêntico e sua ampla divulgação de segredos íntimos, não seriam mais que simplificadores tendenciosos, criadores de construções artificiais e que teriam um papel excessivo na elaboração de uma imagem pessoal, não seriam diferentes, assim, dos autores de ficção. Essa desconfiança não se restringiu ao público-leitor, tendo se refletido muito claramente na preocupação dos autores com a recepção de seus escritos, desdobrando-se, por conseguinte, em prefácios, justificativas e diálogos com os futuros leitores, o que, não seria nem preciso dizer, só fez aumentar ainda mais as suspeitas. Apesar de tudo isso, os autores vitorianos pretendiam ser tomados como autênticos, tinham expresso o desejo de serem levados a sério ou, como disse Anthony Trollope, um dos autores da época, se os autobiógrafos não diziam toda a verdade em suas obras, juravam que tudo aquilo que diziam era verdade. Essa interposição entre mentira e verdade, entre real e inventado, pode ter persistido durante muito tempo, mas muito cedo – antes mesmo da intervenção do pensamento de Freud – percebeu-se também que não era exatamente isso que importava ou validava uma autobiografia, como afirma Peter Gay, que adota essa percepção como o próprio objetivo de seu texto, e ainda constatou-se que “as distorções inconscientes dos autobiógrafos ou suas falsidades deliberadas são partes da verdade, a verdade da autobiografia – não simples obstáculos, porém indícios de importantes realidades interiores” (GAY, 1999, p.121). A isso o autor acrescenta algo de igual interesse para a leitura e estudo da escrita autobiográfica e que vale a citação, uma vez que, ainda hoje, falta a muitos entenderem o gênero sob esse ponto de vista:

Seguramente não tem importância se uma autobiografia publicada reproduz uma experiência passada ou se inventa, nega ou adorna os fatos. Muitas vezes não há como verificar os relatos autobiográficos, seus narradores são com frequência as únicas testemunhas do que contam. No entanto, mesmo quando a evidência interna ou os depoimentos contemporâneos identificam discrepâncias, **essas inconsistências são mais instrutivas do que as confissões impassíveis. As fantasias também são realidades que devem ser interpretadas, e o mesmo se pode dizer dos silêncios, esses testemunhos mudos mas expressivos, por vezes mais significativos do que as afirmativas mais veementes.** Basta ler esses testemunhos na sua intimidade, cética mas não cinicamente. (GAY, 1999, p.121-122, grifo meu)

Em seguida, Gay fala sobre a importância das *Confissões* de Rousseau para o desenvolvimento das escritas de si na Inglaterra vitoriana, onde teriam atuado como um verdadeiro modelo para a prática. O autor fala, mais uma vez, de uma verdadeira inundação de escritos reveladores de si, obras que surgiram aos milhares, feitas por homens e mulheres comuns, impressas muitas vezes na forma de um livro despretensioso, ou nem isso, memórias manuscritas destinadas ao esquecimento em sótãos e arquivos locais. Peter Gay toca, então,

num ponto de extremo interesse para o raciocínio que venho desenvolvendo, a questão sobre quais seriam e como se realizariam as alegadas motivações para a iniciativa da escrita dos textos autobiográficos. De acordo com o autor “esses autobiógrafos pouco ilustres refletiam sobre o passado para o seu próprio entretenimento ou para a edificação dos filhos; pela amável e insistente instigação (como tendiam a explicar, quase ritualmente) de parentes ou amigos” (GAY, 1999, p. 125). Pode-se ver, com isso, que algumas práticas de justificação do texto autobiográfico estão inscritas nas origens do gênero e com procedimentos de tal modo frequentes e protocolares que, tal como exemplifica Peter Gay, já em 1828 eram alvo de sátiras como a do poeta escocês David M. Moir, que publicou uma autobiografia imaginária em que, ao lado de todos os lugares-comuns das memórias de então, não se esquecia de enfatizar que tais escritos eram “estimulados por não poucos amigos judiciosos”, num procedimento que, como buscarei discutir no terceiro capítulo, será bastante frequente nas obras autobiográficas brasileiras. O autor não deixa de mencionar, mais adiante, uma outra prática comum na era vitoriana que vai igualmente grassar nos meios intelectuais brasileiros, a de tomar o escrito autobiográfico como uma espécie de foro privilegiado para conhecer mais sobre uma outra área de atuação da personalidade em questão, sobretudo quando quem estava em questão era um escritor com uma obra literária anterior à sua autobiografia. Peter Gay ressalta que “inevitavelmente, os críticos vitorianos deviam ser, quase sem exceção, críticos biográficos que usavam esses textos como indícios privilegiados para compreender o autor” (GAY, 1999, p. 128). O autor vai mostrar, ainda, que a escrita autobiográfica na sociedade inglesa do século XIX estaria colocada sempre numa posição vacilante, de constante busca de equilíbrio entre o mostrar-se e o esconder-se. A exibição do coração desvelado ao público, se não era um fato universal nesse meio, era ao menos um ideal, mesmo que um ideal controvertido. A controvérsia estava no fato de que, para o público leitor da época, o tema era um tanto delicado, posto que, quanto mais revelador era um autorretrato, mais ele se tornava, a um só tempo, interessante e problemático. Disso vai resultar o grande

(...) dilema dos livros introspectivos do século XIX: quando diziam pouco eram enfadonhos e provavelmente de vendas limitadas; quando diziam muito, pecavam contra as boas maneiras, embora fossem de certa forma irresistíveis. Expor o coração parecia uma atividade ao mesmo tempo recomendável e perigosa. (GAY, 1999, p. 130)

Avançando na temática do equilíbrio entre a exibição e o recolhimento, Peter Gay não deixa de tocar em um ponto basilar para essa verdadeira balança moral: as acusações de narcisismo a que o autobiógrafo está sujeito. Para ele,

A simples decisão de expor o passado ao escrutínio alheio sujeita o memorialista à acusação de narcisismo. E para precaver-se contra essa acusação, muitos assumem um certo distanciamento emocional da tarefa que se impuseram. (GAY, 1999, p. 131)

Dessa forma, já desde o século XIX as autobiografias estariam conformadas aos meios de se lidar com essa acusação que, como já se viu no trabalho de Philippe Vilain anteriormente discutido, sempre foi tão grave e incômoda. O narrador de sua própria vida faz, por exemplo, como Charles Darwin, que ao escrever suas memórias responsabiliza um certo “editor alemão” pela iniciativa da obra e atribui sua aceitação da tarefa à possível diversão que pudesse ter com a escrita bem como à utilidade que a história de sua mente e caráter pudesse ter para seus filhos ou para os filhos de seu leitor. E, como se não bastasse, Darwin ainda tenta adotar uma perspectiva narrativa a partir do túmulo, pois dizia considerar sua vida já acabada. Era como se, agindo assim, recusasse a responsabilidade pela própria vida, ou pelo menos pelas revelações que dele eram esperadas.

Uma noção importante que o texto de Peter Gay delimita e exemplifica é a de dupla visão, ou dos *second thoughts*. A autobiografia seria o resultado de uma consciência dupla, pois, ao recordar o passado, o autobiógrafo já idoso ou muito próximo da velhice confrontaria o seu *eu* mais jovem, e ambos, irmanados por uma espécie de tregua instável, deixariam sua marca na memória impressa. Desse modo, o discurso autobiográfico trataria, obviamente, sobre o passado de quem o escreveu, mas também sobre quem esse sujeito é no momento da escrita. A ideia da dupla visão não é nova, já estava presente em trechos não publicados das *Confissões* de Rousseau, em que o autor observava:

Ao me entregar tanto à impressão da memória recebida como ao sentimento presente descreverei duplamente o estado da minha alma, no momento em que ocorreu um evento como no momento em que o descrevo. (Apud GAY, 1999, p. 153)

Situação que, de acordo com Gay, nem Rousseau nem seus sucessores do século XIX pareciam achar incômoda. Além do que, para o autor, a forma diversificada como os autobiógrafos vitorianos administraram sua dupla visão demonstra as possibilidades expressivas abertas ao impulso autobiográfico. Alguém que afirma sua transparência e inocência pode ser sempre suspeito, mas até mesmo essa alegação pode ter certa validade, desde que o autobiógrafo tenha de alguma forma conquistado a confiança do leitor. Contudo, Peter Gay prossegue, o leitor deve orientar-se por um critério de prudência, pois uma “autobiografia é um ato complexo de linguagem, muitas vezes um triunfo sobre a ansiedade,

adulando, desculpando, vangloriando-se, tudo para narrar uma história pessoal consistente” (GAY, 1999, p. 166). Assim, a dupla visão do autobiógrafo pode ser tanto uma armadilha para a credulidade quanto uma oportunidade para o observador. O mais importante para as autobiografias não é transmitir *a* verdade, mas sim *uma* verdade, algo de particular em que, a despeito de todo tipo de retórica, um *eu* se dirija a outros *eus*. Apesar de simples, esse conceito de dupla visão será de grande valia na reflexão sobre as autobiografias de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, pois ajudará a mostrar como muitas vezes seus textos se moldam de acordo com uma imagem que tem um interesse muito mais evidente para a época de escrita de suas autobiografias do que propriamente para a época dos fatos narrados.

### 3 – Falar sobre si no Brasil

*On reproche aux gens de parler d'eux-mêmes. C'est pourtant le sujet qu'ils traitent le mieux.*<sup>17</sup>

(Anatole France)

*Repugnava aos melhores mestres brasileiros de bom-tom que um indivíduo elegante escrevesse de si próprio: da sua própria formação. Faziam-no franceses, ingleses e russos, é certo: os últimos indo ao extremo de recordar suas deformações. Mas eram estrangeiros.*

(Gilberto Freyre)

Escrever sobre a própria vida nunca foi tarefa fácil em qualquer parte do mundo. O texto autobiográfico é, por excelência, aquele que parece constranger, incomodar, ou, em outras palavras: “A autobiografia incomoda. Ela incomoda intelectualmente, esteticamente, afetivamente.”<sup>18</sup> (LEJEUNE, 1998, p. 11, tradução minha). Philippe Lejeune, em “Un siècle de résistance à l’autobiographie” (LEJEUNE, 1998, p. 11-25), busca refazer o percurso do menosprezo pela escrita autobiográfica na França desde os últimos anos do século XIX, época que conheceu o aumento tanto do número de obras autobiográficas quanto da polêmica em torno dessa modalidade de escrita, até as últimas décadas do século XX, com crescente aceitação das escritas de si pela crítica e o início de sua inclusão no cânone. O autor refaz este percurso na tentativa de compreender aquilo que chama de uma violenta voz de menosprezo em torno da autobiografia, buscando suas origens e principais motivações.

Ainda que reconheça que a capacidade de incomodar seja o que há de melhor na autobiografia, aquilo que nos faria encontrar um encanto sempre novo no gênero, Lejeune se espanta ao constatar que ideias tão semelhantes e desfavoráveis às escritas de si apareçam com tanta frequência, mesmo que separadas por mais de uma centena de anos. Afirmações como as de Maurice Mourier, de que a autobiografia seria “esteticamente inepta”<sup>19</sup> ou de que traria consigo “um espesso ranço de realidade”<sup>20</sup> (MOURIER, 1993, apud LEJEUNE, 1998, p. 11, tradução minha), ditas num colóquio universitário da década de 1990, passariam

---

<sup>17</sup> “Censuramos as pessoas de falarem de si mesmas. Este é, entretanto, o assunto de que elas tratam melhor”. Tradução minha.

<sup>18</sup> No original “L’autobiographie gêne. Elle gêne intellectuellement, esthétiquement, affectivement”.

<sup>19</sup> No original “esthétiquement inepte”.

tranquilamente por terem sido escritas ainda em fins do século XIX, tamanha é a imutabilidade desse desdém.

E é para a origem da depreciação da escrita autobiográfica na França que se volta Lejeune em seu texto, para a “história de um menosprezo (que se metamorfoseou), história de um desconhecimento teórico (aparentemente em vias de extinção)”<sup>21</sup> (LEJEUNE, 1998, p. 12, tradução minha). Segundo o autor, em 1969, quando começou a trabalhar com o gênero, era surpreendente o relativo vazio da literatura crítica na França sobre o assunto, pois, enquanto no país havia pouquíssima produção além dos escritos de Georges Gusdorf, em outros países europeus já existia uma bibliografia abundante. Uma situação bastante paradoxal no país dito “das Memórias”, justamente onde surgiu o texto fundador do gênero, tal como o conhecemos hoje: as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau. O autor chega à conclusão de que a explicação para este paradoxo muito provavelmente está no fato de que a tradição já existente de memórias aristocráticas e históricas prejudicou o reconhecimento de um gênero aparentemente vizinho. Além disso, até os dias de hoje um texto como as *Confissões* ainda incomoda um grande número de pessoas e é capaz de levar aos extremos as reações hostis ao gênero. Após vinte e cinco anos de dedicação ao estudo da escrita autobiográfica – contados até a data da publicação do artigo –, o autor constata que a opinião que muitos têm sobre seu trabalho ainda é a de que trataria de um gênero que não existe fora de suas próprias definições, a verdadeira ruína da literatura moderna, um vírus mortal que mata a arte e a criação e, sendo assim, pode-se constatar que a situação não mudou muito em cem anos.

Lejeune toma como ponto de partida para sua reflexão a polêmica que se formou em torno da publicação, entre 1883 e 1887, dos diários de Henri-Frédéric Amiel, de Marie Bashkirtseff e dos irmãos Goncourt. O debate atraiu a atenção de duas figuras de prestígio: de um lado Anatole France que, por ocasião do lançamento do diário dos Goncourt, redigiu um verdadeiro manifesto em favor das escritas de si, de outro Ferdinand Brunetière, que ao tratar dos diários dos Goncourt e de Bashkirtseff, escreve um violento ataque à publicação destes escritos que, para ele, eram escandalosos e ineptos. Ainda que ambos falem de diários e não nomeiem propriamente a escrita como autobiográfica, os dois autores ampliam seus comentários a todos os tipos de escritas de si e seus argumentos acabam por condensar todos aqueles encontrados nas polêmicas atuais sobre o gênero na França.

---

<sup>20</sup> No original “un épais remugle de réalité”.

<sup>21</sup> No original “histoire d’un mépris (qui s’est métamorphosé), histoire d’une méconnaissance théorique (apparemment en voie de disparaître)”.

E é justamente por esta capacidade de expressar as opiniões do senso comum e de várias épocas sobre a escrita autobiográfica que Philippe Lejeune faz um verdadeiro esquema da resistência à autobiografia em Brunetière. Lejeune identifica no artigo do autor, intitulado “La littérature personnelle”, três principais tipos de resistência às escritas de si: A *resistência social*, visto que a autobiografia é vista como um gênero plebeu, feminino e infantil, ou seja, um gênero baixo, menor, em todos os seus aspectos. Esta resistência demonstra, de certo modo, o temor de uma invasão, de uma revolução ou mesmo de uma democratização no “território sagrado da arte”. A *resistência ético-psicológica*, a autobiografia seria um vício, uma doença e, assim, haveria o medo de uma contaminação, da corrupção pelo contato com as escritas autobiográficas. Por fim, haveria ainda uma *resistência estética*, pois a autobiografia seria um gênero fácil (em oposição à arte, que exigiria trabalho e elaboração) e um disparate (a arte pressuporia que se ultrapassasse o individual para atingir o geral). Lejeune resume o pensamento do autor dizendo que: “A exposição de Brunetière guarda dois aspectos: como *documento*, histórico ou psicológico, a autobiografia não tem nenhum valor (confissões de pessoas sobre elas mesmas, insinceridade, orgulho, banalidade, miopia); como *arte*, ela estraga tudo, ou quase.”<sup>22</sup> (LEJEUNE, 1998, p. 15, tradução minha). O único avanço de Brunetière, de acordo com Lejeune, é quando estabelece uma ligação entre o desenvolvimento da autobiografia e a mudança nas estruturas sociais: se antes o indivíduo tinha sua identidade garantida por uma sociedade hierarquizada e estável, esta passa, com as revoluções burguesas, a ser algo a se construir e conquistar. Brunetière, contudo, não extrai qualquer consequência positiva dessa análise, mas sim volta aos seus ataques e críticas.

Ao comparar o artigo de Brunetière com o de Anatole France, Lejeune salienta que a despeito de toda a defesa do gênero que empreende este último, ao menos em um ponto ambos estão de acordo: a autobiografia não é arte. O argumento de France para fundamentar seu raciocínio é de que as obras de arte, como os poemas e romances, caducam quando a forma literária em que foram concebidas envelhece, ou seja, a arte verdadeira não é capaz de agradar para sempre. As memórias, ainda de acordo com France, não seriam obras de arte, pois não têm por referência a moda, mas sim o fato de que nelas se procura a verdade humana. Lejeune explica que esta discussão em torno da exclusão da autobiografia do campo da arte sempre foi uma constante na história do gênero.

---

<sup>22</sup> No original: “La démonstration de Brunetière a deux aspects : comme *document*, historique ou psychologique, l’autobiographie ne vaut rien (aveuglement des gens sur eux-même, insincérité, orgueil, banalité, myopie) ; dans l’*art* elle gâte tout, ou presque”.

Na França, será apenas nos anos de 1970 que a autobiografia seria integrada, por exemplo, ao “cânone” literário escolar, passando a figurar ao lado de outros gêneros já tradicionais nos manuais de literatura. Mas, pergunta-se Lejeune, por que isso levou tanto tempo? O que se passou neste século que separa a época de Brunetière do final do século XX? Lejeune oferece duas possíveis respostas a este questionamento:

Em primeiro lugar há que se considerar que nesses cem anos a própria autobiografia mudou. Práticas intermediárias entre ficção e autobiografia se desenvolveram. Após o conformismo do século XIX, o valor do ato autobiográfico reapareceu, enquanto emergia a reivindicação da autobiografia como *arte*. Os diários, publicados pelos próprios autores ainda vivos, caíram nas graças dos editores, sobretudo a partir da publicação dos diários de André Gide, em 1939. A este movimento de autobiografização generalizada do campo literário correspondeu, para um grande número de escritores, uma resistência proporcional. Assim, ocorre uma situação ambígua, dado que muitas vezes acontece de um determinado escritor “possuir” uma autobiografia sem “ser possuído” por ela, de onde advém a abundância de estratégias indiretas, tentativas de subversão e da invenção de formas novas de textos autobiográficos. Com Michel Leiris e Georges Perec a autobiografia passou da retaguarda à vanguarda. Acrescente-se a isso a difusão progressiva do pensamento psicanalítico e o desenvolvimento da expressão autobiográfica no rádio, na TV e, posteriormente, na história oral. Houve também uma decisiva influência das transformações sociais ocorridas a partir do maio de 1968. Por fim, com bastante atraso, a autobiografia acabou por alcançar o discurso universitário.

A segunda resposta dada por Lejeune é de que ao longo destes cem anos, apesar de tudo, um discurso crítico sobre a autobiografia foi sendo pouco a pouco construído. A autobiografia começou sendo vítima da biografia, os relatos e diários de escritores surgem, assim como suas correspondências, como pertencentes às suas vidas, vidas em que se busca comumente a chave ou o segredo das obras. Este estatuto de documento acaba por fazer com que tais textos autobiográficos sejam vistos como não-textos. Assim, ao se estudar a obra de um determinado escritor, busca-se em seus escritos autobiográficos a informação isenta, sem considerar que tais escritos fazem parte de um gênero e, portanto, que são parte de um todo mais amplo e construído obedecendo a regras comuns, esquecendo-se do caráter de “construto” desses discursos. Apenas pouquíssimas obras conseguiram se ver integradas ao cânone – como as *Confissões*, de Rousseau, e as *Memórias de Além-túmulo*, de Chateaubriand –, mas ainda assim como exceções monstruosas, inclassificáveis e apresentadas em capítulos que falavam das obras de seus autores, jamais como modelos ou exemplares representativos

de uma prática amplamente difundida. Aos textos autobiográficos de outros escritores restou permanecerem apenas como fontes documentais, cujo tratamento deveria ser no mais das vezes delicado – era preciso cuidado redobrado para lidar com escritos tão atípicos. Durante o período compreendido entre os anos de 1890 e 1940, que viu surgirem grandes obras de cunho predominantemente autobiográfico (como as de Gide, Leiris, Léataud, Colette, Céline, Malraux, etc), a crítica começará timidamente a construir uma reflexão sobre tais objetos, já antigos, com um século de atraso. Ela tomará consciência das inovações do século precedente em dois domínios: o romance pessoal e o relato de infância. Durante esses cinquenta anos nenhum livro será publicado na França nem sobre a autobiografia nem sobre a prática do diário. Isso, contudo, não equivale a dizer que nada se escreveu sobre a autobiografia em todos esse anos, isso foi feito, mas no campo do debate da atualidade, da crítica de recepção, ou da reflexão engajada dos próprios escritores autobiógrafos. Tais discussões não foram capazes, porém, de penetrar numa universidade que realmente estivesse envolvida com a cultura contemporânea, até porque, até o início dos anos de 1960 na França, era praticamente proibido pesquisar um escritor que estivesse vivo. Se mesmo as autobiografias de escritores não constituíam um gênero digno de estudo, com as de não escritores a atitude era ainda mais severa. Memórias e testemunhos não tinham outra razão de ser do que como “fontes” da história, e ainda assim discutíveis na opinião de alguns historiadores. Estas autobiografias e diários de pessoas comuns deveriam fatalmente passar despercebidas, simplesmente porque não foram publicadas, ou então foram, mas numa situação obscura. A ideia da autobiografia como uma prática cultural ampla, ideia que começa (mas não sem dificuldade) a impor-se atualmente na França, era então impossível.

É apenas após a Segunda Guerra Mundial, continua Lejeune (1998), que uma reflexão teórica sobre a autobiografia surge na França. Existencialismo e estruturalismo, aparentemente tão contrários, se favoreceram sucessivamente. O existencialismo sartreano é uma filosofia do indivíduo e do projeto, que tem uma relação particular de cumplicidade com a empreitada autobiográfica, e foi nesta atmosfera intelectual que se desenvolveram pesquisas sobre autobiografias. Contudo, as primeiras descrições do conjunto do gênero vêm do campo das ciências humanas, com destaque para o trabalho pioneiro de Georges Gusdorf, um filósofo, sobre a história da autobiografia e sua problemática, e dos trabalhos de Michèle Leleu e de Alain Girard, uma psicóloga e um sociólogo, sobre a prática dos diários. Apenas em 1976 saiu na França o primeiro livro sobre o diário escrito por um especialista em literatura, quando a prática já entrava em seu bicentenário. E só em 1980 se constituiu a primeira equipe de pesquisa literária sobre os relatos de vida, dentro do centro de Semiótica

textual da Universidade de Paris-X (Nanterre). Sua oposição à autobiografia era categórica: morte do autor, questionamento do sujeito. Os pressupostos da autobiografia (referencialidade do texto, possibilidade de introspecção, autonomia do sujeito) não eram mais artigos dignos de confiança, mas sim oportunidades de analisar efeitos ilusórios. No fim da década de 1980 a influência estruturalista acabou por enfraquecer, não sem ter avançado bastante, mas diferentemente da oposição moral e estética de um Brunetière, a oposição do estruturalismo teve ao menos, segundo Lejeune, um lado construtivo: graças a Émile Benveniste, Gérard Genette e outros, tornou-se possível falar da autobiografia como de um texto, analisar suas regras e alcançar suas funções. Os novos saberes psicanalíticos e sociológicos, mesmo se colocam à mostra o lado ilusório das mitologias pessoais, permitem compreender a necessidade destas ilusões, e as vias que elas tomam. Nas palavras de Lejeune: “Não é mais proibido ver neste prodigioso trabalho que cada um faz para construir sua identidade uma forma de arte”<sup>23</sup> (LEJEUNE, 1998, p.23, tradução minha). Assim, a universidade dos anos de 1970 pôde reencontrar o Leiris dos anos de 1940. Na década de 1980, com o trabalho do filósofo Paul Ricœur, os estudos sobre a autobiografia receberam um novo impulso, e com o conceito de “identidade narrativa” tornou-se possível ultrapassar a antinomia verdade/ficção.

Philippe Lejeune termina seu levantamento da história da autobiografia na França dizendo que espera ao menos que se tenha deixado para trás a rejeição moralista de Brunetière e a adesão espontânea de Anatole France, e que se tenha começado a compreender a autobiografia. Se isso será de fato realizado, ele diz, só um novo levantamento depois de mais cem anos será capaz de revelar.

### **3.1 – Entre deselegância e menosprezo: a autobiografia no Brasil até o final do século XIX**

A relevância de se ter retomado, no presente momento, o apanhado feito por Lejeune sobre a resistência à autobiografia na França, está no fato de que no Brasil as reações à escrita autobiográfica vão ser semelhantes. Sendo assim, os preconceitos serão praticamente os mesmos (e não seria de se esperar algo muito diferente num país em que a formação intelectual foi tão profundamente influenciada pela França) e a investigação feita por Lejeune

---

<sup>23</sup> No original : “Il n’est plus interdit de voir dans ce prodigieux travail que chacun fait pour construire son identité une forme d’art”.

ajudará a compreender porque a escrita autobiográfica no país foi sempre executada de modo tão vacilante, tão parcamente lida e tão modestamente abordada pela crítica.

No Brasil, até meados do século XX, a escrita de obras autobiográficas parece ter sido uma prática indesejável e desconcertante, mas que com o tempo passou gradativamente, ainda que tenha permanecido certa desconfiança quanto ao gênero, a ser executada e mesmo vista como necessária. Da quase total impossibilidade de se registrar a própria trajetória até os dias de hoje, que poderíamos chamar de “tempos de autobiografia”, a história das escritas de si no país passa por caminhos tortuosos e é de difícil reconstituição. Vistas com preconceito, inclusive por seus autores, ignoradas ou incompreendidas no mais das vezes pela crítica, menosprezadas por uma considerável parcela do público leitor, as autobiografias produzidas por autores brasileiros carecem de uma leitura que considere cada obra não apenas como um fenômeno isolado ou como uma mera curiosidade bibliográfica, mas como parte de um crescente processo de produção de escritas autobiográficas.

É assim que se faz quase imprescindível reconstituir os caminhos desta modalidade de escrita em território brasileiro, realizando um levantamento de seus antecedentes, principais expoentes e recepção da crítica e da sociedade. Refazer este trajeto, ainda que superficialmente, permite, por um lado, que se comece a compreender as origens do constante pudor e rejeição pela escrita em primeira pessoa entre nós, por outro, nos dá uma visão privilegiada e mais lógica de como se passou gradativamente da quase impossibilidade de se escrever uma autobiografia à quase obrigatoriedade de fazê-lo, sobretudo quando está em questão a memória de uma figura intelectual. Além disso, uma tal linha do tempo contempla um dos objetivos principais a que se presta este texto: situar o contexto em que foram escritos, publicados e recebidos o *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, e *Um homem sem profissão; memórias e confissões; sob as ordens de mamãe*, de Oswald de Andrade. Será este panorama das escritas de si no Brasil que vai ser capaz de dar a exata dimensão e a real importância destas duas narrativas para todo o conjunto de obras autobiográficas do país.

Muito embora a escrita autobiográfica no país não se restrinja unicamente a esta modalidade, ou a estes produtores, há que se esclarecer que no panorama que passo a delinear optei por fazer um recorte: considero para minhas reflexões apenas as autobiografias, diários, memórias e testemunhos de intelectuais, sobretudo de escritores<sup>24</sup>. Esta seleção tem algumas

---

<sup>24</sup> Cabe ressaltar também que trato apenas de obras publicadas de fato, pois um levantamento das autobiografias, diários e memórias escritos mas não publicados requer um trabalho muito mais extenso e do qual uma dissertação de mestrado não poderia dar conta. Além disso, ao abordar obras não editadas, seria preciso lidar com um território incerto, de supostos manuscritos perdidos ou dispersos em arquivos nem sempre de fácil acesso.

razões de ser: Em primeiro lugar porque a maior parte dos escritos autobiográficos editados no Brasil é de intelectuais já conhecidos e aclamados. Afinal, numa sociedade que rejeita as escritas de si, a única justificativa plausível para que uma figura se exponha é que haja uma demanda social pelos relatos da sua vida, que ela seja tida como exemplar ou ainda que a contribuição de sua obra àquela cultura já seja considerada significativa. É raro que, num meio apreensivo quanto aos escritos em primeira pessoa, as autobiografias e os diários sejam as primeiras, ou as únicas, obras de uma pessoa. No Brasil, com raras exceções, será apenas bem mais tarde, já na última década do século XX, com o advento dos textos autobiográficos de figuras da mídia – muitas vezes escritos por *ghost writers* –, que teremos estreantes com autobiografias. Assim, pelo menos no caso brasileiro, os escritos autobiográficos de intelectuais serão um em número maior se considerado o conjunto, o que implica em que desconsiderar as obras de não-intelectuais é, na verdade, desconsiderar uma quantidade ínfima de obras. Há que se considerar também que as autobiografias de figuras de reconhecimento público, sejam elas de escritores, artistas plásticos, juristas ou políticos, acabam por ser obras que têm maior visibilidade e, portanto, foram lidas e comentadas através dos anos. Deste modo, servem muito mais adequadamente ao estudo das reações e preconceitos em relação à autobiografia.

No percurso que passo a traçar, partirei das primeiras autobiografias intelectuais publicadas no Brasil, *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar, e *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, passando pelas obras de intelectuais modernistas – fundamentais à compreensão do *boom* autobiográfico no país –, para chegar às numerosas autobiografias de intelectuais contemporâneos.

É Beatriz Jaguaribe quem refaz, em seu ensaio *Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco* (JAGUARIBE, 1994, p.109-141), o complexo painel da relação entre a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX e início do século XX e a prática autobiográfica. Ao tratar da autobiografia de Joaquim Nabuco, a autora acaba por estender seu raciocínio a todo o passado cultural do Brasil, dando conta de estabelecer as razões de, no momento da fundação de uma literatura, nossa sociedade tenha se furtado às narrativas autobiográficas.

A autora começa por lembrar, citando Gilberto Freyre, da função catártica que os confessionários exerceram nas mulheres brasileiras sob o regime patriarcal, o que forneceria uma hipótese para explicar a ausência de diários, anotações pessoais ou reflexões íntimas por parte das sinhás brasileiras. Comparadas às mulheres protestantes americanas, que pela própria religião não dispunham do recurso dos confesores, as brasileiras, em geral

analfabetas, parecem carentes dessa palavra íntima e do alívio que muitas vezes ela proporciona. Para Beatriz Jaguaribe, a mesma situação não teria se passado com os homens, pois ao menos nos círculos mais fechados, da casa e das relações sociais, eles teriam a liberdade de escrever seus diários e o acesso à escrita, o que a autora exemplifica com a proliferação de “diários dos homens públicos brasileiros, diários de escritores como Lima Barreto, entre outros” (JAGUARIBE, 1994, p.110) <sup>25</sup>. Contudo, quando o assunto em pauta era o “relato mais público do autoexame individual da escritura autobiográfica” (JAGUARIBE, 1994, p.110) ainda que o território de atuação masculina, mais abrangente do que aquele consentido às mulheres, permitisse a elaboração desse tipo de escrita, a autobiografia era malvista pela sociedade. Assim, “à inibição feminina diante do relato íntimo correspondeu ao recuo masculino diante da publicação de um relato autobiográfico” (JAGUARIBE, 1994, p.110).

A própria estrutura da sociedade brasileira, segundo Jaguaribe, era desfavorável à composição de escritos como a autobiografia, em que o sujeito é quem constrói sua própria imagem de modo deliberativo, imagem esta destinada ao escrutínio público. Ainda que a partir das revoluções burguesas ocorridas na Europa e do Romantismo – que teve uma profunda influência na formação da base cultural brasileira – tenha se consolidado no país um certo culto à individualidade e tenha havido mesmo representações artísticas traduzidas sob a forma de poemas e romances “confessionais”, estas eram ou expressões líricas ou ficções. Nada era propriamente autobiográfico, todas essas produções se apoiavam num jogo velado, em que nunca se poderia identificar obra literária com representação da vida, até porque muitas vezes não se tratavam de textos que firmavam um pacto autobiográfico. Isso ocorre pois, de acordo com Beatriz Jaguaribe, no Brasil:

(...) o ideal burguês da individualidade literária poderia estar presente, mas a cultura letrada do século XIX e mesmo a modernidade brasileira da Belle Époque eram pautadas pela convivência das mediações sociais da família, relações e agremiações políticas. O brilho do êxito pessoal não deveria, de preferência, ser aclamado de boca própria, mas no seio dessa trama cultural, onde o indivíduo se mostrava digno

---

<sup>25</sup> O exemplo dado por Beatriz Jaguaribe é um tanto quanto contraditório, pois ainda que muitos diários tenham sido escritos, a maioria, como o diário que ela cita, foi publicada só muito posteriormente e, portanto, num outro momento histórico-cultural. O diário de Lima Barreto só veio a público mais de 30 anos depois de sua morte, em 1956, quando suas obras começaram a ser editadas sob a organização de Francisco Assis Barbosa (Cf. BOSI, 2004, p.317). Seria mais plausível, desse modo, considerar que as restrições sociais às escritas íntimas se estenderam não só à autobiografia, mas sim a todas as modalidades capazes de perturbar a sobriedade e a discrição convenientes à sociedade brasileira do fim do século XIX e início do século XX. Lembremos ainda que uma modalidade de diário bastante difundida no país desde o século XVI, os diários de viagem, eram normalmente escritos de estrangeiros, como os de Hans Staden, de Auguste de Saint-Hilaire ou de Mary Graham.

de sua linhagem ou, em casos excepcionais, o inventor de uma nova ordenação. (JAGUARIBE, 1994, p. 112)

Não era de se esperar, portanto, que alguém levantasse sua voz para falar de sua própria trajetória, pois havia sempre o risco de passar por narcisista, algo no mínimo indesejável no Brasil de então. Todavia, há que se pensar que mesmo numa sociedade tão coercitiva quanto às expressões de si, ainda poderia haver uma demanda, mesmo que não tão expressiva, por relatos de vidas e pela transmissão da memória, sobretudo das figuras públicas mais significativas e que poderiam servir de exemplo. Nesse caso, ainda segundo Beatriz Jaguaribe:

O decoroso, nas circunstâncias brasileiras de comedia sustentação do próprio individualismo enquanto fabricação da personalidade, seria esquivar-se da imagem de Narciso para construir ou uma máscara social notável ou feitos memoráveis o suficiente para que outros se responsabilizassem pela perpetuação da memória própria. (JAGUARIBE, 1994, p. 112)

O ensaio de Jaguaribe busca fundamento para suas considerações sobre as reações da sociedade brasileira à prática da autobiografia na introdução que Gilberto Freyre (2001, p.09-23) escreveu para o *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. De acordo com Freyre, num trecho que, embora longo, vale cada linha de sua citação:

Para o Brasil da época em que apareceu, *Minha Formação* foi livro um tanto escandaloso, por ter sido, para muitos, cheio de louvor em boca própria. Não faltou quem acusasse o autor de deselegante narciso. Nem quem estranhasse em fidalgo tão autêntico o que a vários dos seus críticos pareceu mau gosto: o mau gosto de escrever um homem da responsabilidade de Joaquim Nabuco todo um livro acerca de si mesmo; e de escrevê-lo com mais complacência do que rigor crítico, acerca daquela metade, menos da sua pessoa do que da sua vida, mas capaz de sugerir a seu favor a elite e o público mais culto do seu País.

Não se compreendia então, sem-cerimônia dessa espécie. Era contra as melhores convenções que regulavam o comportamento quer de homens públicos, quer de escritores ilustres. Repugnava aos melhores mestres brasileiros de bom-tom que um indivíduo elegante escrevesse de si próprio: da sua própria formação. Faziam-no franceses, ingleses e russos, é certo: os últimos indo ao extremo de recordar suas deformações. Mas eram estrangeiros. (FREYRE, 2001, p.09-10)

A reação ao livro de Joaquim Nabuco dá uma ideia bastante precisa do tipo de atitude que então norteava a recepção de uma autobiografia no país. É Freyre que salienta, no mesmo texto, que até o fim do Segundo Reinado o ambiente intelectual brasileiro em nada era propício à escrita autobiográfica e que esta, mesmo depois do advento da República, continuou pouco exercida e associada sempre ao narcisismo e a um tipo de escrita inferior, que deveria ser evitado a qualquer custo. Este pudor em ver o outro se revelar ou de revelar a

si próprio, como falarei mais adiante, parece estar de tal modo interiorizado em nossa sociedade que, mesmo quando o cenário nacional começa a se abrir para as escritas de si, muitos vão fazer questão de se render a elas como se estivessem a aceitar um mal necessário.

Mas a autobiografia de Nabuco, publicada em 1900, não foi a primeira do gênero no país, antes disso, em 1873, José de Alencar já escrevera *Como e porque sou romancista*. O livro, contudo, foi editado apenas em 1893, portanto já na República, o que só vem a confirmar o que disse Gilberto Freyre sobre a autobiografia no Brasil. O texto de Alencar também vai inaugurar uma outra prática, a da utilização de subterfúgios para justificar o texto autobiográfico. O autor escreve sua obra à feição de uma carta, como se estivesse respondendo a uma consulta de um certo *Dicionário Bibliográfico*, fornecendo, assim, sua contribuição para a escrita de “nossa ainda infante literatura” (ALENCAR, 2005, p.12). Alencar faz questão de salientar que a presente “missiva” não passa de um rascunho do primeiro capítulo de uma grande obra em que ele trataria detalhadamente de seus livros. Há que se notar também o âmbito exclusivamente literário a que se estende a autobiografia de Alencar, não há nada de pessoal em seu texto que esteja ali colocado senão para justificar sua obra, em suas próprias palavras: “(...) há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual.” (ALENCAR, 2005, p.12). Nesse sentido, o livro de José de Alencar não se trata, pois, de “confissões”.

O caso de *Como e porque sou romancista*, publicado somente muitos anos após sua escrita e mesmo após a morte de seu autor, é bastante parecido com o da obra memorialística de outro autor, o Visconde de Taunay. Mais conhecido por *A retirada da Laguna* e por *Inocência*, ambos publicados em 1872, Alfredo D’Escragnolle Taunay também se lançou à escrita de suas memórias e chegou a publicar alguns trechos pela imprensa da época, por volta de 1892<sup>26</sup>. Contudo, não demonstrou a intenção de publicar o volume em vida, na verdade deixou ordens expressas determinando que “Estas *Memórias* só podem, só devem ser entregues à publicidade depois de 22 de fevereiro de 1943, isto é, completos cem anos da época do meu nascimento” (TAUNAY, 1948, p. 9). E, para garantir que tais disposições fossem cumpridas, deixou os manuscritos de suas memórias sob a guarda da Arca do Sigilo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que só deveria abri-los em 1943 e com a condição de que “consultado (...) fosse o descendente direto mais próximo do autor, a quem ficaria o direito de alargar o prazo marcado e o encargo de rever todo o manuscrito e as

---

<sup>26</sup> Estes trechos foram reunidos e publicados, por iniciativa de seus herdeiros, muitos anos após sua morte, no volume *Trechos de minha vida*, de 1921.

provas tipográficas” (TAUNAY, 1948, p.9). O desejo do autor foi cumprido à risca e seria apenas em 1948 que as *Memórias* do Visconde de Taunay chegariam às livrarias. Se tanto zelo em proteger o escrito autobiográfico da publicação em vida de seu autor denota um extremado pudor pela escrita de sua própria vida, a preocupação de não comprometer terceiros com suas declarações e mesmo uma situação política desfavorável, para Eliane Zagury evidenciaria antes de tudo “a segurança de que o seu depoimento pessoal teria validade, embora passado tanto tempo, e que o seu interlocutor ideal seria encontrado em outra circunstância, indivíduo que o compreenderia melhor que o seu contemporâneo” (ZAGURY, 1982, p. 22). Creio que o procedimento adotado por Taunay mostre bastante claramente o tipo de situação delicada em que se via envolvido aquele que tomasse a iniciativa de escrever e, sobretudo, de publicar todo um livro acerca de si mesmo; só o temor de ser tomado como um “deselegante narciso”, para usar ainda as palavras de Gilberto Freyre, seria capaz de impor tanto cuidado e tantas manobras editoriais.

O texto de que venho me servindo, o da introdução ao *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, não é, contudo, algo novo dentro da obra de Freyre, na verdade ele é uma ressonância do prefácio de seu próprio livro, *Casa-Grande & Senzala*, de 1933. Em sua obra, Freyre reclama da falta de fontes historiográficas no Brasil que permitam “penetrar na intimidade mesma do passado; surpreendê-lo nas suas verdadeiras tendências, no seu à vontade caseiro, nas suas expressões mais sinceras” (FREYRE, 2003, p.45), o que seria responsabilidade, como já foi dito anteriormente, da presença do confessor, que “absorveu os segredos pessoais e de família, estancando nos homens, e principalmente nas mulheres, essa vontade de se revelarem aos outros que nos países protestantes provê o estudioso de história íntima de tantos diários, confidências, cartas, memórias, autobiografias, romances autobiográficos” (FREYRE, 2003, p.45). Se há realmente a carência, ou mesmo a inexistência de tais documentos em solo brasileiro, o autor sugere espaços alternativos de pesquisa, como as confissões e denúncias reunidas pela visita do Santo Ofício ao Brasil, os escândalos e casos vergonhosos organizados pelos “recolhedores de fatos”, os livros de viagens, as cartas dos jesuítas, os “livros de assentos” e mesmo os livros e cadernos manuscritos de modinhas e receitas de bolos. Ainda que o texto de Freyre não “resolva” o problema – e nem é este seu objetivo –, pois não nos dota de uma tradição autobiográfica e apenas sugere fontes que não constituem exatamente um *corpus* para quem estude autobiografias, ao menos nos dá mais instrumentos para entender o motivo de não possuímos tal tradição.

Outro que segue na esteira dos estudos iniciados por Gilberto Freyre, fornecendo bases para uma reconstituição da presença histórica dos escritos autobiográficos no Brasil, é Edson Nery da Fonseca que, tomando como referência o prefácio de *Casa-Grande & Senzala*, também fala, em seu artigo *A autobiografia no Brasil*, de 1978, sobre a falta de diários, memórias e autobiografias no país. O texto de Fonseca tem dois pontos que o distinguem de quase tudo que há no Brasil sobre a história da autobiografia e que o torna de fundamental importância em meu trabalho. Em primeiro lugar, o artigo se distingue por apresentar o resultado de um esmerado trabalho de pesquisa bibliográfica, o autor produz uma relação de 548 escritos autobiográficos brasileiros, abrangendo um período de quase cem anos, desde as primeiras publicações, no fim do século XIX, até o ano de 1975, ano em que o artigo foi apresentado no III Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil<sup>27</sup>. Esta listagem iniciada por Edson Nery da Fonseca é, como disse, algo inédito no Brasil e através dela podemos ver um claro crescimento no número e na variedade de escritos autobiográficos com o passar dos anos, além de termos a oportunidade de saber da existência de obras normalmente ignoradas e que, muitas vezes, não passaram da primeira edição. Em segundo lugar, está justamente a identificação que o autor faz do crescimento da publicação de autobiografias a partir dos anos de 1950. Mesmo não concordando totalmente com os motivos que são apontados pelo autor para explicar este crescimento – o que discutirei mais detalhadamente quando, a seguir, tratar daquela década –, creio que não se deva perder de vista a constatação do autor de que “De 1950 a 1975 publicaram-se muito mais obras autobiográficas do que nos primeiros cinquenta anos do século” (FONSECA, 1978, p.130), o que dá conta, e Fonseca é um dos poucos a percebê-lo, de identificar um verdadeiro movimento (chamado por ele de “surto”) de “autobiografização” da literatura brasileira, que iria se intensificar ainda mais com o passar dos anos.

Voltando ao século XIX, recorro ainda a outro texto para continuar a delinear o panorama da sociedade brasileira na época “pré-autobiográfica” de nossa literatura. Em *O Fim das Casas-Grandes*, um dos capítulos da *História da Vida Privada no Brasil*, Evaldo Cabral de Mello toca, já no início de seu texto, na questão da escassez de escritos íntimos na sociedade brasileira colonial e imperial, escassez que se torna patente quando comparada ao grande número de escritos que encontramos em países protestantes. O autor lembra a explicação dada por Gilberto Freyre para tal fato, para em seguida compará-la à explicação

---

<sup>27</sup> Creio que a continuação desse trabalho, acrescentando mais 35 anos férteis em autobiografias, diários e memórias no Brasil daria por si só uma pesquisa de valor inestimável não só para os interessados em escritos autobiográficos, mas para a literatura brasileira de um modo geral.

fornecida por Georges Gusdorf para a diferença na quantidade de escritos autobiográficos produzidos em países da Reforma e da Contra-Reforma. Para Gusdorf, a princípio, em países predominantemente católicos o exame de consciência seria dependente da confissão mediada pela autoridade sacerdotal, enquanto em lugares com maior presença do protestantismo ele não estaria sujeito a qualquer pessoa para mediá-lo. Contudo, como destaca muito adequadamente Mello, o próprio Gusdorf parece não estar convencido de que essa seja a única explicação para o fenômeno, pois faz questão de ressaltar que existe uma tradição autobiográfica no seio do catolicismo, lembrando os casos de Santo Agostinho e de Teresa d'Ávila e evocando ainda o catolicismo pós-tridentino que encorajou, a seu modo, o exame de consciência e produziu uma sutilíssima casuística. Sendo assim, a confissão oral poderia muito bem ter incentivado o gosto pela confissão escrita em países católicos. Se não o fez, é porque estavam ausentes duas condições essenciais:

A primeira, produto igualmente da Reforma ao exigir do crente o conhecimento direto das Santas Escrituras: um nível educacional mais elevado tanto entre os homens quanto entre as mulheres. A segunda, o aparecimento precoce de uma cultura da vida privada, em cuja invenção os países protestantes também se anteciparam aos católicos, mais apegados às formas de sociabilidade extradomésticas. (MELLO, 1997, p.387)

Assim, além da confissão, também entrariam em cena a exigência de uma escolarização maior para os protestantes – que permitiria uma maior naturalidade ao lidar com registros de vida por escrito – e a preferência de formas de interação social mais amplas e que iam além dos limites do lar por parte dos católicos. A seguir, Evaldo Cabral de Mello passa a tratar, no contexto do Brasil imperial, de uma das formas de escrita íntima que foram praticadas no país: os “livros de assentos”. Tais escritos, já referidos por Gilberto Freyre no prefácio de *Casa-Grande & Senzala*, são normalmente pequenos cadernos em que o chefe de família anotava os acontecimentos mais importantes da vida doméstica, como casamentos, nascimentos, batizados e mortes, um controle necessário num tempo em que os registros públicos tinham uma estrutura precária e dependiam quase que exclusivamente da Igreja Católica. Além disso, também serviam para o controle das finanças e, em alguns casos raros, para registros mais subjetivos e íntimos, como o de Ambrósio Machado da Cunha Cavalcanti, que em seu “livro de assentos” registra também a linhagem de sua família. Finalmente, o autor passa a falar do objetivo central de seu artigo, o perfil biográfico de João Joaquim da Cunha Rego Barros, terceiro barão de Goiana (1797-1874), escrito por seu genro e sobrinho João Alfredo Correia de Oliveira, conselheiro, ministro, senador e presidente do Conselho que

realizou a Abolição; e o diário de Sebastião Antônio de Acióli Lins, barão de Goicana (1829-1891). Ressalto que, dos dois objetos de estudo de Mello, nenhum foi publicado antes da década de 1920. O primeiro, com o título de “O barão de Goiana e a sua época genealógica”, saiu em 1922, na revista *Norte*, sendo reproduzido na *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano* (RIAP, 1925-7, vol. 27) e reeditado numa coletânea intitulada *Minha meninice & outros ensaios*. O segundo, o diário de Goicana, foi publicado ainda mais tarde, só no final da década de 1970, na RIAP (1978, vol. 50, pp. 153-344).

Como é possível perceber, as discussões em torno da carência de escritos autobiográficos até o fim do século XIX no Brasil tocam sempre em alguns pontos comuns, a saber: o papel da Igreja Católica como reguladora da expressão íntima; a falta, mesmo entre as elites do país, de alfabetização e a presença na sociedade brasileira de então da ideia, reforçada consideravelmente pelos dois primeiros fatores, de que não era adequado que o sujeito construísse por escrito sua própria imagem, o correto seria deixar que seus atos grandiosos impulsionassem outros a contarem sua vida, caso contrário corria o risco de passar por extremamente narcisista. É durante a primeira metade do século XX que a limitação imposta por tais fatores vai sendo gradualmente superada, seja por conta de mudanças históricas externas – como acontecerá com o papel da Igreja no Brasil e com o grau de alfabetização da população –, seja por mudanças ocorridas dentro dos meios intelectuais e literários. Será para alguns dos destacados agentes destas últimas mudanças que me voltarei a seguir, buscando mostrar como algumas ações, a princípio bastante isoladas, tiveram papel fundamental na criação, difusão e aceitação das escritas de si no país.

### **3.2 – A primeira metade do século XX e os partidários das escritas de si**

O início do século XX assistiu muito lentamente ao surgimento de um terreno mais fértil para as escritas de si, que passariam do estatuto de impraticáveis, com raras exceções semelhantes àquelas de que falei anteriormente, a possíveis, ainda que permanecessem vistas no mais das vezes como incômodas e desconcertantes.

Em matéria de publicação de obras autobiográficas, a primeira metade do século XX – mesmo se considerarmos todos os livros listados por Edson Nery da Fonseca – foi bastante modesta. É apenas nos anos de 1930 que começam a ser publicadas algumas obras de maior

repercussão, como, por exemplo, as memórias de Humberto de Campos – escritor, jornalista e político bastante conhecido no início do século XX –, cujo primeiro volume (*Memórias, Primeira parte, 1886-1900, Tomo I*) saiu em 1933 e ao qual veio se somar, em 1935, um volume póstumo, *Memórias inacabadas*. Ainda nesta época é possível situar o projeto memorialístico de Medeiros e Albuquerque – ele também escritor, jornalista e político – cujas memórias foram editadas em dois volumes, *Minha vida, volume I* e *Minha vida, volume II*, editados em 1933 e 1934, aos quais ainda se seguiu o póstumo, *Quando eu era vivo... memórias, 1867 a 1934*, de 1942. Na década de 1940 pode-se destacar a publicação dos diários de Alice Dayrell Caldeira Brant, *Minha vida de menina* (1942, sob o pseudônimo de Helena Morley, de *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, de *O galo branco* (1948), de Augusto Frederico Schmidt e de *Segredos da Infância* (1949), de Augusto Meyer.

Este período se caracteriza também pela intensa publicação de obras póstumas, o que de algum modo reforça o que venho discutindo, ou seja, de que ainda estamos numa fase da produção autobiográfica em que o mais adequado seria que a iniciativa de publicação dos escritos fosse externa – de familiares ou herdeiros do autor falecido, por exemplo – para que ele não corresse o risco de ser tomado por narcisista ou exibicionista. Além das obras que citei há pouco – de Humberto de Campos, de Medeiros e Albuquerque e do Visconde de Taunay –, há que se falar também em Graça Aranha, com *O meu próprio romance*, obra de 1931. O livro de Graça Aranha foi escrito quando o autor, no início da década de 1930, já estava bastante debilitado por uma doença que não cessava em avançar. O autor delineia então um ambicioso projeto autobiográfico em 4 etapas, das quais não pôde concluir nem ao menos a primeira, deixada incompleta e publicada postumamente. Infelizmente a narrativa de *O meu próprio romance* não alcança os anos que, no caso da vida de Graça Aranha, seriam os mais significativos, aqueles referentes à sua vida literária e cultural, o resultado é uma obra mais afeita às memórias de infância, mas que mesmo assim parecem preparar para a construção da imagem do autor como um grande libertário desde menino, imagem muito semelhante à que o autor buscou para si em sua atuação na sociedade, sobretudo em questões relacionadas à Semana de Arte Moderna de 1922. Outro livro digno de nota é *Canudos (diário de uma expedição)*, de Euclides da Cunha, escrito em 1897, mas publicado somente em 1939.

Estas obras, obviamente, não foram as únicas publicadas, mas uma pesquisa bastante rigorosa revela que, quando muito, pode-se situar 2 ou 3 livros autobiográficos por ano até o fim da década de 1940. Assim, muito mais relevantes que a publicação de livros neste período, foram alguns agentes que, ao que tudo indica, exerceram fundamental influência na produção e crescente valorização das escritas de si. Destaco, a título de exemplo, algumas

ações de figuras de inegável influência cultural e que, acredito, tenham tido sua carga de responsabilidade numa mudança de atitude em relação às escritas de si.

Mário de Andrade, já desde os anos de 1920, vinha exercendo a escrita íntima das cartas como algo elaborado e, antes de tudo, destinado não unicamente ao seu interlocutor imediato, mas aos seus possíveis leitores e pesquisadores futuros. Logo, opera um desvio no gênero, tradicionalmente destinado ao uso privado. Mário não se limitava a escrever, exortava outros escritores a também o fazerem, conscientizando-os do valor da correspondência como um testemunho de geração e um exercício crítico. Exemplar dessa atitude é um trecho de uma carta sua a Drummond em que diz: “Homem que repele as memórias, que não quer saber das saudades, que despreza as consolações... Deve ser um homem seco.” (ANDRADE, 1982, p.111). Um ano após a morte de Mário, em 1945, Antonio Candido já profetizava: “A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa de sua obra e do seu espírito” (CANDIDO, 1990, p.69 apud ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p.09).

A Segunda Grande Guerra Mundial ainda não havia terminado e, no Brasil, uma conhecida figura nos meios intelectuais já começara a se agitar com o intuito de colher os depoimentos daquela geração que assistira, em sua juventude, ao primeiro grande conflito mundial, "a geração que depois de 1918 ditou modas literárias ou artísticas, sociais ou políticas, a geração que fez a Semana de Arte Moderna, com as suas ramificações e desvios" (CAVALHEIRO, 1944, p.07) e que agora poderia oferecer verdadeiras lições de vida àqueles jovens que passavam por um momento de incertezas. Essa figura era Edgard Cavalheiro que, entre 1941 e 1942, recolheu para *O Estado de São Paulo* o testemunho de cerca de 40 intelectuais brasileiros sobre seus credos pessoais, suas convicções e crenças a respeito da natureza do homem e do mundo. Cavalheiro, na carta que utilizava para solicitar o depoimento, ainda pedia ao intelectual que “dissesse ainda de onde vieram os princípios que o nortearam na carreira e na especialidade dentro da qual v. s. se tornou figura de primeira plana no panorama da intelectualidade brasileira” (CAVALHEIRO, 1944, p.12). O resultado – publicado em livro, em 1944, com o título de *Testamento de uma Geração* – foi um conjunto de 40 pequenas autobiografias intelectuais, de figuras como Tristão de Ataíde, Jorge de Lima, Oswald de Andrade, João Alphonsus, Afonso Arinos de Melo Franco, entre outros. Sem dúvida tal iniciativa se constituiu como um importante passo para a valorização do registro da experiência, mas a adesão ao pedido de Cavalheiro não foi uma unanimidade, houve também personalidades como Monteiro Lobato, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto que escreveram ao organizador dos “testamentos”

alegando não poderem ou não desejarem contribuir com o relato de suas crenças e de suas trajetórias. O interessante é que, ao fim do volume de 1944, Edgard Cavalheiro dá lugar às excusas pela ausência daquelas vozes, reproduzindo boa parte do texto com que eles se dispensaram da tarefa a pretexto de dar explicações àqueles que não admitiam a abstenção de uma ou outra figura julgada como indispensável num projeto tão ambicioso. Se o argumento dado por Cavalheiro for tomado por legítimo, é caso de se pensar que há nesse momento uma forma um pouco diferente de a sociedade lidar com esse tipo de escrita, o texto autobiográfico tem seu *status* modificado, passando de indesejável a aceitável, desde que haja um fim que o justifique.

Será o mesmo Antonio Candido que havia antevisto a relevância da correspondência de Mário que, atuando numa via de mão-dupla, incentivando novos testemunhos, ou valorizando tais textos como objeto de estudo – como faria mais tarde com Drummond, Murilo e Nava<sup>28</sup> –, daria uma grande contribuição para uma mudança na imagem da escrita autobiográfica no país. Candido manteve sempre uma postura extremamente positiva em relação à produção de escritos de testemunho, parece ter sido de fundamental importância, por exemplo, sua declaração a Oswald de Andrade, estimulando-o a escrever suas memórias. Oswald registra no prefácio de sua autobiografia intelectual: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional” (ANDRADE, 2002, p.36). Ainda que no contexto das memórias de Oswald a reprodução de tal afirmativa possa ser interpretada como uma escusa à iniciativa de escrever a obra, também é significativo o registro do tipo de influência que Candido buscava exercer junto à intelectualidade brasileira. Sua atividade como crítico seria fundamental para a inclusão de escritos pessoais no rol das obras dignas de estudo e leitura.

Nesse quadro de figuras partidárias das escritas do eu, Monteiro Lobato desempenha um papel bastante vacilante, hesitando entre a valorização e a crítica de escritos autobiográficos, num processo de constante reflexão sobre o gênero. A posição, ou as posições, de Lobato não podem ser desconsideradas, afinal o autor, usando estratégias editoriais até então nunca vistas no país, teve uma distribuição enorme de suas obras, conhecendo uma popularidade e uma divulgação de seus escritos maior que a que experimentara qualquer outro autor brasileiro até o momento e, assim sendo, suas opiniões foram mais amplamente divulgadas que a da maioria dos outros escritores até sua época.

---

<sup>28</sup> Cf. CANDIDO, Antonio. Poesia e Ficção na Autobiografia. In *A Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987. Pp.51-69.

Em um texto datado provavelmente de 1926, mas incluído pelo autor no volume *Idéias de Jeca Tatu* apenas em 1946 (Cf. LOBATO, 2008, p. 191, nota), Monteiro Lobato tece um discurso mais que elogioso sobre a escrita memorialística. O texto é uma crônica sobre o então recém-lançado livro de memórias do pintor Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937), *História de um pintor contada por ele mesmo*. Vejamos os quatro parágrafos iniciais da crônica:

Antônio Parreiras acaba de publicar uma coisa que devia ser obrigatória por lei a todos quantos tivessem uma vida de relevo social, nas artes, na ciência, nas letras, na indústria: as suas memórias

A história é um processo contínuo do que se fez no passado, com o objetivo utilitário de nortear o futuro. Se fosse apenas um recreio, o cinema novelesco a superaria com vantagem. Só o que se fez ensina o que se deverá fazer para o diante. Memórias são depoimentos pessoais no intermínimo processo, e valem por más testemunhas os que silenciam egoisticamente sobre o que fizeram ou viram fazer. O silêncio em tal caso corresponde a refugir ao cumprimento de um dever iniludível – contribuir cada qual com o que possa para que o amanhã seja, se não melhor, pelo menos mais esclarecido do que o ontem e o hoje.

Os velhos povos europeus de cultura bem quilotada não desdenham deste depoimento pessoal, em regra póstumos, o que lhes permite maior independência de juízo. Todo mundo por lá publica memórias – de Napoleão ao seu criado de quarto Constant. Escrevem-nas de próprio punho, se podem, ou de punho alheio, em caso contrário.

Entre nós não há esse hábito. Não deixam memória os nossos artistas, nem os nossos homens públicos. Raro um Barão de Drummond, em cujas memórias os nossos historiadores ou romancistas vão beber luzes esclarecedoras dos ocos escuros, das interrupções de corrente que supliciam os estudiosos que só têm à mão documentos oficiais. (LOBATO, 2008, p.191-192)

As palavras iniciais desta crônica, muito mais que introduzirem e encarecerem a importância das memórias de Parreiras, constituem-se como um verdadeiro discurso apologético do gênero. Nestas poucas linhas está presente uma concepção da escrita de memórias que pretende se estender além da opinião e do projeto pessoais, é antes um incentivo a que outros escrevam, um chamado a uma prática que deveria ser “obrigatória por lei”, tamanha é a penetração e importância para a sociedade dos testemunhos escritos de figuras de relevo. A escrita autobiográfica aparece aqui não como mero exercício egoísta e narcísico, mas como uma ferramenta fundamental da construção do processo histórico, de caráter nitidamente didático, pois “só o que se fez ensina o que se deverá fazer para o diante” e cada intelectual ou figura de destaque é chamado a prestar suas contas com a história e a dar sua contribuição para que o futuro seja melhor que o presente e o passado. O autor assume uma posição positiva, ainda que, talvez, demasiado idealista e que se estenda quase que exclusivamente a autobiografias exemplares, de grandes homens cuja vida é digna de registro. Não falta no texto de Lobato uma comparação da situação brasileira com a situação dos países

ditos desenvolvidos, ou de “cultura bem quilotada”, com relação à escrita de memórias: enquanto no Brasil as memórias não representam um hábito, nos países europeus a prática é de tal modo difundida que alcança desde as alturas de um Napoleão até a simplicidade de um Constant, seu empregado. Presente se faz também a visão da escrita autobiográfica como lugar privilegiado de acesso à verdade, aos “oculos escuros” e “interrupções de corrente”, atribuindo ao escrito o suposto caráter de revelação sobre a obra, de visão quase que furtiva do *atelier* do artista, capaz de conduzir ao total entendimento de seus procedimentos, intenções e efeitos. Este tipo de leitura, que ainda iria ecoar por anos e anos na literatura brasileira, atrela quase que obrigatoriamente a leitura da obra autobiográfica a outro tipo de obra – seja ela poética, ficcional ou mesmo extraliterária –, negando a memórias, diários, autobiografias e afins o estatuto de obras literárias autônomas e dignas de interesse e leitura por suas próprias qualidades internas. Ainda que com esta última ressalva, insisto que a posição assumida pelo autor é algo novo, chegando mesmo a ser anterior ao prefácio de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, do qual falei anteriormente, e tendo com ele vários pontos de contato.

O lugar das escritas autobiográficas na obra de Lobato, contudo, não permaneceria o mesmo por muito tempo. Em 1936 é editado um dos seus mais conhecidos livros para o público infantil, *Memórias da Emília*, no qual logo de início há uma intensa discussão entre as personagens sobre a natureza dos livros de memórias. Um dos diálogos iniciais da obra, entre Dona Benta e Emília, coloca em questão a prática de escrita de memórias, sobretudo a relação entre a memória e a verdade. Cito um trecho da referida conversa:

Tanto Emília falava em "Minhas Memórias" que uma vez Dona Benta perguntou:

– Mas, afinal de contas, bobinha, que é que você entende por memórias?  
– Memórias são a história da vida da gente, com tudo o que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte.

– Nesse caso – caçou Dona Benta – uma pessoa só pode escrever memórias depois que morre...

– Espere – disse Emília. – O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então pára; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado.

– E as suas memórias vão ser assim?

– Não, porque não pretendo morrer. Finjo que morro, só. As últimas palavras têm de ser estas: “E então morri...” com reticências. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morri. Será a única mentira das minhas memórias. Tudo mais verdade pura, da dura – ali, na batata, como diz Pedrinho.

Dona Benta sorriu.

– Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília.

– Bem sei – disse a boneca. – Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia

do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura.

Dona Benta espantou-se de que uma simples bonequinha de pano andasse com idéias tão filosóficas.

– Acho graça nisso de você falar em verdade e mentira como se realmente soubesse o que é uma coisa e outra. (...)

– Pois eu sei! – gritou Emília. – Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso. (LOBATO, 1987, p. 11-12)

O autor coloca ironicamente na fala de sua personagem a discussão do conceito sobre a escrita autobiográfica. Ao mesmo tempo em que desvela o papel da escrita autobiográfica como representação – colocando por terra a certeza de seus predecessores de dizerem a mais absoluta verdade – adiciona um fator de crítica aos possíveis exageros, que poderiam acabar tornando a obra do memorialista fruto de uma mentira mal-intencionada. Emília acredita que “é nas memórias que os homens mentem mais” e que tudo o que escrevem, “com muita manha”, é com o intuito de parecerem melhores do que realmente são. Não há na obra uma atitude de desprezo pela escrita do eu, o que está presente é muito mais a censura de exageros e excessos de que são passíveis quaisquer escritos, é um questionamento natural das práticas correntes de um gênero.

Eliane Zagury, em *A Escrita do Eu* desenvolve uma teoria interessante sobre o que Lobato escreve acerca das memórias. Baseando-se na listagem de Edson Nery da Fonseca, de 548 títulos, ela propõe que:

Até o ano de 1935, pudemos contar em sua listagem um total de 76 títulos. Embora o autor do trabalho misture formas literárias tão diversas quanto os diários de guerra e viagens, as reminiscências de adolescência boêmia ou os relatos da experiência profissional, podemos considerar que nessa época já existe, *in totum*, um *corpus* literário de base autobiográfica suficiente para a conformação posterior dos vários gêneros. (ZAGURY, 1982, p.103)

De fato, até a década de 1930 já há um *corpus* considerável de obras autobiográficas, contudo, seria oportuno questionar a razão de a autora supervalorizar 76 obras – publicadas desde o século XIX até 1935 –, em face das 472 obras restantes, publicadas em apenas 30 anos – de 1935 até 1975. Chega-se mesmo a falar em “surto memorialista dos anos 30” (ZAGURY, 1982, p.106), uma posição que talvez se explique pelo fato de que alguma das principais obras abordadas por seu livro – as memórias de Graça Aranha, Medeiros e Albuquerque e Humberto de Campos – tenham sido publicadas entre 1931 e 1935, como ela mesma faz questão de informar. De acordo com Zagury, seria por conta desse conjunto de

escritos autobiográficos já estabelecido até 1935 que se tornaria possível uma obra como as *Memórias da Emília*:

Ora, quer-me parecer sintomático que, com data final de redação em 10 de agosto de 1936, Monteiro Lobato publique *Memórias da Emília*. Para ser assunto que motivasse as crianças, cujos projetos e pensamentos se encaminham sempre muito mais para “quando eu crescer” que para as reminiscências do passado, é preciso que as memórias estivessem em moda, que o público passasse por um momento em que debruçar-se sobre a vida pretérita de certos homens de prestígio fosse um anseio e uma necessidade de consumo. Entretanto, *Memórias da Emília* é muito mais que um sintoma: é uma *paródia* do gênero. O que confirma o que vínhamos dizendo: a paródia só tem sentido se faz a caricatura do que é conhecido, se faz o fruidor *reconhecer* criticamente um objeto do seu domínio cotidiano. (ZAGURY, 1982, p.103-104)

É bastante acertado este comentário de Eliane Zagury, pois as *Memórias da Emília*, enquanto paródia do gênero memorialístico, cumprem bem seu papel ao levantarem inúmeras questões em torno da escrita de seus pares, ou seja, de outras memórias. Torna-se, assim, muito mais fácil entender as palavras ditas pela boneca e assimilar, como sugeri anteriormente, sua crítica como parte de um processo crítico complexo e não como um mero exemplo de detração da escrita autobiográfica. Além disso, o comentário da autora tem outro rendimento, pois a partir dele pode-se pensar que em meados da década de 1930 já haveria no Brasil um clima de viva curiosidade sobre a escrita da vida, momento em que “as memórias estivessem em moda” e que para o público leitor “debruçar-se sobre a vida pretérita de certos homens de prestígio fosse um anseio e uma necessidade de consumo”. Esta constatação será muito útil mais adiante, ajudando a compreender o que ocorrerá nas décadas seguintes.

Zagury também ensaia confrontar a posição de Lobato nas *Memórias da Emília* com sua posição na crônica *Antônio Parreiras*:

Essa crônica é publicada em livro em 1919 – antes, portanto, do surto memorialista dos anos 30. O contraste entre uma apologia tão inflamada do gênero e uma crítica tão mordaz nos leva a pensar que houve uma desilusão imensa do autor com os depoimentos publicados mais tarde. Mas a paródia é sempre a contraface da apologia, porque ambas são formas de idealização partidária de um objeto: positiva ou negativa. (ZAGURY, 1982, p.106)

Ora, não deixaria de ser uma constatação interessante a de que Monteiro Lobato teria mudado de opinião de uma publicação a outra, deixando seu entusiasmo no passado em razão de uma decepção. Seria, se para construir seu pensamento a autora não partisse de uma informação equivocada. Como pode-se observar em nota na página 191 da edição de 2008 de *Idéias de Jeca Tatu*, a crônica *Antônio Parreiras* foi escrita e publicada na imprensa muito

provavelmente em 1926 (ano de publicação do livro de memórias de Parreiras), mas apenas foi incluída por Lobato em seu livro de 1919 em uma reedição de 1946, depois, portanto, da crítica feita nas *Memórias da Emília*. Ora, imagino que se o autor, em 1946, escolhe esta crônica para passar a ser parte de um livro de mais de 25 anos antes, não é exatamente levado pela desilusão de que fala a autora. Caso esta desilusão fosse algo tão patente, o natural seria que, ao preparar uma nova edição de um de seus livros, o autor excluísse o que não fosse de seu agrado, e não que acrescentasse o que nem estava lá antes. Sendo assim, creio que, mais do que trabalhar com conceitos contrários, como ilusão e desilusão, seria mais interessante trabalhar com a complexidade da relação entre Lobato e os escritos autobiográficos, que em grande medida vão reproduzir a relação de toda a sociedade brasileira.

Se, como já disse anteriormente, Lobato não aceitou participar da coleta de “testamentos” empreendida por Edgard Cavalheiro, não o fez silenciosamente, enviou ao organizador dos testemunhos uma carta – bastante irônica, diga-se de passagem – em que explicava a razão de não contribuir, pelo menos por enquanto, com suas memórias e crenças pessoais. A carta, transcrita por Cavalheiro ao final de seu livro, se apresenta nos seguintes termos:

Prezadíssimo Edgard Cavalheiro:

O amigo fez-se “chartered accountant” e quer dar balanço na intelectualidade brasileira: para o ajudar nisso impõe-me dar “por escrito as minhas convicções e crenças pessoais a respeito da natureza do homem e do mundo em tôdas as suas manifestações morais e espirituais”.

Topo a parada e prometo em tempo hábil aparecer com os 6 tomos de 450 páginas cada um necessários à explanação do ponto.

Mas o meu ilustre amigo é exigente. Quer mais. Quer a “minha posição diante dos problemas que sempre preocuparam os homens de pensamento”, ou melhor, “a minha posição diante dos problemas religiosos (250 páginas), literários (300 págs.), artísticos (500 págs.), sociais (455) e “etc.” (549 págs.). Não faltarei à terrível fome informativa do amigo. Mas vejo que ainda quer mais! Quer minhas “convicções e esperanças” (360 págs.), e meus “receios e atitudes” (170 págs.); e um “sincero testamento espiritual” (3 págs.). Só? Ah! Não há “sós” com tão tremendo cavalheiro. Êle quer mais, sempre mais! Quer ainda a análise dos “princípios que nortearam minha carreira e especialidade” (260 págs.). E quer, ó Palas Atene, a “confissão dos meus momentos de fracasso” ou mais 1.200 páginas em corpo 6...

Não tenho aqui à mão uma máquina de somar que me tire a limpo o número total de páginas das memórias filosóficas que o amigo me impõe e, pois, não posso calcular o tempo exato que a realização da formidável obra me exigirá. Grosso modo, calculo-a em onze anos. Não posso, está claro, predeterminar data certa da entrega dos originais, mas será, mais ou menos, lá, por meados do ano de 1952, caso a Parca da tesoura não me corte o fio da vida antes disso, o que espero em Minerva e Apolo. Faço votos para que o meu grande amigo Edgard Cavalheiro ainda ande por êste mundo, nessa época, e não haja mudado de idéias sôbre o momentoso da empreitada; e também que esteja de ótima saúde e montado em excelentes corcéis. E subscrevo-me encantado com a empresa que me lança aos ombros e sinceramente decidido a levá-la por diante.

Amigo e admirador já exausto por antecipação,

Monteiro Lobato (CAVALHEIRO, 1944, p.272-273)

O texto de Lobato vai muito além de simplesmente se escusar por sua não participação, pois coloca em questão a própria natureza do projeto de Cavalheiro. Lobato começa por colocar em cheque a posição assumida por Edgard Cavalheiro de “chartered accountant”, algo como “revisor oficial de contas”, ou seja, questiona a pretensão do autor de se fazer o recensor oficial da cultura brasileira e tomar para si uma tarefa tão ambiciosa. E é para a excessiva ambição da proposta enviada aos autores que Lobato se volta, fazendo as contas de quantas páginas seriam necessárias para tratar a contento do que lhe foi encomendado, tarefa que estima jocosamente em onze anos de trabalho árduo e em quase sete mil páginas de memórias, algo praticamente irrealizável. Fato é que Lobato nunca escreveu suas memórias, preferindo para si um lugar entre as “más testemunhas” que “silenciam egoisticamente sobre o que fizeram ou viram fazer”, para citar suas próprias palavras na crônica *Antônio Parreiras*. Creio que seja curioso observar também que, ainda que tal fato não guarde nenhuma relação direta com o que venho discutindo, seria o mesmo Edgard Cavalheiro quem, anos mais tarde e após a morte de Lobato, se tornaria o seu biógrafo “oficial” com a publicação, em 1955, dos dois volumes de *Monteiro Lobato – Vida e Obra*.

Um ponto interessante que Edson Nery da Fonseca leva em consideração no já referido *A autobiografia no Brasil* – e creio que seja importante destacá-lo aqui, acrescentando a tudo que já disse sobre o autor – é a importância da figura de Gilberto Freyre para uma profunda modificação no estatuto do escrito autobiográfico nos meios culturais brasileiros e, ainda, seu papel como incentivador para que se escrevessem cada vez mais obras do gênero. Referindo-se às palavras de Freyre sobre a escassez de escritos autobiográficos no país, Fonseca escreve:

Mais de quarenta anos depois de escritas estas palavras, continuariam escassas as autobiografias de brasileiros? Parece que não e o próprio Gilberto Freyre é um dos responsáveis pela mudança, ao provocar as quase duas centenas de autobiografias que serviram de fonte principal à admirável obra de interpretação do 1900 brasileiro que é *Ordem e Progresso*. Aliás, antes mesmo de escrever esta obra, o autor já havia saudado com entusiasmo, em artigo de jornal, o aparecimento do diário que a mineira Alice Dayrell Caldeira Brant publicou em 1942, sob o pseudônimo de Helena Morley. Seu conhecido interesse pelo assunto fez com que se tornasse prefaciador – e mais recentemente até autor – de vários livros autobiográficos. (FONSECA, 1978, p.127)

Este é o cenário ideológico que guiou a escrita, publicação e leitura de diários, memórias e autobiografias na primeira metade do século XX e que iria, a partir de então,

contribuir para uma mudança bastante significativa no trato com as escritas do eu no Brasil, sobretudo no que diz respeito ao volume de obras publicadas.

### 3.3 – A década de 1950 e a “autobiografização” da literatura brasileira

É assim que, a partir do início dos anos de 1950, algo parece ter de fato mudado e a produção de testemunhos de escritores começa a ganhar corpo, o que, contudo, não significou o fim absoluto da resistência ao gênero. Há antes uma premência social para que tais testemunhos existam, ao que os autores vão responder, muitas vezes, com uma grande dose de má-vontade, seja ela pretensa ou verdadeira. Ocorre que entramos num estágio da produção autobiográfica em que, ainda que haja inúmeras obras sendo escritas, as barreiras do preconceito e das acusações de narcisismo não foram de todo rompidas, é preciso lidar com tais barreiras e, ainda assim, escrever. Os autores se veem numa situação ambígua – bastante semelhante àquela descrita por Lejeune –, dado que *possuem* uma autobiografia, sem muitas das vezes *serem possuídos* por ela. É justamente essa ambiguidade que vai ajudar a entender a dinâmica das autobiografias deste período, em que abundam os subterfúgios, toda uma série de escusas e justificativas por se ter começado a escrever sobre sua própria vida e algo ainda mais profundo em suas consequências: a escrita de autobiografias que se restringem unicamente à vida pública de seu autor ou à sua obra pregressa, em detrimento da vida privada. Seria o caso de lembrar, por exemplo, uma das obras de meu *corpus*, o *Itinerário de Pasárgada* (1954), de Manuel Bandeira, autobiografia que se poderia dizer monocórdia, pois não há nada de revelações, amores secretos, descobertas juvenis, de mergulhos muito profundos num ser desconhecido. Sua autobiografia é apresentada ao leitor como feita sob encomenda – ou mesmo sob insistência – e dá lugar a uma só voz, a de sua obra, que é reconstituída nos mínimos detalhes.

Paradoxalmente surge, no mesmo ano em que é publicado o livro de Bandeira, a autobiografia de outro intelectual de relevo e também ligado ao Modernismo de 1922. Oswald de Andrade será figura única neste cenário, pois, ainda que tenha escrito sua autobiografia num período em que a prática começava a alvorecer em suas possibilidades e mesmo que se atenha desde o início à recusa e a um pretense desinteresse por seu livro de memórias, não demora muito e a leitura de *Um Homem Sem Profissão* (1954) faz constatar que Oswald

conduz – e talvez seja o primeiro a fazer isso no Brasil – a autobiografia a um outro terreno, em que não há apenas a necessidade social de relatar a própria vida, quase sempre de modo demasiadamente metódico como ocorre com outros autores, mas há também a presença de uma escrita em que ganha destaque o desejo. E um desejo não só pela vida, mas – e eu diria principalmente, por ser o mais significativo no presente contexto – o desejo pela escrita autobiográfica.

Edson Nery da Fonseca, em seu artigo *A autobiografia no Brasil*, trata especificamente da produção desta época e, baseando-se em seu extenso e rigoroso levantamento bibliográfico, afirma que:

Nota-se um aumento considerável de obras a partir dos anos 50, o que talvez se explique pela grande repercussão das memórias de Gilberto Amado, aparecidas naquela década. De 1950 a 1975 publicaram-se muito mais obras autobiográficas do que nos primeiros cinquenta anos do século. O atual surto de autobiografias talvez se explique, de modo geral, pela crise da Igreja Católica e, de modo particular, pelo declínio ou desprestígio da confissão auricular, com a qual vantajosamente concorre a chamada confissão comunitária, tendo ambas passado a denominar-se, após o Concílio Vaticano II, de Sacramento da Reconciliação. Denominação, aliás, muito mais significativa. (FONSECA, 1978, p.130)

De fato, é inegável que a partir dos anos de 1950 o número de obras autobiográficas publicadas tenha crescido muito. Creio, contudo, que as memórias do diplomata, político e escritor Gilberto Amado tenham tido um papel menos relevante como incentivadoras da prática que aquele que Edson Nery da Fonseca nos faz supor, tais obras, a meu ver, parecem ser antes um resultado da conjunção dos diversos fatores e agentes a quivenho me referindo ao longo de todo este capítulo. Acrescente-se a isso que o primeiro livro de memórias de Gilberto Amado, *História da Minha Infância*, tenha sido publicado apenas em 1954<sup>29</sup> – já quase em meados da década, portanto –, depois de um considerável número de memórias e autobiografias terem sido editadas, como demonstrarei a seguir.

Outro ponto em que estou em discordância com a explicação elaborada por Fonseca para o “surto de autobiografias” no período de 1950 a 1975 é aquele relativo ao papel decisivo que o autor atribui à Igreja Católica no rompimento das barreiras que separavam nossos meios intelectuais das escritas de si. A crise da Igreja é aventada como a possível explicação geral para a quebra do pudor de falar de si e, como uma causa mais restrita, o declínio da prática da confissão entre fiel e confessor. Entretanto, tal queda na influência do catolicismo poderia muito bem ter sido detectada e levantada como uma hipótese cabível também em 1889, com a

---

<sup>29</sup> A este livro se seguiram ainda *Minha formação no Recife* (1955), *Mocidade no Rio e Primeira Viagem à Europa* (1956), *Presença na Política* (1958) e *Depois da Política* (1960).

instituição da República, quando se dissociou Estado e religião no Brasil. Ora, mas a esta altura já sabemos muito bem que em 1889, ainda que a influência da Igreja tenha diminuído consideravelmente no país, não foram escritas e publicadas nem mais nem menos autobiografias. Além disso, e creio que seja o mais importante, não vejo no grupo intelectual que vai engrossar as listas de autobiografias a partir da década de 1950 um perfil, digamos, muito apegado a um conceito tradicional de religião e, muito menos, preocupado com os posicionamentos que a Igreja Católica toma ou deixa de tomar. Sendo assim, creio que estes dois fatores isolados – mesmo que ajudem a compor um painel com tantos outros fatores – não são capazes de explicar uma mudança tão considerável com relação a um gênero de escrita; prefiro optar, como venho expondo, pela conjunção de inúmeros fatores. Creio que, por exemplo, por volta do ano de 1950 possamos observar que, não apenas um, mas vários dos empecilhos à escrita autobiográfica apontados décadas antes por Gilberto Freyre já estejam superados: a forte influência da Igreja e da confissão certamente, mas também um considerável aumento nos índices de alfabetização – que impulsionaria a escrita autobiográfica em inúmeras outras manifestações e a escrita de uma gama de autores muito mais ampla – e proliferação da cultura da vida privada e da personalidade individual.

A década de 1950 vai se caracterizar por um grande impulso na produção de testemunhos autobiográficos de um grupo em especial: os escritores, sobretudo aqueles que estiveram ligados aos movimentos de vanguarda artística desde a década de 1920. Veremos que este fenômeno vai ocorrer justamente no momento em que a literatura modernista começa a se canonizar – e os testemunhos tiveram fundamental importância para sua legitimação – e se tornar alvo de abordagens críticas mais distanciadas e rigorosas. A escrita e publicação de obras autobiográficas por parte de autores modernistas se estenderá até a década de 1970, quando a Semana de Arte Moderna completa seu primeiro cinquentenário. Se a escrita autobiográfica é capaz de revelar um grande nível de individualização do sujeito e se o advento da disseminação da autobiografia por toda parte pode mostrar como as trajetórias passaram a ser escritas individualmente, no plano das autobiografias intelectuais ocorre um fenômeno um tanto diferente, posto que será exatamente através das escritas íntimas – das cartas de amigos ao balanço final das autobiografias – que as gerações Modernistas vão se definir como movimento. Serão os escritos autobiográficos que tratarão – principalmente para as leituras críticas futuras – de explicitar as teias de relações pessoais e intelectuais entre as figuras artísticas mais representativas do Brasil do início do século XX.

O período dos anos de 1950 coincide também com consolidação dos primeiros cursos de graduação em Letras no Brasil, o que certamente contribuiu para uma leitura crítica

mais ampla. É assim que, a partir desta década, a correspondência de intelectuais vai ser crescentemente valorizada e, aos poucos, publicada em livro. Acompanhou este processo, como já disse, o surgimento de obras autobiográficas de escritores conhecidos e há que se citar um enorme rol de publicações. A década começa com a publicação de *Manhãs de São Lourenço* (1950), de Alceu Amoroso Lima, com *Explorações do tempo* (1952), de Cyro dos Anjos e com a publicação póstuma de *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. Em 1954, ano profícuo, além das autobiografias de Bandeira e Oswald e do livro de Gilberto Amado, temos *São Paulo de meus amores*, de Afonso Schmidt, *Da forja à Academia (memórias dum filho de ferreiro)*, de Oswaldo Orico, *As amargas não... (lembranças)*, de Álvaro Moreyra, *O menino e o palacete*, de Thiers Martins Moreira, *Olhando para trás*, de Luís Edmundo, e o *Diário secreto*, de Humberto de Campos. Em 1955, entre outros, é possível situar *Viagem da minha vida (memórias)*, de Emiliano Di Cavalcanti, e *Minha formação no Recife*, de Gilberto Amado. Em 1956 alguns dos livros publicados são *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, *Bom tempo*, de Afonso Schmidt, *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, de Gilberto Amado, *Um burro e sua sombra*, de Orlando Vilela, e *Episódios de minha vida*, de René Thiollier. Além disso, é também em 1956 que vêm a público, no volume XIV de suas obras completas, o *Diário íntimo* e o *Diário do hospício* de Lima Barreto, em edição prefaciada por Gilberto Freyre. Em 1958 saem *Havia uma oliveira no jardim*, de Álvaro Moreyra, *De um livro de memórias*, de Luis Edmundo, *Um rei da valsa*, de Onestaldo de Pennafort, *Presença na política*, de Gilberto Amado, *Reflexões dos trinta anos*, de Raimundo de Souza Dantas, e *Memórias* de José Maria Bello. A década se encerra com alguns livros bastante significativos sendo editados em 1959: *Todos contam sua vida: memórias de infância e adolescência*, de Vivaldo Coaracy – obra cujo título é mais que sintomático de como a situação dos escritos autobiográficos havia mudado –, *Auto-retrato intelectual* e *Minhas memórias*, de Jorge de Lima, *Minhas memórias do Modernismo; sintomas e discordâncias*, de Walfrido Piloto, e *As florestas: páginas de memórias*, de Augusto Frederico Schmidt.

### 3.4 – Da década de 1960 aos dias de hoje

Na década seguinte a marcha autobiográfica prosseguiria. Ao cenário já constituído e rico em testemunhos, é por esta época que viria se somar a difusão dos métodos de pesquisa da história oral e o interesse pela vida dos ditos “cidadãos comuns”. É neste clima que vem a público, em agosto de 1960, o livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, diário em que a autora registrava sua vida na favela paulistana do Canindé, num texto que desafia os seus modestos dois anos de escolaridade pelo tom poético e pela força expressiva de sua palavra escrita. O impacto da obra na sociedade brasileira foi imenso, o maior êxito editorial do país até então, e, assim, de um dia para o outro, a catadora de lixo que sonhava em escrever para mudar de vida tornou-se a expressão máxima da denúncia da condição do oprimido e da luta contra as injustiças da sociedade brasileira. Além do livro de Carolina, ainda continuaria a publicação de obras autobiográficas de autores já conhecidos e, ainda em 1960, saem *De ontem, de hoje, de sempre; recordações com devaneios. Volume I*, de Sérgio Milliet, *Quando eu era menino*, de Nelson Palma Travassos, e *Depois da política*, de Gilberto Amado. Em 1961, além da publicação póstuma de *O cemitério dos vivos; memórias*, de Lima Barreto, e de *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*, segundo livro de Carolina Maria de Jesus, temos ainda o primeiro volume do *Diário*, de Lúcio Cardoso, *Quando havia província*, de José Brito Broca, *A alma do tempo; memórias (formação e mocidade)*, de Afonso Arinos de Melo Franco. Seguindo-se a estas obras temos *De ontem, de hoje, de sempre; recordações com devaneios. Volume II* (1962), de Sérgio Milliet, *Encontros com a vida (memórias)* (1962), de Vivaldo Coaracy, *Literatura e vida literária; notas de um diário de crítica* (1962), de Álvaro Lins, *Diário I; difícil é o reino e O visível amor; diário II* (ambos de 1962), de Waldir Ayala, *Os seres* (1963), de Thiers Martins Moreira e *Reminiscências de um perfeito carioca* (1964), de Emiliano Di Cavalcanti. Em 1965, José Américo de Almeida publica *A palavra e o tempo; 1937, 1945, 1950*, Afonso Arinos de Melo Franco publica *A escalada; memórias* e de Gilberto Freyre sai *Como e porque sou escritor*. Em 1966 vale citar *No tempo da flor*, de Augusto Meyer, e em 1967 *Memórias. I – A menina sem estrela*, de Nelson Rodrigues. O ano de 1968 foi bastante frutífero e nele saem *O ano do nêgo (memórias)*, de José Américo de Almeida, *Rememórias. Volume I*, de Carmo Bernardes, *Memórias*, de José Brito Broca, *O tempo e eu; confidências e proposições*, de Luís da Câmara Cascudo, *Planalto (memórias)*, de Afonso Arinos de Melo Franco, *Eu, não – o outro*, de Wilson Castelo Branco, *Como e porque sou e não sou sociólogo*, de Gilberto Freyre, e *Se não me falha a memória*, de Olegário Mariano. É também em 1968 que Murilo Mendes publica *A idade do serrote*, um livro de memórias poéticas bastante inovador e em que o autor busca traçar, desde suas origens, o caminho que nortearia sua poesia. A

década chega ao fim com um balanço mais que positivo no campo das escritas de si e há grandes indícios que a autobiografia deixou de ser uma prática tão restrita, exemplo disso é que em 1969 até mesmo o apresentador de TV Abelardo Barbosa escreve e publica *Chacrinha é o desafio (memórias)*.

A lista não para por aí, em 1970 são publicados *A longa viagem*, de Menotti del Picchia, *Viagem no tempo e no espaço (memórias)*, de Cassiano Ricardo, *O nariz do morto*, de Antônio Carlos Villaça, de *Memórias de um escritor*, de Nelson Werneck Sodré, o *Diário completo*, de Lúcio Cardoso e o *Diário intemporal*, de Mário da Silva Brito. Em 1971, é editado *Na ronda do tempo (diário de 1969)*, de Luís da Câmara Cascudo. Em 1972, se destaca “*Bopp passado a limpo*” por ele mesmo, de Raul Bopp. Em 1973, Carlos Drummond de Andrade publica *Menino antigo (Boitempo-II)*, um livro de poemas que, lidos em conjunto, constituem uma verdadeira autobiografia, algo bastante inovador até então. *Menino antigo* e *A idade do serrote* – já referido anteriormente –, marcam um momento importante, dado que com estas duas obras o escrito autobiográfico prova em definitivo que pode ocupar um lugar diferente da margem da criação literária, tanto as memórias de Murilo quanto as de Drummond se situam – e assim são consideradas pela crítica – dentro de suas obras, não são um mero *algo mais*, como costumava ocorrer com os livros de seus antecessores. Érico Veríssimo também escreveu suas memórias, que foram publicadas em dois volumes entre 1973 e 1976, às quais deu o nome de *Solo de Clarineta*. De 1972 a 1983 Pedro Nava publicou seus seis volumes de memórias<sup>30</sup>, um conjunto de escritos monumental, que além de terem chamado a atenção da crítica, também foram grande sucesso de público, o que se constata pelas sucessivas reedições, especialmente do primeiro volume. É válido dizer que Nava representa algo novo neste quadro, posto que sua obra é quase que exclusivamente memorialística e é pelas memórias que o autor é conhecido antes de qualquer outra coisa. Ainda na década de 1970 pode-se destacar *Oito décadas* (1973), de Carolina Nabuco, *Memórias improvisadas. Diálogos com Medeiros Lima* (1973), de Alceu Amoroso Lima, *Samburá (notas de viagens & saldos literários)* (1974), de Raul Bopp e *Tempo morto e outros tempos; trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. 1915-1930* (1975), de Gilberto Freyre.

Nos anos de 1980, merecem destaque as obras autobiográficas de Fernando Sabino, especialmente *O tabuleiro de damas* (1988), sua autobiografia intelectual. E também pode-se destacar uma obra como *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, que, ainda que não seja

---

<sup>30</sup> *Baú de Ossos* (1972), *Balão Cativo* (1973), *Chão de Ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo das Trevas* (1981) e *O Círio Perfeito* (1983). A que se acrescentou, em 1994, o inacabado *Cera das Almas*.

uma autobiografia de seu autor, estabelece um estreito diálogo com a produção autobiográfica de outra personalidade: Graciliano Ramos. Não é possível deixar de citar uma obra que teve grande repercussão na época, *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva. Após o início da abertura política, também ganharam espaço os testemunhos sobre os horrores da Ditadura. Além disso, com o estabelecimento de centros de pesquisa e guarda de acervos, como o Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, e a Fundação Casa de Rui Barbosa, a investigação e publicação de escritos autobiográficos ganha força e rigor científico.

A partir dos anos de 1990, a necessidade de testemunhos pessoais continua a crescer e se torna de tal modo urgente que mesmo aqueles autores que se recusaram terminantemente a produzir seus documentos autobiográficos ou, ainda, os que disso se “esqueceram”, têm publicadas, pelas mãos de seus herdeiros, reuniões de trechos autobiográficos de suas obras (como ocorreu com João Cabral de Mello Neto)<sup>31</sup>, ou mesmo são vítimas de testemunhos forçados, entre os quais poderia destacar um que é exemplar, o de Rachel de Queiroz, “obrigada” pela irmã a escrever um livro de memórias<sup>32</sup>. Outra presença nesta década é significativa: Jorge Amado, com *Navegação de Cabotagem* (1992), que dá à obra um subtítulo bastante sintomático de sua recusa e de um certo menosprezo pela escrita autobiográfica: “Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei”. Ao mesmo tempo em que chama a atenção para o caráter de inacabamento e marginalidade, o autor escreve um extenso volume – são mais de 400 páginas! – e extremamente rico em informações sobre sua trajetória literária e política. É ainda na década de 1990 que os Estudos Culturais se estabelecem definitivamente nos meios acadêmicos brasileiros e, assim, passa a haver um renovado interesse por testemunhos autobiográficos, os quais passam a ser vistos também como uma prática cultural – e não somente como obra literária – o que permitiu a reabilitação de inúmeras obras esquecidas ou ignoradas por não terem seu valor literário reconhecido. Algo que creio que seja sintomático dessa mudança de atitude é o que ocorreu com a obra de Carolina Maria de Jesus, pois, a partir do início da década de 1990, a obra da autora começou a ser revalorizada e estudada. Além da reedição do *Quarto de despejo*, em 1994, as pesquisas do historiador americano Robert Levine e do historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy – que publicam, em 1994, *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* – revelaram que Carolina prosseguiu na escrita de seus diários mesmo depois

---

<sup>31</sup> Cf. MELO NETO, João Cabral de. *O artista inconfessável*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007. A reunião de poemas de tom autobiográfico de João Cabral foi feita por sua filha.

<sup>32</sup> Cf. QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Arx, 2004. As irmãs assinam a obra cujo primeiro capítulo é um diálogo entre as duas sobre o valor e a necessidade de se escrever memórias e

do fracasso editorial de seus últimos livros. Esta parcela de sua produção autobiográfica foi parcialmente reunida pelos dois pesquisadores na seção intitulada *No Sítio*, do volume *Meu Estranho Diário*, editado em 1996. Também em 1996 saiu o volume de poemas *Minha antologia pessoal*, igualmente organizado por Levine e Meihy, reunindo toda a produção poética de Carolina.

Em meio a um cenário em que encontramos tantos avanços no terreno das escritas de si, ainda persistem alguns de seus detratores declarados, como é o caso de um Luiz Costa Lima, que, por mais que reconheça algum valor na autobiografia, insiste em negar a ela o estatuto de obra literária autônoma, tornando seu valor e sua importância dependentes de fatores externos, como a notoriedade de seu autor. É o que podemos encontrar, por exemplo, em seu livro *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)*, de 1991:

Solicitam-me que integre a esta reflexão um tom biográfico. Se bem entendo, interessam-se menos por um ensaio do que por uma certa memória.

A proposta é instigante porque esbarra em um escrúpulo que tenho mantido: a vida de cada um o máximo importa a seus amigos e familiares. A prática contrária apenas serve à indústria do efêmero, instrumento da sociedade do espetáculo.

Não se nega assim validade às autobiografias. Apenas seu interesse se restringe àqueles que tenham feito ou testemunhado algo de extraordinário. Fora deste circuito, a atenção à vida pessoal se justifica tão-só como possível documento de algo mais. (COSTA LIMA, 1991, p.14)

Atualmente, e espero não simplificar em demasia, creio que a situação seja bem mais favorável às escritas autobiográficas. Os autores não mostram tanta inibição em contar suas vidas e suas carreiras, muitos chegam a fazê-lo até precocemente, e o escrito autobiográfico parece ter alcançado o *status* de relevante para o conjunto da obra, muitas vezes uma chance de o próprio autor realizar e definir a crítica de sua produção. O público leitor também parece bem mais interessado nas escritas íntimas, reflexo de uma crescente valorização do “eu” e da esfera privada da vida. Tal atitude vai resultar numa grande profusão de escritos autobiográficos, não mais exclusivamente de figuras já reconhecidas, mas também de pessoas desconhecidas ou pessoas projetadas pela mídia. A crítica literária, por sua vez, aos poucos passa a enxergar o gênero, e a subserviência do texto autobiográfico ao texto ficcional ou poético cede cada vez mais lugar ao seu reconhecimento como texto literário digno de leitura e estudo autônomos.

---

Rachel é bastante clara quanto a sua má-vontade de contar qualquer coisa de pessoal e sua abominação pelo ato de narrar sua vida, mas aceita escrever a obra, dizendo-se pressionada pela irmã.

É certo que no Brasil ainda há menosprezo e desinformação quando se trata das escritas autobiográficas, contudo, talvez seja o caso de se aceitar que a negação e o incômodo são atitudes inerentes ao gênero e, lembrando as palavras de Philippe Lejeune, que cada discussão em torno do gênero autobiográfico “Não é um debate sobre o gênero, mas, no fundo, o gênero ele próprio, que não existe senão dentro do espaço criado por tal tensão... O dia em que o ato e os textos autobiográficos forem unanimemente aceitos, o gênero estará morto”<sup>33</sup> (LEJEUNE, 1998, p.14, tradução minha).

---

<sup>33</sup> No original: “Ce n’est pas un débat *sur* le genre, mais, au fond, le genre lui-même, qui n’existe que dans l’espace crée par une telle tension... Le jour où l’acte et les textes autobiographiques seront unanimement acceptés, le genre sera mort”.

#### 4 – Um certo Apolo e um certo Dionísio

Após ter discutido a figura do autobiógrafo e ter construído um panorama da autobiografia no Brasil, faz-se oportuno refletir sobre tais questões efetivamente em textos literários. Dentre as autobiografias de autores brasileiros, escolhi duas que se mostram bastante adequadas a uma reflexão sobre o tema: *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, em que se percebe a predominância do desejo de se desnudar através da escrita – parecendo ser guiada pelo princípio dionisíaco –, e o *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, autobiografia em que o autor opta por uma narrativa circunspecta e em que a obra ganha destaque em detrimento do sujeito – apontando para a preponderância do princípio apolíneo. As duas obras literárias de que tratarei especificamente, apesar de terem sido escritas por autores de grande importância e reconhecimento no meio literário brasileiro, ainda são pouco lidas e estudadas. O *Itinerário de Pasárgada*, embora tenha sido obra de considerável repercussão na época de sua publicação, em 1954, e de suas sucessivas reedições, é obra pouco estudada e tradicionalmente vista mais como uma curiosidade bibliográfica e como fonte de informação sobre a obra do autor do que como um texto literário relevante. *Um homem sem profissão; memórias e confissões; sob as ordens de mamãe*, de Oswald de Andrade, também publicado em 1954, é obra igualmente carente de um estudo mais aprofundado e que leve em consideração sua estreita relação com a afirmação da *persona* literária de seu autor, que vai confirmar e legitimar a figura do intelectual transgressor e vanguardista pretendida por Oswald, influenciando substancialmente nas abordagens críticas que seus escritos conheceriam. Como já disse, os dois livros ainda têm a peculiaridade de terem sido publicados no mesmo ano e, até mesmo por serem de autores de uma mesma geração e ambos ligados ao Modernismo de 1922, fariam parte de um mesmo movimento – como propus no capítulo anterior – de autobiografização da literatura brasileira, características que os tornam ainda mais interessantes de serem lidos comparativamente.

Mesmo antes de iniciarmos de fato a leitura do *Itinerário de Pasárgada*, autobiografia intelectual de Manuel Bandeira, já nos deparamos com a seguinte dedicatória, anteposta ao texto:

A Fernando Sabino,  
Paulo Mendes Campos  
& João Condé,  
que **me fizeram** escrever este livro, dedico-o. (BANDEIRA, 1958, p.07, grifo meu)

Bandeira vai conduzir até o fim seu texto empregando este mesmo tom, de escritor forçado por terceiros a escrever suas memórias, afirmando, por exemplo, “Confesso que já me vou sentindo bastante arrependido de ter começado estas memórias.” (BANDEIRA, 1958, p.21) ou ainda, já próximo ao final da obra, “estas memórias já me vão cansando” (BANDEIRA, 1958, p.104).

O *Itinerário de Pasárgada* estava, a princípio, destinado a uma revista que Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos pretendiam publicar, a *Revista Literária*, mas que acabou não saindo. O texto só foi a público, na forma de livro, pelas mãos de João Condé, editado pela editora do *Jornal de Letras* em 1954 (Cf. SABINO, 1996, v.3, p. 265). O poeta toma como ponto de partida de sua autobiografia suas primeiras recordações de infância, pois, segundo ele, tais lembranças encerrariam um conteúdo inesgotável de emoção que, diz Bandeira: “A certa altura da vida vim a identificar essa emoção com outra – a de natureza artística.” (BANDEIRA, 1958, p.110). A partir de tais recordações se desenrola toda a narrativa de uma vida em que Bandeira busca reconstituir a origem de sua poética, trazendo cada lembrança, cada episódio, para dar conta de uma grande questão: como se configurou o itinerário que levou o menino que fazia versos “com o mesmo espírito desportivo com que” se “equilibrava sobre um barril” (BANDEIRA, 1958, p.20) a ser o poeta de Pasárgada, que, aos 68 anos de idade, afirma “Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso” (BANDEIRA, 1958, p.90). A autobiografia de Bandeira é, de fato, um itinerário intelectual, ou seja, uma narrativa que busca reconstituir o caminho de sua formação. Por este caminho, que segue quase que exclusivamente a vida pública de Bandeira, seu vínculo com o mundo das letras e das artes, passam, ao longo de 21 pequenos capítulos, assuntos como suas primeiras leituras e os primeiros anos de estudo, as influências que recebeu de outras artes, a publicação de cada um de seus livros, a composição dos seus principais poemas, sua atuação como professor, seu ingresso na Academia Brasileira de Letras e seus muitos contatos e amizades intelectuais. A vida íntima será cuidadosamente resguardada, percebendo-se, assim, um movimento autobiográfico que se distingue do confessional e que se aproxima em muito do modelo de autobiografia executado por José de Alencar em *Como e porque sou romancista*, no qual os “fatos” da vida interior e mesmo os sentimentos apenas são evocados com o intuito de explicar a obra.

Não muito diferente do início da autobiografia de Manuel Bandeira é o que escreve Oswald de Andrade logo nas primeiras páginas de suas memórias. Oswald registra a gênese de *Um homem sem profissão* com a seguinte declaração: “Antonio Candido diz que uma

literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional.” (ANDRADE, 2002, p.36). *Um homem sem profissão; memórias e confissões; sob as ordens de mamãe* seria apenas o primeiro volume do projeto autobiográfico de Oswald de Andrade<sup>34</sup>, mas terminou sendo o único que foi de fato escrito e publicado alguns meses antes de sua morte. Em sua autobiografia, Oswald parece cumprir o protocolo confessional anunciado no subtítulo – *memórias e confissões* –, optando por compor uma narrativa em que há a predominância do desnudar-se sem pudor, relatando mesmo os pormenores mais íntimos de sua vida, dando detalhes que para muitos soariam como bastante embaraçosos. Seu texto parte da recordação da infância e dos tempos escolares – com destaque à figura da mãe–, passa pela descoberta da sexualidade, pelo início de sua vida intelectual, a descoberta da Europa, para chegar ao clima de efervescência cultural que antecedeu a Semana de Arte Moderna de 1922.

Ao comparar as atitudes de Bandeira e Oswald a outros exemplos de autobiografias intelectuais, pode-se constatar que a negação da intencionalidade do relato é uma constante, não é raro que o autobiógrafo principie seu relato com uma série de escusas e justificativas por ter começado a escrever sobre sua vida. Diferentemente de outros tipos de testemunho, a autobiografia intelectual, por via de regra, parte de um indivíduo que já tem uma imagem pregressa – definida por sua obra ou por sua atuação pública – com a qual deve lidar, seja para preservá-la, seja para modificá-la. O intelectual, portanto, não parte do zero, não pode se escrever e redefinir por inteiro. E, para ele, mesmo o ato de ceder à autobiografia precisa ser relativizado – e neste ponto entrariam as profusas negações – para não ser confundido com vaidade desnecessária, com exercício narcisístico ou egocentrismo exacerbado. Como tive oportunidade de discutir no primeiro capítulo, tais acusações se impõem ao autobiógrafo como uma verdadeira patrulha moral, em que qualquer traço de narcisismo que possa transparecer na escrita se torna imensamente indesejável. Além disso, o intelectual já figura no senso comum como aquele que é mais capaz de modular e direcionar seu discurso para atingir seus objetivos, tudo que escrevesse seria, portanto, tomado como excessivamente intencional e, nestas circunstâncias, a negação assume o papel de fazer com que o discurso pareça mais imparcial, mais neutro.

É uma questão bastante complexa, mas também bastante instigante, pensar em alguém – sobretudo em se tratando de intelectuais que já desfrutavam de um amplo reconhecimento nacional e já em idade consideravelmente avançada – que se lance ao

---

<sup>34</sup> Os outros três volumes teriam os títulos: *O Salão e a Selva*, *Solo das Catacumbas* e *Para lá do trapézio sem rede*.

exercício de refletir sobre sua própria vida, exercício muitas vezes conflituoso, apenas pela sugestão ou insistência de seus amigos. Pode-se até considerar que haja uma pressão social – exatamente pelo reconhecimento destas figuras como intelectuais – para que Bandeira e Oswald escrevam o testemunho de suas carreiras literárias, pois, nas palavras de Philippe Artières, “é um dever produzir lembranças, não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos” (ARTIÈRES, 1998, p.14.). Todavia, faz-se imprescindível questionar até que ponto tal pressão seria capaz de atuar sobre a escrita de uma obra inteira. E ainda mais: cabe questionar o possível motivo de o autobiógrafo insistir tão constantemente em sua não-intencionalidade na escrita de suas memórias intelectuais.

Ora, se considerarmos, como propõe Wander Melo Miranda em texto já citado anteriormente, a autobiografia “não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado” (MIRANDA, 1992, p.25) se torna ainda mais complicado aceitarmos *ipsis litteris* a negação tão enfática que estes escritores fazem da modalidade de escrita que estão praticando. De acordo com esta posição assumida diante da autobiografia é mais aceitável que se identifique a negação como um mecanismo que dê suporte à própria prática de escrever sobre si numa condição bastante específica, a do intelectual, já reconhecido, que se vê na situação de ter de passar sua vida a limpo.

Mas há que se acrescentar que, entre o posicionamento de Bandeira e o de Oswald em relação às escritas autobiográficas, há diferenças profundas, identificáveis até mesmo na história de seus escritos. Diferenças estas que vão contribuir, até a escrita de suas autobiografias, para tornar ainda mais radical a negação e a postura de aborrecimento de um e relativizar a dependência de um estímulo externo de outro. Quando do chamado de testemunhos empreendido por Edgar Cavalheiro, nos anos de 1940, Oswald de Andrade responde com o seu *Testamento*, que integra a edição de *Testamento de uma Geração* (Cf. CAVALHEIRO, 1944, p.191-198). Enquanto isso, Manuel Bandeira responde negativamente ao pedido de seu testemunho, o que Cavalheiro faz questão de registrar no fim de seu volume:

Outro caso digno de algumas explicações é o de Manuel Bandeira. O poeta de *Libertinagem* não compareceu ao inquérito, apesar de todas as minhas insistências. Explicou numa carta as razões. ‘O aparato do inquérito’, escreveu ele, ‘me assustou: aquilo é para homens de pensamento, e eu sou homem de poesia apenas. Depois, ando nestes últimos tempos mais conformado com o destino (pelo amor de Deus não pense que é por causa da Academia) e não quero quebrar esta euforiazinha, pondo agora a mão na consciência’. (CAVALHEIRO, 1944, p.279)

E se Bandeira se furtou a escrever sobre si, Oswald começou bastante cedo a escrita do *diário confessional* “encomendado” por Antonio Candido e, o que é ainda mais significativo, fez sair na imprensa trechos de um primeiro esboço de um episódio de suas confissões. É assim que em 15 de junho de 1951 é publicado, no *Correio da Manhã*, o texto *Notas para o meu diário confessional* (Cf. ANDRADE, 1992a, pp. 135-138), em que Oswald fala de um período posterior a 1930 e, portanto, também posterior ao período coberto por *Um homem sem profissão*, o que faz supor a existência de um verdadeiro projeto autobiográfico no qual o autor se viu envolvido e que se estendia de fato para além do volume que foi publicado em 1954, como sugerem também os já referidos títulos dos outros livros de memórias.

Partindo destas considerações, coloco a hipótese de que a negação constante de Bandeira do fazer autobiográfico se constitui como um artifício que permite ao autor se entregar à autobiografia e articulá-la segundo seus interesses na representação de si, sem que com isso seu depoimento pareça intencional ou premeditado, sem que o leitor possa supor que no que vai escrito haja o desejo de moldar a realidade, de moldar sua vida em consonância com uma imagem pública que ambicionava que permanecesse. Assim, o ato de negar constantemente o que se está escrevendo legitima o testemunho ou a automodelagem, pois sinaliza para o leitor que aquilo que lhe é apresentado não foi escrito para atender a uma necessidade pessoal e narcísica, mas sim a um pedido externo, ao qual o autor se representa como absolutamente alheio.

Ainda que Oswald assuma brevemente uma atitude de negação da intencionalidade de sua narrativa, minha leitura de *Um homem sem profissão* parte da hipótese de que a atitude predominante do autor em relação à escrita de sua autobiografia – de entrega e valorização do que possa haver de mais íntimo –, não é um gesto gratuito, é antes uma estratégia de afirmação de uma *persona* literária, que vai confirmar e legitimar a figura do intelectual transgressor e vanguardista pretendida por seu autor. À dessacralização da poesia empreendida por sua obra, por exemplo, poderia corresponder também, paralelamente, uma dessacralização da vida, a retirada da figura do intelectual de um pedestal, mostrando-o como uma criatura comum, feita de carne e desejo. Sendo assim, a autobiografia de Oswald se constituiria como um ato crítico continuador da proposta estética e política de sua obra.

A seguir, busco refletir sobre duas questões em que, creio eu, o *Itinerário de Pasárgada* e *Um homem sem profissão* exercem uma profunda influência: a relação entre estas autobiografias e as obras de seus autores e a utilização destes escritos como uma forma de preparação da crítica que suas obras receberiam na posteridade.

#### 4.1 – Vida e obra, aproximações e divergências

*Quando “Serafim Ponte Grande”, recém-chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia o meu desafogo.*

(Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*)

*O que há de especial nessas reminiscências (...) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística.*

(Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*)

Neste segmento de meu texto, pretendo examinar a relação que se estabelece entre as autobiografias de Manuel Bandeira e de Oswald de Andrade e algumas de suas obras poéticas e ficcionais. Os dois autores, ainda que com diferenças marcantes na forma como o fazem, criam em suas obras autobiográficas uma espécie de espaço de contato entre estas e seus escritos prévios. No caso de Oswald, o poeta elabora uma autobiografia que desafia os limites da ficção, enxertando-a com diversas passagens que antes faziam parte de seus romances, com situações que antes eram vividas por seus personagens. Bandeira, por sua vez, ainda que permaneça quase sempre no campo do referencial e opte por escrever uma autobiografia que privilegia a reconstituição da história de sua obra e de sua vida pública, também se refere a passagens de sua vida íntima que vão ao encontro de episódios já tratados anteriormente pela sua poesia. Todavia, ao compararmos a escrita autobiográfica de Bandeira com seus poemas, como tentarei mostrar adiante, vemos que na autobiografia a exposição de Bandeira é bem mais controlada.

Composto entre os anos de 1925 e 1929 e publicado em 1933, *Serafim Ponte Grande* – juntamente com *Memórias Sentimentais de João Miramar* –, é uma das obras de vanguarda fundamentais da bibliografia de Oswald de Andrade. Escrito dentro do espírito de invenção e provocação estética do primeiro Modernismo, o romance coloca-se como um desafio ao leitor: apresenta uma narrativa nada fácil de se acompanhar, organizada em mais de duzentos

pequenos fragmentos dispostos das mais diversas formas, um herói que se confunde com outro personagem e, ainda, personagens que repentinamente são eliminadas do texto para depois reaparecerem. O estilo da narrativa também é muito variado e, no interior do romance, vão se misturar cartas, diários íntimos, textos dramáticos, poemas, abaixo-assinados, um dicionário de bolso que não passa da letra *L*, diários de viagem, etc.

Um episódio que chama a atenção – em especial a atenção do leitor de *Um homem sem profissão* – em *Serafim* é aquele intitulado *O terremoto Doroteu*, em que Oswald vai basicamente contar a história do romance de Serafim com uma certa Dorotéia Gomes, moça descrita como “declamadora *diseuse* e acaba de, para o bem das musas, fixar residência em São Paulo, na Pensão Jaú.” (ANDRADE, 1972, p.158). Por conta de seu desejo por Dorotéia, Serafim vai preferir sua amante anterior, chamada na obra de Lalá: “Tomei uma definitiva e irrevogável resolução. Mando às favas os ciúmes horríveis de Lalá e as eternas tosses compridas das crianças.” (ANDRADE, 1972, p.159). Esta ligação com Dorotéia, narrado em *Serafim Ponte Grande*, se assemelha em muito ao caso com Landa Kosbach, relatado na autobiografia de Oswald de Andrade. Tudo seria apenas semelhança entre as duas narrativas – e a identificação entre as duas histórias uma mera especulação – se Oswald não as fizesse, em alguns trechos, se corresponderem textualmente, palavra a palavra. Assim se, por exemplo, lemos no livro de 1933 o personagem Serafim dizer: “Por causa de Dorotéia, vejo tudo possível para mim: Tribunais, Cadeias, Manicômios, Cadeiras Elétricas, etc. etc.” (ANDRADE, 1972, p.162), será possível encontrar em *Um homem sem profissão* algo muitíssimo parecido. Oswald conta em sua autobiografia que, ao regressar de sua primeira viagem à Europa, traz consigo a francesa Kamiá, com quem vive durante algum tempo e com a qual tem seu primeiro filho, José Oswald. Não demoraria muito e Kamiá seria dispensada em favor de uma bela menina que Oswald conheceu no navio que o levava ao Velho Mundo. A garota, a já referida Landa Kosbach, uma aspirante a bailarina de cerca de quatorze anos, seria a grande paixão do poeta, que por ela se desentenderia com o pai, abandonaria Kamiá e o filho e seria exposto pela imprensa da época como sedutor. Oswald diz que a única solução que via para dar fim aos muitos impedimentos para a realização daquele amor seria raptar Landa, o que no fim se mostraria uma péssima alternativa e o levaria a considerar: “Vejo tudo possível – tribunais, cadeias e mais coisas absurdas. Para salvá-la estou disposto a tudo. Sobe uma velha vontade de me explicar, de me discutir. Quero tribunais!” (ANDRADE, 2002, p.134). Como estes, há outros inúmeros trechos em que os dois textos se encontram.

A figura de Landa, na narrativa autobiográfica de *Um homem sem profissão*, será eclipsada pelo surgimento de outra mulher – Deisi, ou Miss Cyclone –, registrado pelo autor

nos seguintes termos: “Escrevo em letras garrafais em meu diário íntimo: “Introdução ao episódio de Miss Cyclone. *Requiescant* Landa *et* Miramar! Chorai por eles!” (ANDRADE, 2002, p.159). A entrada de Deisi na narrativa é descrita por Oswald no trecho destacado a seguir:

Em minha casa calma da Rua Augusta, a professora de piano de Kamiá, uma moça chamada Antonieta que mora ao lado, na Rua Olinda, traz para o almoço uma prima esquelética e dramática, com uma mecha de cabelos na testa. Chamavam-na Deisi. Parece inteligente. Convido-a cinicamente a amar-me. Ela responde: – Sim, mas sem premeditação. Quando nos encontrarmos um dia. Pergunto-lhe que opinião tem dos homens. – Uns canalhas! – E as mulheres? – Também! (ANDRADE, 2002, p.159)

Ocorre que o trecho citado – e eis a importância de chamar a atenção para ele – não é parte apenas de *Um homem sem profissão*, mas compõe também a cena de abertura do romance oswaldiano *A estrela de absinto*, escrito de 1917 a 1921, refundido inúmeras vezes, e publicado em 1927 na sua forma primitiva.

Este episódio vai marcar ainda uma importante transição no interior das memórias de Oswald, uma vez que será a partir deste momento que entrará em cena um outro tipo de escrita, passaremos do texto narrativo bastante tradicional em que a autobiografia vinha sendo composta a um texto fragmentário e experimental, em que prosa e poesia se fundem. É o período em que Oswald se une a Deisi e a outros intelectuais – como Guilherme de Almeida, Vicente Rao, Inácio da Costa Ferreira, Sarti Prado, Edmundo Amaral, Pedro Rodrigues de Almeida, Leo Vaz e Monteiro Lobato – em torno de um estúdio alugado no centro de São Paulo, que vai servir como ponto de encontro do grupo e que será o local de elaboração de uma obra coletiva, um diário em que todos deixariam suas marcas, seus comentários e criações. No diário da *garçonnière* – um grande caderno de duzentas páginas medindo trinta e três centímetros de altura por vinte e quatro de largura, escrito entre 30 de maio e 12 de setembro de 1918 – há um pouco de tudo: pensamentos, trocadilhos, reflexões, paradoxos, pilhérias, alusões ao andamento da guerra, a fatos da cidade, a autores, livros, leituras, músicas e peças teatrais. E há ainda mais: colagens, grampos de cabelos, pentes, manchas de batom, um poema pré-concreto de Oswald, cartas de amigos do grupo coladas, charges de jornais da época modificadas, recortes de jornais, cartões de visitas e folhas secas, o que torna o livro um objeto único e irreproduzível em suas condições originais. Este diário coletivo não foi conhecido pelo grande público até o início da década de 1980, quando foi editada uma versão da obra transcrita tipograficamente, sob os cuidados de Jorge Schwartz (apenas alguns anos mais tarde se publicaria uma edição fac-símile), com o título de *O perfeito cozinheiro*

*das almas deste mundo*. É a partir desta edição que é possível comparar o texto de *Um homem sem profissão* ao diário da *garçonnière*.

A partir da entrada de Deisi na vida de Oswald, como já disse anteriormente, a autobiografia do poeta tomará um rumo novo – bastante ousado para o que se tinha em matéria de escritos autobiográficos no Brasil até então. O texto autobiográfico linear cede espaço, por uma considerável quantidade de páginas, ao fragmento. Este texto fragmentário nem sempre é de autoria de Oswald, muitas vezes o poeta reporta a escrita de outros integrantes do grupo da *garçonnière*. Vejamos alguns exemplos retirados de *Um homem sem profissão*:

Anoto entre “reflexões sobre Daisy<sup>35</sup>”: “Se a Cyclone estivesse entre os ventos da tempestade clássica de Virgílio, Enéas não escapava”.

“Trocadilho paradisíaco de Adão (o primeiro da terra) – É preferível ser pente a ser mulher”.

A Cyclone também escreve. Declara: “O passado serme-á sempre a grande chaga”.

\* \* \*

“Viva o bacanal de Glazunov!”

“O cisne desliza agonizante na fonola. Está tudo azul, o céu, a vida, a tinta. Até logo. Vou ver se os alemães tomaram Paris”.

Notas sobre a literatura do Pedro que fala do “*hinterland* da maleita e do sentimento”.

Meu otimismo voltou depois de encerrado o caso Landa Kosbach: “Trago rapadura de cidra e uma alma pré-homérica cheia de pinga com limão. Positivamente amanhece na vida”.

“Lobato esteve aqui e esqueceu as provas dos seus *Urupês* sobre o sofá”. (OSWALD, 2002, p.164-165)

Ao lado de pequenas intervenções do autobiógrafo, aparecem entre aspas trechos de outra fonte, que, se não fica muito claramente explícita para o leitor atual, era para o leitor de 1954, que não dispunha de uma edição do diário, impossível de identificar. Oswald faz uma seleção do texto do caderno coletivo, pois, como será possível notar, não seria possível citar em sequência e integralmente os trechos correspondentes aos trechos da autobiografia, pois, reunidos em *Um homem sem profissão* em um pequeno espaço entre duas páginas, estão

---

<sup>35</sup> É necessário observar que a grafia do nome de Deisi varia conforme a fonte, aparecendo, além de *Deisi*, *Deisy* ou *Daisy*. Algo parecido ocorrerá com seu nome junto ao grupo da *garçonnière*, que será grafado como *Cyclone* e *Ciclone*.

dispersos no diário ao longo de sete páginas, com longas inclusões entre eles. Vejamos a correlação:

Se a Cyclone estivesse entre os ventos da tempestade  
classica de Virgílio, Enéas não escapava.

M.

(...)

Trocadilho paradisiaco de Adão (o primeiro da Terra)  
– É preferível ser pente a ser mulher!

M.

(...)

Oh! o passado ser-me-ha sempre a grande chaga  
que sangra e cheira mal...

Cyclone.

(...)

Viva a Bacchanal de Glazunow!

M.

O cysne deslisa agonisante na phonola, está tudo azul,  
o ceu, a vida, a tinta. Até logo, vou ver se os allemães  
tomaram Paris.

M.

(...)

João de Barros, com um pictoresco real que me  
dá illusão de leitura, ~~a vida~~ ilustra a  
vida desse “hinterland” da maleita e do sem-  
timento que dá expressão territorial pelo me-  
nos à bandeira verde e amarella dos batalhões  
de meninos nacionalistas.

(...)

Trago rapadura de cidra e uma alma pre-homerica,  
cheia de pinga com limão Positivamente amanhece  
na Vida.

M.

(...)

Lobato esteve aqui e esqueceu as provas dos seus “Urupês”  
sobre o sofa. A Cyclone, muito pimpona, atribuiu à sua in-  
fluência desnorteadora esse gesto do nosso homem do dia.  
(ANDRADE, 1992b, p.10-16)

Creio que, dessa forma, Oswald seja responsável por passar para o terreno da autobiografia uma boa parcela do valor do objeto criativo e vanguardista que *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* representa para a literatura brasileira. Peça rara em sua aparência e concepção, o diário da *garçonnière* seria o precursor de várias obras que, durante o século XX, tentaram inovar as formas de comunicação e de expressão literária, muitas delas, como as de concretistas, poetas marginais e artistas tropicalistas, tributárias diretas do trabalho de Oswald de Andrade.

Vale ressaltar que não tratei à exaustão das semelhanças entre o texto autobiográfico de Oswald e sua obra dramática e ficcional, para além dos excertos que destaquei há ainda muitos outros pontos de encontro. Há também semelhanças de *Um homem sem profissão* com

inúmeras outras obras do autor. Seria oportuno citar, por exemplo, a história da relação de Oswald com Landa Kosbach, em sua autobiografia ele é chamado de “arara vermelha” pela avó da moça. No primeiro volume da *Trilogia do Exílio*, intitulado *Alma*, há uma situação muito parecida e é justamente por “arara vermelha” que o sedutor da trama é tratado.

Acredito que *Um Homem sem Profissão*, desse modo, rompa as barreiras entre vida e obra: misturando-as, confundindo-as e fundindo-as em uma coisa só. Oswald usa em sua autobiografia – ou vice-versa, não há como afirmar com certeza o que é matéria original e o que é reescrita – um proposital e complexo jogo de referências a seus trabalhos anteriores, cuja principal consequência será reforçar a sempre referida indissolubilidade entre sua ação escritural e sua ação no mundo prático que o rodeava e, assim, a figura que resulta da leitura de *Um homem sem profissão* é um Oswald de Andrade com um papel culturalmente combativo ainda mais marcado.

Se a autobiografia de Oswald busca mesclar obra e vida, proponho que, por outro lado, no *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira faz a escolha de manter um tom circunspecto na narrativa mesmo quando se refere a fatos que já lhe haviam servido anteriormente como matéria para a elaboração de poemas. Quando afirmo esta posição de Bandeira penso, por exemplo, na comparação que se pode estabelecer entre o primeiro capítulo do *Itinerário* e um dos poemas mais conhecidos do autor, *Infância*. As recordações de infância são o tema de ambos os textos; a forma como este assunto será tratado, contudo, vai ser bastante diversa.

O primeiro capítulo do *Itinerário* faz, logo de entrada, menção ao poema *Infância*, editado em *Belo Belo*, livro de 1948:

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema “Infância”: uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. (BANDEIRA, 1958, p.11)

É curioso notar que, no gesto de Bandeira se referir a seu poema já publicado, parece haver uma espécie de “compartimentação” de suas lembranças. Minha sugestão é que o poeta parece estar dizendo àquele leitor interessado em buscar um tipo específico de lembranças – as reminiscências íntimas – que o indicado seria reportar-se ao texto poético. Bandeira

explica, em seguida, qual variedade de recordações o leitor encontrará em sua autobiografia, ou melhor, de que serviriam esses fragmentos de memória – “o que há de especial nessas reminiscências” –; suas lembranças seriam distintas de outras e teriam utilidade por conterem uma grande carga emocional que ele identificaria, mais tarde, à emoção de “natureza artística”. A palavra que guiará tais reminiscências, que lhes justificará a existência, será, desse modo, a *arte*. Algo muito contrastante com os primeiros versos do poema *Infância*:

Corrida de ciclistas.  
Só me lembro de um bambual debruçado no rio.  
Três anos?  
Foi em Petrópolis.  
Procuro mais longe em minhas reminiscências.  
Quem me dera recordar a teta negra de minh'ama-de-leite...  
... Meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.

Ainda em Petrópolis... um pátio de hotel... brinquedos pelo chão...

Depois a casa de São Paulo.

Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,  
Tirando relógios de plaquê da concha da minha orelha.  
O urubu ousado no muro do quintal.  
Fabrico uma trombeta de papel.  
Comando...  
O urubu obedece.  
Fujo, aterrado do meu primeiro gesto de magia. (BANDEIRA, 2004, p.208)

Bandeira prossegue em sua autobiografia aparentemente decidido em seu intento de mostrar as recordações de fatos da infância que formaram o intelectual, o artista, e avança seu texto retomando apenas aquelas recordações que vão explicar seu destino literário, como bem mostram os fragmentos a seguir:

O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos. (...) Procuro me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplício Olha pro Ar*, *Viagem à Roda do Mundo Numa Casquinha de Noz*. (...) O meu mais antigo sinal de interesse pela poesia escrita data dos oito ou nove anos. Lembro-me de por esse tempo andar procurando no *Jornal do Recife* a poesia que diariamente vinha na primeira página. (...) Não posso deixar de evocar aqui as horas de intensa emoção, as primeiras provocadas por um livro lido com os meus olhos, e foi esse livro o *Cuore* de De Amicis na tradução de João Ribeiro. (BANDEIRA, 1958, p.11-14)

Entram em cena apenas as informações referenciais das primeiras leituras e influências artísticas recebidas por Bandeira, não há espaço para subjetividade ou detalhes íntimos. Mesmo quando o tópico em questão é a formação de sua mitologia pessoal, algo que

poderia dar margem a uma narrativa mais subjetiva, o tom prossegue o mesmo, como é possível ver na última parte do capítulo:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo – construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D<sup>a</sup>. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos da minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante. (BANDEIRA, 1958, p.14-15)

E, mais uma vez, o contraste com o poema deixa evidente a diferença no tom das duas obras. O *Itinerário de Pasárgada* nunca admitiria, na forma como o conhecemos, uma cena como a de um dos versos citados adiante:

Descoberta da rua!  
Os vendedores a domicílio.  
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!  
Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e  
[ofegante, para um desvão da casa de dona Aninha  
[Viegas, levantou a sainha e disse mete.

Depois meu avô... Descoberta da morte!

Com dez anos vim para o Rio.  
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.  
Estava maduro para o sofrimento  
E para a poesia. (BANDEIRA, 2004, p.209)

Não quero dizer que o texto autobiográfico de Bandeira seja desinteressante – definitivamente sua autobiografia tem grande interesse – ou que não estejam sendo consideradas as especificidades do texto poético, o que se questiona é a atitude extremista do poeta, de relegar à autobiografia apenas o referencial, o minimamente necessário para traçar seu caminho literário, ou seja, ele se limita à trajetória intelectual. Bandeira parece a todo tempo movido pela ideia de que adotar uma escrita poética na autobiografia poderia colocar em risco sua poesia ou, ao menos retirar um pouco do prestígio e interesse de seus escritos pgressos. E se é antes de tudo como poeta que Manuel Bandeira se enxerga e representa – “Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso” (BANDEIRA, 1958, p.90) –, podemos imaginar o quão caro lhe seja este posto e o empenho com que se coloque em defendê-lo. Mas, num mesmo movimento, ao sugerir que se busque o íntimo na poesia e não

na obra declaradamente autobiográfica, Bandeira parece assinar um “pacto fantasmático”, levando seu leitor a ler, senão o conjunto, mas pelo menos boa parte de sua obra poética dentro de um “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.43). Através desse tipo de pacto, firmado extra-textualmente, “O leitor é (...) convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo.” (LEJEUNE, 2008, p.43). E, mais adiante, Lejeune diz:

Essas declarações são antes estratégias arditas, talvez involuntárias, mas muito eficazes: escapa-se às acusações de vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia. E ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos. Golpe duplo.

Golpe duplo, ou antes, dupla visão – dupla escrita, efeito, se posso arriscar o neologismo, *estereográfico*. (LEJEUNE, 2008, p.43)

Em “Gide et l’espace autobiographique” (1975, p.165-196), Philippe Lejeune propõe que o autor francês, ao afirmar que talvez se diga mais a verdade sobre si nos romances do que nas autobiografias, faz da ficção “*ao mesmo tempo* confiança pessoal (quanto ao germe das atitudes descritas) e despersonalização (quanto à excessiva ou exclusiva realização desse traço particular), *ao mesmo tempo* lembrança e experimentação, *ao mesmo tempo* narcisismo e autocrítica. O regime ficcional é frequentemente apresentado por Gide sob o modo de uma higiene, de uma *purga* que lhe permite ao mesmo tempo se realizar e se livrar de si mesmo.” (LEJEUNE, 1975, p.167-168).

Há, talvez, em Bandeira um jogo entre esses textos que talvez se explique pelo autorretrato que o autor quer fixar: o de um homem que só se explica pela poesia.

#### 4.2 – A autobiografia como preparação da recepção e da crítica da obra literária

*Fito nas paredes do living espaçoso as  
minhas altivas bandeiras. São os quadros,  
as obras-primas da pintura moderna de  
que breve vou me desfazer. São os  
estandartes levantados na guerra que foi  
a minha vida.*

(Oswald de Andrade, *Um homem sem  
profissão*)

*Criou-me, desde eu menino,  
Para arquiteto meu pai.*

*Foi-se-me um dia a saúde...  
Fiz-me arquiteto? Não pude!  
Sou poeta menor, perdoai!*

*Não faço versos de guerra.  
Não faço porque não sei.  
Mas num torpedo-suicida  
Darei de bom grado a vida  
Na luta em que não lutei!*  
(Manuel Bandeira. *Testamento*)

*Saibam todos que fora da poesia me sinto  
sempre um intruso. Torno a repetir o  
verso de Banville: Je suis un poète  
lyrique! Sim, sou sofrivelmente um poeta  
lírico: porque não pude ser outra coisa,  
perdoai...*

(Manuel Bandeira. *Itinerário de  
Pasárgada*)

Nesta seção de meu texto buscarei refletir sobre a forma como as autobiografias podem se constituir como um exercício de crítica literária da própria obra e como, pelo tipo de leitura que se costuma fazer dos textos autobiográficos, acaba sendo um fator de forte influência nas abordagens posteriores da obra do autobiógrafo. Em dois autores, ao que tudo indica, conscientes dessa força crítica do escrito autobiográfico é grande o rendimento de suas escritas no sentido de realizar uma preparação crítica da recepção e estudo de suas obras e a afirmação de uma *persona* literária para a posteridade. Seria algo muito semelhante ao que Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult*, descreve nos seguintes termos:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o dandy. (SOUZA, 2002, p.110)

Em Oswald de Andrade, a autobiografia parece, a todo momento, querer afirmar sua figura transgressora, vanguardista e libertária, tanto na obra quanto na vida. Já no início de seu texto, o autor se representa como o homem que esteve sempre à frente, lutando – ele mesmo mobiliza expressões do campo lexical da guerra – por uma causa: “Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi a minha vida.” (ANDRADE, 2002, p.35-36). É possível acompanhar, seguindo as páginas de

*Um homem sem profissão*, todo o percurso de descoberta de Oswald e também de distanciação dos padrões comportamentais do meio em que vivia, vemos o “filho bem-educado de D. Inês, o rapaz que tinha família em Caxambu, o matriculado na Lógica do padre Sentroul e no Direito Romano do professor Porchat” (ANDRADE, 2002, p.150) se lançando à vida, descobrindo o amor, o sexo, as artes, etc, e o princípio dionisíaco do ser parece tomar as rédeas da narração da vida. O autor evoca seu contexto de origem recorrentemente para se opor a ele, criando assim o personagem que desde sempre foi um contestador.

No trecho de *O salão e a selva* que Oswald deixou escrito antes de falecer, incorporado à edição mais recente de *Um homem sem profissão*, encontra-se um trecho exemplar de sua constante negação das instituições tradicionais. O autor, ao comentar a insistência da mãe para que ele tivesse um diploma universitário, diz: “Pobre mãe que ignorava a vocação de irregularidade e de sublevação de seu filho, inconformado sempre, sempre inimigo dos diplomas e das posições.” (ANDRADE, 2002, p.209). E prossegue destacando três figuras ilustres da Faculdade do Largo de São Francisco, Castro Alves, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela. Oswald não consegue imaginar esses três intelectuais no meio em que viviam e se questiona:

Como teriam vivido eles em meio de estudantes de Direito numa Faculdade colonial portuguesa, num planalto agreste, feudalizado por cônegos, fazendeiros escravocratas e os procuradores de seus interesses que eram os advogados? (ANDRADE, 2002, p.210)

Para o que conclui:

Calculo o drama obscuro dessas almas penadas no Inferno da mesquinha vida universitária paulistana. Como se sabe, ao contrário do que aconteceu na América Espanhola, nunca se tratou de trazer para o Brasil uma universidade. Fundaram-se simplesmente os cursos jurídicos. Aqui e em Recife isso bastava porque fornecia o bacharel, a alma e o exato dos interesses da classe senhoril. (ANDRADE, 2002, p.210)

Oswald critica o conservadorismo da instituição acadêmica brasileira, dando destaque à sua inadequação a este meio e, ao mesmo tempo em que se questiona sobre a situação dos três intelectuais libertários imersos num meio conservador, acena para uma identificação com eles. Assim, mesmo ao se filiar a figuras de uma tradição literária, Oswald opta por se posicionar ao lado justamente do Romantismo, a primeira corrente que se colocou sob o signo da contestação e da liberdade, negando padrões e valores tradicionais. Do mesmo modo que Castro Alves, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, Oswald vai representar – ou

melhor, se representar como – uma exceção no meio retrógrado do Largo de São Francisco, uma exceção que acabaria por se constituir como uma promessa de renovação, de superação das amarras coloniais e antiquadas da sociedade brasileira.

A transgressão e o vanguardismo não vão se restringir, na automodelagem de Oswald, somente ao plano intelectual, vão perpassar toda a formação de sua personalidade. Já desde início da narrativa oswaldiana entram em cena detalhes extremamente íntimos de sua vida, pormenores um tanto inesperados numa autobiografia escrita no momento em que *Um homem sem profissão* foi criada. Trechos que, como o que cito adiante, poderiam chegar a chocar um leitor mais conservador, não porque algo assim não existisse, mas porque a praxe era que tais detalhes não fossem nunca mencionados:

(...) cedo mergulhava eu nesse maravilhoso universo da bronha onde permaneci virgem até a maioridade. Vivia arrebanhando pretextos e motivos para a elaboração noturna de meu sonho sexual. (...) As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneceram. Nas noites de camisolão elas foram meu pasto e minha festa. Nesse tempo, aqui, ninguém usava pijama e minha mãe, à entrada de cada inverno, me presenteava com um comprido e folgado camisolão da boa lã daquele tempo. (...) Então se descerravam os umbrais de meu mundo secreto. Geralmente uma daquelas moças tinha partido o calção na aula de ginástica e subia os degraus da galeria para que eu o ajustasse. O camisolão era o pano do circo que o mastro central enfunava. E as “pastorinhas de meu sexo” do poeta Luís Coelho, pelos olhos encantados da invenção, vinham até mim, para consertar, róseas, frescas, faiscentes, os seus maiôs rasgados. (ANDRADE, 2002, p.37-38)

Mesmo as metáforas que aparecem no texto oswaldiano – como a que vemos em “O camisolão era o pano do circo que o mastro central enfunava” –, que a princípio teriam a função de minimizar o impacto do que se diz, não têm valor eufemístico, mas, ao contrário, tornam a cena da fantasia sexual e da masturbação ainda mais viva e talvez mais chocante para certos leitores da época que assim são, de certo modo, “obrigados” a entrarem na fantasia e no jogo do autor. Tais episódios ganham ainda mais interesse – e se tornam igualmente mais surpreendentes – quando não se referem mais ao menino, mas sim ao homem já feito, como nos episódios em que Oswald evoca sua descoberta da liberdade sexual europeia ou ainda do *affaire* que teria tido com a bailarina americana Isadora Duncan. Creio que neste contexto, referências tão absolutamente desveladas à sexualidade, o tratamento aberto e o emprego recorrente do tema, significaria reforçar o posicionamento de Oswald contra uma sociedade que se fundava sobre convenções estanques.

Além disso, a importância dada em sua autobiografia para a formação intelectual europeia poderia significar também, para Oswald, uma afirmação de seus ideais frente a outras correntes no interior do Modernismo brasileiro, como, por exemplo, a corrente do

Movimento Verde-amarelo, que tinha entre suas principais divisas a recusa do que chamavam de “perigo estrangeiro”.

Há que se destacar também a forte presença da noção de matriarcado na autobiografia de Oswald – presença marcada já no próprio título do volume através da metáfora do “sob as ordens de mamãe” –, noção que foi tão importante na formulação do conceito de antropofagia. No “Manifesto Antropófago”, publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, Oswald escreve que somente a antropofagia – que seria a expressão de uma forma matriarcal de conceber o mundo, oriunda do direito materno, da coletivização do solo e da sociedade sem estado – teria a capacidade de nos unir em todos os diversos aspectos da realidade, reabilitando o conceito primitivo de vida como devoração, em oposição à cultura messiânica característica da tradição patriarcal e escravocrata. Para o poeta, a reabilitação do primitivo e o retorno ao princípio inclusivo e feminino do matriarcado de Pindorama permitiriam ultrapassar a visão que opõe e traça um percurso evolutivo do bárbaro (homem natural) ao civilizado, o que seria possível com a emergência de um novo termo, o “bárbaro tecnizado”, resultado inovador da transubstanciação do segundo no primeiro pelo rito antropofágico, numa operação criativa que alterna e ignora o impasse do atraso.

A figura da mãe ocupa um espaço de destaque em *Um homem sem profissão* e sua perda, ocorrida no período coberto pelo livro, consistirá num importante ponto de transição na narrativa:

O meu dissídio com Deus produziu-se no dia 13 de Setembro de 1912. Foi aí que, tendo regressado da Europa e descido no Rio, vim pelo trem noturno e desembarquei na Estação da Luz por uma manhã molhada de primavera precoce. A maneira por que um grupo de amigos e familiares me rodeou e abraçou me fez perceber que alguma coisa muito grave se tinha passado. De fato, minha mãe não existia mais. Tinha falecido apenas alguns dias antes. Seis dias. Sem poder ao menos esperar o meu regresso. (ANDRADE, 2002, p.118)

Como vemos, à morte da mãe corresponderá também uma morte simbólica de Deus e, a partir dela, virá uma definitiva distanciação dos padrões e instituições convencionais. Seria após a visita ao cemitério em que a mãe fora recentemente sepultada que Oswald declararia que sairia “Dali para a casa e para a vida.” (ANDRADE, 2002, p.120). E a vida do poeta, ao menos em sua narrativa, se torna ainda mais intensa após a morte da mãe, atingindo um ritmo cada vez mais vigoroso, englobando vivências mais ousadas, sejam elas sexuais e afetivas ou sejam intelectuais.

Todos estes elementos se entrecruzam, se mesclam e produzem um todo coeso, nas palavras de Anderson Pires da Silva, em *Mário e Oswald: uma história privada do modernismo*:

A liberdade sexual constituía um dos traços “modernos” que o matriarcado prefigurava, e era o que Oswald fora buscar na Europa. O mal da colonização resultava da repressão jesuíta ao corpo – que pena que o português vestiu o índio, fosse o contrário... (SILVA, 2009, p.60)

Ao lado de todo esse mergulho dionisíaco na vida, de toda essa paixão pela libertação da mente e pela espontaneidade de que *Um homem sem profissão* estão repletos, creio que seja possível enxergar, também, a ação, ainda que bastante sutil, do princípio apolíneo em sua escrita autobiográfica. Seria, por exemplo, o caso de se citar o cuidado que Oswald tem com a linearidade narrativa em sua autobiografia, os fatos relatados seguem inicialmente uma ordem cronológica bastante tradicional e estão compreendidos dentro de um período limitado de tempo, pois o que se situasse em outra época seria matéria dos outros volumes de suas memórias.

Os traços que avultam nas muitas leituras que se tem feito da obra de Oswald de Andrade são, sem dúvida, sua posição sempre radical, não importa qual fosse o assunto, seu caráter vanguardista e transgressor. Proponho que estas leituras críticas não são resultado exclusivo daquilo que as obras e a ação de Oswald realmente foram e são, mas que também destas interpretações participam as representações que o próprio autor somou à fortuna crítica de sua obra e que, muito provavelmente, tiveram papel de relevo na recepção de seus escritos.

Veja-se, por exemplo, o texto que Haroldo de Campos escreveu, em 1966, por ocasião da publicação das *Poesias Reunidas* de Oswald de Andrade, uma edição importantíssima, que além de ter sido a primeira edição comercial da poesia reunida de Oswald, ainda teve papel de relevo na constituição do *paideuma* concretista. Campos antepõe aos textos por ele compilados e organizados um longo artigo, intitulado *Uma poética da radicalidade*, em que há um esmerado estudo que, ao lado da reedição dos poemas, vai agir no sentido de promover uma releitura e uma revalorização crítica da poesia de Oswald, que permanecia um tanto quanto “esquecida” naquele momento.

Bastam as primeiras palavras do texto de Haroldo de Campos:

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso Modernismo, dizemos que esta poesia responde a uma **poética da radicalidade. É uma poesia radical.** (CAMPOS, 1974, p.09, grifos meus)

para que se perceba como o traço mais marcante destacado pelo autor é justamente a radicalidade de sua poesia. Mais à frente, Haroldo de Campos ainda soma à percepção da radicalidade, o desejo de dessacralização da literatura, expresso no Manifesto Poesia Pau-Brasil, bem como o desejo posterior de construção, “que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados” (CAMPOS, 1974, p.28).

Ao realizar um primeiro levantamento das principais questões tratadas pelo *Itinerário de Pasárgada*, é possível constatar que, quase em sua totalidade, se referem a pontos de possível polêmica ou obscuridade na obra e na vida de Bandeira, e assim pode-se compreender com bastante clareza o interesse que a autobiografia guarda para o poeta neste momento. Manuel Bandeira, a despeito de seu pretense afastamento do *Itinerário*, tira o melhor proveito possível de seu testemunho, é como se o poeta o tomasse como instrumento de combate, como uma oportunidade preciosa de ele mesmo delinear a imagem de si e as principais linhas críticas de interpretação de sua obra que passariam à posteridade.

Cito, a título de exemplo, o que o poeta escreve sobre a *Homenagem a Manuel Bandeira* que se organizou por ocasião de seu aniversário de cinquenta anos, um volume contendo mais de trinta peças – entre estudos críticos, depoimentos e poemas – relacionadas a Bandeira e sua obra; o poeta nos diz: “Quem quer que queira estudar a minha poesia e a da minha geração não pode dispensar a leitura desse livro.” (BANDEIRA, 1958, p.100).

Igualmente significativo é o resgate que o poeta faz, ao comentar cada um de seus livros de poemas, da crítica recebida à época de publicação dos volumes. Resgatar a recepção de seus livros é algo bastante expressivo, pois, além, de retirar a crítica literária da efemeridade do jornal, projetando-a na perenidade do livro, sugere uma releitura da obra – especialmente da produção inicial –, suscitando sua reavaliação e, por conseguinte, sua revalidação. O interesse está em ver que é o próprio poeta quem seleciona exatamente quais críticas e que fragmentos delas transpor para o livro, o que pressupõe uma noção de crítica e análise literária em que a intenção é que conta e que o próprio poeta seria o mais abalizado para explicar e interpretar sua obra, algo no mínimo discutível.. Se acertadas ou não, se boas ou más, profundas ou superficiais, o leitor, e mesmo o pesquisador, só tem acesso a essa crítica hoje (e mesmo na década de 1950, quando a autobiografia foi escrita) através do que Bandeira selecionou, do panorama por ele traçado, visto que, no mais das vezes, é muito mais difícil pesquisar na fonte os jornais e revistas literárias aos quais o poeta se refere do que se fiar em sua escolha. Bandeira privilegia uma determinada interpretação de sua obra, seleciona-a como adequada e a projeta para leitores futuros.

Há ainda no *Itinerário* uma espécie de defesa<sup>36</sup> do *Mafuá do Malungo* – livro de poemas de circunstância e sobre o qual desde sua publicação pesou a acusação de representar a decadência de sua poesia – que o leva a explicitar as particularidades sobre edição do livro, bem como a fazer uma defesa da *poesia de cortesia*.

Como estes, há um grande número de outros temas de interesse – e de polêmica – que podem ser levantados a partir do *Itinerário*, como a entrada de Bandeira para a Academia Brasileira de Letras, sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922, as raízes populares e orais de sua poesia, a relação entre a música e seus versos, a formação da mitologia de sua obra, sua formação como poeta e intelectual e outras questões que tornam patentes o ininterrupto diálogo que sua prosa traça com o restante de sua obra e também o processo de construção de uma imagem de intelectual.

Os eventos e histórias elencados pelo poeta seguem, quase sempre, um esquema narrativo muito racional ao tentar explicar os acontecimentos, com um expresso apego pela ordem e uma busca constante de uma harmonia ao relatar a própria vida. Nunca vemos uma “sobra” de elementos no narrado, tudo parece colocado num lugar cuidadosamente pensado e os fatos são reduzidos ao mínimo necessário, não há a entrega de detalhes íntimos que vemos na autobiografia de Oswald, por exemplo. Creio que constatar o comedimento na escrita de Bandeira seja importante para pensar sua atitude predominantemente apolínea com relação ao autobiografar.

Um dos pontos centrais do direcionamento crítico que o poeta faz de sua obra, a partir do *Itinerário de Pasárgada*, e no qual me detenho mais demoradamente neste momento, é a definição de si mesmo como um *poeta menor*. Bandeira estabelece novos parâmetros de leitura para a sua poesia ao escolher exatamente qual significado deseja atribuir a *poesia menor* – poesia do cotidiano e não poesia inferior – e, ainda que o poeta pareça oscilar entre a própria depreciação e exaltação, o resultado de tal procedimento será, como mostrarei adiante, não só um Bandeira poeta menor segundo a definição que mais lhe interessa, mas também um

---

<sup>36</sup> Na autobiografia, a confissão cumpre com frequência a função de autodefesa. Como mostrou Gisèle Mathieu-Castellani, certas escritas de si – seus exemplos são Jean-Jacques Rousseau, André Gide, Claude Roy, Jean Genet, Louis Althusser et Ingmar Bergman – encenam um tribunal imaginário diante do qual vem solenemente depor um culpado, constituindo “um interminável processo, onde juizes, um (pequeno) juiz, ou o (grande) Juiz, vão ouvir a declaração de um acusado, acompanhado por suas testemunhas, escoltado por seus advogados” (MATHIEU-CASTELLANI, 1996, p.14, tradução minha). Embora nem todos os autobiógrafos assumam esse discurso judiciário, a autocrítica e a contracrítica são amiúde parte integrante de toda autobiografia intelectual, quando não constituem seu próprio móbil. Através dela, reconhecem-se os enganos e esboça-se uma defesa contra os juízos adversos ao pensamento ou à obra do autor. A autobiografia funciona, desse modo, como um discurso de persuasão dirigido ao leitor.

poeta em situação diametralmente oposta à do poeta inferior; o que sai do *Itinerário* é um Bandeira cuja poesia é fruto de um longo processo de refinamento técnico.

O termo *poeta menor* remonta à tradição literária da Antiguidade clássica, sendo empregado em sua origem para se referir a poetas de épocas posteriores àquelas consideradas clássicas em cada literatura, ou ainda a poetas de obra bastante restrita e que não desenvolveram todos os gêneros – especialmente aqueles gêneros considerados maiores, como é o caso da epopeia. Apesar de não ser exatamente esta a conotação original, a denominação de *poeta menor* com o tempo passou a ser tomada nas literaturas ocidentais também de modo pejorativo para designar não apenas poetas de obra pouco extensa ou exclusivamente lírica, mas também de obra esteticamente inferior, bem diferente da conotação que darão ao termo, mais tarde, Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo a partir da obra *Kafka. Pour une littérature mineure* [Kafka. Por uma literatura menor], editada em 1975.

É a partir de tal duplicidade de significados que a afirmação de Bandeira nos versos que tomo por epígrafe deste texto, de que seria ele um *poeta menor*, escandalizou inúmeros leitores e mesmo alguns críticos da época, que a consideraram severa demais, por terem se apegado apenas ao pior sentido possível do termo. Talvez justamente pela consciência do possível mal-entendido que sua afirmação pudesse gerar é que Bandeira, cerca de uma década depois de escrito o poema *Testamento*, volte à questão em sua autobiografia quase que nos mesmos termos antes empregados em sua poesia. Contudo, seria enganoso pensar que a atitude do poeta é a de ir diretamente ao cerne da questão, simplesmente confirmando o que julgava mais adequado; a chave da compreensão da estratégia de Bandeira não está em flagrá-lo ao negar ou confirmar um conceito, mas sim em perceber como o autor gradualmente delineia a forma exata como pretende que tal conceito seja compreendido. Num primeiro plano, mais restrito, o poeta vai moldar sua própria imagem de *poeta menor* num diálogo constante com a história de sua obra e de sua formação humana e intelectual.

Assim, ao enumerar seus poemas engajados socialmente, mais próximos, portanto, de uma poesia dos grandes temas, Bandeira comenta:

Em *Chanson des Petits Esclaves* e *Trucidaram o Rio* aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em *O Martelo* e *Testamento* (*Lira dos Cinquent'Anos*), em *No Vosso e em meu Coração* (*Belo Belo*), e na *Lira do Brigadeiro* (*Mafuá do Malungo*). Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um **poeta menor**. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do Mundo* e a *Rosa do Povo*. (BANDEIRA, 1958. p.84, grifo meu)

Carlos Drummond de Andrade, o poeta do *Sentimento do Mundo* e da *Rosa do Povo*, é tomado como exemplo do *poeta maior* ideal, hábil no manejo dos grandes temas. Já Bandeira, cujas incursões no terreno dos grandes assuntos humanos seriam apenas tentativas motivadas pelo desejo de ele também pensar através de sua poesia os problemas da sociedade, ou seja, seria um exceção, uma fuga momentânea da temática do cotidiano, essa sim constante. É importante perceber que a figura de Drummond não é colocada por Bandeira como totalmente oposta à sua própria, é antes um tipo de poeta diferente, de temática diversa da sua e, ainda que haja uma pequena indicação de que a poesia dos grandes temas é que estaria nas *altas paragens*, sendo portanto mais elevada. O próprio Bandeira vai se esforçar por mostrar o quanto a poesia considerada menor é, segundo ele acredita, resultado de um longo processo de evolução técnica, de trabalho intelectual árduo.

Desse modo, o poeta aponta em sua autobiografia para uma dimensão mais ampla do conceito de *poesia/poeta menor*, e tal *status* vai equivaler ao do poeta que, além de se dedicar a temas do cotidiano, não tem um percurso tão fácil quanto o do *poeta maior*, que acessaria facilmente o mundo das grandes abstrações, ou nas palavras do próprio Bandeira:

Tomei consciência de que era um **poeta menor**; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: **o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.** (BANDEIRA, 1958. p.22, grifos meus)

Se por um lado lhe estão fechadas as portas dos grandes temas, por outro o poeta sugere – e eis aí o ponto de virada definitiva no sentido de seu próprio engrandecimento como intelectual – que sua poesia, o seu *metal precioso*, seria fruto de duras esperas, de árduo trabalho artístico. O *poeta menor* se transforma, definitivamente, naquele que de longe é quem realiza o maior trabalho, a mais profunda reflexão e, por consequência, a poesia mais adequadamente amadurecida.

E, se considerarmos o *Itinerário de Pasárgada* como um todo, veremos que esta autobiografia intelectual é, acima de tudo, a defesa e a afirmação de uma técnica construída ao longo de muitos anos. Quando Bandeira diz, por exemplo, que

O meu arrependimento [de ter começado estas memórias] vem do nenhum prazer que encontro nestas evocações, da mediocridade que elas respiram, e ainda das dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoeci, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos — *A Cinza das Horas*. Foi nesses treze anos que tomei consciência de

minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica. (BANDEIRA, 1958. p.21)

Não está só chamando a atenção para o impacto negativo da doença em sua vida, mas também assinalando que a poesia que resultou dessa vivência tem, ao menos, treze anos de estudo acurado, de apuro técnico.

Creio que seja em momentos como este – de afirmação de uma técnica e, porque não dizer, de uma verdadeira paixão e entrega à arte – que seja possível encontrar na autobiografia de Bandeira, ao lado da forte presença do impulso apolíneo, o comparecimento do componente dionisíaco, que será responsável por criar uma tensão no interior da obra, tornando-a mais complexa e, por conseguinte, mais interessante. Junto do desejo pela ordem, pelo comedimento e pela racionalidade, o poeta também deixa transparecer um profundo desejo de entrega à literatura, a vida inteira dedicada à própria obra, algo que, em sua narrativa, vai ser realizado de um modo que, por diversos momentos, ultrapassa a postura convencional e bem-comportada predominantes no *Itinerário*.

O direcionamento feito por Bandeira parece ter surtido um amplo efeito na crítica produzida sobre sua obra nos anos subsequentes à publicação do *Itinerário de Pasárgada*. Mesmo no *Humildade, Paixão e Morte*, de Davi Arrigucci Jr., publicado somente em 1990 e tido por muitos como a obra crítica definitiva sobre Bandeira, pode-se ver os efeitos da recepção da obra tal como preparada por Bandeira. O livro, que conta com um capítulo inteiro sobre o *Itinerário de Pasárgada*, toma por absolutamente legítimo e descompromissado o testemunho autobiográfico de Bandeira, sem questionar em momento algum a possibilidade de ser ele também um discurso literariamente intencionado, que pode, além disso, carregar em si o desejo de moldar e até mesmo impor toda a recepção de uma obra literária. O texto do *Itinerário* é utilizado, de modo um tanto inocente, como meramente referencial e informativo, e, portanto, visto como uma fonte privilegiada e ideal para legitimar qualquer hipótese ou interpretação que se possa formular sobre a poesia de Bandeira, pois é como se o próprio poeta corroborasse o que diz o crítico, ou nas palavras de Davi Arrigucci Jr.: “O caminho foi indicado pelo próprio poeta. Convém tomar-lhe a mão e seguir-lhe os movimentos da consciência artística.” (ARRIGUCCI JR, 2003, p.124). Desse modo, as declarações de Bandeira no sentido de aparentemente diminuir sua própria importância, como é o caso de o autor se dizer um *poeta menor*, são tomadas por sintomáticas de um poeta “cuja humildade deve ser considerada um modo de ser e um traço de estilo” (ARRIGUCCI JR, 2003, p.125) e que “humildemente se reconhece *poeta menor*” (ARRIGUCCI JR, 2003, p.125), humildade que passa a figurar como fio condutor desta e de tantas outras leituras que se fizeram de sua

poesia. De fato, a poesia de Manuel Bandeira está erigida sobre uma temática do cotidiano, e o intuito neste momento é mostrar como foi fundamental, para a aceitação dessa poesia e para que figurasse ao lado de outros autores de temas *maiores*, a definição exata do que seria essa *poesia menor* e, ainda, a valoração de algumas linhas temáticas dentro das quais seus poemas passariam a ser lidos.

É interessante pensar, após ter examinado o uso que Manuel Bandeira fez de sua autobiografia como um exercício de preparação da crítica, que, por acaso ou não, parece que o poeta se acostumou e se rendeu de uma vez por todas à prática que tão efusivamente havia negado. Pois é percebe-se que sua prosa sofreu um verdadeiro “surto autobiográfico” no período posterior à edição do *Itinerário de Pasárgada*. Ao observar-se a temática da obra em prosa de Bandeira antes do *Itinerário*, constata-se que suas crônicas tratam, antes de mais nada, de arte – seja ela literatura, pintura, música ou arquitetura –, poucos são os momentos em que é a experiência pessoal de Bandeira que conduz a escrita. Contudo, de 1954 até o fim de sua vida, em 1968, a situação se inverte e o poeta vai adotando um tom cada vez mais pessoal em seus escritos, falando muito de si, tomando sua própria percepção como ponto de partida para suas reflexões sobre arte, comentando sua obra poética e mesmo acrescentando episódios autobiográficos que bem poderiam figurar ao lado daqueles que estão relatados em suas memórias. Prova dessa tendência em direção à escrita autobiográfica é que foi possível a Carlos Drummond de Andrade, quando organizou o volume de crônicas de Bandeira intitulado *Andorinha, Andorinha* (1966), criar toda uma seção, a que chamou de *Primeira pessoa do singular*, reunindo cerca de 30 crônicas. As crônicas desta parte do volume, claramente autobiográficas, são datadas e, como já era de se prever, as datas são quase todas do fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960.

## 5 – Considerações finais

O incômodo, o desconcerto e a negação parecem estar sempre presentes na autobiografia brasileira, curiosamente coexistindo com a necessidade, o prazer e o desejo de falar sobre si. Em meu trabalho, busquei investigar as origens dessa dualidade, tentando entender as razões de haver no interior do discurso autobiográfico a existência de um discurso surpreendentemente detrator dele mesmo, que coloca em curto-circuito estas narrativas, inscrevendo-as quase numa categoria de “mal necessário”.

Creio que, a partir desta problemática, a presença do modelo arquetípico descrito por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* tenha sido fundamental para um entendimento mais amplo desse movimento de complementação de contrários. Apolo e Dionísio, à primeira vista opostos irreconciliáveis, integram-se numa relação complexa de aproximação e afastamento, como uma espécie de *yin* e *yang*, que guardam dentro de si algo de seu oposto, numa convivência em constante busca de equilíbrio. Somando-se a esta interpretação, coube examinar um fator recorrente no questionamento da figura do autobiógrafo – muitas vezes feito por ele próprio –, o de que a escrita autobiográfica seria algo caracteristicamente narcísico, fruto de uma personalidade exibicionista, o que a excluiria quase que imediatamente do campo da literatura. Da abordagem feita por Philippe Vilain sobre a questão, em *Défense de Narcisse*, acredito que tenha sido possível retirar – além da discussão que o autor faz da depreciação da autobiografia e dos frequentes mal-entendidos e ideias preconcebidas relacionados ao gênero – a importante distinção feita entre a contemplação passiva de Narciso e a elaboração ativa do trabalho do autobiógrafo; enquanto a autoimagem é dada ao primeiro, ela é construída pelo outro com o próprio trabalho. Vilain mostra que não há a obrigatoriedade de uma ligação entre escritas de si e práticas de autocontemplação e autocelebração, distinção que foi de fundamental importância para a reflexão que este trabalho buscou desenvolver. O autor ainda evidencia que os juízos que normalmente são feitos sobre a autobiografia não se fundamentam em princípios estéticos, mas em critérios éticos, algo importante de se ter em mente na produção de crítica literária sobre escritos autobiográficos. O trabalho de Peter Gay a que recorri na sequência complementa minha reflexão sobre a dualidade de impulsos na autobiografia, ajudando a conjecturar algumas das razões psicológicas para a constante negação do relato autobiográfico, e ainda abre caminho para a investigação da história do gênero.

A seguir, me dediquei a construir algo que acredito que, se preexistisse à minha pesquisa, teria facilitado em muito os caminhos percorridos: uma espécie de história da autobiografia no Brasil, considerando seus principais expoentes e tentando situar seus momentos decisivos e as diferentes atitudes da sociedade frente ao gênero ao longo do tempo. O ponto de maior interesse no panorama que construí continuou sendo a duplicidade entre desejo e negação da palavra autobiográfica, sobretudo porque, como pude observar, esta se mostrou como uma questão central no percurso das escritas de si. Para tal empreitada, o ponto de partida foi o trabalho de Philippe Lejeune, intitulado “Un siècle de résistance à l'autobiographie”, que trata sobre a trajetória do menosprezo pela escrita autobiográfica na França desde os últimos anos do século XIX até as últimas décadas do século XX. O painel construído pelo autor teve a importância de auxiliar na compreensão das possíveis razões para a existência de tamanho preconceito com relação às escritas do eu, o que foi fundamental para me guiar na etapa seguinte do trabalho, indicando onde eu deveria procurar pelas opiniões sobre a autobiografia e a forma como elas poderiam ser lidas e comparadas. Os textos de Beatriz Jaguaribe e Gilberto Freyre foram os mais representativos testemunhos sobre a história da origem da escrita autobiográfica no Brasil e sobre a forma como a intelectualidade brasileira tratava o assunto. Ambos foram responsáveis também por ajudar a compreender a razão de tamanha persistência dos maus juízos sobre a autobiografia mesmo quando, anos mais tarde, a prática se popularizaria. Numa história marcada quase que invariavelmente por ocupar-se com o preconceito, julguei importante mostrar como a atuação de algumas figuras de destaque nos meios intelectuais brasileiros contribuiu consideravelmente para que as escritas autobiográficas passassem de praticamente irrealizáveis, como regrava a moral vigente no país até o princípio do século XX, a realizações possíveis. Assim, destaquei a ação de Mário de Andrade, Edgard Cavalheiro, Monteiro Lobato e Antonio Candido, cada qual à sua maneira contribuiu para o surgimento ou para o estudo de autobiografias, memórias, diários e similares. Nesse caminho, creio que tenha sido relevante também a oportunidade de analisar uma série de autobiografias brasileiras, relacionando-as ao tempo em que foram publicadas, inserindo-as no quadro da autobiografia brasileira e depreendendo destas leituras os variados mecanismos de aproximação e afastamento do fazer autobiográfico presentes na literatura brasileira. Foram essas leituras, somadas ao achado em que se constituiu o artigo *A autobiografia no Brasil*, de Edson Nery da Fonseca, que me permitiram identificar um verdadeiro movimento de “autobiografização” da literatura brasileira, em que há uma crescente tendência de escrita e publicação de livros autobiográficos, chegando a englobar mesmo aqueles que já haviam declarado viva repulsa a esta espécie de escrito. O incômodo e

a negação, contudo, não desapareceram, o que, pelo que pude entender e averiguar, deve-se à profundidade em que estão fixadas as raízes deste preconceito na sociedade, fator reforçado pela aparente não distinção, tanto por parte do público leitor quanto de intelectuais, entre as autobiografias literárias e um sem-fim de autobiografias meramente comerciais publicadas atualmente.

Na última parte de meu trabalho, tive a oportunidade de ler mais detidamente duas autobiografias que estavam presentes no panorama que tracei: *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, e *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, ainda guiado pela dualidade entre desejo e negação e por todos os avanços teóricos adquiridos nos capítulos anteriores. Creio que um dos pontos de maior interesse na análise destas duas obras tenha sido a possibilidade de ver efetivamente como funciona a dinâmica de afastamento e aproximação, de negação e desejo, pelo escrito autobiográfico e, ainda, criar algumas hipóteses em torno das motivações para o posicionamento adotado por seus autores. Assim, pude ler o livro de Bandeira buscando entender sua pretensa má-vontade em criar uma narrativa autobiográfica como uma oportunidade de legitimar seu testemunho e articulá-lo de acordo com seus interesses na representação de si e de sua obra, algo que é recorrente nas autobiografias em geral. Foi bastante significativo, ainda, constatar que a crítica literária da obra de Bandeira posterior ao *Itinerário* seguiu, um tanto inocentemente, a imagem por ele representada na autobiografia, reproduzindo traços de uma concepção das escritas de si como um espaço de acesso privilegiado à verdade sobre a obra literária. Oswald de Andrade, por sua vez, articula sua autobiografia no sentido de que ela seja um ato crítico continuador da proposta estética e política de sua obra. Além disso, o autor cria um complexo jogo de ligações entre *Um homem sem profissão* e suas outras obras, colocando em questão as fronteiras entre autobiografia e ficção, num processo também identificável, a cada dia com mais intensidade, na produção autobiográfica brasileira.

Por fim, creio que seja preciso dizer que, dentro dos caminhos que percorri, é certo que ainda há muitos pontos a explorar. Este trabalho, sobretudo na parte que diz respeito à história e crítica da autobiografia no Brasil, ainda pode ser ampliado e aprofundado. Creio também que seria o caso de investigar o papel e a importância do que vem sendo chamado de autoficção na literatura brasileira. Num ambiente que muitas vezes se mostrou bastante hostil à confissão e ao desnudar-se do autor, o caminho da autoficção pode ter se apresentado como uma saída para mediar a necessidade de falar sobre a própria vida por escrito e as possibilidades de publicação e aceitação desses escritos dentro do território do literário.

## Referências:

- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 2005.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.
- ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992b.
- \_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão; Memórias e Confissões; Sob as ordens de mamãe*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ARRIGUCCI JR, DAVI. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. 2ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.14.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: *Poesia e Prosa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- \_\_\_\_\_. Infância. In: *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- \_\_\_\_\_. Testamento. In: *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e Ficção na Autobiografia. In *A Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987. Pp.51-69.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos* (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ERNAUX, Annie. *Paixão Simples*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1992.
- FONSECA, Edson Nery da. A autobiografia no Brasil. In: *Anais do III Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil*. Recife: MEC/IJNPS Edições: 1978. Pp.126-171.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48.ed. São Paulo: Global, 2003.

- \_\_\_\_\_. Introdução. In: NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, 2001.
- GAY, Peter. Alguns exercícios de autodefinição. In: *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Pp. 119-167.
- JAGUARIBE, Beatriz. Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco. In: GIUCCI, Guillermo; DAVI, Mauricio. (Org.). *Brasil-EUA: Antigas e Novas Perspectivas sobre sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994. Pp. 109-142.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. Un siècle de résistance à l'autobiographie. In: *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998. Pp. 11-25.
- LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La Scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris: PUF, 1996.
- MELLO, Evaldo Cabral de. O fim das casas-grandes. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de Melo. *O artista inconfessável*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo / Belo Horizonte: EDUSP / Editora UFMG, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Arx, 2004.
- RICCEUR, Paul. *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*. Paris: Éditions Esprit, 1995.
- SABINO, Fernando. O Tabuleiro de Damas. In: *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v.3, 1996.
- SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. *Memórias*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.