

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

ANDRIARA COSTA XAVIER

***MINHA INFÂNCIA TEM A VOZ DO VENTO VIRGEM... – A ESCRITA
AUTOBIOGRÁFICA EM AUGUSTO MEYER***

**Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do Grau de Mestre em
História da Literatura.**

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza

Data da defesa: 7 de julho de 2006

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio grande**

**RIO GRANDE
JULHO 2006**

Agradecimentos

Esta dissertação, construída ao longo do tempo, contou com inúmeras colaborações, tanto intelectuais quanto afetivas, por isso dedico esta página àquelas pessoas que estiveram ao meu lado, ou mesmo àquelas que, numa breve passagem, deixaram alguma contribuição e dividiram comigo tanto os momentos de angústia como a felicidade do percurso.

Meu agradecimento:

Aos professores que tive o prazer de conhecer e que compartilharam comigo o seu conhecimento, em especial aos professores Carlos e Luis Henrique; às professoras Néa, Elena e Aimeé.

À minha orientadora Raquel, por ter apontado o caminho e indicado os passos que deram forma ao texto; também pela confiança e apoio nas horas de dúvidas e por ter me deixado livre mesmo diante de seu olhar e de sua orientação pontual.

À professora Rosa, pelo dedicado trabalho de revisão do texto.

Aos colegas que conheci durante o curso e aos amigos que conquistei para a vida, em especial à Andréa e ao José Roberto.

À equipe do Colégio Alternativo pela confiança e respeito.

Às minhas colegas da Escola Marcílio Dias, que torceram por mim e respeitaram a minha caminhada.

Aos meus pais, Luiz e Réa, pelo amor e carinho que me dedicaram por toda a vida e por terem sempre acreditado em mim.

Às minhas irmãs, Cláudia e Raquel, pelo estímulo e pela presença constante em minha vida.

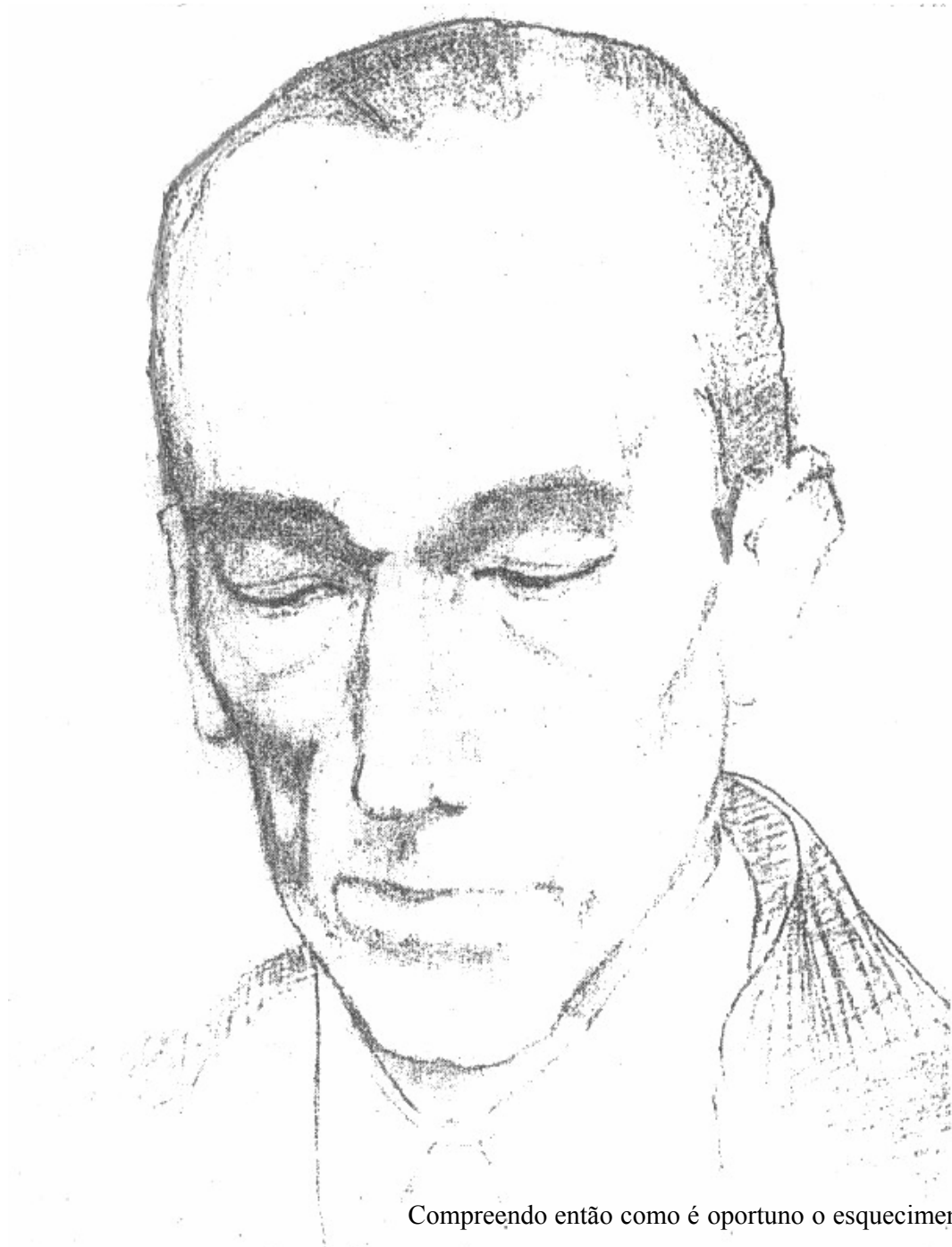
Ao meu cunhado França, pelo apoio em todos os momentos de minha vida.

Aos meus afilhados, Thiago, Rafaela e Pedro, por me darem muitas alegrias.

Ao Diego, por motivar os meus estudos e participar desta caminhada.

Aos meus familiares e amigos, pela torcida, especialmente à Luciana, à Letícia, à Bárbara e ao Reinaldo.

Especialmente, ao meu filho Matheus, por compreender muitas vezes minha ausência e por suas palavras de amor e carinho que me entusiasmam a prosseguir.



Compreendo então como é oportuno o esquecimento em que vivemos. Venha o vento da indiferença para assoprar em fumo estes fantasmas indiscretos, e apenas fiquem algumas frestas no muro da memória. Esquecer, esquecer para não perder a graça de recordar.

Segredos da Infância, Augusto Meyer

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado em História da Literatura, intitulada *Minha infância tem a voz do vento virgem...* – a escrita autobiográfica em Augusto Meyer estudo o primeiro volume autobiográfico de Augusto Meyer – *Segredos da Infância*. O trabalho se propõe a analisar como se constrói a autobiografia do poeta e quais os caminhos percorridos pela memória e imaginação na formação identitária de Meyer. *Segredos da Infância*, lida como uma narrativa de nascimento, narra o percurso existencial do autobiógrafo, recuperando a fase inicial de sua vida até o momento em que registra seu nascimento para a poesia.

RESUMEN

Esta disertación de máster en Historia de la Literatura, con el título *Minha infância tem a voz do vento virgem...* - a escrita autobiográfica em Augusto Meyer, estudia el primer volumen autobiográfico del poeta - *Segredos da Infância*. El trabajo se propone a hacer un análisis de cómo se construye la autobiografía meyeriana y cuales son los caminos recorridos por la memoria e imaginación en la formación identitaria del poeta Augusto Mayer. *Segredos da Infância* muestra una narrativa de nacimiento, pues narra el trayecto existencial del autobiógrafo, recuperando la fase del comienzo de su vida hasta el momento en el cual registra su nacimiento para la poesía.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
Considerações sobre a fortuna crítica	10
1 UM OUTRO OLHAR SOBRE AUTOBIOGRAFIA	20
1.1 Autobiografia: a reimaginação do passado	24
1.2 <i>Voltar à raiz da vida...</i> – a narrativa de nascimento de Augusto Meyer	45
1.2.1 As origens	46
1.2.2 A família	49
1.2.3 A escola	52
1.2.4 A morte	53
1.2.5 O namoro	54
1.2.6 O fim da infância	56
1.2.7 A continuidade	58
2 A EVOCAÇÃO DA INFÂNCIA E A NATUREZA	60
2.1 <i>Segredos e caminhos da infância...</i> – a construção do imaginário	72
2.1.1 O arquétipo da casa	92
2.2 Um diálogo entre a autobiografia e a poesia: a caixa de ressonâncias	103
REFLEXÕES FINAIS	114
BIBLIOGRAFIA	118

INTRODUÇÃO

Motivada pela experiência docente e pelo desejo de continuar a pesquisar os prazerosos caminhos da arte literária, optei pelo ingresso no Curso de Mestrado da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Inserida no curso, conheci o projeto “Caminhos e trilhas do gênero autobiográfico: uma literatura em construção”, coordenado pela professora Dra. Raquel Souza, momento em que tive a possibilidade de conhecer estudos sobre o gênero autobiográfico, tendo contato com a obra do autor gaúcho Augusto Meyer.

Durante o mestrado cursei a disciplina Tópicos Avançados de Literatura Brasileira, ministrada pela coordenadora do projeto, que promoveu um estudo sobre a presença do tema da infância nas obras de autores modernos e contemporâneos. Diante disso, norteadas pela orientação da professora Raquel, elegi meu *corpus* de trabalho pela ligação que ela mantém com o gênero autobiográfico e pelos caminhos prazerosos e desafiadores que a obra memorialística de Augusto Meyer propõe, já que prioriza a infância em sua construção.

Vários fatores influenciaram para a realização desta dissertação, mas, entre eles, o fato de que Augusto Meyer, embora seja bastante conhecido nos círculos universitários por sua grande importância na literatura sul-rio-grandense e no Modernismo gaúcho, ainda foi pouco estudado. Mesmo apresentando um bom número de publicações e um prestígio inquestionável dentro da academia, Meyer teve sua obra pouco investigada, principalmente no que se refere à sua escrita autobiográfica, *Segredos da Infância*¹, foco deste estudo.

Diante disso, e em virtude de ele fazer parte de um tipo de escrita pouco explorada por autores gaúchos, minha intenção com este trabalho é contribuir para estreitar esta lacuna, como também acrescentar novas possibilidades de leitura do texto autobiográfico. Portanto, tendo como objetivo a realização de um estudo novo, pretendo investigar *Segredos da Infância*, sendo a beleza literária da obra de Augusto Meyer o maior estímulo para a realização desta pesquisa.

O tema da infância nasceu com a estética romântica e, posteriormente, foi bastante revisitado pelos autores modernistas. Diante disso, Augusto Meyer, priorizando a fase inicial de sua vida, constrói sua autobiografia, e a infância adquire significado importante em seu percurso existencial, como na composição do primeiro volume de sua escrita autobiográfica, fato que desperta uma questão a ser investigada.

¹ As referências a esta obra de Augusto Meyer são retiradas de: MEYER, Augusto. *Segredos da infância / No tempo da flor*. Porto Alegre: IEL, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996. As demais citações referentes a este volume serão indicadas entre parêntesis, no percurso do texto, pela sigla “SI”, seguida apenas pelo número da página correspondente. Como exemplo, (SI, 38) indica (MEYER, 1996: 38).

Em *Segredos da Infância*, Meyer, ao focalizar a infância, começa a resgatar acontecimentos passados, quando vem à tona uma série de recordações em que personagens reais e imaginários ganham novamente forma via imaginação e discurso. Na sua autobiografia estão plasmados elementos fundadores de sua trajetória de vida, em que encontramos marcos reveladores tanto do sujeito histórico como do poeta Augusto Meyer vislumbrando seu papel social.

Minha proposta é desvelar o projeto que orienta o autor gaúcho na construção de sua autobiografia e verificar os elementos que fundamentaram sua formação e o conduziram ao caminho da poesia. Os episódios selecionados pelo autobiógrafo, que abrangem desde seus antepassados, o início de sua consciência, as primeiras recordações, as casas da infância, os familiares, os animais, as brincadeiras e cantigas infantis, a escola e o contato com os livros, a descoberta da morte e do namoro vão, ao longo da escrita, tecendo sua narrativa de nascimento.

Além disso, as primeiras imagens que ficaram guardadas em sua memória, o contato com a natureza, o pampa, as histórias contadas pelos outros, como também o espírito criativo e curioso do menino Augusto, que se deslumbrava pelas descobertas simples do cotidiano, aos poucos ajudam a construir a imagem do autobiógrafo e seu nascimento para a poesia.

Meyer, a partir de vivências passadas que caíram no esquecimento e terão de ser recordadas, vai tecendo sua narrativa de nascimento. Assim pretende descobrir o elemento original que deu início à sua existência no mundo. Diante disso, a infância ganha relevo por fundamentar a fase de formação do poeta. Essa questão identitária está relacionada à busca de restabelecimento da unidade perdida pelo homem moderno.

Para realizar minha proposta de pesquisa, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos; assim exponho, de forma sucinta, o que é discutido em cada um deles. O primeiro capítulo, que se apresenta como a parte introdutória da dissertação – Considerações sobre a fortuna crítica – faz uma breve apresentação do autor Augusto Meyer, trazendo uma rápida leitura sobre sua fortuna crítica; para isso foram mencionados estudos de Carlos Dante de Moraes, Donaldo Schüller, Moysés Vellinho e Tania Franco Carvalhal.

O segundo capítulo Um outro olhar sobre autobiografia discorre sobre o gênero autobiográfico, abordando alguns aspectos importantes para o direcionamento da pesquisa proposta, de forma que não irá abranger todos os aspectos referentes ao gênero autobiográfico devido à sua grande abrangência e complexidade.

Este capítulo foi dividido em duas partes, que receberam, respectivamente, como subtítulos: Autobiografia: a reimaginação do passado, em que levanto alguns aspectos sobre a

teoria do gênero autobiográfico, indicando nomes como: Philippe Lejeune, Clara Crabbé Rocha e Raquel Souza. E, por último, *Voltar à raiz da vida...* – a narrativa de nascimento de Augusto Meyer, onde verifico como se constrói a narrativa de nascimento do autor, destacando elementos definidores no percurso existencial do poeta, como traços marcantes de sua construção autobiográfica. Essa parte foi dividida em subcapítulos: as origens, a família, a escola, a morte, o namoro, o fim da infância e a continuidade.

O terceiro capítulo, intitulado A evocação da infância e a natureza, para uma melhor compreensão, foi dividido em duas partes. Nele, inicialmente menciono algumas idéias do Romantismo a respeito do tema da infância, apontando o sentimento que gerou tal temática e a forma como surgiu na Literatura Brasileira; destaco ainda, a presença da natureza que integrada à infância serviu tanto de motivo romântico quanto modernista.

No primeiro subtítulo desse capítulo: *Segredos e caminhos da infância...* - a construção do imaginário, detenho-me na teoria de Bachelard, levantando aspectos referentes à construção do imaginário sobre a infância. Esta parte apresenta um subtítulo – O arquétipo da casa – em que realizo uma leitura sobre a importância da casa na autobiografia do poeta em estudo.

No segundo subtítulo, Um diálogo entre a poesia e a autobiografia – a caixa de ressonâncias, efetuo a aproximação da narrativa autobiográfica de Augusto Meyer com sua poesia, ressaltando a forte presença do vento Minuano na infância do autobiógrafo, como revelam os capítulos de *Segredos da Infância*. Para estabelecer o diálogo entre os gêneros, parto da leitura do poema “Minuano”, presente no livro *Poemas de Bilu* (MEYER, 1957: 131-189) em diálogo com a autobiografia do autor.

Como fechamento da dissertação, apresento o último capítulo – *Reflexões finais*, em que retomo alguns aspectos significativos que foram levantados no corpo do texto. Esse capítulo também aponta para a necessidade de alargamento das investigações iniciadas, possibilitando novas leituras sobre Augusto Meyer.

Considerações sobre a fortuna crítica.

Augusto Meyer, nome de destaque dentro da poesia modernista do Rio Grande do Sul, viveu todo momento de crise por que passou o homem e a literatura no início do século XX.

Mesmo tendo repercussão posterior no sul do país, o Modernismo, com suas propostas renovadoras no campo da arte e da literatura, pretendia buscar novas formas de expressão. O poeta gaúcho aderiu a esse movimento trazendo para seus versos a liberdade formal e temática que a arte moderna propunha.

Portanto, foi na investigação profunda do ser humano, mostrando as inquietações do homem moderno que o poeta percorreu, com extremo subjetivismo e melancolia, os caminhos de sua arte poética. O Modernismo veio fornecer-lhe instrumentos que permitiram novas sondagens e experiências líricas enriquecendo sua poesia.

Segundo Moysés Vellinho, Augusto Meyer foi o poeta gaúcho que mais se beneficiou com os novos padrões trazidos pelo Modernismo:

Antes embuçado em velhas sombras mais ou menos livrescas, não sei mesmo qual seria o seu fim se, já agora armado de uma poética mais elástica, não tivesse a tempo levado às raízes de seu lirismo às fontes rústicas da terra e das tradições nativas. (...) O acento afirmativo que domina as vozes de *Coração Verde* vem da alegria impessoal da terra, que o poeta descobriu num momento de plenitude. Se depois, nos poemas de *Giraluz*, tons sombrios de inquietação alternam com a ingenuidade dos símbolos e motivos locais, é que lhe bateu à porta o fantasma do mundo, trazendo na face a severa marca da dúvida, sentimento sem lar nem raça, nascido no coração do homem com o insucesso da primeira recordação (VELLINHO, 2001: 168).

Visitando a pequena fortuna crítica de Meyer e verificando a leitura que alguns críticos fizeram sobre sua obra, selecionei quatro textos para discorrer brevemente a respeito da visão dos autores e as marcas que a poética do autor gaúcho obteve dentro do panorama literário brasileiro. São eles: *A poesia de Augusto Meyer e a infância*, de Carlos Dante de Moraes; *Poesia ontológica*, de Donald Schüller; *Augusto Meyer – poeta e crítico*, de Moysés Vellinho e *Melhores Poemas de Augusto Meyer*, de Tania Franco Carvalhal. Os textos escolhidos, embora pouco mencionem sobre a narrativa autobiográfica do autor, que é o foco de meu estudo, contribuíram para o conhecimento do poeta e me levaram a encaminhar as propostas que motivaram o estudo sobre *Segredos da Infância*.

O ensaio escrito por Carlos Dante de Moraes aponta para uma temática freqüente e muito significativa na obra de Augusto Meyer: a infância. Este tema foi bastante recorrente no Romantismo, em que os poetas, procurando fugir da realidade, encontravam nesse período um

refúgio sentimental, uma espécie de recuperação do paraíso perdido. Sobre a evocação da infância, Moraes aponta:

A infância aparece, então, como um encantador segmento do tempo, embebido de emoção e sentimentalismo, em que a bruma confusa não tolda o sol radiante. E se o adulto é um poeta, melhor que ninguém pode estimar a sua infinita valia e compreender o quanto ela, nos seus objetivos inconscientes, se aproxima da sua finalidade de artista e criador (MORAES, 1957: 281).

O retorno à infância na obra de Meyer se diferencia do desejo romântico de evasão da realidade. Para ele, a fase inicial da vida é observada mediante seu olhar complexo e crítico e o retorno se efetiva como forma de autoconhecimento. Constitui um olhar direcionado ao passado, refletindo sobre ele e analisando-o criticamente. No entanto, a fase infantil para o poeta é repleta de magia e encantamento; é o momento em que começa a desvendar o mundo e a si mesmo, fase propícia para a criação. Moraes revela: “Temos para nós que Augusto Meyer foi poeta, enquanto pôde de certo modo identificar-se com o sentimento e embevecimento do menino novinho que escancarava os olhos ente as coisas cotidianas, os acontecimentos triviais” (Id., ib.: 282).

Para Moraes, o caráter temporal merece relevo na questão do retorno à infância; o poeta tem consciência da distância entre o passado e o presente. Nesse sentido, o retorno ao tempo remoto é uma forma de quebrar a barreira temporal existente e proporcionar o contato com o início de sua vida, o que se constitui num processo de distanciamento do fim e integração da criança que fora ao adulto que se transformou. Meyer diz: “Voltar! , diz uma voz interior, voltar enquanto é tempo à manhã da tua vida...” (SI, 19).

Salienta, ainda, a questão da evocação no processo de retorno às origens; a memória constitui o veículo usado para recuperar o passado e, sendo uma instância fragmentada e cheia de lacunas, será complementada pela imaginação. Num processo criativo, o passado renasce aos toques da imaginação; assim Meyer tece seu relato de infância num processo discursivo e auto-reflexivo.

Esse retorno terá de ser, porém, um longo e sinuoso processo discursivo. O ciclo poético coincidirá com a infância neste sentido: enquanto fez versos, Augusto se sentira ou tentara colocar-se na situação de um ser novo, virgem, inicial, como a criança que descobre no dia-a-dia milagres e angelitades. Trata-se de um processo

psicológico paralelo, em dois planos mentais diversos, e até opostos, como são os do menino e do adulto (MORAES, 1957: 282).

Ainda em seu ensaio, o autor destaca a presença da natureza na obra de Meyer. Os elementos naturais ligados ao pampa instigam o poeta a rememorar o tempo pretérito, configurando um processo de identificação intenso entre o sujeito e os elementos naturais. A percepção da natureza ou o contato com a mesma elevam o poeta ao devaneio, servindo-lhe de inspiração poética e conduzindo-o à infância e às profundezas do eu. A partir de imagens fragmentadas e soltas, Meyer vai reconstituindo seu percurso individual e discursivamente tecendo sua narrativa sobre a infância, sempre sob seu olhar complexo e analista das sutilezas.

Para Moraes, as páginas relativas à infância representam uma etapa superior na arte poética do autor gaúcho.

Dão-nos a impressão de ondulações sucessivas, de sístole e diástole psicológicas: o espírito se espraia em busca daqueles pedaços de memória sentimental e retorna a si mesmo para se encontrar e refletir... A matéria episódica é recortada com avidez e parcimônia, com melancolia e embevecimento, e ganha o seu valor mais alto naquela nostalgia do adulto que redescobre a fase, desgraçadamente irreversível (...) Dentro do quadro rústico ou citadino, o rancho de Cerro D'Árvore, a casa da Floresta ou da Praça da Matriz, são as pessoas longínquas e desaparecidas, feições que já se perdem numa bruma de sonho, vizinhos e companheiros, serviçais e animais domésticos. E os brinquedos infantis, os primeiros passos no colégio, as cenas de rua, a visão de uma Porto Alegre antiga, suja e tão poética... E, sobretudo, a natureza, o campo, as coxilhas, os regatos murmurantes, os crepúsculos longos sobre o Guaíba, a mudança das estações, o veranico de maio sob um céu translúcido, as nuvens caprichosas e o vento, sempre o vento, principalmente aquele ríspido minuano que tanto o impressiona... (Id., ib.: 284).

O crítico também aponta para o caráter metaliterário da produção de Augusto Meyer, onde os questionamentos a respeito do poeta, bem como da própria poesia ganham destaque para o entendimento de sua obra. Para Moraes, os contrastes também são determinantes para uma compreensão do poeta gaúcho, pois tanto ele se refere às coisas simples do cotidiano como investiga profundamente o seu eu. A inspiração surge a partir de elementos que cercam o seu dia-a-dia; entretanto, esses elementos passam por uma investigação profunda, revestindo-se de uma intensa complexidade e ganhando uma nova forma.

Esse egocêntrico que mal consegue desprender-se de si, quer sempre a mesma coisa: ver tudo com olhos novos... Fita as coisas simples, essas que nos oferecem todos os dias a mesma cara, e diz a poesia funda que elas contêm. E passa, noutra página, ao extremo oposto: nos jogos mais arriscados da imaginação, em que esta se complica, às vezes com requinte, na memória densa da literatura (Id. Ib.: 294).

Donaldo Schüller, em seu ensaio - *Poesia Ontológica*, propõe uma leitura do poeta gaúcho a partir do estudo do ser. O indivíduo revelado é o reflexo da modernidade e traduz todos os conflitos do homem moderno, o qual não se identifica com o meio que o cerca. As inquietações, as dúvidas, o sentimento de abandono delinham um sujeito fragmentado que busca a sua identidade, Schüller lembra que, no soneto “Sanga Funda”², “o poeta, ao se contemplar no espelho das águas, não se enamora de si mesmo como o Narciso da lenda. Entre ele e a imagem há um desencontro” (SCHÜLER, 1982: 92).

A falta de identificação entre o sujeito e sua imagem é a temática que vai visitar outros poemas de Augusto Meyer. O desencontro entre a aparência e a essência é o mote inspirador do seu lirismo, e o jogo infinito de espelho parece estruturar o universo literário do poeta, onde os temas, motivos e imagens circulam de uma obra para outra e mantêm um continuado diálogo entre si.

A postura adotada por Meyer, ao não se reconhecer na imagem refletida pelo espelho vai de encontro à lenda de Narciso, pois, embora ele se detenha sobre a sua imagem, há um desencontro e uma não-identificação com ela; pode-se considerar que na obra a lenda de Narciso se dá às avessas. Donaldo Schüller salienta que, nesse jogo de espelhos, no qual não ocorre uma sintonia entre o ser e a imagem, o poeta não consegue descobrir nem apreender a sua essência e, nesse conflito com a aparência, o Eu se confunde com o todo.

O poeta reflete a crise que se estabeleceu no início do século vinte e traz para sua literatura as inovações formais e temáticas propostas pelo Modernismo; com isso reflete o homem fragmentado, cheio de inquietações e dúvidas. Schüller comenta: “o homem moderno faz das certezas interrogações. Augusto Meyer é o poeta da crise e a compreendeu

² Vem ver esta sanga funda/ com remansos de água clara:/ lá embaixo o céu se aprofunda,/ a nuvem passa e já não pára./ Numa cisma vagabunda,/olhando-me cara a cara,/quantas vezes me abismara:/ água clara...alma profunda.../ E que estranho era meu rosto/ no momento em que o sol-pôsto/ punha uns longes na paisagem!/ Aprendi a ser bem cedo/ segrêdo de algum segrêdo, / imagem, sombra de imagem... (MEYER, 1958:14).

cabalmente. A poesia moderna tornou-se difícil não por arbítrio dos poetas, mas porque se abriram fendas nas certezas seculares. A linguagem se tornou um instrumento inadequado, porque já não revela o objeto que designa” (SCHÜLER, 1982: 98).

Outro destaque feito por Schüler e também apontado por Moraes é a questão do regional, que adquire uma nova concepção na poesia, ganhando valor universal. O regional, maciçamente trabalhado pela literatura anterior ao Modernismo, ganhava novas feições alargando seus significados, de modo que o novo se insere no tradicional. O autor diz: “Augusto Meyer elevou o mito gaúcho a preocupações universais, descobriu no regional o humano” (SCHÜLER, 1982: 96). Ainda sobre a presença do regional na poética de Meyer Moraes destaca:

Não se pode esquecer que os temas regionais, para Augusto Meyer, constituem apenas a matéria agreste de que a sua sensibilidade sem desfigurar a feição nativa, tira partido pessoal. Nada fica restrito ao ambiente regional, às limitações pitorescas ou episódicas, porque se universaliza na imaginativa lírica e nas intenções subjetivas (MORAES, 1957: 287).

A falta de comunicação entre as pessoas, o não-reconhecimento com o outro, as incertezas do caminho levam o homem a caminhar em busca de comunicação e reconhecimento em algum plano. Nesse contexto, surge o plano do mito que, segundo Schüler, é bastante explorado por Meyer. “O mito é de uma persistência e universalidade espantosa. E, é na idade da razão e da crise que o homem lhe descobre a riqueza e profundidade. O mito encerra veladamente verdades básicas em que o homem constantemente se reconhece e se reencontra” (SCHÜLER, 1982: 98).

O mito ajuda a perceber outra dimensão da realidade humana e traz à tona a função simbolizadora da imaginação. Pode expressar a verdade de certas percepções, revelando a partir de seu valor simbólico, o sentido profundo do ser. Um dos mitos persistentes na poesia de Meyer é o da mãe terra. A terra integra os quatro elementos (terra, água, fogo e ar) que deram origem ao mundo; é um símbolo feminino que remete à fecundidade e regeneração. Na poesia de Augusto Meyer, segundo Donald Schüler, a presença desse elemento é freqüente e se associa à figura materna. Voltar à terra, sentir sua presença, ser acariciado ou absorvido por ela são desejos do eu-lírico; é a forma que ele encontra de refazer a unidade sonhada.

A terra, simbolizada como mãe, é capaz de devolver a paz inicial ao ser como se esse estivesse protegido, consolando-o dos desencontros e dúvidas do presente. É nesse ardente

desejo de retornar à terra natal, aos espaços iniciais que deram origem ao ser, que Meyer reencontra a infância e a paz inicial.

Embora distanciadas pelo tempo, as duas leituras feitas a partir do conjunto da obra de Augusto Meyer apresentam alguns aspectos comuns, de forma que o texto mais recente reitera algumas idéias exploradas no primeiro. Tanto Moraes como Schüler salientaram questões marcantes na poesia do poeta gaúcho, como: o seu vínculo com a modernidade, que refletiu em seus textos tanto em forma como em conteúdo; o seu enraizamento com as questões regionais; a presença da natureza e da infância, o aguçado subjetivismo; o tom melancólico e o cotidiano em sua poesia.

No entanto, a leitura realizada por Donald Schüler aprofunda a anterior e acrescenta uma nova visão para a poesia de Augusto Meyer através do mito. A falta de comunicação com a realidade é solucionada em outro plano, o mítico; nesse espaço os homens se comunicam verdadeiramente e, assim, o poeta resolve o impasse homem-mundo.

A comunicabilidade da poesia de Augusto Meyer reside na valorização do cotidiano e no poder sugestivo dos seus mitos, regionais ou universais. O poeta tenta captar miticamente o mundo e refazer a unidade; nesse processo, faz poesia e se reintegra no todo através do mito. Sendo assim, Schüler propõe uma releitura do antigo mito da mãe terra para interpretar a obra do poeta gaúcho, atribuindo-lhe um novo significado.

Pensando na formação intelectual de Augusto Meyer, é importante salientar que o autor percorreu alguns gêneros: foi poeta, prosador, ensaísta, folclorista e crítico literário, desenvolvendo um longo estudo sobre Machado de Assis. Mesmo percorrendo áreas diversas, Meyer preservou sempre “o timbre de uma individualidade viva e singular” (VELLINHO, 2001: 168). Para Moysés Vellinho, o que Meyer buscava no convívio com outros autores eram as marcas individuais do sujeito que os tornavam inconfundíveis.

Em seu ensaio intitulado – Augusto Meyer – poeta e crítico, Vellinho estabelece a influência do poeta no crítico e vice-versa, delineando traços definidores da personalidade de Meyer:

Por seu turno, perdido entre símbolos e imagens, o poeta dissocia o mundo numa infinidade de ângulos e incidências, cada qual a viver de si mesmo o seu instante de irradiação própria (...).

Parecia razoável admitir que entre o poeta e o crítico se insinuasse a ficção como termo conciliatório. Em Augusto Meyer, porém, os dois termos se tocam sem transição. Tocam-se e interpenetram-se. O poeta será, quase sempre, um lírico que não

dispensa a vigilância e os cuidados da inteligência. O impulso criador é instintivo, mas isto não impede que ele se resolva, por vezes em puro jogo cerebral. Contido nos seus transportes por uma autocrítica atenta, sai-lhe o pensamento depurado de excessos, de tudo quanto possa fraudar a versão precisa e única de seus instantes de comunicação com o segredo poético dos seres e das coisas (...).

A presença do poeta, do instintivo, enriquecendo, multiplicando os dons do analista, é que lhe aguça a capacidade de ver e de captar. É ainda por isso que, tantas vezes levado pela mão do poeta, ele chega a ir tão fundo na interpretação e compreensão dos textos (VELLINHO, 2001: 170).

O poeta, mesmo atingindo o alto de seu poder criativo e inspirador, comporta-se como um analista das profundezas, onde o espírito crítico está sempre presente. Nesse sentido, o símbolo torna-se o elemento transfigurador de seu lirismo, de modo que a expressão dos sentimentos do poeta se dá a partir de elementos simbólicos.

No ensaio sobre – Augusto Meyer - Tania Franco Carvalhal também aponta para o caráter imaginário e simbólico da poética desse autor gaúcho. Nessa perspectiva, o processo imaginativo é o ponto alto de sua escrita, pois o que mais vale a recriação da realidade conforme ela mesma expressa: “Sem se atrelar ao real, o autor procura recriá-lo redimensionando-lhe as coordenadas, nutrindo-o de nuances, de franjas e de vaguidade” (CARVALHAL, 2002: 8).

Sobre os procedimentos narrativos e poéticos de Meyer, Tania Franco Carvalhal aponta:

Os procedimentos – narrativos e poéticos – de que se utiliza têm a metáfora e o símbolo como recursos preferenciais. Se na poesia e nas obras de reconstituição biográfica Meyer faz predominar o exercício de dissimulação ou de encobrimento simbólico (...). Para o autor o ato criador está relacionado com a capacidade de construir imagens e de suscitar-las, em processo que corresponde a uma espécie de “mascaramento” do real (CARVALHAL, 2002: 8).

Pensando a obra de Meyer a partir de símbolos e percebendo a recorrência de certos elementos que transitam tanto na narrativa como na poesia, é que a autora apresenta a obra poética de Augusto Meyer como uma “caixa de ressonâncias” em que os textos dialogam constantemente, como num movimento circular. O caráter dual do símbolo marca a poética de

Meyer e funda a própria personalidade do poeta, que se apresenta como um ser fragmentado, reflexo da crise, numa incessante busca de sua imagem.

Para Carvalho, a tendência do poeta à introspecção e análise interior repercute em sua obra no conflito entre ser e parecer, no jogo do Duplo e do Outro, que se manifesta por toda sua obra poética. Sendo assim, o poeta, numa linha intimista, busca o auto-exame, deseja uma profunda procura de si, aspecto que parece recorrente em seus poemas e remete à postura de Narciso, ou seja, o ser na busca do conhecimento de si. Tania Franco Carvalho enfatiza:

Daí os motivos nucleares da poesia meyeriana ser espelhos (a água parada, superfície lisa, a própria folha branca do texto), o tempo que passa como consciência aguda de transitoriedade, o jogo de oposições de contrários, a sedução entre os extremos (Eros e Thanatos, por exemplo) e o conflito entre a conservação da vida e a atração da morte (CARVALHAL, 2002: 11).

Os elementos contraditórios, o jogo entre a luz e a sombra, os espelhos e seus reflexos, a vida e a morte são traços definidores da constante busca de si mesmo que percorre seus poemas. Tania Franco Carvalho aponta uma questão nuclear quanto ao movimento circular que a obra poética de Meyer concretiza: a adesão do poeta ao particular. Desse modo, o local, a paisagem e os elementos que identificam a campanha sul rio-grandense são presenças reveladoras do enraizamento do poeta com seu local de nascimento; nessa perspectiva a busca da origem coincide com a procura de si mesmo e o desejo de autenticidade do sujeito. A identificação de localismos na escrita de Meyer pode ser verificada já no título dos poemas, os quais denunciam elementos identificadores da vida campeira: “Querência”, “Gaita”, “Galpão”, “Manhã de estância”, “Cemitério Campeiro”, “Minuano”, entre outros presentes em sua obra poética.

Em sua escrita memorialística, o autor, retornando ao passado na campanha, narra uma série de lembranças e acontecimentos vividos no espaço natal. Embora seja um cidadão urbano, busca sempre o passado e a vida da campanha, isto é, seu local de origem. Tania aponta: “Nessa medida, interessa referir que Augusto Meyer soube conciliar o urbano e o campeiro, a dimensão culta com a popular, encontrando o ponto de equilíbrio entre a expressão do particular e a inclinação do geral” (CARVALHAL, 2002: 18).

Meyer, intelectual essencialmente urbano, procurou se integrar ao espaço natal a partir de pesquisas que realizou sobre lendas, canções populares e o folclore gaúcho³. Dialogou também com escritores universais como Píndaro, Shakespeare, Villon, Proust, Dostoiévski e Valéry. Participou do grupo modernista mantendo contato com Mário de Andrade e adotando marcas dessa época em seus versos, como pode ser constatado em *Poemas de Bilu* (1929), onde as inventividades modernistas dão um caráter inovador à obra, e os poemas apontam para um espaço sem limites da experimentação.

O movimento circular da escrita do poeta gaúcho pode ser percebido também na reescrita de textos em que o próprio poeta se volta para seus poemas, reescrevendo-os como no livro *Literatura e poesia* (1931), onde os textos ganham nova forma – a prosa poética. O exercício de reescrita aponta para um processo também revelador, a crise da própria linguagem, ou melhor, da relação do poeta com a própria linguagem, o que o conduz a procurar novas formas de expressão.

Como aspectos definidores do conjunto poético de Augusto Meyer, Tania Franco Carvalhal destaca a conciliação entre o geral e o particular, a problematização das questões de identidade concomitante a busca das raízes⁴ e o desdobramento interior⁵ que assegura a Meyer ligação com a modernidade e um diálogo com outros autores como Fernando Pessoa e Jorge Luís Borges.

³ Utilizou-se de temas populares do folclore gaúcho reescrevendo o conto “Negrinho do Pastoreio”, de Simões Lopes Neto, transformando-o no poema “Oração do Negrinho do Pastoreio”.

⁴ Na questão da identidade, em que o poeta a articula com a busca de raízes, Tania Franco Carvalhal admite, quanto a esse aspecto, uma aproximação de Meyer com a obra de Jorge Luís Borges, revelando certa afinidade entre os autores. Segundo ela: *Não teria sido por acaso que ambos se tenham voltado para a análise do gauchismo (platino e sul rio-grandense) conseguindo, os dois, entendê-lo com distanciamento e espírito crítico poucas vezes igualados nas duas literaturas. Pode ser incidido nesta necessidade de conhecimento do próprio a ânsia de enraizamento de duas personalidades literárias de formação européia que buscavam, desta forma, apoderar-se de algo com o qual se sentiam, simultaneamente, próximos e distantes* (CARVALHAL 2002: 28). Tania Carvalhal ainda ressalta que, se Borges temia os espelhos, Meyer era atraído por eles e, mesmo de formas diversas, os dois escritores tratam da fragmentação, sendo ambos reflexos da modernidade.

⁵ Sobre o desdobramento interior do sujeito, Tania Franco Carvalhal aponta: *Enfrentada diferentemente por poetas distintos e levada a sua dimensão extremada e melhor resolvida com Fernando Pessoa, que concretizou realmente a ambição de “outrar-se”, essa questão relaciona-se com a do fingimento literário e a da fragmentação do eu lírico* (CARVALHAL, 2002: 29).

Pela escassa bibliografia referente a Augusto Meyer, como também pela ausência de estudos sobre a narrativa memorialística do autor, busquei referências nos textos acima reunidos que, de certa forma, servirão de paradigma para pensar a autobiografia de Meyer.

1 UM OUTRO OLHAR SOBRE AUTOBIOGRAFIA

O início do século XX foi um momento marcado pela ruptura e fragmentação de idéias e valores anteriormente definidos; momento em que a unidade não mais se sustentava. A teoria literária passou por um processo de evolução e alguns conceitos operacionais foram reformulados. Os chamados grandes gêneros: Poesia, Drama e Prosa, que regiam a arte literária, sofreram mudanças significativas quanto à rigidez imposta, de modo que a mistura dos gêneros literários foi um ganho significativo para as produções literárias.

Durante esse período foram surgindo obras autobiográficas que colocaram em xeque a definição já estabelecida para esse tipo de escrita, as quais eram rotuladas como “meros depoimentos pessoais”. O ato autobiográfico deixou de ser visto como um exercício simplório de confissões e memórias ligadas à vida íntima de um sujeito histórico, para efetivar-se como peça ficcional.

Em geral apontam-se: *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos; *A idade do serrote*, de Murilo Mendes; *Baú de ossos*, de Pedro Nava; *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade; *Segredos da Infância*, de Augusto Meyer, entre outras, em que o gênero autobiográfico pode ser lido sob um novo viés, ou seja, como elemento ficcional com fortes índices de literariedade.

É importante, portanto, salientar que o gênero autobiográfico transita em um espaço intervalar entre o histórico e o ficcional. Sobre o assunto Raquel Souza diz:

O gênero autobiográfico se mantém como tal pelo fato de ancorar-se em uma tensão constante entre o discurso historiográfico, encarado como recapitulação de um determinado bloco temporal, e o discurso literário, no qual se evidenciam elementos de literariedade (SOUZA, 2002: 15).

O fato de se tratar de um gênero que se constitui através de recursos tanto do campo histórico quanto do ficcional, particulariza-o, mas não o restringe. Mesmo que uma escrita autobiográfica tenha como objetivo primeiro a recapitulação de eventos da vida particular de um sujeito histórico, elas não devem estar vinculadas à idéia de verdade, e, sim, de criação.

Muito se tem questionado sobre os elementos realidade e ficção, sendo eles colocados num jogo opositivo. O saber comum conceitua a realidade como o oposto da ficção e tenta categorizar o texto como peça história ou ficcional, mas sabe-se que existe muita realidade em textos ficcionais, mesmo que ela não seja o objetivo da escrita. Da mesma forma, a ficção transita em textos que se dizem realidade.

Wolfgang Iser, em seu ensaio *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, constatou que a relação antitética entre realidade e ficção não é o critério orientador para se discutir o processo da ficcionalização de um texto. Então, propõe a substituição desse critério opositivo ficção versus realidade, adicionando a esses dois elementos uma outra propriedade, ou seja, o imaginário, para comprovar o fictício de um texto ficcional.

O teórico ressalta que há muita realidade num texto ficcional, não apenas uma realidade social, mas também de ordem sentimental e emocional e que essas realidades, ao serem reportadas para os textos ficcionais, adquirem uma nova forma de representação. Iser admite que essas realidades, ao surgirem nos textos ficcionais, “neles não se repetem por efeito de si mesmas” (ISER, 1983: 958). Então, é no ato de repetição dos eventos passados que entra o elemento imaginário, o qual se relaciona com a realidade retomada pelo texto, transformando-a em signo; nesse jogo dialético, o imaginário acaba ganhando feições de realidade, sem que o seja. É nesse sentido que o ato de fingir se realiza e deve ser entendido como “uma transgressão de limites” (ISER, 1983: 958). Assim se exprime o pacto entre o real e o imaginário.

Para Iser, a relação triádica do real com o fictício e o imaginário, revela-se numa propriedade fundamental para entender o fictício do texto ficcional, já que existe uma cumplicidade entre os três fatores que se articulam e se complementam para dar forma ao texto. Ao propor uma relação entre o mundo real e o ficcional, o teórico também estabelece uma relação entre três critérios para efetivar a ficcionalidade de um texto, são eles: o ato de seleção (intencionalidade), o ato de combinação (relacionamento entre os elementos) e o desnudamento da ficcionalidade. Este último revela um fator importante: o reconhecimento do fingir, “onde todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se” (ISER, 1983: 973).

O mundo presente no texto é um mundo representado e, por sua vez, diferente do seu contexto real; mesmo sendo retirados dele seus elementos constitutivos, o que se lê é uma ilusão da realidade, e não ela mesma. Iser diz que “o mundo representado há de se tomar como se fosse um mundo. Daí resulta que o mundo representado no texto não se refere a si mesmo e que, por seu caráter remissivo, representa algo de diverso a si próprio” (ISER, 1983:

975). Para ele, as ficções estão presentes em todo tipo de escrita, na verdade, o que vai diferenciar um texto literário de um não-literário será a sua intenção de ser ou não ficcional.

Clara Crabbé Rocha, discutindo essa questão, aponta:

O discurso literário é geralmente figurado e que as figuras são deformações intencionais de transparência lingüística. Daí, que seja lícito apontar a intencionalidade como factor determinante da literariedade, já que é em virtude duma intenção literária que o discurso se metamorfoseia num estado específico de linguagem em que o processo da significação conta mais que o significado ou referente (ROCHA, 1977: 30).

Antonio Candido, ao discorrer sobre a intenção desse tipo de escrita, também enfatiza que “mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objetivo específico” (CANDIDO, 1989: 50).

Seguindo essa linha de pensamento é que o primeiro volume da obra autobiográfica de Augusto Meyer, intitulado *Segredos da Infância*, pode ser lido já que o autor, desde o início da sua escrita, deixa claro ao leitor que é através da imaginação e da recriação de fatos passados que ele tem acesso às possíveis verdades da sua vida. A imaginação é a estrada, o caminho que o autor escolhe para retornar ao passado. Dessa forma, Meyer constrói sua narrativa autobiográfica com recursos pertencentes ao universo ficcional mais do que à historiografia propriamente dita, o que contradiz a aproximação inicial do gênero autobiográfico com a verdade derradeira da vida de um autor.

Estruturalmente, o texto apresenta-se dividido em treze partes⁶ seguidas de um posfácio, o qual finaliza a narrativa. São partes aparentemente isoladas, mas que, costuradas, mostram o percurso existencial do autor. A parte inicial menciona um tempo anterior ao seu nascimento, quando ele se refere aos seus bisavós. No início da segunda parte, há um salto temporal em que estréia o princípio da sua consciência do mundo revelando suas primeiras lembranças. As partes que seguem vão delineando o percurso do menino Augusto, com suas primeiras descobertas, angústias e revelações diante do mundo até a descoberta da literatura

⁶ As treze partes que compõem *Segredos da Infância* são: *Carta aos meus bisavós*, *Cerro d'Árvore*, *Brinquedo de Esconder*, *O Rei dos Ratos*, *O menino da Floresta*, *Caminho da escola*, *No Bom Conselho*, *Do fundo da insônia*, *Na Praça da Matriz*, *A Festa do Divino*, *No ginásio*, *Férias em São Leopoldo*, *Quê? Por quê? Pra quê?*.

em sua vida, momento em que encerra a escrita. Cada parte recebe um título diferente, porém cada uma mantém forte relação com a infância de Meyer; referem-se a lugares, a imagens e a personagens que povoaram a fase inicial de sua vida.

Na parte inaugural de *Segredos da Infância*, denominada *Carta aos meus bisavós*, o narrador inicia tentando recompor a imagem de seus antepassados: seus bisavós, que eram imigrantes alemães. Buscando sua origem familiar, ele volta a um tempo remoto que pode ser reconfigurado a partir da história dos outros.

Nada sei, afinal, da tua aparência no tempo, a não ser o que me contavam em casa, desde menino: que eras ruivo como eu, que vieste em vinte e quatro, com os primeiros colonos, e abandonaste logo a tua pobre lavoura, encravada nos matos de Sapucaia, para alistar-te entre os Farroupilhas. Por sinal, que morreste na guerra grande – isto sim, o guri curioso que eu era guardou para sempre num desvão de memória. E a viúva, coitada, viu-se obrigada a começar tudo de novo (SI, 11).

Ao mesmo tempo em que o autor inicia sua escrita autobiográfica recuperando seus antepassados, firmando suas raízes, ele alerta o leitor que para recuperar alguns eventos passados irá contar com o auxílio dos outros, baseando-se, enfim, no relato de alguns familiares. Assim, ele se isenta de qualquer responsabilidade com a verdade, já que irá transmitir ao leitor acontecimentos que ele não presenciou e, sim, escutou. Portanto, fica explícita a condição de criação do seu relato.

Meyer demonstra, desde o início da escrita, sua inclinação ficcional assumindo o estatuto de escritor, mesmo quando se propõe a escrever sua própria história de vida. Sendo assim, a imaginação é a via escolhida pelo autor para percorrer o passado; ao mesmo tempo em que reconstrói o passado com um olhar presente, pensa sobre questões metaliterárias.

Mas, eu muito me engano, ou já desandei a escrever uma novela, traído pelas incorrigíveis manhas da minha fantasia, que não respeita mania nem sogá e vive a retouçar nos verdes da improvisação. (...) Sei dizer que, peregrinando agora pelas mesmas terras, numa desesperada tentativa de entrevistar os meus fantasmas, aos poucos vossa imagem frouxa começou a impor-se, clareada de poesia; quanto mais vaga, mais viva. E o bisneto põe-se a aumentar um ponto no conto (...).

É assim que eu gostaria de abrir a filmagem de vossa vida, para uso do meu cinema interior. Quantas vezes tentei criar em torno da vossa aventura uma biografia qualquer de pioneiro, dessas que andam agora em moda, graças ao cinema americano e sua

possante vulgaridade, colorida e agressiva! A chegada dos primeiros colonos; A Feitoria Velha; os trabalhos e dias de um pobre na roça; as coivaras avançando pelo vale do Jacuí; a pregação farroupilha e a colônia incipiente e já dividida em facções, todos os contrastes pitorescos de aculturações aproveitados em episódios que servem de tempero ao entrecho... Mas depois compreendi que o maior encanto da vossa história decorria da sugestão do anonimato: quanto mais vaga, mais viva. Truncada assim, sacrificada aos ideais da guerra grande, a tua vida, meu bisavô, renasce com toques de lenda na imaginação (...) (SI, 12-13).

1.1 Autobiografia: a reimaginação do passado.

O crítico francês, Philippe Lejeune, que se debruçou sobre as escritas autobiográficas, propõe uma definição para autobiografia: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1975: 14).

Partindo do conceito estabelecido por Lejeune, o texto autobiográfico se constrói a partir de um sujeito que tenta resgatar a sua própria história de vida, tendo em sua narração eventos vividos no passado, que, através da memória, serão reportados ao presente por sua própria voz. Ao instituir o modelo desse tipo de escrita, o crítico francês aponta quatro aspectos que devem estar presentes para que essa seja considerada autobiográfica. O rompimento de algum desses aspectos dentro do texto, acarretaria num outro tipo de escrita, adversa à autobiografia. Assim o teórico os registra:

A forma de linguagem (narrativa em prosa); o assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); a situação do autor (identidade do autor, que remete a uma pessoa real, e do narrador) e a posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal e narração numa perspectiva retrospectiva) (LEJEUNE, 1975: 14)⁷

Ao estabelecer essas quatro categorias fundamentais para a constatação de uma autobiografia, Lejeune impõe um único tipo de linguagem: a prosa. Sendo assim, exclui

⁷ Forme de langage (récit em prosa); sujet traité (vie individuelle, histoire d’une personnalité); situation de l’auteur (identité de l’auteur, dont l’ê non renvoie à une personne réelle, et du narrateur); position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit).

outras formas de expressão, como a poética, o que posteriormente vai ser discutido por outros críticos que defendem e comprovam a possibilidade de leitura autobiográfica a partir de textos líricos.⁸

O teórico estabelece uma série de normas para a constituição de uma autobiografia, mas o texto de Augusto Meyer não se enquadra rigidamente nas regras impostas pelo francês, pois o poeta cria um estilo de construir sua autobiografia.

Um aspecto a ser contestado é o fato de Lejeune mencionar a questão de autobiografia como escrita retrospectiva; esse termo pressupõe uma certa linearidade, a qual não se efetiva em *Segredos da Infância*. Essa visão retrospectiva do passado pode acontecer por vários caminhos. Já que é um relato de memória, e por sua vez individual, não deve ser lido como uma consequência de regras, de normas preestabelecidas.

Como já foi referido anteriormente, *Segredos da Infância* está dividido em treze partes isoladas, como se fossem capítulos autônomos. Embora esses capítulos revelem elementos que marcaram a trajetória do poeta desde seus antepassados, a infância e o seu encontro com a literatura, aparentemente, simulam uma linearidade, mas, observando o sujeito autobiográfico, percebe-se que o mesmo transita no tempo; ora volta ao passado, ora permanece no presente.

Essa distância temporal faz com que o relato se desarticule da acepção retrospectiva, em que os verbos marcam a distância referida por serem empregados tanto no passado quanto no presente. A narrativa é tecida mediante idas e voltas do narrador; é a partir de uma recordação, de uma imagem guardada na memória e do instante presente, que o tempo pretérito vai sendo revelado, como uma cena cinematográfica. Veja-se o fragmento:

Uma visão de rolling prairie no cinema, com toldos de carroções em longa fila, aprofunda-se na recordação de um minuto, e começo a ver em transparência os coxilhões do Cerro D'Árvore. Cada vez mais perto os longes da visão perdida. Doura o sol da tarde as pedras do cerro, que deitam na encosta as primeiras sombras. Seria capaz de desenhar o tarumã (...) Estou no alto da Coxilha, agarrado ao avental da minha mãe: o medo gravou para sempre aquele instante na memória. Felisberto vem subindo apressado o lançante em frente da casa, bate-lhe na coxa a bainha do facão. Faz de longe um sinal, volta-se a meio, aponta para a curva da estrada:

- Aí vem ele!

E logo aparece, ao socado tranco dos cavalos crioulos, um grupo de milicos.

⁸ A situação referida pode ser verificada na poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Cf. Souza, Raquel. *Boitempo – A poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Ed. FURG, 2002.

(...)

Que cinema é este?

Se não fosse o western um tanto arrastado e a sugestão de um episódio semelhante, aquele relance das minhas recordações da infância, lá nos rincões da saudade, ficaria esquecido como quase tudo que um dia foi vida em nós. Pois tudo aquilo aconteceu na minha vida, e mais tarde, já homem feito, ouvi o caso relatado em família (SI, 21).

Observa-se que, nesse excerto, que o relato inicia mediante a visualização de uma cena que parece estar apagada no tempo e, aos poucos, vai ganhando forma como se uma câmera a fosse aproximando e buscando o foco, momento em que a imagem ganha vida, e o sujeito consegue vislumbrar-se no passado. Na primeira parte, os verbos empregados no presente transmitem a idéia de veracidade ao relato, a ilusão de realidade é imposta pelo discurso, já que o narrador assume a voz da personagem e a cena parece estar acontecendo naquele instante.

No entanto, esse mesmo narrador que assume a voz da personagem no início do relato, vai se distanciando e, no final do capítulo, apresenta-se mais distante, onde indaga sobre a própria história que há pouco havia narrado. A cena passou, e o narrador retorna ao presente, e não se enxerga mais como o personagem da história. O distanciamento pode ser atestado por alguns recursos gramaticais como os verbos que aparecem no passado, pelo advérbio *lá*, que propõe distanciamento espacial, e pelo pronome *aquela*, que também denota certo afastamento.

Tentando configurar esse tipo de escrita, Lejeune ainda salienta a necessidade de se estabelecer um *pacto de leitura*⁹ com o leitor. Segundo ele, essa tripla identidade autor/narrador/personagem pode ser constatada de duas formas; assumida desde o início quando no título fica explícito que a primeira pessoa gramatical corresponde ao nome do autor, ou quando, no início da narrativa, o narrador, de forma explícita ou implícita, confirma perante o leitor que a primeira pessoa do discurso se refere ao autor. Essa última, para Lejeune, efetiva-se no nível do pacto autobiográfico.

Nesse sentido, a figura do autor é fundamental para que se concretize o pacto referido. Portanto, sua presença pode ser resumida a um nome próprio, mesmo que desconhecido pelo leitor, já que sua existência será ratificada pelo discurso que ele irá efetivar, de modo que o leitor, mesmo sem conhecê-lo, possa, a partir de seu discurso, atestar sua identidade.

⁹ Para Lejeune o pacto de leitura consiste na identidade direta entre o autor, o narrador e o protagonista da história.

Na autobiografia de Meyer, o referido pacto de leitura pode ser percebido desde o título do texto no qual o autor assina o seu nome. Essa identidade também é firmada nas primeiras linhas da narrativa, quando na parte inicial, o autor revela sua origem através de uma carta a seus antepassados, localizando-se no tempo e no espaço como sujeito histórico. Nesse momento, fornece ao leitor dados referentes à sua família, sua descendência alemã, o nome de seus bisavós, Felipe e Maria Klinger, que chegaram ao Brasil em 1824 com os primeiros colonos, e vai sintetizando a história daqueles que deram origem à sua existência.

Ao mesmo tempo em que compõe um painel familiar, vai retomando o percurso de sua história individual; nesse processo, a paisagem sul-rio-grandense ganha destaque contextualizando-a no tempo e na História¹⁰ quando nomeia a grande Revolução Farroupilha. O enraizamento do autor com sua Província Natal pode ser percebido desde o início da sua escrita e percorre toda a sua obra. Ele diz:

Do teu fracasso, em compensação, resulta um neto de Farroupilha. E me sinto mais nobre assim, magro marquês da quimera, sem títulos, prosápia, linhagem a atravancar-me o passado. Pensando bem, são estes os meus brasões de colono sem terras; em campo de sangue, uma cabeça degolada, ou, para ser menos patético – em campo blau, uma espada e uma pena cruzadas -, a pena, esta mesma que assina a carta, e a espada, bem entendido, da avozinha Maria... (SI, 13-14)

Ao finalizar o primeiro capítulo de sua autobiografia, construída como uma carta, que marca um distanciamento temporal com os seus antepassados e estabelece, nesse reencontro, um diálogo com o tempo pretérito. Tal documento, uma carta pessoal e íntima, atesta mais uma vez perante o leitor, sua identidade já que sua assinatura irá validar o documento. No entanto, a suposta assinatura é apenas mencionada, mas não efetivada ao término da carta.

Assim, Meyer vai construindo sua autobiografia, driblando e jogando com o leitor, porém sempre se posicionando no presente, como um homem maduro que olha o seu passado à procura de algo que se perdeu, como também, buscando elementos que o transformaram no sujeito presente, como uma forma de autocompreensão. Observe-se o fragmento:

Felipe e Maria...Como na mais linda história desse mundo, a história de um caminho perdido, nada sei da vossa profunda humanidade, mas adivinho-a com a resignação de um poeta que envelheceu aprendendo a trocar as coisas pela imagem das coisas. Felipe,

¹⁰Grafada com letra maiúscula no sentido de Ciência.

inquieto, magro, alto, cabelo cacheado e cor de fogo; Maria, pequenina, vivaracha, sacudida, os olhos pretos furungando tudo em derredor, a modo camundongo... (SI, 13).

A proposta feita ao leitor pelo autobiógrafo de acreditar numa tripla identidade leva-o a entrar num jogo previamente estabelecido, colocando-o como testemunha da história relatada. A cumplicidade entre autor e leitor, ao aceitar esse jogo contratual, remete a um fator fundamental: a idéia de veracidade, pois o leitor terá contato direto com episódios vividos pelo sujeito que os conta.

Assim, os eventos contados e efetivados pelo pacto estabelecido, tornam-se verdadeiros, tanto para o leitor quanto para aquele que os escreve. Nesse sentido, Lejeune caracteriza a autobiografia na perspectiva de quem a lê, ou seja, como uma forma de leitura, cristalizada pelo pacto autobiográfico e assentada pelo nome do autor.

A idéia de verdade instituída pelo pacto autobiográfico é um elemento fundamental para a composição de uma autobiografia. Torna-se importante salientar que tanto a biografia quanto a autobiografia têm por característica serem textos referenciais, cuja proposta inicial é retratar uma realidade exterior, passível de comprovação. Sendo assim, o critério da verossimilhança é determinante nesse tipo de escrita em que o objetivo é produzir a imagem do real.

Para Lejeune, todos os textos referenciais comportam um pacto referencial e, no caso específico da autobiografia, esse irá efetuar-se a partir do pacto autobiográfico, ou seja, a partir da identidade entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação.

A autobiografia está inserida na chamada literatura íntima, no entanto não deve ser confundida com outras formas de literatura autobiográfica, como o diário íntimo, o romance autobiográfico, as memórias, as confissões, etc. Embora essas escritas também apresentem a mesma proposta da autobiografia, que é a de conhecer a vida particular de um sujeito através de um narrador idêntico ao personagem principal, elas não preenchem os requisitos necessários que aquela requer. Por isso, a autobiografia deve ser vista como um gênero particular dentro da literatura íntima.

Nesse sentido, Lejeune propõe a distinção entre biografia e autobiografia mediante a compreensão de dois critérios: os das relações de identidade e de semelhança entre o narrador e o protagonista do relato. O teórico afirma que “a identidade é um facto detectável ao nível da enunciação, ao passo que a semelhança é uma relação estabelecida a partir do enunciado” (LEJEUNE, 1975: 49).

Segundo ele, a identidade se realiza por meio da proximidade entre o autor, narrador e personagem. Já a semelhança exige a existência de um outro termo de natureza extratextual que será agregado aos outros três: o modelo¹¹. Assim, nas autobiografias é a identidade que fundamenta a semelhança com o real, de maneira que a narrativa não necessita respeitar a ordem da estrita semelhança para manter seu valor referencial, visto que está assegurado pela identidade.

Clara Crabbé Rocha, ao definir autobiografia, concorda com o *pacto de leitura*¹² estabelecido por Lejeune, tendo em vista que o pacto remete a um contrato efetivado. A autora diz: “o que define autobiografia é um contrato de identidade que o autor conclui perante o leitor” (ROCHA: 1977: 70). No entanto, enfatiza que a autobiografia deve ser mais que um simples contrato e que ela deve ir além de um pacto, visto que requer certas condições de ordem cultural e ideológica. Portanto, para Clara Rocha, autobiografia deve ser entendida não apenas por seu caráter contratual, mas também por seu caráter institucional. Dessa forma, a autobiografia não deve ser assegurada somente por regras, mas pela implicação de certos fatores, condições, intenções e, sobretudo, convenções, considerando que está direcionada a contar a vida de um sujeito histórico, integrado a um meio social e, por sua vez, comprometido ideologicamente.

Para Rocha, autobiografia é “uma auto-interpretação, em que o estilo, ao mesmo tempo que denuncia a intenção de reconstituir o passado segundo um projeto presente, indica a relação do escritor com o seu próprio passado” (ROCHA, 1977: 54). A reconstituição presente do passado é feita através de uma sucessão de informações que se estruturam num todo. Sendo assim, o sujeito autobiográfico vai delineando sua imagem ao longo da sua própria escrita, de maneira que só se pode apreender a verdadeira identidade desse sujeito na totalidade da obra.

A autora ainda acentua a importância do presente, isto é, o momento da escrita no ato autobiográfico, pois é a partir de um olhar presente que o sujeito se debruçará sobre o seu passado. A recuperação do passado é imposta pelo desejo premente que o autobiógrafo tem de procurar o seu verdadeiro eu; nesse sentido, o ato autobiográfico realiza-se mediante a necessidade de auto-interpretação do sujeito.

Em Meyer, o retorno ao passado está fortemente ligado à sua infância. É nessa fase que o poeta procura elementos que contribuíram para sua formação literária, ou mesmo que o

¹¹ O modelo, segundo Lejeune, deve ser entendido como o real, ao qual o enunciado pretende assemelhar-se.

¹² Identidade entre autor – narrador – personagem.

tenham transformado no homem atual. O distanciamento temporal entre o sujeito passado e o sujeito presente torna-se necessário para que essa busca se efetive. Meyer diz:

A todo momento, quando nos perturba a sedução da sua saudade, sentimos que é preciso voltar de qualquer modo aos pagos da infância. Voltar!, diz uma voz interior, voltar enquanto é tempo à manhã da tua vida... (...) É verdade que é preciso deixar de ser criança para poder sentir em toda a sua plenitude a força do espírito pueril; só o homem feito pode compreender o mal de já não ser criança. Mas na sedução da infância há talvez principalmente o desejo de retorno à paz de onde saímos um dia, como quem voltasse à treva refrigerante do começo. Nesse ponto, há um encontro de tendências contraditórias, uma atração vertiginosa de não sei que renovo da vida por meio da dissolução desejada e consciente (SI, 38).

Dessa forma, é lícito afirmar que toda autobiografia pressupõe um desvio temporal e de identidade que se estabelece entre o eu-atual (narrador e autor) e o eu-do-passado (personagem retratada). Clara Rocha conclui que “a coerência da forma autobiográfica reside simultaneamente na diferença e na proximidade que existem entre o sujeito e o objecto da enunciação” (ROCHA, 1977: 65).

O narrador encontra-se distante dos acontecimentos vividos no passado pelo protagonista. O primeiro pertence a um tempo posterior ao segundo, existindo um alargamento temporal entre o passado da história e o presente da narração. Esse distanciamento temporal implica outras questões fundamentais, visto que o sujeito que no presente recorda e relata fatos concluídos num passado distante, já não é o mesmo que os vivenciou. Portanto, além de um desvio temporal tem-se um desvio de identidade entre as duas entidades ficcionais: o narrador e a personagem principal, mesmo que ambos respondam por um único nome.

Para Clara Rocha, o ato autobiográfico justifica-se pelo duplo desvio estabelecido: o temporal e o de identidade, pois é a diferença entre o eu-do-passado e o eu-atual que justifica a discursividade da narração. O homem está sujeito a inúmeras transformações no percurso de sua vida, então é a modificação contínua do ser humano que o leva a escrever sua autobiografia, já que é através da escrita que o autobiógrafo vai compreender o processo de transformação pelo qual passou, buscando, no eu-do-passado, os elementos que o transformaram no eu atual. Clara Rocha conclui que “a autobiografia assinala o momento

crucial em que o eu-textual se encontra com o eu-do-narrador. É esta convergência que consagra a autobiografia como dialética entre o eu e o eu-outro” (ROCHA, 1977: 76).

No nível da linguagem, o desvio temporal pode ser identificado pela marca gramatical em que ora o narrador assume a primeira pessoa “eu”, ora opta pela terceira pessoa “ele”. Assim como os pronomes pessoais oscilam entre o eu e o ele (outro), os verbos também sofrem mudanças temporais sendo empregados tanto no presente quanto no passado, indiciando o desdobramento do sujeito autobiográfico em dois personagens: o eu-atual e o eu-do-passado.

No capítulo intitulado *Caminho da Escola*, além do referido desvio temporal tem-se, explicitamente, o desvio de identidade entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, de forma que o narrador não se identifica com o protagonista, no caso o menino Tico. A cena narrada menciona a ida do menino Tico com seu irmão Rico para a escola, mas, devido ao deslocamento temporal, o narrador (eu-atual) não se identifica com o personagem (eu-do-passado), e a cena é narrada com certo distanciamento. No fragmento que segue, observa-se um sujeito que relembra o passado com a consciência do presente; sendo assim, o distanciamento temporal e identitário fica evidente. Veja-se:

Lá no alto de uma janela abriu-se com barulho e Idalina gritou para os dois guris que marchavam de mão dada, muito tesos:

- Olha o pão! psst! O pão!

Rico e Tico pararam. Fizeram meia volta e voltaram correndo. Tico (era eu) abria um riso satisfeito na cara sardenta, sentia um alívio delicioso por causa do regresso, embora fosse um falso regresso. Cada passo para trás era tempo ganho sobre o momento decisivo e a casa familiar faria esquecer o colégio (...)

Mas a criada apareceu logo e entregou o embrulho da merenda. Rico abria a mochila para guardar o embrulho. Idalina vendo a cara murcha do Tico, troçou:

- Chi! Que medo!

Então o guri resolveu dominar-se e fingir uma suprema indiferença por toda aquela desgraça. Agarrou com força a mão do mais velho e – marche! Nem se voltou para ver a casa querida diminuindo, diminuindo a cada passo. Foi o outro quem o obrigou a voltar-se ao fim da rua, a olhar para a janelinha do sótão, onde a irmã acenava um adeus. Viu Lote abanar com a mão, mas era uma Lote sumida na distância, tão incapaz de o consolar de lá de longe... Adeus maninha, adeus brinquedo de visita nos recantos do sótão, com cadeiras de faz-de-conta e um tapete que era um saco, adeus sol matinal espiando pelas frinchas; Tico vai para escola aprender a ler (SI, 36).

O capítulo posterior ao citado, intitulado *No Bom Conselho*, pode ser considerado uma continuação do anterior, porém, nesse capítulo, o narrador inicialmente não se apresenta da mesma forma, a barreira temporal que o distanciava do protagonista é reduzida, e o narrador assume novamente sua identidade enquanto revela um momento marcante em sua vida, quando se afasta do reduto familiar e entra em contato com outras pessoas e com os livros, percebendo a amplitude do mundo. Num outro processo, diferente do anterior, o sujeito anula a distância temporal e se reporta ao passado, assumindo a voz da personagem:

Foi assim que entrei para o Bom Conselho.

Era cedo ainda. No pátio grande que ocupava toda a extensão do terreno entre as duas alas do edifício, meninas e mocinhas esperavam o primeiro sinal, brincando ou conversando (...)

Começou então uma vida nova para mim.

Todas as manhãs Idalina arrumava os livros e a merenda na mochila. Minha mãe entrava no quarto, abria as janelas e o sol vinha bater em cheio na cara do dorminhoco. Mesmo assim, de olhos fechados, enxergava a luz através do véu vermelho das pálpebras, um vermelho quase transparente que ardia um pouco sobre as pupilas. E que esforço para olhar de frente a claridade, deslocar a cabeça do travesseiro, sair do vale macio da cama, onde o meu corpo era uma primeira consciência sem vontade, um delicioso corpo estirado em espreguiçamentos... (SI, 40-41).

A forma como esse narrador se desloca no tempo e no espaço deixa entrever que a introdução da terceira pessoa, quando o narrador diz ele para se referir à sua própria pessoa no passado, favorece uma análise melhor do eu anterior, e também, uma forma de, pelo distanciamento, avaliar melhor o outro eu. Esse processo ainda se acentua quando Meyer atribui um outro nome a esse eu-do-passado, no caso relatado acima, o menino Tico, apelido familiar de Augusto Meyer. Leia-se o que Tania Franco Carvalhal escreve a propósito da questão em foco:

A introdução da terceira pessoa para designar a feição anterior do Eu favorece a autocomplacência desejada. O procedimento de neutralização do eu acentua a visão do exterior e lhe permite uma avaliação mais objetiva das mudanças (...) O narrador é a uma só vez sujeito e objeto de seu discurso e, portanto, deve viver simultaneamente os dois papéis. Daí o caráter narrativo desses relatos autobiográficos em que fica

evidente a diferença entre narrador e personagem sempre que é acentuada a intenção de análise (CARVALHAL, 1987: 4).

Mais do que atestar a existência de um sujeito mediante a escrita de sua vida, a autobiografia corresponde a uma constante busca do eu, cujo ato da escrita proporciona o reencontro do indivíduo consigo mesmo. Entretanto, o conhecimento do sujeito é dado de forma limitada, já que uma escrita autobiográfica não pode ser encarada como a última palavra do ser, pois a complexidade do eu e o processo de transformação por que passa o sujeito impossibilita a apreensão duma totalidade. Além disso, o término de uma escrita autobiográfica não é selado pelo fim do sujeito com a sua morte, fato que justifica também a impossibilidade de abarcar a totalidade de uma existência, pois o autobiógrafo está em constante mutação.

É interessante registrar que Augusto Meyer, em *Segredos da Infância*, escreve sua autobiografia baseado no tempo que antecede seu ingresso na vida literária. Ele recorda eventos que já indiciavam na infância a sua tendência à fantasia e à criação, como também a ida para a escola e todo o seu percurso escolar, fase em que o mundo dos livros abriu portas para o conhecimento e, sobretudo, para a criação. O contato com o alfabeto, o desenho das primeiras letras, a variedade de sinais, o início da leitura e por sua vez o domínio da própria leitura foram imagens que ficaram registradas na memória do poeta. Assim ele relata sua iniciação com as letras:

Em primeiro lugar, a tinta roxa nos tinteiros de barro (...) Foi nessa tinta indiscreta que comecei a empurrar o letrão hesitante entre as pautas da página, com quanto esforço de caligrafia!

Examinava as folhas limpas do caderno: as pautas de escrita, juntinhas formavam trilhos azuis para o bonde da minha fantasia, ao passo que as linhas oblíquas, destinadas a pautar a inclinação da letra, eram fios de chuva, mas uma chuva tão rala que dava para a gente passar inteiramente a seco nos largos intervalos, sem apanhar um borrião...

Começara a dança do alfabeto. O A de boca aberta, o B sempre de nariz entupido, o C, que parece tão simples, quase simplório como o O e o I, e afinal se revela torto e caprichoso no andar da leitura, espécie de gancho desastrado, levando por descuido no arrastão o Q, o K e a minhoca do S. (...) mais tarde esbarrei nas geminadas, tropecei nas estranhas parceiras do H, escadinha de um só degrau, que não se encosta e fica em pé, pedaço imprestável de cerca sem nada para cercar, trambolho que se escreve mas

não se ouve e deve ter sido retirado de algum fundo de quintal do inferno pelo Diabo Rengo em pessoa...

É claro, o menino Tico só podia sentir tudo isto, que foi obra de semanas emendadas em meses, de um modo vago e difuso, olhos pregados no tipo miúdo ou graúdo, trepando em cada letra como quem anda em altas pernas de pau. Não há como um tombo depois do outro, para ensinar a andar devagar nas pedras (SI, 42-43).

Ao mesmo tempo em que descreve com tintas e toques de imaginação o seu caminho com as letras, Meyer revela sua aversão pelos números, momento traumático que também ficou registrado em sua memória. Sendo assim, desde a infância o poeta demonstra sua predileção pelo mundo da palavra em detrimento dos números, o que revela desde então o caminho que irá percorrer:

Se é verdade que às vezes no próprio obstáculo já existe um princípio de incitação, na maioria dos casos predomina o perigo de uma repulsa ou de um choque humilhante, quando a criança tropeça em dificuldades muito sérias, para compreender e assimilar. No caso de Tico, foi a dura experiência dos números que o trouxe acovardado diante das quatro operações. Somar, subtrair, multiplicar, dividir, tudo isso era rima que não rimava com ele, custou-lhe um esforço doloroso, deixando arranhões na pele sensível do amor-próprio. Ainda mais tarde, no ginásio, a aula de aritmética sempre lhe pareceu aborrecida, e mal podia compreender o gosto de certos colegas por aqueles momentos de aridez: os cadernos quadriculados, que usavam então, pareciam-lhe as grades de um cárcere (SI, 43).

Cabe referir que a estrutura da obra, disposta em treze partes, dão a idéia de peças ou cenas autônomas que surgem e passam na lembrança como uma filmagem cinematográfica. Meyer, no caso, coloca-se como um ator que no palco interpreta sua própria vida, situação em que busca fisgar a passagem, o momento de transição entre o adulto e a criança que fora. Diante disso revela: “E, iluminado pela visão ideal, o cinema permanente, lá dentro da sala escura da inconsciência, começa a desenrolar a trêmula, pálida, salteada fitas das nossas recordações. A magia de rever, a ilusão de tocar transforma o passado em presente, aprofunda a vida no tempo, rasga abertas para o futuro” (SI, 22).

Essas partes aparentemente isoladas, se colocadas numa seqüência, constituem um filme, enfim, traçam o percurso existencial do autor no período da sua infância e início da adolescência que para ele é o “Tempo da Flor”. Embora organizadas no todo e as partes

denotem certa linearidade, é importante salientar que são construídas e narradas a partir de recordações e imagens que ficaram gravadas na memória do autobiógrafo e que, a partir do instante, são reconfiguradas, o que desarticula a noção de cronologia já que o relato transitará simultaneamente entre o passado e o presente, em tempo e espaço diferentes.

É importante salientar que, quando Meyer retorna ao passado, faz isso em busca de si mesmo, no preâmbulo de sua vida, e não com o intuito de buscar a real história de seu passado, como em busca de sua historicidade propriamente dita. Veja-se o que Tania Carvalhal registra:

Não faz Meyer um “roman-fleuve”, como *La Recherche*, nem mesmo escreve “memórias” no sentido exato do termo que indica uma reconstituição centrada no histórico mas tende ao relato de natureza autobiográfica, por vezes quase um registro descontínuo que intenta resgatar um Eu que no tempo se perdeu. Dito ainda de outra maneira, os dois volumes de Meyer são tentativas de reencontro do autor com ele mesmo, pois o interessa pouco o que aconteceu no passado, nem tem a preocupação cronológica com esses fatos, mas quer principalmente fixar os momentos experimentados com mais intensidade para entender o processo pelo qual o Eu anterior se transformou no Eu presente. Há, por isso, nesses livros, a convergência do eu textual com o eu do narrador e é esse encontro que consagra o relato autobiográfico como dialética entre o “eu” e o “outro-eu”. Assim, *Segredos da Infância* e *No Tempo da Flor*, mais do que um retrato do autor-narrador, é uma conquista, um esforço de “self-fabrication”, uma conciliação (CARVALHAL, 1987: 4).

Uma outra característica das escritas autobiográficas é o extravasamento das emoções efetivado pelo sujeito autobiográfico no ato da escrita. Ao contar suas experiências e acontecimentos vividos, o sujeito está de certa forma se expondo ao leitor e, ao mesmo tempo, pressupondo certa cumplicidade por parte dele, afinal todo ato de confissão requer uma testemunha.

No entanto, nem todo o escritor tem a intenção de se doar por inteiro, de ser sincero com o público; dessa forma ele pode acabar confundindo e até iludindo o leitor com a sua escrita, evitando assim a entrega total da sua vida íntima. Mesmo que por parte do escritor a intenção da sua escrita não seja em primeiro plano a abertura da sua intimidade, de certa forma ele se oferece ao leitor que acredita estar desvendando a intimidade da sua vida. A abertura de uma vida ao público pode ser justificada pela consciência de uma singularidade e pelo desejo de absolvição.

Em sua escrita, Meyer não tem a intenção de expor detalhes sobre sua vida pessoal, quase não menciona datas nem dados importantes da sua vida íntima, o universo referido é o infantil, e sua vida adulta não é citada, de forma que compõe toda sua autobiografia focada na infância, fato que deve ser justificado pelo fato de Meyer se apegar essencialmente a questões que apontavam desde menino sua inclinação poética que culmina com seu encontro com a literatura, no início da adolescência quando se revela poeta. Sendo assim, fica evidente que o autor pretende em seu relato mostrar seu perfil de literato em detrimento de especulações de sua intimidade.

Essa característica da escrita de Meyer confirma que a autobiografia não abrange a totalidade do sujeito, pois o mesmo não pretende doar ao leitor uma imagem completa de si; assim, pode-se atestar que a autobiografia é a construção de um perfil, ou seja, aquele que o autobiógrafo planeja mostrar ao leitor e eternizá-lo pela escrita. Ainda é importante salientar o fato de que o sujeito que escreve sua história, está inserido no presente e é a partir desse tempo que irá olhar para o que passou. Então, com a consciência presente e a intenção de formar uma imagem positiva ao leitor, o autobiógrafo vai selecionando os dados a fim de construir o perfil desejado.

Além disso, a memória, instrumento que viabiliza uma escrita autobiográfica, oferece um universo rico e extenso de informações, as quais são selecionadas pelo sujeito que a escreve. As imagens trazidas pela memória materializam-se através da escrita e sob o olhar de quem as escreve. Como exemplo, pode ser mencionado um fragmento de *Segredos da Infância*, no qual o autor procura formar uma imagem positiva a seu respeito, quando refere sua formação escolar em meio a um sistema de ensino rígido, como o colégio Bom Conselho, de freiras, e a educação marista do Colégio Anchieta, tradicional em Porto Alegre. Nessa época já tinha amigos intelectuais, que mais tarde, na Praça da Matriz, formariam um grupo de intelectuais de grande expressão gaúcha e nacional, que discutiam tanto o cenário literário quanto o político na década de vinte do século passado.

Augusto Meyer revela sua curiosidade infantil e seu interesse desde menino pela história e cultura sul-rio-grandense, o que é possível verificar quando conta sobre sua visita ao Museu Júlio de Castilhos:

Ao lado do Ginásio, com sua fachada de granito, o Museu Júlio de Castilhos parecia-nos convidativo, cheio de mistério. Era uma quarta-feira, dia de visita. A um pedido de meu mano mais velho, enfiamos pela porta, picados de curiosidade por aquelas coisas veneráveis, guardadas em vitrinas ou dispostas a um canto, numa penumbra cúmplice:

canhões comidos de ferrugem, fardas desbotadas, imagens missioneiras, lanças farroupilhas, uma igaçaba que servia de uma urna funerária a um feio bugre enterrado de cócoras (SI, 70).

Aos poucos Meyer vai delineando sua imagem de intelectual agregada ao convívio com eruditos. Desde a escola, os grandes escritores chamavam sua atenção. Um momento que ficou gravado em sua memória na época do Colégio Anchieta foi o dia do grande castigo: “o irmão José está lendo o romance de Victor Hugo numa edição de cordel, enquanto eu trato de atropelar o castigo – copie cem vezes não devo conversar na aula – e de vez enquanto arrisco um olhar torto e cauteloso, para sondar a fisionomia impassível do leitor” (SI, 74).

Além de mencionar nomes de prestígio literário como Alcides Maya e o personagem Blau Nunes, de Simões Lopes Neto, o autor descreve a arquitetura do centro de Porto Alegre. No capítulo intitulado *Na Praça da Matriz*, é feita uma pormenorização da capital, em que o narrador faz referência às ruas, ao Palácio, ao teatro São Pedro, à paisagem, ao bonde elétrico, aos monumentos e, principalmente, à antiga Praça da Matriz, local que servia de recanto para suas reflexões. A casa da Praça da Matriz, onde Meyer morou com sua família, é muito mencionada na obra, ele faz questão de descrever esse local situando-o como um espaço privilegiado, onde os vizinhos eram nomes reconhecidos pela sociedade gaúcha, como também, esse local era freqüentado por intelectuais, o que implicitamente contribui para formar uma imagem positiva de si mesmo mediante o convívio com eruditos. Leia-se o fragmento:

A Praça da Matriz era a cancha das mil e uma aventuras. Na sua área privilegiada cabia tudo: a igreja e o palácio, a mesa-de-rendas e o tribunal, o teatro e a escola, com duas esquinas de armazém e não sei quantas casinhas de porta e janela, onde se debruçavam mulheres suspeitas (...) Sou do tempo do pipeiro. Conheci um Porto Alegre fabuloso, regado a sarjetas de água verde, coberto de clarabóias e beirais. Toda uma vertente de minha memória sentimental vai dar numa encruzilhada de ladeiras e becos, onde às vezes parece, como intérprete oportuno dos meus próprios sentimentos, o fantasma do menino que já fui. É preciso ter nascido com um pé no século para enveredar por estes caminhos interiores, que se perdem no Passo do Não-sei-Onde. O meu Porto Alegre começa no fim dos planos de urbanização, com o imprevisto das vielas, o desaprumo dos muros limosos, um beiral emplumado de macega e os velhos nomes que as placas não conseguem abafar. (...)

Na esquina da Rua Jerônimo Coelho morava o professor Souza Lobo e duas portas adiante, o Augusto Porto Alegre. Na outra esquina, a da Rua da Ponte, ficava o armazém Carravetta (SI, 50-52).

Torna-se importante salientar que o narrador, entidade ficcional que se apresenta nesse tipo de escrita, tem certa particularidade pois, ao assumir uma postura autodiegética, traz consigo uma trajetória de vida particular e intransferível. É necessário ressaltar, também, que a reconstrução da vida nas escritas autobiográficas é um processo discursivo, construído pelo sujeito no ato da escrita e conseqüentemente uma criação plasmada na sua imagem. Então, por se tratar de uma representação, seria inocente acreditar que o autor se entrega na sua totalidade, já que é capaz de selecionar aquilo que irá revelar a partir da imagem que pretende construir perante o leitor.

Raquel Souza, no que se refere à instância do narrador, enfatiza: “o narrador autobiográfico, por suas ligações intrínsecas com o plano da realidade, é figura fulcral” (SOUZA, 2002: 48). O sujeito que traz para si o encargo de contar sua própria história de vida, ao olhar para o passado, recorda acontecimentos vividos, mas que podem ser modificados ou reformulados por ele sem que o leitor perceba, transmitindo a idéia de que está contando a verdade. Portanto, nesse processo de reconstrução dos eventos vividos e contados pelo narrador está plasmado o elemento da fabulação. Sendo assim, para a autora, a autobiografia define-se como produto ficcional, e não como um simples depoimento pessoal.

Souza ainda resalta que todos os narradores, independentemente da postura que adotam diante da narrativa, “sempre propõem uma ilusão da realidade” (SOUZA, 2002: 48). O narrador autobiográfico, por assumir a postura de narrador e personagem da sua própria vida, transmite ao leitor a idéia de que seu relato é verdadeiro, já que o eu que vivenciou os fatos é o mesmo que os conta. Por outro lado, a personalidade e a ideologia desse sujeito estão presentes no seu discurso, contando que o mesmo tem livre arbítrio para selecionar os acontecimentos que irá relatar.

Souza conclui que toda escrita autobiográfica pretende a reconstrução de uma imagem, a imagem do eu. Sendo assim, essa imagem só será reconstruída mediante uma comparação que permita a identificação do eu com o eu-especular. O narrador autobiográfico procura restaurar uma imagem que se perdeu ao longo do tempo, a imagem do seu verdadeiro eu.

Esse processo de reconstrução se efetivará no momento da escrita em que o narrador se apoiará na sua história pessoal para ver nela sua imagem refletida. A imagem do personagem (eu-do-passado), deformada pelo tempo, será diversa da narrador (eu-atual); logo,

esse estranhamento entre as duas entidades será o motivo de uma intensa busca do autobiógrafo em compreender as mudanças e transformações por que passou. Sendo assim, o tema do duplo dá sustento a esse tipo de escrita que, a partir do estranhamento entre narrador e personagem, conduz a um jogo dialético entre o passado e o presente do sujeito que tenta resgatar a sua identidade. Souza revela:

O ato autobiográfico é impulsionado pela estranheza com que o sujeito depara-se com sua descontinuidade. Nesse sentido, a escrita autobiográfica é marcada pela exteriorização do sujeito na sua mais profunda interioridade, já que ele é o próprio objeto sobre o qual debruçará seu olhar persecutório a respeito da vida (SOUZA, 2002: 55).

A tentativa de apreensão de uma imagem passada que se perdeu no tempo a partir de uma imagem presente conduz o sujeito autobiográfico à estrita semelhança com a lenda de Narciso. Assim como o belo efebo se debruçou no leito do rio para admirar sua imagem refletida pelas águas, que funcionaram como um espelho, o sujeito autobiográfico também se volta para sua imagem passada a fim de compreender o presente.

O narrador autobiográfico associado à figura de Narciso, ao olhar para sua história pessoal no passado, percebe nisso a imagem de quem já foi (personagem), diferente da atual (narrador). Dessa forma, são as diferenças entre o personagem e o narrador que propulsionam o discurso autobiográfico.

Pode-se dizer que o desejo narcísico de autocontemplação é a marca do sujeito autobiográfico, que tenta constantemente a fusão entre ele e seu reflexo. Percebe-se uma intensa busca entre a imagem original e a imagem especular, como também a investigação do ser profundo a partir da sua aparência efêmera. Porém, a imagem devolvida pelo espelho é uma imagem que se desfaz (o fluxo da água), que se perde em instantes. São reflexos de uma dualidade imposta pelo eu-outro que marca o conflito de identidade vivido pelo autobiógrafo.

O movimento especular, na escrita autobiográfica, isto é, o tema do duplo, é na verdade um diálogo em que o narrador, eu, constantemente pergunta, faz considerações sobre os eventos que narra, interrompe o andamento da diegese, quer se reconhecer e se aprender, e, no mais das vezes, se refere ao eu-outro, o personagem principal que tem seu nome, como um sujeito estranho (SOUZA, 2002: 58).

Na autobiografia, o tema do duplo evidenciado pelo desdobramento do sujeito, entre o eu-atual e o eu-do-passado, pode ser revelado não apenas pela cisão das personagens, como também em suas relações de discurso e de proposta, tendo em vista que o objetivo primeiro da escrita seria a revelação de uma verdade individual. O desejo narcísico de autocontemplação está presente no relato autobiográfico de Meyer, em que constantemente o sujeito busca a sua imagem, o que pode ser lido em *Cerro D'Árvore*, segunda parte que compõe sua autobiografia, quando o autor observa a paisagem da campanha na primeira casa em que residiu:

Meus olhos impregnavam todas as coisa de uma profundidade cheia de mistério. Tão altas que eram as macegas! Tão vivo o esmalte verde das folhas, onde uma gota pequenina de orvalho refletia minha imagem debruçada.

(...)

Diante de mim, uma várzea imensa, toda fulguração, irradiando ao sol nascente pelos pingos de fogo no brilho da orvalhada, com flores de luz e capim de cristal, e uma lagoa tão serena, que vinha uma vontade de ficar para sempre olhando seu espelho (SI, 18-20).

Raquel Souza ainda ressalta que o desejo do narrador autobiográfico de contar sua história de vida está intimamente ligado à proximidade da morte. Essa característica pode ser percebida pelos escritores, na escolha da maturidade como o momento propulsor do ato autobiográfico. Rememorar eventos pretéritos é uma forma de se distanciar da morte, consolidando através da escrita, sua existência como sujeito histórico. É uma forma de transcender a morte.

A escolha da maturidade para inaugurar sua escrita autobiográfica foi o momento escolhido por Meyer. O primeiro volume, *Segredos da Infância*, foi publicado em 1949 quando o autor já estava próximo aos cinquenta anos, em plena maturidade física e intelectual¹³. *No Tempo da Flor*, segundo volume de sua escrita autobiográfica, foi publicado posteriormente, no ano de 1966. Entre a primeira publicação, que inaugura a sua autobiografia e a última publicação, que fecha a sua intenção autobiográfica, decorreram dezessete anos.

¹³ A idade de cinquenta anos, para as décadas de quarenta, cinquenta e sessenta, era indicativa de maturidade, para qual a perspectiva de vida era até os sessenta anos. Hoje em dia, menciona-se uma quarta idade, de forma que a idade de cinquenta anos não é indicativa de velhice, tampouco de proximidade da morte.

Iniciou escrevendo em plena maturidade e depois de um período de silêncio publicou *No Tempo da Flor*, quatro anos antes de sua morte, quando já estava com sessenta e quatro anos.

Em Meyer é possível constatar a forte relação de sua escrita autobiográfica com a sua percepção da morte; na verdade, é através da escrita de sua própria vida que o autor volta a um tempo anterior e se distancia do fim. Assim, voltar ao passado é o caminho encontrado pelo autobiógrafo de se afastar da morte. Esse retorno, como tentativa de recuperar a vida, cristaliza-se pela escrita. Cada recomeço propõe uma nova leitura e nesse processo dialético o sujeito vai se renovando e eternizando pela escrita sua trajetória de vida. Meyer diz: “Voltar!, diz uma voz interior, voltar enquanto é tempo à manhã de tua vida...(SI, 19).

No capítulo nomeado Cerro D’Árvore, o autor conta sobre uma viagem de carreta que fez com a família; durante o trajeto, teve a primeira decepção de sua vida, quando descobriu que a lagoa, tão serena, transformada em gelo na sua imaginação, era apenas água da chuva, ele revela:

Não sabia dizer com palavras o que foi para mim a várzea ao sol. Tive alegrias e revelações mais tarde, porém nenhuma tão profunda como aquela. Porque era indefinível e integral. Porque a consciência não me separava das coisas, como agora. A criança era, naquele momento, a terra infinita com sua promessa, tudo possuía o sentido supremo, a força definitiva, a luz perdida. O mundo existia, sem precisar de explicações. Mas já no fato de ter sido a lagoa milagrosa simplesmente água da chuva, começou a decadência do espírito pueril. A evidência mata a revelação. E a criança morre para que o homem possa viver. Ao longo dos anos, ainda assim, o homem continua a se debruçar sobre as vozes da infância porque, através do seu balbúcio pueril, distingue as palavras eternas da vida e morte (SI, 20).

A consciência da morte e a certeza do fim aparecem em outros momentos da narrativa de Meyer. Veja-se o sonho do menino em *Brinquedo de Esconder*:

Quando eu sonhei com esse vulto arisco de índio vago, sem pouso nessa vida, sempre de pé no estribo e amargando sua sina de perdido! Dormia com ele, de freio na macega. Com ele, estremunhado, despertava a um ruído suspeito, arrepio de susto picando o vago silêncio do ermo. Com ele, procurava um rumo estelar na imensidão dos campos do céu...

Ensinou-me a compreender muita coisa, a imaginar os atalhos sombrios, os labirintos desta vida, as voltas que o destino dá: que não há pouso certo, a não ser na mudança e na morte; que hoje o dia é da caça e amanhã... (SI, 23).

Souza propõe, para o entendimento arquitetônico das escritas autobiográficas, três categorias fundamentais: história, tempo e memória. Tendo em vista que esse tipo de escrita pressupõe um elo com a realidade, a autora estabelece a relação entre essas três categorias, que funcionam como mecanismos estratégicos que darão base ao discurso autobiográfico.

O tempo é freqüentemente simbolizado pela roda, que, com seu movimento circular, descreve o ciclo da vida. Também representa um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo da eternidade. O tempo humano é finito e o tempo divino infinito, ou melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado.

Ao pensar o tempo, Souza se detém nos estudos teóricos realizados por Mircea Eliade, no que se refere especificamente à dicotomia tempo profano versus tempo mítico. O tempo profano dogmatiza a linearidade, a cronologia, o somatório de pequenas frações de instantes, envolvendo a noção de presente, passado e futuro.

Já o tempo mítico opõe-se, via de regra, ao tempo profano. O primeiro pressupõe a eterna possibilidade de retorno às origens, isto é, a circularidade do tempo, a descontinuidade do tempo/vida. Ao tempo sacralizado está ligada a idéia de primórdio. Nele a cronologia inexistente – é o eterno retorno. O tempo mítico marca o desejo do homem em se reintegrar a uma situação primordial, em que as coisas foram feitas instantes após a existência do caos (SOUZA, 2002: 145).

A inserção do homem no tempo sacralizado pressupõe o desejo do conhecimento da origem que se efetivará no momento do ato autobiográfico. Para a autora, a autobiografia é um exercício da escrita, isto é, uma construção textual elaborada por um sujeito racional, e não uma técnica psicanalítica. Ao ingressar no tempo mítico, o sujeito mergulha em sua própria origem e pode revivenciar profundamente os acontecimentos. Além do conhecimento profundo do eu, o ingresso no tempo sacralizado propicia a regeneração do próprio tempo, de forma que a distância entre o passado e o presente desaparece e afasta o sujeito da própria morte.

Ao focalizar o passado e transportar-se a esse tempo anterior, o sujeito sente anulada a distância temporal que o afasta da sua infância, da fase inicial de sua vida, quando a barreira

temporal é rompida, a distância inexistente e o sujeito consegue reviver a fase que passou encontrando-se consigo mesmo. Esse olhar lançado para o passado proporciona ao autobiógrafo fazer uma análise das transformações, semelhanças e diferenças do menino que se transformou no homem atual, o que, além de avaliar sua trajetória pessoal, oferece o encontro com sua intimidade e o profundo encontro com o eu.

A memória, faculdade mental capaz de reter as impressões e conhecimentos adquiridos será o instrumento usado para rememorar o passado. É também, a partir dela, que o sujeito poderá ingressar num tempo mítico, relembrando fatos e episódios que o conduzirão ao conhecimento da origem, a sua fonte da vida. Como a memória é fragmentada e as lembranças surgem como imagens isoladas, em *Segredos da Infância*, Meyer vai fazer uso da imaginação para completar as lacunas deixadas por ela, em sua escrita percebemos que recordar o passado é uma criação discursiva.

A história, na autobiografia, deve ser vista a partir de uma ótica particular e individual, pois será o conteúdo a ser verificado e retomado pelo sujeito que pretende rememorar um trajeto pessoal, a história da sua vida. Portanto, o encadeamento entre história, memória e tempo levará o sujeito a conhecer sua verdadeira origem.

Para Souza, as três categorias - Tempo, Memória, História - formadoras do triângulo que dará suporte às autobiografias, mantêm relações de dependência para a formatação desse tipo de escrita. A autora conclui: “o Tempo é o veículo no qual o autobiógrafo transita; a Memória é o elemento capaz de desencadear e de resgatar o fato obscurecido no passado; a História é a matéria viva que se amalgamou a partir das vivências do autobiógrafo” (SOUZA, 2002: 175).

Como já foi mencionado, a autobiografia é um tipo de escrita que transita num espaço entre o histórico e o ficcional, e é na tensão entre esse dois discursos que surge um outro, no caso, a própria autobiografia. Assim, em *Segredos da Infância*, o objetivo maior do autor é a recriação de sua história individual. Para isso, Meyer faz uso dos dois discursos: histórico e ficcional, mesmo que priorizando o último. Como exemplo, pode-se citar o segmento em que ele descreve a cidade de Porto Alegre, revelando suas particularidades, seus pontos turísticos e apontando elementos que podem ser verificados e comprovados historicamente, num tempo e espaço que remetem à época da urbanização da capital gaúcha.

Entretanto, o autor ao pormenorizar a cidade de Porto Alegre propõe uma ilusão da realidade, entremeando o discurso histórico ao ficcional. Meyer se desloca da realidade e preenche os vazios deixados pela memória com elementos imaginários, de forma que o discurso histórico não é o caminho adotado por ele para construir sua escrita autobiográfica.

Em toda a sua obra, ele deixa entrever sua intenção literária e sua predileção pelo devaneio, quando se desliga da realidade para ingressar num mundo interior e imaginário que povoava o pensamento do poeta desde sua infância, como pode ser visto no capítulo intitulado *Rei dos Ratos*, que, a partir do próprio título, revela um mundo de fantasia criado pelo poeta na sua infância. Esse mundo povoado por fantasias e aventuras se concretiza no sonho do menino.

Mas a casa bastava para assombrar-me de mistério. A varanda sombria, com teto de tábuas, assoalho de tábuas que às vezes rangiam. No canto, um buraco de camundongo. Metia a ponta da orelha para fora da toca, eu mal respirava. De repente, sumia. Como será lá por dentro a casa dele?

Cada prego do assoalho, cada nó de tábua possuía o seu segredo, que nunca revelei a ninguém. Aqui era o caminho das três cruces, com o desvio que ia dar no subterrâneo da primeira frincha, a maior, comida de caruncho. Melhor tomar para o outro lado, em direção à estrada real. Este trecho do rodapé, com a mancha escura, não me palpitava boa coisa. Tinha um vago aspecto de tristeza, e, depois, era muito suspeita aquela falha perto do canto, abrindo certamente para corredores e corredores sem luz que deviam cheirar a rato e umidade. Aquele cheiro suspeito... Sim, era ali mesmo a entrada para o Reino dos Ratos (...)

A mancha escura, perdendo a aparência de alucinação, já era uma presença definida. Do seu núcleo de sombra em movimento, brotavam cabeças inquietas aguçadas em focinho, que se mexiam para todos os lados farejando. Em cada cabeça brilhava um ponto luminoso. Era o Rei dos Ratos. Percorria os cantos da varanda e entrava no corredor em direção ao nosso quarto. Acorda, soldadinho, inimigo à vista! Mas o monstro conseguia penetrar por uma brecha e avançava para cama.

(...)

O Rei dos Ratos farejava os pés da cama, derrubava de um salto o granadeiro, pulava por cima de mim e então... Então o grito enchia o espaço dilacerando a noite e o sono, o grito entrava em meu ouvido.

Sensação vertiginosa de queda e asfixia, atravessava séculos de angústia, céus e mares e nuvens de tormenta me sacudiam como um pobre farrapo...

Era uma travessia de léguas a volta gradual à realidade. A cômoda como o copo d'água, a cama do meu irmão, as cortinas da janela, o soldadinho perfilado que de certo fitava a escuridão com o mesmo olho estúpido e redondo, o Dakel de tia Hermínia, sempre com a orelha revirada... (SI, 25-27).

O fragmento mostra que a lembrança do personagem Rei dos Ratos renasce aos toques da imaginação e por via de uma linguagem poética e sugestiva que serve de instrumento para o poeta recuperar elementos importantes do passado juntamente com as sensações vividas na infância. Desse modo, o leitor consegue ir formando a personalidade desse sujeito que, desde a infância, demonstra ser criativo e apaixonado por livros:

A um canto da varanda, todas as semanas, seguíamos a maravilhosa história de um “Quebra-Nozes” pela voz da minha irmã, que lia e comentava o texto e as ilustrações no “Tico-Tico”. Momentos de expectativa quase angustiada, depois da ceia, quando chegava a hora da leitura. Nunca houve, neste mundo da imaginação inesgotável, história mais lida e discutida (SI, 26).

1.2 *Voltar à raiz da vida...*¹⁴ – a narrativa de nascimento de Augusto Meyer.

O título *Voltar à raiz da vida...*, transcrito do capítulo *Cerro D'Árvore*, revela o tema que norteia toda a escrita autobiográfica de Augusto Meyer. O retorno às origens e, principalmente, à infância do autor é o mote de toda a sua autobiografia. Mediante o retorno ao passado é que Meyer, revivendo a fase inicial de sua vida, tem a possibilidade de rever elementos importantes, como a sua relação com os antepassados e familiares, a origem da consciência, as lembranças iniciais, os elementos relacionados ao universo infantil, as casas da infância¹⁵, a escola, a morte, o namoro, as primeiras descobertas que o menino fez do mundo até o fim da infância, momento em que registra seu nascimento para a poesia.

Philippe Lejeune aponta que toda a escrita autobiográfica vem marcada pelo chamado *récit de naissance*¹⁶, que configura a tentativa de o autobiógrafo descobrir o elemento original que deu início à sua existência. Como o teórico prevê, a narrativa de nascimento é a parte inicial da autobiografia, em que o sujeito busca encontrar a origem da sua consciência no mundo e registrar as suas primeiras recordações. Assim, caracteriza-se como o discurso preambular da autobiografia, já que, ao resgatar um percurso de vida, o autobiógrafo irá

¹⁴ (SI, 25-27).

¹⁵ A questão da casa será discutida no terceiro capítulo desta dissertação, no subtítulo: O arquétipo da casa.

¹⁶ LEJEUNE, Philippe. “Récits de naissance”, in *Moi Aussi* (1986). O termo referido *récits de naissance* será apontado como narrativa de nascimento ao longo do texto.

começar a narrar desde o início de sua existência, ou mesmo, numa fase anterior a ela a partir dos seus ancestrais.

A seguir são mencionados alguns elementos que merecem destaque dentro do percurso existencial do autobiógrafo e que registram as marcas fundacionais do poeta Augusto Meyer em sua trajetória para a poesia. Os temas serão organizados em subtítulos, respectivamente: as origens, a família, a escola, a morte, o namoro, o fim da infância e a continuidade.

1.2.1 As origens

A busca da origem familiar pode ser verificada em *Segredos da Infância*, quando, no capítulo inicial, o autor atesta sua ascendência alemã e revela sua origem “neto de Farroupilha” mediante uma carta escrita a seus bisavós. A carta foi o documento escolhido para estabelecer um diálogo com o passado remoto, já que essa fase é anterior ao nascimento de Meyer.

Felipe e Maria Klinger, volto à pauta desta carta, mal traçada e comovida, por onde os meus garranchos de menino se enroscam, atarantados, subindo e descendo...Sei dizer que, peregrinando agora pelas mesmas terras, numa desesperada tentativa de entrevistar meus fantasmas, aos poucos vossa imagem frouxa começou a impor-se, clareada de poesia; quanto mais vaga mais viva. E o bisneto põe-se a aumentar um ponto no conto (...) Do teu fracasso, em compensação, resulta um neto de Farroupilha (SI, 13).

A narrativa de nascimento, aparentemente simples, problematiza-se na medida em que é produzida a partir de elementos passados que caíram no esquecimento e terão que ser lembrados; o retorno só é possível através da memória e via discurso. Assim, o que o autobiógrafo não viveu, isto é, o tempo anterior à sua consciência poderá ser recuperado pela narrativa dos outros. Os familiares e pessoas próximas recebem o encargo de contar sobre o passado remoto, bem como sobre os acontecimentos anteriores ao início da consciência do sujeito.

As informações obtidas de outrem ajudam a formar uma imagem criada do sujeito pelos outros, que não condiz efetivamente com sua verdadeira personalidade. A escrita autobiográfica é um processo discursivo que o sujeito faz em busca de sua essência, de forma

que não pode ser configurada pelos outros, apenas dentro de si. Portanto, as informações obtidas pelos outros apenas ajudam a estabelecer um referencial em que o sujeito irá se apoiar para buscar interiormente a sua história pessoal, contribuindo, nesse aspecto, para o seu percurso autobiográfico e para a formação de sua identidade.

O autobiógrafo inicia sua escrita num momento anterior à sua consciência, para buscar suas referências familiares, situando-se em um espaço e tempo. A história dos bisavós, contada pelos outros, foi ganhando forma pela memória e imaginação do menino Augusto, que, via discurso, vai recompondo o passado de seus ancestrais.

Nesse processo, a imaginação torna-se a ponte que liga o autobiógrafo ao passado remoto, pois, como a época dos bisavós pertence a um momento anterior ao nascimento de Meyer e sua história foi conhecida pelo relato dos outros, seu valor está mais no processo imaginativo que suscita no autobiógrafo do que propriamente na veracidade dos fatos. Meyer diz: “aos poucos vossa imagem frouxa começou a impor-se, clareada de poesia; quanto mais vaga mais viva. E o bisneto põe-se a aumentar um ponto no conto”. (SI, 13)

Meyer, no início de seu relato autobiográfico, faz questão de mencionar que é um neto de farroupilha, embora seus ancestrais sejam alemães e fisicamente carregue essa marca – o menino louro, preocupa-se em firmar seu local de nascimento, atestando sua origem gaúcha. A luta dos imigrantes, a coragem de seu bisavô em se alistar entre os farroupilhas e morrer na guerra transformam-se em ícone para Meyer, contribuindo para sua formação identitária.

A escolha de inaugurar sua autobiografia pelo capítulo que conta a história de luta de seus bisavós, dá para Meyer um passado de honra já que traz o sangue de um herói farroupilha. Dessa forma, pela história familiar, o autobiógrafo fixa sua origem de uma forma positiva para iniciar seu percurso autobiográfico.

Segredos da Infância, pelo que sugere o próprio título, abarca a infância de Augusto Meyer, apresentando-se como uma narrativa de nascimento do poeta. O autor aponta sua trajetória infantil e os caminhos que o levaram à poesia; portanto, para recompor essa fase e dar início ao seu relato de memória, o autobiógrafo registra o seu nascimento para a vida que, segundo ele, acontece com o início da sua consciência, mediante suas primeiras recordações.

Minha primeira recordação é um muro velho, no quintal de uma casa indefinível. Tinha várias feridas no reboco e veludos de musgo. Milagrosa aquela mancha verde e úmida, macia ao contato, quase irreal na sua beleza livre. Fecho os olhos e ela me enche de luz, como um aviso da vida teimosa.

Depois, o vento da campanha, sobre o nosso rancho no Cerro D'Árvore. Era uma voz tão grave que metia medo.

(...)

Para além desse muro velho, no quintal de uma casa indefinível, começa a treva do mundo. Entrei para a vida consciente – ou – semiconsciente quando meu pai assumiu a gerência das minas de Cerro D'Árvore, no município de Encruzilhada (SI, 15-16).

O nascimento do poeta ocorre a partir de suas primeiras recordações – “o muro velho de uma casa indefinível e o vento da campanha”. O autobiógrafo não menciona sobre o seu nascimento propriamente dito, entrando em detalhes do parto ou de seus primeiros momentos de vida, episódios que ele não lembra e, conseqüentemente não os valoriza. Assim, o nascimento do sujeito está relacionado com as primeiras recordações que tem registrado na memória. A vida começa a partir do momento em que o autobiógrafo toma consciência do mundo que o cerca.

Percebe-se que a memória é decisiva para atestar o nascimento do autobiógrafo pois, de certa forma, ele desconsidera o que ocorreu anteriormente a ela. Após narrar o nascimento de sua consciência, Meyer localiza-se no mundo quando menciona a sua primeira casa – o rancho de Cerro D'Árvore, o primeiro abrigo de sua vida, e o vento nativo que varria o pampa, prenunciando as primeiras vozes ameaçadoras do mundo.

A palavra “semiconsciente” usada pelo autobiógrafo para sintetizar seu estado inicial, manifesta o espírito pueril do menino, momento em que a vida aparece numa visão totalizadora, em que as primeiras imagens e o contato com a natureza transmitem uma sensação de plenitude ao ser. Mais tarde, no fim da infância, quando o escritor começa a perceber as lacunas da vida e tomar conhecimento de sua real posição no mundo, refere-se à palavra consciência no sentido estrito. Ao aguçar o seu senso de realidade, encerra sua escrita, instante em que a lucidez do mundo apaga o espírito infantil.

Formara-se a pouco e pouco uma sombra de passado na memória do menino, como essas teias de aranha que ninguém sabe como foram tecidas e, de um dia para outro, aparecem num canto de sala onde tudo era limpo e novo, ainda na véspera. Invisível teia que o tempo tece, dia a dia, enquanto nos movemos na ilusão da imutabilidade e enchemos de sentido a ação do momento.

No começo era um vago perguntar com os olhos apenas. E a interrogação tomava um sentido puramente visual de integração com o mundo exterior; só mais tarde a opressiva ameaça de isolamento nos vem, quando sentimos pela primeira vez,

dialogando: tu és tu, isto é, eu sou eu mesmo, o único, separado de tudo, para poder cobrar consciência (SI, 81-81).

Segundo Lejeune, a narrativa de nascimento deveria constituir apenas a parte inicial de uma autobiografia e, posteriormente, outras etapas da vida do sujeito fossem relatadas. No entanto, esse aspecto referido pelo crítico não acontece na autobiografia de Meyer, pois o autobiógrafo rompe com os critérios estabelecidos por Lejeune, pois sua narrativa de nascimento não está presente apenas na parte inicial do seu relato autobiográfico. Sendo assim, em *Segredos da Infância*, há uma quebra nos pressupostos referidos pelo teórico, visto que a narrativa de nascimento permeia toda a escrita e não será somente a parte introdutória do relato.

Além disso, a autobiografia de Augusto Meyer revela uma transgressão de limites segundo o que Lejeune apontou, pois, além de buscar o elemento fundador da consciência do sujeito, busca o elemento fundador do poeta, mais precisamente aqueles aspectos que desde menino prenunciavam a poesia em sua vida. Tem-se um processo de construção de uma identidade, cuja proposta é resgatar fatos formadores de uma personalidade, transfigurando seu papel social.

Em *Segredos da Infância*, percebe-se que o autobiógrafo apresenta inicialmente duas questões fundamentais para inaugurar sua autobiografia: a origem familiar e o início da consciência. Porém, antes de inaugurar sua consciência, busca sua origem familiar para constituir o primeiro capítulo da narrativa, fato que ganha muita importância na vida de Meyer, refletindo-se em toda a sua obra poética.

1.2.2 A família

A família também é muito mencionada por Meyer em seu relato de memória, com recordações do pai, da mãe, dos irmãos – Carlota e Henrique, da empregada Idalina, o peão Felisberto e os animais de estimação considerados por ele como membros da família, tornam-se figuras importantes para suas lembranças autobiográficas.

Ficamos no rancho até a conclusão dos reparos que se faziam numa casa de material. Meu pai, minha mãe, tia Mavuce, Carlota e Henrique, meus irmãos, Idalina, a criada, e o peão Felisberto. Que eu não esqueça os outros membros da família: em primeiro

lugar o Sultão, um terra-nova, e depois o Tobiano, o Zaino, o Malacara, o Alazão do meu mano, o meu petição Bragado... E as tambeiras (SI, 17).

Como exemplo de uma família patriarcal, o pai, Augusto Ricardo Meyer, tomava a frente de todos os acontecimentos familiares. Figura importante na vida do menino Augusto, demonstra estar presente na formação do filho desde a infância. Em vários momentos da narrativa o autobiógrafo menciona o pai, sempre com um olhar de admiração, ressaltando suas qualidades e habilidades manuais.

Alguns brinquedos da sua infância foram confeccionados cuidadosamente por seu pai, que trabalhava muito bem com a madeira, como um artista. O pai dedicado também participava das brincadeiras; o autobiógrafo lembra o dia em que seu pai construiu uma pandorga e levou Rico e Tico para soltá-la no morro da Floresta.

O pai participou de momentos decisivos em sua vida, como relata o menino quando seu pai o leva à escola e ele faz um teste de leitura, momento de orgulho pois, desde menino, Tico demonstrava habilidade com as letras. O autobiógrafo configura positivamente a imagem de seu pai, resguardando-lhe das imperfeições humanas, narra apenas o que acha importante e evidencia as habilidades manuais do pai, que parece com um escultor. Este aspecto indiretamente prenuncia a herança do menino Augusto, que, como seu pai, também possui habilidades manuais – o labor do verso. Além de suas habilidades manuais, o pai de Augusto tinha outras qualidades admiradas pelo filho:

Aprumado em seu tobiano de estampa, cavalo de estimação que só ele montava, meu pai seguia, fechando a marcha. Alto, esbelto, sempre alegre, lenço branco ao pescoço e barbichado nos queixos, não me lembro de ter visto gaúcho mais folheiro. Sabendo que o tobiano era o meu sonho de guri, tomava-me às vezes nos braços e enganchava-me à frente, agarrado à cabeça do lombinho, para que tivesse a ilusão de dominar o pingo arisco (SI, 19).

Para o autobiógrafo, o contato com a leitura aconteceu em seu meio familiar. Ele narra os momentos em que a família se reunia para a roda de leitura, e a irmã se torna a figura de destaque nesse momento de grande expectativa para o menino Augusto, pois era a partir da sua voz que ele embarcava num mundo de fantasia, conhecendo os prazerosos caminhos da leitura:

A um canto da varanda, todas as semanas, seguíamos a maravilhosa história de um Quebra-Nozes pela voz da minha irmã, que lia e comentava o texto e as ilustrações no Tico-Tico. Momentos de expectativa quase angustiada, depois da ceia, quando chegava a hora da leitura. Nunca houve, neste mundo da imaginação inesgotável, história mais lida e discutida (SI, 26).

Assim como a irmã Carlota, carinhosamente chamada por Lote, apresenta papel importante na formação cultural do autobiógrafo, seu irmão Henrique, conhecido como Rico, também adquire valor na vida de Augusto. Por ser o mais velho, assume o papel de protetor. Torna-se o referencial do autobiógrafo e está presente num momento definitivo em sua vida: o primeiro dia de aula. Foi Rico quem o levou à escola, apresentando um novo mundo para Augusto, que, de mãos dadas com o irmão, caminhava em direção a um mundo novo. Além disso, Rico era o companheiro de Tico nas grandes aventuras e descobertas da infância.

A mãe também citada com muito carinho pelo autobiógrafo vivia em torno da casa, dedicando-se à família. O autobiógrafo conta um episódio em que sua mãe, com muita coragem, consegue enganar os soldados:

Sei dizer que minha mãe, com a astúcia que a piedade ensina, embromou os milicos numa conversa mole de légua e meia, mandou servir não sei quantos martelos de cachaça com açúcar mascavo, fez correr de mão e mão o amargo generoso, escancarou a porta, convidando: a casa é sua, audácia que lhe custou mais de um susto, como num trágico brinquedo de esconder, em que agente pensa; está quente!, mas não diz nada, mesmo porque o coração parece trepar pela garganta (SI, 23).

Dona Rosa, mediante tal atitude demonstra sua inclinação materna quando protege o índio que andava fugido, evitando sua prisão; demonstrou ser uma pessoa de bom coração e afetuosa com as pessoas. Além disso, dona Rosa tinha uma boa conversa e coragem para desconversar os soldados, fato que serviu de admiração para o menino, que se encheu de orgulho pela atitude de sua mãe.

Outra presença marcante na vida de Augusto era a criada Idalina, por quem o menino tinha muita afeição. Idalina também contava histórias que o fascinavam. O autobiógrafo lembra a tentativa embaraçosa da criada em contar a História da Arca de Noé, mas o que valia para ele eram os caminhos percorridos pela imaginação mediante a história contada por Idalina, que levava Tico ao mundo da fantasia:

A história confusa e maravilhosa era desenrolada aos meus olhos como um fio que não acaba nunca. Idalina me conduzia aos primeiros dias da criação, ao limo primitivo de onde renasceram as coisas, depois de quarenta dias e quarenta noites de chuva. E também eu embarcava na arca (SI, 46).

A família aparece de forma positiva para Meyer; defeitos ou falhas dos familiares não são mencionados; é como se, exaltando os seus familiares, o autobiógrafo esteja construindo no leitor uma imagem positiva da personalidade dele. A falar do outro acaba falando de si mesmo.

Diante disso, o autobiógrafo procurar delinear as qualidades daqueles que contribuíram para sua formação, como pode ser percebido a partir de seu próprio relato. Conta eventos que apontam para seu espírito criativo e que anunciam desde a infância seu gosto pela leitura, mostrando previamente sua inclinação para a literatura e os meios que o motivaram para essa arte.

1.2.3 A escola

O ingresso na vida escolar foi para o menino Augusto uma nova aventura, um momento desafiador em sua vida. Além do contato com a vida exterior, que não se restringia mais à casa materna, o autobiógrafo entrou no mundo do conhecimento, onde a princípio tudo era desconhecido, porém desafiador.

A escola apresenta muita importância em *Segredos da Infância*. Sua narrativa ocupa três capítulos do livro, nos quais o autobiógrafo discorre sobre essa nova fase. Desde o início, Meyer mostra que o contato com o ambiente escolar lhe proporcionou uma série de situações que foram determinantes em seu caminho para a literatura. Em seu relato menciona as duas escolas que frequentou - o Bom Conselho e o Ginásio Anchieta -, assim como seus professores e colegas de classe. Tudo que ficou registrado pela memória vem à tona como imagem que aos poucos vão ganhando forma e cor e, assim, como surgem do instante, também se desfazem rapidamente, dando a idéia de cenas cinematográficas.

A lembrança do tempo escolar, mesmo diante de um ensino rígido, aparece como um momento determinante para o autobiógrafo. Desde os anos iniciais o menino Augusto já demonstrava suas habilidades com as letras e a predileção pela leitura, como também sua capacidade criativa em que um simples traço nas aulas de desenho o conduzia ao mundo da

imaginação. A dificuldade com os cálculos, as aulas de álgebra eram desastrosas para Meyer, o que, de certa forma, prenunciava sua tendência à arte, ao subjetivismo em detrimento à objetividade dos cálculos.

O autobiógrafo recorda o dia em que ele e seu irmão foram levados pelo pai ao Ginásio Anchieta para um exame de leitura, aplicado pelo diretor, o padre Lanz. Augusto, entre os familiares, era reconhecido por seu dom de oratória:

Não enganam as primeiras intuições da criança; o medo me trazia encolhido, quase misturado às pernas do meu pai, cedeu logo ao calor da confiança. Tive a coragem de olhar para aquele padre que me parecera formidável, ao erguer-se, lentamente, agigantando pela sotaina, apoiando sobre a mesa a mão de longos dedos aristocráticos. A estatura elevada, o porte um tanto severo de homem mandador eram amenizados por uma voz muito branda e pelo hábito de andar curvado, como vergando ao peso de tantas preocupações.

Depois de trocar algumas palavras com meu pai, tomou de um livro cartonado que se achava pela mesa e, escolhendo um trecho, pediu-nos, a mim e ao meu irmão Henrique a leitura de alguns períodos.

O desejo de mostrar fluência e correção na leitura embaraçava minha espontaneidade, já reconhecida no círculo da família e às vezes proclamada nas glorificações domésticas por alguma tia indiscreta, o que fazia minha mãe ao mesmo tempo corar de prazer e mudar de assunto.

Pesadas e irreconhecíveis, arrastavam-se as palavras no vazio do silêncio, que me parecia todo feito de mãos em concha, prolongando pavilhões de orelhas atentas. Não ouvia a minha voz; em compensação, sentia vivamente que ela era sugada sem dó nem piedade e reduzida a um ridículo fiapo de som por todos aqueles buracos de ouvido, de certo cheios de cera e cabeludos como bichos... (SI, 69).

1.2.4 A morte

O primeiro contato que Meyer teve com a morte foi na casa da Floresta quando, ainda menino, presenciou a queda de um cavalo do barranco, o autobiógrafo assistiu ao sofrimento do animal que aos poucos foi agonizando e morreu:

E o matungo velho de olhos mansos que certa vez caiu do barranco, lá no morro da Floresta, e agonizou dias e dias, até deitar a cabeça comprida e feia por cima da ração inútil de capim; moscas passeavam no focinho. É a morte, é a morte, é a morte, repetia comigo mesmo, e a palavra perdia o sentido, acabava morrendo também na consciência, como um sopro que expira nos lábios (SI, 54).

Fica evidente que o menino não tinha noção do verdadeiro sentido dessa palavra e que assistiu a tudo com um olhar infantil, atenuando o seu caráter doloroso pela fantasia. Assim, a recordação da morte do animal, junto com o desaparecimento de seu amigo Aparício, do qual o autobiógrafo não teve mais notícias, foi desencadeada a partir de um enterro que o menino Augusto presenciou quando morava na casa da Praça da Matriz.

De sua casa, o autobiógrafo assistia aos cortejos fúnebres junto com seus familiares e vizinhos que, atraídos pelo soar do sino, esperavam curiosos os rituais. Era o sino que prenunciava o ritual da morte, as pessoas se reuniam para assistir ao enterro, e o menino, sem ainda ter noção do que estava realmente acontecendo, já pressentia pelo toque do sino certa sensação de terror: “Era o mistério da morte...”.

Mas o sino grande da Matriz dominava a rotina com a poderosa voz de bronze, ao convocar os fiéis para a missa, do ponto mais alto da cidade, aquele dorso de coxilha por onde passa a Rua da Igreja ou, dobrando a finados, atraía à janela todas as comadres da praça: casamento ou enterro, tudo servia para apimentar um pouco a vidinha insossa. A princípio quando ouvia os dobres lúgubres, eu tapava os ouvidos e me escondia no porão. Quanta ameaça no pesado aviso do sino da morte (SI, 53).

Quando já estava morando na casa da Praça da Matriz, que conseguiu compreender os acontecimentos passados pois, estando um pouco maior, já começava a entender o que havia acontecido com o cavalo e com seu companheiro Aparício. Portanto, mesmo que assustadora, a percepção da morte era ainda superficial ao autobiógrafo, que neste momento da vida buscava outras aventuras.

1.2.5 O namoro

Em *Segredos da Infância*, a primeira menção que o autobiógrafo faz sobre o sexo oposto ocorre quando ele, ainda menino, espiou o pátio do vizinho e viu a filha do gringo tomando banho nua. Veja o relato:

Uma tarde de verão, enquanto o sol ainda fervia nas pedras, ouvi subir do quintal vizinho um murmúrio de água caindo no tanque. Sentindo a sugestão cariciosa de banho que havia naquele jorro monótono, logo pensei na torneira aberta, no jato claro, no fervo das bolhas, na água que subia, com as sombras das árvores refletidas. Aos poucos o murmúrio diminuía, ficara quase imperceptível; fecharam a torneira. De repente um tchim-bum de mergulho e o bate-bate n'água. Sem hesitar, trepando num galho da figueira, passei a cabeça curiosa por cima do muro e vi a filha do vizinho nua no tanque... (SI, 32).

Mais tarde, com a mudança para a casa da Praça da Matriz, o autobiógrafo desperta para o comportamento pouco comum de algumas mulheres que moravam por ali,

Aquelas mulheres de boca pintada, com decotes que mostravam o sulco do seio, pareciam-me princesas decaídas. Abriam uma fresta na janela, por onde esgueiravam olhares vivos entre as pálpebras fundas de bistre, procurando atrair o olhar dos homens que passavam. Brinquedo incompreensível para as crianças... (SI, 54-55).

Meyer revela ironicamente seu primeiro amor:

A mula branca do pipeiro foi o meu primeiro amor. Enquanto a torneira despejava no barrilete um jato grosso ela comia pão dormido, pão da minha mão. Arreganhava o focinho mole, mostrando uma dentadura amarela, e os olhos dormiam de gozo.¹⁷ (SI, 50).

No capítulo *A Festa do Divino*, o narrador relata sobre a festa popular que acontecia na Praça da Matriz, momento muito esperado por todos. O autobiógrafo conta sobre os preparativos para a chegada do Divino. Entre as atrações mais esperadas, estava o encontro dos namorados. Meyer relata uma cena que ficou gravada em sua memória: a roda dos namorados.

Tudo isto, estranha cena de sempre, os olhos da criança observam com avidez e guardam no fundo da memória; mais tarde, quando chega a hora do primeiro namoro,

¹⁷ Neste fragmento percebo um intertexto com o poema *Porquinho-da-índia*, de Manuel Bandeira. BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

o sabor delicioso da iniciação parece misturar-se a uma vaga lembrança de coisa vivida e reconhecida. O redondo da praça, com as duas rodas de moças e rapazes, os ingênuos olhares cruzados, as emoções de uma noite de festa, quando ao fim das novenas espocam foguetes e as bandas de música traduzem o alvoroço da esperança numa linguagem marcial de marchas vivas e alegres, num ritmo juvenil de alegria e conquista – o redondo da praça era um picadeiro de recordações para os moços que agora, mal saídos da infância, entravam por sua vez na roda, à espera de uns olhos – e assim tudo recomeça, como um círculo fechado, para as ilusões de sempre (SI, 64-65).

Nota-se que gradativamente acontece um amadurecimento do autobiógrafo em relação ao sexo oposto; desde menino esse assunto já chamava sua atenção e, sabendo que não era algo permitido, escondeu-se para espiar o banho da vizinha.

Mais tarde, as brincadeiras com os namorados na Festa do Divino fascinavam o autobiógrafo, que desde criança observava o comportamento dos rapazes e das moças que iniciavam a fase do namoro, como se esperasse ansiosamente o momento de fazer parte da roda dos namorados.

Era perto de sua casa que Meyer observava a rotina de algumas mulheres que apresentavam atitudes suspeitas, eram as prostitutas da Praça da Matriz. Ironicamente revela: “Brinquedo incompreensível para as crianças...” Assim, o autobiógrafo deixa implícita a questão do sexo, sendo relacionado com as prostitutas. Por se tratar de uma narrativa que abarca a infância do autobiógrafo, as questões mais profundas sobre sexo, ou mesmo a iniciação sexual do autor não são referidas no relato.

1.2.6 O fim da infância

O término de *Segredos da Infância* coincide com o início da adolescência do poeta, fase em que ele apresenta uma visão mais ampla da vida e toma consciência de sua posição no mundo. O pessimismo, o desejo de isolamento, a observação das coisas, a crise, o refúgio para o sujeito que se encontra cheio de questionamentos, incertezas, enfim, a consciência de ser apenas uma parcela pequena perante a amplitude do mundo são os sentimentos encontrados na última parte da obra. Ele diz:

Resvalava insensivelmente para uma vida de consciência intranquã, as primeiras perplexidades começavam a perturbar-me e do fundo de mim mesmo, como bolhas que sobem a superfície da água lisa, irrompiam perguntas imprevistas, urgentes, imperiosas: a vida cheia de verbos irregulares... Como ondas recomeçando em ondas, as perguntas emendavam em perguntas: quê? por quê? pra quê? Enovelavam-se, desdobravam-se e acabavam regirando em torno do mesmo ponto de partida, a modo da cobra que devora a própria cauda... (SI, 81).

Meyer encerra sua escrita quando o espírito infantil se desfaz e o autobiógrafo sente a presença da poesia em sua vida, momento que pode ser visto como o término de uma fase e início de outra. Assim, há uma continuidade no fim da escrita, o surgimento do poeta.

Ao sentir que sua infância já havia passado, Meyer, com um tom melancólico, narra esse momento determinante em sua vida, conforme o fragmento:

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

Molhado de orvalho, o primeiro dia da criação nasceu para os seus olhos, novo como as imagens de um presepe escondidas a meio entre a palha. O azul dos morros ao longe, o ouro do sol poente que arde e se apaga logo numa vidraça – basta um quase nada de sugestão para precipitar o menino coroadado de arco-íris numa confusão tumultuosa de imagens, cores, ritmos cantantes. Só ele pode compreender o paraíso que há numa caixa de tintas, num vazão de papel à espera do primeiro traço (SI, 83).

Ao finalizar a última parte que antecede o posfácio da obra, Meyer registra suas últimas palavras: “O sino batia o sinal do silêncio” (SI, 86). Fecha o capítulo com essa frase que menciona o ritual do sepultamento, quando os sinos denunciam a morte, revelada pelo som que estabelece uma comunicação divina entre o céu e a terra e, no caso da autobiografia de Augusto Meyer, o fim de uma etapa: a infância. Porém, a morte que acontece é apenas simbólica já que pressupõe o início de uma nova fase. O final aberto prenuncia a continuidade do sujeito.

1.2.7 A continuidade:

Após encerrar o último capítulo de *Segredos da Infância*, o autobiógrafo coloca uma nota para terminar seu primeiro volume autobiográfico. No posfácio de sua autobiografia, Meyer conclui:

Publicado o meu livrinho de recordações da infância, acodem-me ainda farrapos de outras recordações, imagens perdidas recobram calor e contorno, rápida visão que logo se esvai...

Quanta coisa não disse! É o próprio mistério da infância que ficou à espera, no limiar da memória. A única vantagem de uma tentativa autobiográfica é a consciência menos confusa do profundo irrealizado em que tentamos abrir uma clareira de sombras criadas à nossa imagem e semelhança; mas então sentimos, cada vez mais o império dos pesados segredos que dormem, inatingíveis, dentro de nós.

Há momentos de lucidez na vida literária, em que o valor humano sobreleva o valor da arte; a vida então despedaça a máscara da transfiguração literária, para mostrar-se crua e inteira, tão diferente... Quantas criaturas serviram de alimento à nossa obra como sugestões e virtualidades aproveitadas, sem que o soubessem! (SI, 87)

E como uma despedida, o autobiógrafo convida todos aqueles que povoaram seu universo infantil e fizeram parte de suas memórias, sejam eles reais ou irrealizados a entrarem numa viagem para um lugar especial, Xanadu¹⁸. Um mundo imaginário como *Pasárgada*,¹⁹ de Manuel Bandeira, onde todos estão livres da ação do tempo; é um mundo atemporal que pode ser vivido apenas pela fantasia e imaginação, onde todas as pessoas permanecerão vivas.

Xanadu é o mundo dos sonhos do poeta, uma espécie de paraíso onde todos que fizeram parte de sua vida poderão se encontrar para reviver o passado. Torna-se uma possibilidade de retorno ao autobiógrafo que, dessa forma, distancia-se da morte. O ingresso em Xanadu consolida o desejo do poeta de superar a condição humana e recuperar a condição divina, a partir desse mundo mítico que é Xanadu.

¹⁸ Nome que se refere à lendária cidade onde fica o castelo de Kublai Khan, no sudoeste da Mongólia, espaço mítico que serviu de inspiração para o poeta Coleridge.

¹⁹ *Vou-me embora pra Pasárgada*, presente na obra *Libertinagem*. É conhecido como poema-utopia de Manuel Bandeira, que, o poeta com o desejo de fugir da realidade, cria um mundo imaginário e fantástico que somente pode ser vivido pelo sonho (BANDEIRA, 2000: 66).

E os portões desta chácara estão sempre abertos: é Xanadu.

Xanadu é lugar especialmente escolhido para o Congresso dos Aluados, em homenagem ao seu fundador, o poeta Coleridge, que, segundo o azedo Carlyle, era fabricante de luar engarrafado:

In Xanadu did Kubla Khan

A stately pleasure dome decree...

Convocaremos todas as criaturas que ficaram sobrando neste mundo e jamais aprenderam a entrar em pauta. Ao toque mágico desse nome, já começaram a chegar os convidados de honra. (...)

Xanadu, Vaduz ou o misterioso país de Meipe, de qualquer modo convocaremos todos os Dudus e Fandangos que não podiam entrar na chácara e lhe deitavam compridos olhos através das grades.

Convocaremos também aqueles vagabundos tristes da Praça da Matriz no meu tempo de menino, o Zwei Mil, o Biguá, o Blau, o Doutor, a Maria Paraguaia, sem esquecer os outros, que nem ao menos deixaram o nome, ou pelo menos uma caricatura do nome: o apelido, que representa a fama revirada pelo avesso. Sombras anônimas passavam pela praça e desapareciam, depois de um estágio mais ou menos prolongado entre os membros efetivos do Clube do Ar Livre.

A entrada é livre, senhores, as grades são de mentira, entrai com dois pés direitos.

Hoje, hoje, grande sucesso: todos a Xanadu.

2 A EVOCAÇÃO DA INFÂNCIA E A NATUREZA

*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
(...)
Canção do Exílio²⁰ – Gonçalves Dias.*

Os versos que constituem a epígrafe do texto revelam um dos elementos fundamentais na formação da nossa literatura: a exaltação da Pátria. Neles, a flora e a fauna brasileira revelam o espírito saudosista do sujeito poético, que se encontra exilado. A evocação da Pátria, o desejo premente de retorno à terra natal impulsionado pela distância imposta é a essência do texto que vem metonimicamente simbolizada pelas palmeiras e sabiás. Assim, o distanciamento espacial marcado pelos advérbios *aqui* e *lá* instiga no eu-lírico o desejo de retorno à sua origem, isto é, o solo brasileiro.

O nacionalismo presente em *Canção do Exílio*²¹ é um exemplo do tema que fundamentou o período inaugural da literatura brasileira, isto é, o Romantismo. O tempo romântico está intrinsecamente relacionado a um momento de afirmação da nacionalidade e, conseqüentemente, a um comprometimento por parte dos escritores com causas nacionalistas. O momento pós-independência política despertou um forte desejo de recuperar a origem e, por sua vez, a autenticidade do passado brasileiro consolidando o sentimento de liberdade da época. Logo, é um período de afirmação de uma identidade nacional, singular e coesa que a diferenciassse dos outros países²².

²⁰DIAS, Antônio Gonçalves. *Primeiros Cantos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1998. P. 15.

²¹ MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

²² Na busca de uma autonomia como nação e na composição de uma história singular, a riqueza da natureza brasileira ganha destaque. Diante disso, a diversidade natural do território, assim como o índio, também inserido nesse ambiente, torna-se símbolo do nosso passado e ganha forma em nossos textos. A figura do índio contrapõe-se à do colonizador português, como também à cultura lusitana e representa o elemento nativo, a

Sobre os temas trabalhados no Romantismo brasileiro, especificamente no desejo de retorno vivenciado pelos românticos e também presente nos versos de Gonçalves Dias, o crítico Brito Broca em seu ensaio²³ aponta que o tema de regresso ao lar é “em parte consequência das condições de vida da época”. Ressalta ainda a necessidade que os jovens com vocação literária tinham de deixar o país em busca de formação na Europa. Nesse contexto, o deslocamento territorial, as dificuldades e incertezas do retorno motivavam os jovens poetas a comporem versos cujo tema era o exílio e a saudade da pátria. Entretanto, o tema não pode ser visto apenas por esse viés, é preciso ter consciência do projeto nacionalista vigente, em que a intenção era compor uma imagem de nação autônoma e independente, diante das diversidades locais.

Nessa perspectiva, a idéia de recuperar uma história coletiva, as raízes de um povo estão intrinsecamente relacionadas ao gosto do homem romântico em buscar sua história individual. Assim como a figura do índio representa o nosso passado como nação e configura nossa história coletiva, o sujeito romântico, impulsionado pelo individualismo burguês, também visa a recuperar seu passado individual.

Ao retornar ao tempo pretérito em busca de sua origem, o homem inevitavelmente volta ao tempo de sua formação, reportando-se para a fase inaugural da sua vida, isto é, a infância. Esse tema serviu de inspiração para muitos poetas românticos, como nos conhecidos versos de Casimiro de Abreu:

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonho, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,

própria origem do país. Ao mesmo tempo, configura o ideal do “bom selvagem” de Rousseau, em que a relação entre o índio e a natureza forma um elemento positivo: o primitivo, ainda não corrompido pela civilização. A natureza para os românticos é dinâmica e expressiva; ela ganha significados e é reveladora; o índio inserido nesse espaço natural representa o herói nacional e, ao mesmo tempo, resgata a nossa história como nação.

²³BROCA, Brito. Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo In: SUSSEKIND, Flora. SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

Debaixo dos laranjais!²⁴

Tanto em *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias; como em *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu, a natureza é o elemento que interage e forma imagens de um espaço e tempo formador; a terra natal no primeiro poema, e a infância, no segundo. Em *Meus oito anos*, a paisagem natural - bananeiras e laranjais - apontam para o tempo passado, estabelecendo a identificação da infância do eu-lírico com a natureza. O individualismo romântico, acentuado pelo saudosismo do tempo que passou, instiga o sujeito a se refugiar num espaço feliz, neste caso, a infância.

A imagem da infância é formada mediante elementos da natureza, o que a torna um espaço paradisíaco, enfim, um refúgio para as intranqüilidades do homem. A crise estabelecida pelo mundo burguês, o sentimento de desencontro e o desejo de evasão refletem-se no sonho de exílio e fuga da realidade. Sendo assim, a infância renasce mediante o desejo de escapar da realidade e retornar à fase preambular da vida, que, para os românticos, revela-se como um período irrecuperável. Por isso o tom saudosista e melancólico dos primeiros versos do poema: *Oh! Que saudades que tenho/Da aurora da minha vida/Da minha infância querida/Que os anos não trazem mais!*

A infância retratada nos versos de Casimiro de Abreu aparece a partir de uma visão positiva e feliz, mesmo que saudosista. A fase inicial da vida humana, nesse momento da literatura e principalmente na poesia, configura-se mediante imagens puras e ingênuas; os ambientes são sempre harmoniosos e, preferencialmente, relacionados com a natureza. Marisa Lajolo sobre esse aspecto destaca: “a poesia – sobretudo a romântica – teve peso grande na construção desta imagem da infância como vida sem conflitos, que espelha sua beatitude no mar um lago sereno e no céu um manto azulado” (LAJOLO, 2003: 233). Essa visão idílica da infância foi ao longo do tempo se diluindo, ganhando novas formas de representação e deixando de ser vista como um paraíso perdido.

A literatura brasileira agrega um número significativo de personagens infantis ao longo de suas obras. O primeiro registro da infância, embora breve, pode ser verificado já na Carta de Pero Vaz de Caminha²⁵. Assim, a imagem inicial de uma história da infância em

²⁴ ABREU, Casimiro de. *Meus Oito Anos* apud Antonio Cândido e J. Aderaldo Castelo *Presença da literatura brasileira* (II- Do Romantismo ao Simbolismo) 7. edição. Rio de Janeiro/São Paulo, DIFEL, 1978. p.41.

²⁵ A carta foi considerada o texto de fundação da literatura brasileira; nela tem-se registrada, pela primeira vez, a imagem de uma criança. Veja-se o fragmento: (...) também andava hy outra molher moça com huu menjno ou

nossa literatura desvincula-se da imagem idílica construída no Romantismo e passa a ocupar um outro espaço, não mais idealizado.

Desse modo, a tentativa de configurar a infância nos textos literários a partir da representação de personagens infantis presentes em nossa literatura, pode ser observada por dois pólos opositivos. De um lado, a idealização romântica que contribui para a formação de uma imagem positiva e, de outro, uma visão negativa, mais moderna, carregada de sofrimento e dor.

A criança mencionada na carta aparece rapidamente no colo da sua mãe. A propósito do assunto, Marisa Lajolo comenta: “é uma imagem fragmentada de criança, metonimicamente entrevista como só pernas a que comparece ao texto, meio como de passagem, quase que para realçar, por oposição aos panos que a recobrem, a nudez da mãe” (LAJOLO, 2003: 234). Para a autora, a primeira imagem de criança em nossa literatura surge a partir de uma visão embaraçada e incompreendida, isto é, sob os olhos do adulto. É ele quem vai formar a imagem infantil, a criança é o objeto do discurso e seu universo será construído pela visão do outro. Essa falta de autonomia pode ser observada na própria etimologia da palavra²⁶, segundo a qual infante significa sem fala e, protagonizando, sem voz, um universo, a criança deixa de ser o sujeito e passa a objeto do discurso.

Assim, desde a Carta de Caminha, e posteriormente a ela, outros escritores também contribuíram para a cristalização dessa imagem negativa da infância; e não apenas as crianças, mas também, as mulheres, os velhos, os negros ocupam um espaço à margem nos textos literários.

Discutindo sobre o tema de volta a casa e regresso à infância, Brito Broca aponta que o tema da infância recebeu destaque tanto no panorama romântico quanto em outros momentos da nossa literatura, como no Modernismo. Ele afirma: “A simples necessidade de retomada e desmontagem de certos motivos – no caso, o da volta à terra natal, à infância – parece sublinhar, todavia, a importância, para os modernistas, do diálogo com a literatura romântica” (BROCA, 1993: 99). A preocupação do Modernismo em construir uma literatura

menina no colo atado com pano ñ sey de que aos peitos, que lhe ñ parecia se ñ as pernhas, mas as pernas da may e o al ñ trazia nhuu pano. (CASTRO, 2003: 54)

²⁶ A autora diz: “a palavra infante, infância e demais cognatos, em sua origem latina e nas línguas daí derivadas, recobrem um campo semântico estreitamente ligado à idéia de ausência de fala. Esta noção de infância como qualidade ou estado do infante, isto é, d’aquela que não fala, constrói-se a partir dos prefixos e radicais lingüísticos que compõem a palavra in=prefixo que indica negação; fante= participio presente do verbo latino fari que significa falar, dizer” (LAJOLO, 2003: 229).

autenticamente nacional fez com que, a partir de uma revisão crítica do passado, os escritores modernistas revisitassem os ideais do Romantismo.

O crítico ainda enfatiza alguns elementos que diferenciam a visão romântica da modernista ao trabalhar com esse tema. Para os românticos, lembrar a infância condiz com o desejo de retornar e, para os modernistas, com o desejo de partir. Sendo assim, a evocação romântica da infância é um lamento saudosista de um tempo feliz que não voltará, como também uma forma de escapar da realidade mediante um sentimentalismo exacerbado, processo que pode ser efetivado também através do sonho. Já para os modernistas, retornar à infância é uma forma de recuperar um caminho, de partir em busca de uma unidade que se perdeu ao longo dos anos; sendo assim, distancia-se, portanto, da evocação amorosa e saudosista trazidas pelo Romantismo.

Brito Broca também ressalta em seu texto que esses movimentos de regresso estão integrados à percepção da morte, ou melhor, à sua proximidade. O crítico comenta que o “movimento de retorno, quando em direção, não a este ou àquele lugar, mas à terra de origem propriamente dita, pode anunciar, por vezes, uma espécie de termo final, a figuração de uma aproximação inevitável da morte no caminho desse sujeito que volta” (BROCA, 1993: 100).

Destaca ainda que o processo de formação, tanto coletivo como individual de um povo, busca a recuperação de uma identidade:

Há, pois, nesses retornos, uma passagem característica da unidade à divisão e, desta, a uma nova, e “ascendente”, unidade. Marcada, nas histórias de formação, geralmente por um movimento de negatividade, de confrontação entre formas diversas da consciência, entre o sujeito e sua sombra, entre um eu antigo e outro atual, que dialogam, por vezes, ao longo do tempo, em meio a uma explícita lacuna temporal (Id., ib.: 102).

Essa busca está presente em *Segredos da Infância*, quando Meyer se debruça no passado, especificamente na sua infância, para recuperar elementos importantes perdidos no tempo, a fim de compor sua identidade. Nesse retorno, a cisão do sujeito é constante, o eu-atual dialoga com o eu-do-passado, e é nesse confronto que a unidade vai se tecendo. Desdobramento que pode ser observado no capítulo *Caminho da Escola* da narrativa de Meyer, momento em que o sujeito autobiográfico revê seu passado com certa distância e visualiza sua imagem fora de si. No fragmento a seguir, o menino Tico é o personagem do

passado que, submetido ao distanciamento, pode ser visualizado pelo eu-atual como um outro eu:

Caminhava ao lado do irmão, procurando acertar o passo. As botinas novas estavam apertadas e ringiam duras como pau. Passava o polegar pela correia da mochila para imitar o irmão, mais alto, mais bonito na roupa de marinheiro com o lindo cabeção azul. Ele era o modelo incomparável. O prestígio cercava-o de um resplendor misterioso. Possuía o garbo dos heróis que não temem a escola porque já conhecem aquele vago mundo ameaçador. Aprumado, caminhava serenamente pela rua cheia de aventuras, sem se alterar. Tico observava com o rabo do olho a expressão, o porte, o andar, o jeito de carregar a bolsa, que lhe pareciam regras sublimes de conduta; fazia questão de não parecer “bicho” (SI, 36-37).

Ainda é importante salientar a fragmentação e o sentimento de desencontro do homem moderno, aspecto que também impulsiona o sujeito a recuperar sua identidade. O tom de pessimismo e melancolia diante do presente, reflexo de um mundo marcado pela crise e fruto da Segunda Guerra Mundial, faz com que o indivíduo busque no passado sua unidade. Essa é uma das propostas da poética autobiográfica de Augusto Meyer, em que o sujeito busca constantemente a sua identidade que está fragmentada e se dilui quando ele tenta apreendê-la.

Augusto Meyer viveu todo momento de crise por que passou o homem e a literatura no início do século XX. Nesse contexto, o enraizamento com a província natal e a disposição afetiva com a mesma assume um caráter fundamental para o entendimento de sua narrativa autobiográfica, já que esse retorno, além de fixar suas raízes, contribui para recuperar sua autenticidade e para o entendimento de si mesmo. Leia-se o fragmento retirado do capítulo Cerro D'Árvore:

Como a um toque mágico, restabeleceu-se a cadeia entre o homem e a criança. Arquipélagos submersos de recordações vieram à tona.

A noite vinha do largo, devagar. O vento arredondava as nuvens, punha mais distância no campo. E era só horizonte. Nos relevos, um valor puramente acidental, nenhum volume detendo a pupila. Fuga silenciosa para o além. Quem olha como eu olhava então perde o ponto humano de referência e fica, por assim dizer, no ar. Que sentido há nesta visão diluída, evaporada, esvaziada? Precisava de tocar, de sentir. A vacuidade me doía como um ferimento vivo e me achava tão diminuído como aquele capão fantasma lá no fim do horizonte.

Daí o mal-estar que agora sentia. Porque, diante dessa paisagem reduzida a horizonte puro, a minha inquietação não encontrava nada, nada. Fatalismo sereno do quadro pampiano, raso deitado, fechado em si mesmo. Nem ao menos uma pedra heróica, um mato crespo. Parece que a terra diz ao homem: anda, briga, ama no fim, tudo se reduz a um gesto horizontal de renúncia.

E como é sedutora a fatalidade que a curva riscada pela terra no céu propõe... Indiferença voluptuosa pelo amanhã, sensualidade. Se ninguém pode evitar o seu destino (o destino é uma linha fechada como a paisagem presente), é melhor não sondar coisa alguma e viver a inocência dos brutos.

As manchas claras do gado no seu paradoro noturno me convidavam a pensar na felicidade do ruminante. Mas eu não podia ser assim. No meio da paisagem crepuscular, devorado pela sombra, me sentia profundamente vertical, insatisfeito, amargo, homem.

O vento era o mesmo vento de Cerro D'Árvore, os caminhos se perdiam na noite, não havia mais caminhos. É quando um grande arrepio de medo penetra a carne frágil... (SI, 16).

A lembrança do vento traz à memória do sujeito uma série de imagens que servem como uma ponte entre o passado e o presente. Integrando esses dois tempos, nasce uma cadeia de recordações que o levam a recuperar a paisagem da campanha castigada pela ação do Minuano. Imagens que recompõem o passado do autobiógrafo surgem e, a cada renascer revelam novas sensações. Ao mesmo tempo em que o vento relembra sua infância e sua terra natal, também estabelece um diálogo com o presente, pois o conduz a uma viagem interior metonimicamente representando seu estado de conflitos e questionamentos no momento atual.

Dessa forma, os aspectos regionais, entre eles, a natureza, os costumes e lendas do sul do país que serviram de berço para Meyer, transformam-se em inspiração poética e dão um colorido especial à sua obra. É importante salientar que o apego a esses espaços regionais não apresenta um caráter panfletário e pitoresco. Moysés Vellinho enfatiza que seus poemas “passaram a revestir, quase todos, um nítido e saboroso colorido regional. Sente-se neles, é certo, de mistura com o sabor das coisas da querência, o travo do mundo” (VELLINHO, 2001: 168). As lembranças de um passado vivido no pampa ficaram marcadas em sua memória, e o desejo de revivê-las serve de estímulo para sua inspiração poética, no entanto esse enraizamento aponta para uma investigação interior do ser, que se procura constantemente.

Os elementos naturais como a terra, a água, a vegetação, o sol, as paisagens, o vento, sempre o Minuano, levam o poeta a retornar ao passado. Existe um processo de identificação muito forte entre o sujeito e a natureza, que serve de inspiração e instiga o poeta ao devaneio. A natureza comparece freqüentemente em seu texto autobiográfico, deixando marcas, ora no título ora no conteúdo, e servindo de instrumento poético conduz o eu-lírico à infância e aos caminhos mais profundos da alma humana.

A respeito do tema da infância e sua presença significativa na obra de Meyer, Carlos Dante de Moraes em seu ensaio aponta:

Há homens que não se comprazem na evocação da infância. Para estes a quadra remota está coberta de um paredão escuro, de onde sobe o gemido profundo dos sentimentos feridos, da sensibilidade maltratada. (...) Mas, em compensação, para quantos a infância é o paraíso perdido! Às vezes, fugindo a um presente atribulado, o adulto busca ali um refúgio sentimental, uma estância carinhosa onde tudo lhe sorri. A idade pueril é e deve ser, normalmente, a felicidade (MORAES, 1957: 281).

A infância vista como um “paraíso perdido”, como já foi mencionado, serviu de inspiração para os românticos que, procurando fugir da realidade, encontravam conforto num outro plano, distante do real. Nesse sentido, a evocação da infância como um “espaço de pureza”, tornou-se o espaço predileto de evasão e exílio maciçamente presente na poesia romântica. No entanto, a evocação da infância na obra de Meyer não se apresenta como fuga da realidade. Essa fase é vista a partir de um espírito complexo e crítico que conscientemente retorna ao tempo pretérito com o intuito de autoconhecimento. Meyer, ao retornar ao passado, não se desprende do presente e o analisa sempre contrastando a distância existente entre eles. Em *Segredos da Infância* Augusto Meyer revela:

É verdade que é preciso deixar de ser criança para poder sentir em toda a sua plenitude a força do espírito pueril; só o homem feito pode compreender o mal de já não ser criança. Mas na sedução da infância há talvez principalmente o desejo de retorno à paz de onde saímos um dia, como quem voltasse à treva refrigerante do começo (SI, 19).

Outro aspecto importante a salientar na questão da evocação da infância é o caráter temporal. Sobre isso Moraes assim se expressa: “A distância que se interpõe aos anos verdes e o homem chegado à maturidade é por certo imensa” (MORAES, 1957: 282-283) Romper os

limites temporais e voltar ao passado é uma forma de se distanciar do fim e retornar aos caminhos que separam o homem adulto da criança que fora um dia.

Portanto, a volta a um tempo distante do qual restaram apenas algumas lembranças e imagens, somente pode ser feita através da memória. Esta se constrói a partir do esquecimento, e é através do preenchimento de vazios deixados por ela que a imaginação entra em cena e os velhos tempos tomam novamente vida; “quem evoca o passado, revive criando necessariamente”, enfatiza Moraes. É nesse processo de recriação que Meyer trilha os sinuosos caminhos da infância e vai tecendo sua autobiografia mediante um processo discursivo e auto-reflexivo, “o espírito se espraia em busca daqueles pedaços de memória sentimental e retorna a si mesmo para se encontrar e refletir” (MORAES, 1957: 284).

A preocupação em torno do fazer poético, os questionamentos a respeito do ser poeta e da própria poesia também são significativos para a compreensão da narrativa de Meyer, como ainda para a modernidade. O autor tanto se refere às coisas simples do cotidiano como investiga profundamente o seu eu, parecendo um jogo de contrastes. A inspiração surge a partir de elementos que cercam o dia-a-dia do poeta; no entanto, esses elementos são investigados e analisados profundamente, revestindo-se de complexidade e despertando, a cada observação, um sentimento novo.

Esse egocêntrico que mal consegue desprender-se de si, quer sempre a mesma coisa: ver tudo com olhos novos... Fita as coisas simples, essas que nos oferecem todos os dias a mesma cara, e diz a poesia funda que elas contêm. E passa, noutra página, ao extremo oposto: nos jogos mais arriscados da imaginação, em que esta se complica, às vezes com requinte, na memória densa da literatura. (Id., ib.: 294).

Diante disso, na autobiografia de Meyer a infância renasce a partir de coisas simples, de acontecimentos cotidianos e de lembranças singelas que ganham vida na memória do autobiógrafo. O olhar saudosista do tempo que passou, vestígio do Romantismo, faz com que o autobiógrafo se debruce no passado a fim de resgatar elementos daquele tempo. Meyer recorda brincadeiras e cantigas que faziam parte de sua infância, assim como personagens sonhados e criados por sua imaginação, histórias fabulosas que, quando narradas pelo autobiógrafo, ganham vivacidade e despertam sensações tanto no sujeito que as relata como no leitor.

No capítulo *O Menino da Floresta* é registrada pelo narrador a primeira rima do menino Augusto, inspirado na chaminé das fábricas de cerveja:

A chaminé do Bopp
Fábrica chope,
A chaminé da Rita
Que nunca apita,
A chaminé do Sassa
Que faz fumaça... (SI, 31)

Na escola a cantiga de roda despertava a atenção do menino Augusto:

Quantas vezes, no pátio grande do colégio, via através da cerca do pátio menor as pensionistas e internas, de mãos dadas, cantando, ao compasso marcado por uma das irmãs-professoras:

Mademoiselle, voulez-vous danser
À la mode, à la mode,
Mademoiselle, voulez-vous danser
À la mode dès enfants?

Impressão que ficou daquele momento: a areia do quintal, atravessada por uma faixa de sol, as meninas passando e repassando na poeira luminosa, encadeadas num movimento gracioso, que às vezes se precipitava em dança ou passo mais rápido, o círculo formado pelos aventais e pelas cabeças de trança louras, castanhas e negras, o coro de vozes frescas enchendo todo o pátio e ao fundo o vulto escuro da irmã que vigiava o recreio, enquanto ao pé da latada de maracujá, que enfolhava nas grades da cerca, abrindo em flores roxas das paixões, deixávamos o brinquedo para espiar a cantiga de roda.

Mademoiselle, voulez-vous danser
À la mode, à la mode,
Mademoiselle, voulez-vous danser
À la mode dès enfants? (SI, 44-45)

A cantiga que anunciava a Festa do Divino também é lembrada pelo autobiógrafo:

Aqui chegou o Divino,
Que a todos vem visitar;
Vem pedir-vos uma esmola,
Para seu Império enfeitar.

A pombinha do Divino
De voar já vem cansada,
Ela pede aos seus devotos
Que lhe dêem uma pousada.

O Divino Espírito Santo
Não pede por carestia,
Pede somente uma esmola,
Pra festejar o seu dia. (SI, 60-61).

No fim da Festa do Divino outra quadrinha retorna à memória do sujeito:

E onde estão os namorados?
Acabou-se o que era doce.
Esquinas na sombra,
Janelas fechadas... (SI, 68).

Imagens desbotadas do passado vão aos poucos ganhando novamente forma; histórias infantis misturam-se à vida do menino Augusto e, dialogando com o passado e com personagens fictícios que pertenciam àquele tempo, o autobiógrafo reconstrói sua própria infância, e novamente as cantigas são lembradas.

Num pobre livro de leitura, de capa verde-clara, que só em sonhos poderia folhear novamente, procuro a história do menino vadio que roubava ninhos de pássaros, a imagem de um gato peloteando, coisas vagas, mortas em botão; de súbito, o ouvido da memória torna a ouvir, os olhos interiores recompõem estes versos lamentáveis, farrapo de um texto mais importante para mim que todos os papiros famosos desenterrados pela filologia clássica:

Achei um relógio,
Gritava Janjão,
Pulando e cantando
Com ele na mão.

Pobre a rima, os versos rampeiros, mas que importa, penduravam-se logo à memória e exigiam o mínimo de esforço. No fim do poema, depois de pular e cantar como um selvagem, Janjão restituía o relógio e tudo volvia à boa ordem prosaica. Assim me aconteceu na realidade, quando topei uma caneta perdida no pátio, creio que mais pelo prazer literário de identificar-me com Janjão, do que por uma estrita compreensão dos meus deveres para com o próximo (SI, 72).

As férias em São Leopoldo na casa de seus avós maternos era, para Augusto, mais uma aventura interessante; o embarque e a partida do trem aguçavam o seu espírito criativo; ele embarcava numa viagem em que a fantasia transformava as coisas simples em grandes aventuras, e as rimas surgiam colorindo a imaginação.

Que aventura! A estação parecia-me um lugar de embarque para o outro mundo. De longe, ainda sumido no fundo mofento do carro, entalado entre pacotes, sentia o cheiro do carvão de pedra, e os breves apitos da manobra, os jatos de vapor soprados com força por baixo das rodas endureciam-me os poros num arrepio desconsolado. (...)

O maquinista acelerava a marcha, passado o Largo dos Navegantes, rumo da várzea de Gravataí; e o **trem-trem, trom-trom**, preguiçoso do começo, ao entrar na paisagem de campos abertos, passava logo ao **já te pego, já te largo** da primeira arrancada:

Devagar vai o trem,
Trem-trem, trom-trom,
Devagar pelas pedras,
Trom-trom, trem-trem,
Senão leva trom, trom
Trompaço o trem-trem...
E depois:
Já te pego, já te largo
Já te pego num zás-trás!
Pego poste, largo poste,

Largo poste para trás! (SI, 76).

O espírito criativo do autor e a tendência à imaginação marcam os episódios narrados em *Segredos da Infância*. A exploração da Praça da Matriz era, para o menino, uma grande aventura. Ao descrevê-la, seus olhos curiosos revelam detalhes do tempo passado e, nessa reconstrução presente, alguns elementos ganham destaque, como as guloseimas vendidas no armazém Carravetta, que marcaram a infância de Meyer. As iguarias que constituem o universo infantil, como balas coloridas feitas de açúcar, o tijolo de goiabada, suco de capilé, bolacha doce - da marca Maria, chocolate – Neugebauer ficaram registradas na memória do autobiógrafo e são lembradas com detalhes.

A maior atração do armazém eram as balas de assobio, feitas de açúcar colorido, os caramelos vistosos, que punham na bochecha um calombo duro, as bolachas Maria, vendidas em pacotes, as barrinhas de chocolate Neugebauer com o gaúcho boleando e as tijeletas de goiabada, embrulhadas em folha de bananeira. Sem falar no capilé. Atrás dos bigodões à Vitorino Emmanuele, o velho Carravetta presidia o balcão (SI, 54).

2.1 *Segredos e caminhos da infância...* - a construção do imaginário.

Segredos e caminhos da infância... De todo aquele mundo, ficaram apenas algumas imagens vagas, reproduzidas grosseiramente a poder de concentração da memória sentimental, mas tão deturpadas pela necessidade discursiva, tão diferentes e quase irreconhecíveis depois de passarem pelo crivo da análise, que, em vez de aproximarmos da fonte viva do ser em sua ingênua frescura, aguçam cada vez mais a consciência que nos separa daqueles rincões perdidos (SI, 18).

A palavra segredo significa aquilo “que é secreto ou não pode ser divulgado; o que se oculta ou não se deve dizer; mistério, lugar oculto; esconderijo; prisão rigorosa ou incomunicável; confidência; meio ou processo apenas conhecido de um ou de poucos, etc.” (BUENO, 1996: 596). Diante dessa definição e levando em consideração que a palavra segredo também ilustra o título do primeiro volume autobiográfico de Augusto Meyer, fica lícito afirmar que a narrativa se propõe inicialmente a desvelar acontecimentos pouco conhecidos pelo público. Essa estratégia, que já no frontispício do livro, desperta no leitor a curiosidade a respeito da história de vida que será contada. Entretanto fica uma dúvida diante

da proposta feita, será que Meyer irá revelar os segredos de sua vida? Será essa a sua verdadeira intenção?

Como já foi referido anteriormente, a autobiografia, em primeira vista, caracteriza-se por ser a narração da vida de um sujeito feita por ele mesmo. Nesse universo transitam tanto elementos históricos como ficcionais. Em *Segredos da Infância*, encontram-se referências históricas da vida familiar do autor, como também o processo criativo e imaginário que o conduz a reviver acontecimentos pretéritos.

No primeiro capítulo, *Carta aos meus bisavós*, o autor localiza no tempo e espaço seus antepassados, fixando suas raízes quando menciona uma data para iniciar sua história familiar:

Nada sei, afinal, da tua aparência no tempo, a não ser o que me contavam em casa , desde menino: que eras ruivo como eu, **que vieste em vinte e quatro**, com os primeiros colonos, e abandonaste logo a tua lavoura, encravada nos matos de Sapucaia, para **alistar-te entre os Farroupilhas** (SI, 11).

Embora tenha mencionado o ano em que seus bisavós vieram para o Brasil, mil oitocentos e vinte e quatro, como também a Revolução Farroupilha, evento de grande valor histórico, Meyer não se detém em datas, tampouco na inscrição cronológica para recompor seu passado. O mote inspirador de sua escrita autobiográfica é o olhar criativo e imaginativo com que visualiza os eventos do passado registrados em sua memória. Para efetivar tal processo narrativo e por sua vez introspectivo, já que visa a revelar segredos individuais de um sujeito público, o narrador não conta com a ajuda dos familiares nem mesmo se baseia no relato dos outros, pois a imagem formada pelos outros a seu respeito pouco revela de si.

Nada sabemos do começo. O que os outros mais tarde nos contaram, tentando retrair aos nossos olhos a imagem da criança que já fomos não diz nada às vozes da memória, nem de leve toca nas cordas da revelação. Os outros só nos falam de outro; não podemos contar com o auxílio de ninguém para dar os primeiros passos no tempo que passou. É dentro de nós mesmos que ele dorme como a verdade no fundo do poço. Dura, estranha, absurda, é a imagem que uma fotografia, amarelecida, recortou há tantos anos na fluidez do instante, e só vale como documento na imaginação alheia. Na grande noite do começo, vagamente pressentimos a escuridão do fim (SI, 16).

A narração de fatos feita por familiares ou pessoas próximas, assim como as fotografias que compõem o álbum familiar ajudam a formar a história de um determinado grupo, dando consistência histórica a um sobrenome. Portanto, quando se trata de revelar as profundezas do ser, nada ajudam, pois é o próprio sujeito que deve resgatar dentro de si a criança que fora, a fim de constituir sua imagem inicial. Como diz Meyer, “É dentro de nós mesmos que ele dorme como a verdade no fundo do poço” (SI, 49).

Para Chevalier e Gheerbrant, o “poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra e infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação. É também, ele próprio, um microcosmo, ou síntese cósmica (...) Simbolizando o conhecimento, o poço representa também o homem que atingiu o conhecimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 726-727). O poço remete ao conhecimento do próprio homem, ou mesmo o simboliza, e é diante de uma atitude introspectiva e individual que o sujeito, ao olhar para dentro de si, entra em contato com sua essência e ingressa no seu universo individual.

Gaston Bachelard em *A Poética do Devaneio* (1988), especificamente no capítulo que trata dos devaneios voltados para a infância, revela que, ao voltar aos primeiros tempos da vida, várias imagens de criança surgem e, somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. Tal unidade é construída ao longo dos anos em torno do nosso nome a partir do relato alheio. Ao mesmo tempo em que admite a importância dos outros na constituição de uma imagem passada, revela que o devaneio se desarticula das histórias contadas e até mesmo do próprio nome quando procura as profundezas do ser.

Nesse sentido a leitura de Meyer que está sendo proposta vai ao encontro da concepção de Bachelard, já que é no íntimo do ser que está a sua verdadeira imagem, como também é através do devaneio poético que o eu consegue retornar ao tempo inicial e descobrir as imagens primeiras. Bachelard diz:

Há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis (BACHELARD, 1988: 94).

Para recordar a primeira etapa de uma vida é preciso retornar a um tempo distante, retorno que somente se torna possível com o auxílio da memória. Nesse processo

retrospectivo, um outro elemento se agrega à memória, isto é, a imaginação. Para Bachelard, “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária” (BACHELARD, 1988: 94). Em tal processo, que está presente na autobiografia de Meyer, o desejo de retornar e rever a infância são efetivados pelo autobiógrafo via imaginação e mediante uma linguagem poética, essência de sua escrita. O teórico enfatiza: “Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo” (BACHELARD, 1988: 94).

O desejo de transpor os limites do real e criar uma nova história em meio à sua própria vida pode ser percebido quando o menino Augusto recobre de emoção os personagens e as aventuras da infância. O cotidiano para ele se tornava uma aventura e o mundo que o cercava se transformava num cenário, assim ele e seus personagens protagonizavam histórias surpreendentes.

No capítulo Cerro D'Árvore, o narrador conta sobre um brinquedo construído pelo peão Felisberto. Esse capítulo, que apresenta o mesmo nome do lugar da primeira casa de Meyer, onde o autobiógrafo viveu seus primeiros anos de vida junto com sua família é, também, um local de destaque em sua autobiografia, constituindo-se o primeiro espaço de seus devaneios infantis. O espírito criativo do menino o transportava para um mundo imaginário.

O mundo era imenso e vinha dar na sombra da casa, onde o peão Felisberto construía para meu uso uma casinha de brinquedo, encostada à outra, com janelas, portas, telhado de barro e um forno.

Na casinha de brinquedo morava uma família minúscula, que meu pai recortava a canivete em tala de jerivá. À beira da ramada, fazíamos um churrasquinho. O fogo ardia nos olhos e ameaçava a devorar a engenhosa construção do Felisberto. O naco de carne, tismado e enfumaçado, em vez de servido aos moradores da casinha, era reservado, como oferta votiva, aos deuses cruéis que organizavam a cerimônia. Havia mangueiras de pedras e uma lavoura. As guanxumas faziam de arvoredo.

Mas toda aquela miniatura, como alimento da imaginação, desaparece diante da grandeza do luminoso espetáculo aberto em derredor. No céu tão alto para meus olhos de criança, as nuvens tomavam todas as formas, numa cumplicidade imaginativa que parecia inesgotável e sempre outra, apesar da monotonia da paisagem. Algumas pareciam formar-se de um ponto de luz quase imperceptível, profundo azul, cresciam

e sumiam de súbito, como ilhotas submersas num calmo oceano. Outras, enormes e bojudas, arredondavam-se tanto, amontoando construções tão complicadas sobre alicerces de brisa, que desmoronavam como castelos de espuma desmanchados pelo vento da tarde (SI, 17).

A Rua da Floresta foi, para Augusto Meyer, outro local misterioso a ser desvendado, espaço propício para mais uma aventura da sua infância. A paisagem sossegada e a beleza da natureza despertavam seu espírito criativo e interagiam em sua imaginação. Mesclando realidade e ficção, o autobiógrafo vai compondo sua história individual:

Era a aventura de um novo dia que recomeçava, com todas as promessas do inédito. Ainda não havíamos enveredado pelo caminho da escola. Acordar de manhã, ouvindo o canto dos passarinhos nas laranjeiras do quintal, vendo o fogo do sol nas cortinas claras das janelas, era reatar o mesmo sonho acordado, ir ao encontro das puras sensações, descobrir o grande mundo confuso e imprevisto da infância. (...)

A terra do quintal era preta. Depois da chuva, parecia um pirão escuro. Na parte mais baixa, bem junto ao muro dos fundos, a água suja formava poças, onde era uma delícia lambuzar os pés, fazendo sondagens voluptuosas até meia canela. Saíamos do banhado com meias de barro.

A presença adormecida de um momento adormecido de sesta... As folhas pararam, cansadas e amolecidas de calor. De vez enquanto um galo rouco e preguiçoso canta para espantar o mormaço. À sombra do muro, as carijós esgravatam a terra, acomodando-se numa cova refrigerante. O butiazeiro parece que murchou de tanto sol. Dos carrapichos vem um cheiro ativo que entontece. Entre o capim metálico se ouve toda uma festa miudinha de insetos, cricrilos, estalidos, como crepitações de língua de fogo em palha seca. Encostando a cara no chão via a terra tremer, atrás de uma nuvem ardente, de olhos pregados na paisagem minúscula, morros, vales, desertos, um mato brabo de guanxuma seguia o vaivém das formigas no seu carreiro. De súbito, eu também era formiga, trilhava o mesmo carreiro, carregava um enorme pedaço de folha, parando de vez em quando para trocar a senha com as outras formigas que vinham na direção contrária ou descansando um pouco para retomar depois o carreiro... Galinhas chegavam bem perto e me olhavam de lado, desconfiadas. O zumbido das moscas formava uma vaga música: fechar os olhos, dormir... Mas que irritação quando pousavam na pele... Sem mais nem menos, eu me punha a imitar o sultão abocanhando mosca, ensaiava dentadas no ar, durante um momento eu era o cachorro. Como seria

se fosse cachorro? Imaginava Idalina a me trazer todos os dias um osso e o resto da comida (SI, 31-32).

Os personagens imaginários da infância que assombravam o menino durante a noite também povoam seu universo autobiográfico, e o Anão de barba branca renasce no sonho aos toques da imaginação. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,

Os anões são seres ligados às cavernas e às grutas, Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas (...) personificam as manifestações incontroladas do inconsciente (...) são seres de mistério e se exprimem de preferência por enigmas. Participa das forças telúricas e é considerado como um velho deus da natureza (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 49-50).

O Anão que perturba o sono do menino Augusto e que no presente ainda causa temor ao autobiógrafo, está relacionado aos desejos e forças do inconsciente. O Anão do sonho, ao contrário de sua característica tagarela, não falava, apenas sinistramente gesticulava, chamando o menino e apontando para uma porta que ele não ousava abrir, era um convite para ingressar num mundo desconhecido, um convite à transcendência.

Se acordo agora, noite alta, é para ver que a insônia, fantasma de olhos arregalados, entrou no meu quarto; estou, como um corpo morto, estendido na cama e voltado para dentro de mim mesmo.

O pensamento sonâmbulo vai na beira dos telhados, anda contando as estrelas, solta a cumeeira das casas, pula por cima das ruas e corre depois pelas estradas que cortam ao longe a várzea aberta à frescura da noite. Uma última luzinha pisca entre as árvores da chácara.

E, súbito, o trem varando campo enche o silêncio espaçoso com o mesmo apito dos trens da minha infância, quando eu dormia sem dormir e viajava noite adentro no país do mundo da lua.

Era este o quarto? Ali no canto, agachado e imóvel, como um velho conhecido que espera há muito tempo – o Anão dos meus sonhos de criança. Era sempre o mesmo sonho, na outra casa da Floresta: eu descia, descia a escada do porão, e de lá de baixo, com um riso escondido na barba branca, ele apontava para a porta escura, fechada a cadeado. Sentia-me atravessar ao corpo todo o frio do terror. O Anão me chamava com a mão, vem cá, e indicava a porta do cadeado. Eu queria ao mesmo tempo descer

e subir, desvendar o mistério da porta de baixo e fugir a quatro e quatro escada acima...

Acordava aos gritos. Mas o sonho se reproduzia, às vezes na mesma noite, com a insistência de uma realidade interrompida, e ficou para sempre aquele gesto dentro de mim - vem cá -, aquele aceno que me convida a abrir a porta misteriosa, apelo impregnado de revelações extraordinárias, que é preciso decifrar (SI, 49).

O enigma do Anão da barba branca e da tal porta fechada a cadeado suscitava no menino reações contrárias; ao mesmo tempo em que a curiosidade instigava-o a adentrar a porta e decifrar o desconhecido, uma outra força pedia cautela e o impulsionava a retornar. O movimento de subir e descer a escada do porão da casa, de desejar e ao mesmo tempo temer a abertura da porta, a repetição constante do mesmo sonho revela o interior do autobiógrafo, cheio de perguntas, questionamentos e dúvidas, um mundo de conflitos interiores, em relação aos quais talvez o próprio sujeito tenha medo de encontrar respostas ou tema a insuficiência das mesmas. Por isso não ousa abrir a porta.

A persistência do sonho acontece pela não abertura da porta, e é nesse impasse que está o valor da história sonhada. Ainda que o anão habite o mundo dos sonhos, ao contrário das fadas, que apresentam ligação com o aéreo, os anões são seres telúricos ligados às cavernas, aos esconderijos; ocupam espaços pequenos por seus tamanhos. Fisicamente o anão apresenta um corpo pequeno que pode ser associado, pela estatura, à criança; no entanto sua cabeça, isto é, seus pensamentos são adultos.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que o autobiógrafo busca o transcendente, o irreal, teme o próprio; assim refugia-se dentro de si como numa caverna misteriosa. O sonho da criança reflete até o presente na vida do adulto, e o próprio anão conjuga em sua forma a criança e o adulto, como também guarda os segredos e enigmas da vida.

Assim como o Anão, o Rei dos Ratos também era alvo das inquietações noturnas do menino. O sonho se repetia por muitas vezes, o que chegou a lhe causar pavor quando a noite se aproximava. O escuro era o ambiente propício para que o Rei dos Ratos entrasse em cena, o silêncio da noite ressaltava ainda mais os ruídos e denunciava a proximidade do personagem macabro. Adormecer era abrir espaço para uma contínua perseguição, momento vertiginoso de prazer e pânico:

O Rei dos Ratos passou a perseguir-me em sonhos (...) Repetia-se o pesadelo noites e noites seguidas, com alguma variante, de modo que chegou a ser uma aventura terrível

a hora do apaga-a-luz. Aprendi a inventar não sei quantos pretextos para retardar o momento angustiante. O travesseiro tinha umas pontas que me espetavam, as cobertas não paravam, melhor fechar bem a janela e espiar o quintal. Cheguei a provocar pequenos desastres oportunos...

O mundo real, fronteiras protetoras da vigília, com a sensação de intimidade e presença familiar, me parecia tão vacilante e ameaçado... As larvas do sonho, os monstros vagos, encolhidos na sombra dos quatro cantos do quarto, esperavam o momento de entrar em cena. Dominava-me a certeza da sua presença, apesar do desmentido que me davam os olhos. E assim criei, à margem deste mundo solar, um mundo de terror, impenetrável para os outros, que o sol apagava durante o dia, mas de noite ali estava à minha espera.

É verdade que às vezes sentia uma atração irresistível por aquele outro lado das coisas, em que o medo e a delícia do mistério andavam misturados. Era como espiar por uma porta entreaberta para o escuro. Aqui dentro havia luz. O lampião recortava um círculo claro na mesa da varanda. Dentro da manga de vidro, ardia a chama, ora mais alta e fina, ora formando uma coroa de fogo em cima do pavio. A claridade aumentava na parede, as figuras dos quadros animavam-se então, como se quisessem descer da moldura.

Mas havia atrás de mim uma porta abrindo para o corredor escuro, e o corredor que abria para o quarto, e o quarto dava para a noite, e a noite acabava no sonho, e o sonho era o Rei dos Ratos...

Será gente? Será bicho?

Quem foi que mexeu na porta?

Virou a lata do lixo...

Silêncio! É o Rei dos Ratos... (SI, 27-28).

A noite, para o menino, torna-se um convite para o ingresso no mundo da fantasia:

Entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:640).

Assim, a noite transfigura-se como o espaço ideal para o devaneio infantil. Ao mesmo tempo em que causa temor por sua obscuridade, é uma porta de acesso ao mundo dos sonhos e do inconsciente. A noite também transporta o autobiógrafo para o passado, momento em que pode revisitar sua infância. Portanto ela devolve a liberdade ao sujeito, de sonhar e de viajar no tempo.

Porém à noite descrita pelo autobiógrafo não aparece em sua total escuridão; há, a presença de uma luz, que, na situação descrita acima, materializa-se pelo lampião. A casa não está em total escuridão, há uma vigília, uma luz que ilumina e que liga o menino ao mundo real, devolvendo-lhe a lucidez; percebe-se um jogo entre a claridade e o escuro, isto é, entre o consciente e o inconsciente, uma oposição entre o mundo real e o mundo da fantasia. Entretanto, essa mesma luz que traduz uma racionalização, também envolvida pela noite, e pelo pensamento criativo do menino, surge como um impulso que anima os próprios quadros do ambiente dando-lhes vida e tornando-os peças da imaginação do menino, sendo convidados a entrarem no mundo da fantasia.

Nesse movimento de regresso ao tempo da infância, Meyer consegue dialogar com os fantasmas que ficaram para trás e encarar acontecimentos que deixaram marcas naquele tempo, mas que refletem no presente, efetiva-se a possibilidade de absolvição, como também o desvelamento de situações obscuras e mal resolvidas. O retorno torna-se uma possibilidade de descobrir o irrealizado, a porta que tanto assombrava o menino simboliza a via de passagem entre o conhecido e o desconhecido, ela se abre para um mundo misterioso, para o autobiógrafo. Depreende-se que a porta não indica apenas uma passagem, ela convida o sujeito a atravessá-la e a embarcar numa viagem misteriosa. “A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:735). Meyer continua narrando o episódio:

Fechar os olhos e dormir. Mas no fundo das pálpebras fechadas, o olho da insônia abre um túnel. Vultos do passado chegaram nas pontas dos pés e entraram no quarto, como gente discreta de velório que não quer importunar o defunto. Vem deles o sussurro do absurdo, o cochicho do irrealizado.

Mas vamos fechar os olhos e pensar numa outra coisa; vamos voltar aos humildes caminhos da infância. Confesso que tenho medo de encontrar nas encruzilhadas o anãozinho importuno, mostrando sempre e cada vez mais a porta que não se abre. (...) Os momentos melhores estão guardados dentro de mim como brotos mortos (SI, 49).

Uma forma de retornar à infância para Augusto Meyer, é através do sonho, que foge do domínio humano devido ao fato de sua ação ser incontrolada; sendo assim, o sujeito que sonha vive o episódio sonhado como se ele fosse real fora da sua imaginação. Por isso o autobiógrafo sente receio de reviver alguns acontecimentos e ter que encarar aqueles que lhe despertavam medo na infância, como pode ser visto com o Anão de barba branca citado anteriormente. O sonho possibilita a reintegração do autobiógrafo com as lembranças mais distantes, como também propicia a liberdade ao ser que sonha. Sobre esse aspecto Bachelard aponta:

Na nossa infância o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio (...) é no devaneio que somos seres livres. Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda (BACHELARD, 1988, 95).

Bachelard diz que a imagem da solidão é condição essencial para o devaneio, o ser solitário sonha profundamente e, assim, consegue recuperar o passado mediante imagens guardadas em sua memória. A solidão referida pelo teórico é o momento em que a criança consegue reconhecer seu lugar no mundo, isto é, sua individualidade. Segundo ele, os devaneios não apresentam datas e, dessa forma, o devaneador consegue transpor os limites temporais e espaciais, configurando-se como um espaço tranqüilo e feliz, propício para recuperar a fase inicial da vida.

Por seu aspecto atemporal, é no devaneio que o sujeito consegue voltar no tempo e reviver experiências pretéritas que já estão distantes do presente, sem perceber a dilatação temporal que separa o eu-do-presente do eu-do-passado. Sobre isso, assim se manifesta Bachelard: “O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice. Eis por que, no outono da vida, experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quando tentamos fazer reviver os devaneios da infância” (BACHELARD, 1988: 96).

Conforme o pensamento de Bachelard e como já foi mencionado anteriormente, o ato autobiográfico é impulsionado pelo desejo de retornar ao passado. Ocorre que, ao chegar à fase madura da vida, ou mesmo à velhice, desperta no sujeito a vontade de retornar e rever episódios vivenciados, o que motiva, de certa forma, a escrita autobiográfica. Em *Segredos da*

Infância, Augusto Meyer demonstra claramente o desejo de reviver sua infância que já se encontra distante no tempo. Ressalta-se que o autor se detém apenas na fase inicial da sua vida para construir o primeiro volume de sua autobiografia, fato que revela a grande importância que a infância tem na vida do autobiógrafo.

Em Meyer, são as imagens daquele tempo os motivos que o levam a dialogar com a infância e aos poucos reconstrua seu percurso de vida. Em vários momentos da narrativa as imagens guardadas em sua memória, como o vento, a casa, a terra, o campo, o fogo de chão, o barulho da água, o sol, a paisagem, um livro, uma história infantil, entre outros elementos, como um barulho ou uma sensação, servirão para que os acontecimentos venham à tona. Ao mesmo tempo em que essas imagens servem de inspiração para aquele que as visualiza, também se transformam e ganham uma nova configuração pela imaginação do ser que as recorda. Assim, as imagens da infância apresentam um caráter dinâmico como a própria infância quando recordada.

Sobre as lembranças da infância, o teórico comenta que a “lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças” (BACHELARD, 1988: 111). Vejam-se alguns fragmentos de *Segredos da Infância* em que as lembranças estão associadas a uma estação. No caso, a lembrança do vento e o barulho da água do arroio de Cerro D’Árvore servem como vias de acesso ao passado:

O vento mandava naquelas várzeas e canhadas. Senti-o, desde o começo, dominando tudo, sacudindo o rancho nas noites frias, quando eu acordava com medo e ouvia lá fora o seu gemido. (...)

Às vezes, de um extremo do horizonte ao outro, o vento do Cerro D’Árvore enxotava o seu rebanho de nuvens acarneiradas com uma violência precursora do minuano. As macegas pareciam viver de uma vida atormentada sobre o alecrim das baixadas, ondulante, sobre o lombo das coxilhas passavam sem cessar sombras rápidas, como nuvens rasteiras, e tudo se revestia de uma aparência de intranquilidade vagamente ameaçadora.

O vento enfurecido açoitava a rancharia, os primeiros frios penetravam pelas frinchas, o gado procurava os paradouros.

E no outro dia, era o minuano. Bastava olhar a altura gelada e azul, com um que outro galope de nuvem, para reconhecê-lo. Havia todas as vezes, todos os lamentos naquela voz poderosa. Zunia nos tetos, varria as macegas, corria três dias e três noites sem parar. Os baldes de água gelavam ao relento. A geada branqueava os campos. De manhã, que bom que era o café fumegante e o braseiro debaixo da mesa.

(...)

Ainda hoje quando ouço um murmúrio de água corrente, aquele murmúrio que associamos a não sei que profundas vozes interiores, é o arroio do Cerro D'Árvore que me acode à memória: entre as arvoretas do capão, no seu leito de areias finas, ele corre docemente na lembrança. Meu petiço marchador, o Bragado, atravessando o vau, bebe a largos sorvos a água cristalina, cerrando as pálpebras armadas de cílios brancos. Na sombra mosqueada se sol, o sussurro das folhas se mistura ao canto da rola, que parece vir de todos os lados do mato

Meus olhos impregnavam todas as coisas de uma profundidade cheia de mistério. Tão altas que eram as macegas! Tão vivo o esmalte verde das folhas, onde uma gota pequenina de orvalho refletia minha imagem debruçada... (SI, 17-18).

Para Bachelard, as imagens que vêm do fundo da infância não são verdadeiras lembranças; nesse processo convivem dialeticamente memória e imaginação: “Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos” (BACHELARD, 1988: 96). Tal processo se efetiva na autobiografia de Augusto Meyer e pode ser visualizado no capítulo *Do fundo da insônia*, quando o autobiógrafo, num momento de insônia, recorda um evento da sua infância em que a História da Arca de Noé, contada pela criada Idalina, mistura-se com sua casa da Floresta, ou melhor, com o quintal da casa e, num processo imaginativo, ora lembra, ora cria em cima do acontecimento que vivenciou. Motivado pela história da Arca embarca numa viagem interior.

Se acordo agora, noite alta, sem poder dormir, é para ver a outra casa da Floresta, com seu quintal que emendava numa comprida chácara, quase toda coberta de capim alto. Era fechada aos fundos por uma cortina de taquaireiras, que balouçavam, estalavam, gemiam ao vento, vergando os cimos com uma graça flexível.

Passada a cerca – era preciso torcer a taramela com as duas mãos -, por entre as largas folhas dos mamoneiros aparecia a velha timbaúva, cheia de orelhas-de-macaco.

Lembra-me o espanto que então senti, ao apanhar aquelas cápsulas negras e lisas – correspondiam fielmente à sugestão do nome. Como é que uma árvore, pensava, uma árvore venerável e troncada podia usar aquelas orelhas horrorosas em vez de frutos?

Idalina logo achou a explicação do estranho caso; não vê que...

A história confusa e maravilhosa era desenrolada aos meus olhos como um fio que não acaba nunca. Idalina me conduzia aos primeiros dias da criação, ao limo primitivo de onde renasceram as coisas, depois de quarenta dias e quarenta noites de chuva.

E também eu embarcava na arca.

De nariz no ar e olhos espetados para dentro, sentia vagamente que a história absurda era mais importante que todas as evidências deste mundo: o quintal, a velha árvore retorcida, o bambual aos fundos e a porta do galinheiro, que eu deixava escancarada, e por onde o galo, primeiro, e depois as galinhas começaram a sair para os verdes da chácara, arredondando os olhos vidrados, com uma curiosidade cautelosa e estúpida. Imaginava para meu uso exclusivo o refúgio de uma arca. Levaria comigo as melhores coisas da vida: meus pais, o mano Rico, minha irmã Carlota, que sabia ler como ninguém A História de um Quebra-Nozes, e tia Mavuce, apesar dos ralhos. Do reino animal, bastaria apartar o Sultão, o Mimoso, o Dakel de tia Hermínia e o gato de casa, que afiava as unhas no tronco dos mamoneiros. Descobri muita coisa naquele mundo imenso da chácara: o aranhol, um ninho de tico-tico, um lagarto manhoso e certa vez... (SI, 46-47).

Ainda no capítulo *Do Fundo da Insônia*, o autobiógrafo, ao desvendar os mistérios do quintal da casa da Floresta, recorda o dia da Páscoa em que, guiado por seus pais, procurava os ovos coloridos. Na ocasião, em vez de achar os ovos de Páscoa, descobre um ninho de tico-ticos e conta a história do lagarto ladrão de ovos; no meio da história do lagarto, como num instante, há um corte no relato, e o narrador conta um episódio criado por sua fantasia. Assim a imaginação viva do menino o desprende da realidade, e a história do lagarto serve como uma ponte que o leva à sua própria história.

O lagarto ladrão de ovos, sorrateiro e ladino, aguçou em meu pai a vontade de experimentar a pontaria; foi uma expectativa quase pungente para mim, que já conhecia o misterioso Colt guardado em cima do armário, no coldre de couro preto, mostrando apenas o cabo respeitável. Tentação da fantasia... Se entrasse um ladrão em casa... e via-me a trepar numa cadeira, a desabotoar o coldre; mansinho, deslizava na treva do corredor, com a arma preparada, o ouvido atento aos menores ruídos. Estalava um degrau, mexia-se um vulto e estrondava um tiro de beijo! Minha mãe, recolhida ao quarto, pensaria, tremendo de susto, mas com uma ponta de orgulho: que menino valente! (SI, 47-48).

As imagens da infância do autobiógrafo estão nitidamente relacionadas com a natureza, pois o sujeito procura se integrar ao ambiente natural como a recuperação de sua essência, na busca de uma plenitude como ser. O ambiente natural aparece numa visão

conciliadora e feliz, como se o autobiógrafo procurasse, no contato com a natureza, restabelecer a ordem natural, gozando da força ativa do universo.

Nota-se a necessidade do autobiógrafo de recuperar seu estado inicial; é a natureza devolvendo ao sujeito as sensações primeiras, o sentimento de paraíso. Diante disso, a recuperação da infância ligada à natureza proporciona ao sujeito o contato com as forças iniciais que constituem o ser, a infância espelha sua beatitude através da integração com o ambiente natural, refletindo imagens felizes do passado.

Quanto mais o autobiógrafo adentra o passado e tenta resgatar imagens adormecidas, mais indissolúvel se torna o convívio da memória e da imaginação. Nesse contexto, a memória dos fatos, isto é, a memória historiadora que se apóia em datas e requer certa cronologia, pouco revela do sujeito. No entanto, no devaneio em que o ser imagina se recordando mediante o convívio memória-imaginação, o passado encontra a substância e, nesse devaneio cósmico, efetiva-se a integração do sujeito com o mundo.

Segundo Bachelard, a infância surge como o arquétipo da felicidade, pois “a infância aparece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar” (BACHELARD, 1988: 119). Diante disso, retornar ao início da vida, além de ser uma forma de autoconhecimento, é também uma possibilidade de recomeçar um percurso, processo presente na autobiografia de Augusto Meyer, a idéia de recomeçar é a possibilidade de abrandar o presente e se afastar da crise.

Infância é o símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade, este é o sentido que lhe é dado pelo taoísmo: Apesar de vossa idade avançada, tendes a frescura de uma criança (Tchuang-tse, cap.6). A criança é espontânea, tranqüila, concentrada, sem intenção ou pensamento dissimulados (Lao-tse, 55, comentado em em Tchuang-tse, cap. 23). Esse mesmo simbolismo é empregado na tradição hindu, na qual o estado de infância é denominado balya: é, exatamente como na parábola do Reino dos Céus, o estado prévio à obtenção do conhecimento (GUEV, GUEC).

Aliás, na tradição cristã, os anjos são muitas vezes representados como crianças, em sinal de inocência e de pureza. Na evolução psicológica do homem, atitudes pueris ou infantis – que em nada se confundem com as do símbolo criança – assinalam períodos de regressão; ao inverso, a imagem de criança pode indicar uma vitória sobre a

complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:302)

A infância é um tema relativamente recente na literatura e na arte em geral. Segundo Philippe Ariès²⁷ em seu texto *História Social da Criança e da Família*, até meados do século XII, a infância era desconhecida para a arte medieval, o que pode ser justificado não pela falta de competência ou habilidade dos artistas em representá-la, mas pela provável falta de espaço que a infância tinha no mundo medieval. Segundo o teórico,

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII (ÀRIES, 1981:28).

Pensando sobre a história social da infância e sua evolução no tempo, verifica-se que a representação inicial da infância estava associada ao tamanho da criança, a qual era reproduzida numa escala menor em relação ao adulto; entretanto, suas características específicas não eram consideradas, configurando um adulto em miniatura²⁸. Mais adiante, a partir dos séculos XIV e XV, muitos artistas se detiveram em mostrar a infância religiosa, em que a figura de Jesus com a Virgem foi se diversificando e ganhando inúmeras formas de representação. Nessa iconografia religiosa, focada no menino Jesus e sua mãe, os artistas sublinhariam aspectos fraternos, graciosos e ingênuos da primeira infância²⁹. Essa

²⁷ ARIES, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman. Segunda Edição. LTC Editora. 1981.

Para ilustrar uma tentativa de representar a criança daquela época, Philippe Áries registra uma cena do Evangelho: *Uma miniatura otomana do século XI nos dá uma idéia impressionante da deformação que o artista impunha então aos corpos das crianças (...). O tema é a cena do Evangelho em que Jesus pede que se deixe vir a Ele as criancinhas, sendo o texto latino claro: parvuli. Ora, o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, sem nenhuma característica da infância: eles foram simplesmente reproduzidos numa escala menor. Apenas seu tamanho os distingue dos adultos* (ÀRIES, 1981:17)

²⁸ Como exemplo: *No Evangeliário da Sainte-Chapelle do século XIII, no momento da multiplicação dos pães, Cristo e um apóstolo ladeiam um homenzinho que bate em sua cintura: sem dúvida, a criança que trazia os peixes. No mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido* (ÀRIES, 1981:18).

²⁹ No grupo formado por Jesus e sua mãe, o artista ressaltaria: *a criança procurando o seio da mãe ou preparando-se para beijá-la ou acariciá-la; a criança brincando com os brinquedos tradicionais da infância,*

representação religiosa entre mãe e filho foi se tornando profana, como uma cena quotidiana. Portanto, a infância religiosa deixou de se reduzir à infância de Jesus e se voltou para a infância da Virgem, quando dois temas ganharam valor: o tema do nascimento e o da educação da Virgem. Nesse contexto, uma iconografia nova se formou, multiplicando cenas de crianças santas reunidas, com ou sem suas mães³⁰.

Entretanto, dessa iconografia religiosa da infância surge uma iconografia leiga nos séculos XV e XVI. Ainda não se tratava de uma representação individual da criança. Sobre esse aspecto Philippe Àries aponta:

A cena de gênero se desenvolveu nessa época através da transformação de uma iconografia alegórica convencional, inspirada na concepção antigo-medieval da natureza: idades da vida, estações, sentidos, elementos. As cenas de gênero e as pinturas anedóticas começaram a substituir as representações estáticas de personagens simbólicas (...) a criança se tornou uma das personagens mais freqüentes dessas pinturas anedóticas: a criança com sua família; a criança com seus companheiros de jogos, muitas vezes adultos; a criança na multidão, mas ressaltada no colo de sua mãe ou segura pela mão, ou brincando, ou ainda urinando; a criança no meio do povo assistindo aos milagres ou aos martírios, ouvindo prédicas, acompanhando os ritos litúrgicos, as apresentações ou as circuncisões; a criança aprendiz de um ourives, de um pintor e etc.; ou a criança na escola, um tema freqüente e antigo, que remontava ao século XIV e que não mais deixaria de inspirar as cenas de gênero até o século XIX (ÀRIES, 1981: 20-21).

Embora a figura da criança seja mais freqüente nesse momento, as cenas de gênero não se consagravam à descrição exclusiva da criança; ora elas eram protagonistas da cena, ora ocupavam uma posição secundária. Para Philippe Àries, isso sugere duas idéias: a primeira é de que as crianças estavam misturadas aos adultos tanto para o trabalho, passeio ou jogo, e a segunda, é de que os pintores gostavam de pintar as crianças por sua graça ou por seu

com um pássaro amarrado ou uma fruta; a criança comendo seu mingau; a criança sendo enrolada em seus cueiros. (ÀRIES, 1981:20).

³⁰ *Essa iconografia, que de modo geral remontava ao século XIV, coincidiu com um florescimento de histórias de crianças nas lendas e contos pios, como os dos Miracles Notre-Dame. Ela se manteve até o século XVII, e podemos acompanhá-la na pintura, na tapeçaria e na escultura* (ÀRIES, 1981:20).

pitoresco (Cf. ÀRIES, 1981: 21) ³¹. Levando em consideração essas duas idéias, a primeira parece arcaica, já que, desde o final do século XIX até hoje, tem-se a tendência de separar o mundo da criança do mundo dos adultos; a última, ao contrário, prenuncia a visão moderna de infância.

Nesse contexto, o século XVII teve papel importante na representação dos temas da primeira infância; foi nesse período que os retratos de crianças sozinhas se tornaram comuns, como também foi o momento em que os retratos de família se organizavam em torno das crianças, tendo elas como o centro da composição. A criança, nesse momento, servia para o entretenimento da família; devido à sua graça era o centro das papaições e o passatempo dos familiares. No entanto, não era reconhecida por suas particularidades que a diferenciam do adulto como, por exemplo, sua estrutura psicológica e física.

Em síntese, torna-se possível afirmar que o sentimento da infância³² não existiu na sociedade medieval, de modo que, ao se tornar independente da sua mãe ou da sua ama, a criança já ingressava no mundo dos adultos, sendo considerada como eles. Foi, portanto, a partir do século XVII que a sociedade começou a enxergar a criança, mesmo que ainda como entretenimento. Assim, nos séculos XVIII e XIX é que o sentimento da infância começou a ser compreendido pela sociedade e aos poucos foi ganhando espaço na literatura.

Como já foi referido anteriormente, a infância, embora mencionada rapidamente em nossa literatura desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, ganha realce no Romantismo brasileiro. Mesmo sendo considerado um tema romântico, a infância adquire importância em outros momentos da literatura, como no Modernismo, e também, ganha ênfase quando um escritor pretende contar seu percurso de vida, ou melhor, escrever sua autobiografia.

Bachelard diz que nos “nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são de certa forma, revivificados” (BACHELARD, 1988: 119). Pelas palavras do teórico, o movimento de retornar à fase inicial da vida proporciona novamente o contato e a vivência com elementos importantes daquele tempo que ficaram para trás. Retornar, portanto, constitui uma forma de reviver e dar novamente luz aos arquétipos do passado.

³¹ O autor ainda destaca: *O gosto pelo pitoresco anedótico desenvolveu-se nos séculos XV e XVI e coincidiu com o sentimento da infância “engraçadinha”* (ÀRIES, 1981:21).

³² Para Philippe Áries, a expressão “sentimento da infância” não significa o mesmo que afeição pela criança, e sim, a consciência da particularidade infantil, que a distingue do adulto.

Para Meyer, retornar à infância também constitui a possibilidade de encontrar em sua vida a poesia, já que é o espaço propício ao devaneio poético. Na infância o ser solitário se liberta e consegue sonhar profundamente; esse espaço cósmico propicia o encontro com a poesia. O devaneio voltado para a infância concede, ao mesmo tempo, a paz e a plenitude ao sujeito e o contempla com as imagens primeiras, momento em que se efetiva a unidade da poesia.

Com a proximidade da adolescência, o sujeito começa a conviver com a crise fruto desse período, afastando-se, portanto, do universo infantil. O mundo que se apresenta, repleto de incertezas e desajustes, coloca o autobiógrafo em tensão como pode ser verificado no capítulo que antecede o posfácio de *Segredos da Infância*, intitulado *Quê? Por quê? Pra quê?* Pela própria denominação do capítulo pode-se prever os questionamentos do autobiógrafo quando percebe que não vivencia mais a plenitude da infância e, portanto, é capaz de reconhecer-se diante do mundo como um ser individual e consciente de sua atual posição. O sentimento de tristeza e nostalgia toma conta do autobiógrafo quando se refugia num canto do pátio no Ginásio para um momento de introspecção:

Ao lado da talha de água, no pátio do Ginásio, os olhos enfiados para dentro, olhando sem nada enxergar, sonhava umas coisas vagas; do rodapé verde-negro desprendia-se uma indefinível impressão de tristeza.

Era sombrio aquele recanto, propício às rumações sem motivo; o ângulo da parede formava uma espécie de refúgio discreto. Não sabia onde meter tanta cisma.

Completara o preliminar – três anos mais ou menos descuidosos – e andava agora a cursar o ginásio. Os professores do ginásio eram jesuítas, o estudo era mais puxado, as horas mais compridas.

Resvalava insensivelmente para uma vida de consciência intranquã, as primeiras perplexidades começavam a perturbar-me e do fundo de mim mesmo, como bolhas que sobem à superfície da água lisa, irrompiam perguntas imprevistas, urgentes, imperiosas: a vida cheia de verbos irregulares...

Como ondas recomeçando em ondas, as perguntas emendavam-se em perguntas: quê? por quê? pra quê? Enovelavam-se, desdobravam-se e acabavam regirando em torno do mesmo ponto de partida, a modo de cobra que devora a própria cauda...

Olhava a talha, o pátio, o rodapé verde-negro. Já não seriam as pupilas da criança, aceitando o espetáculo do mundo, os olhos enlevados pela maravilhosa surpresa de tudo e a interrogação espontânea que é a nossa primeira forma de falar; diferente

agora a expressão, carregada de incertezas, com um pouco de terror de vida a estremecer lá no fundo, quem sabe? (SI, 81).

Pelo fragmento acima consegue-se apreender o estado de inquietação em que se encontra o poeta quando começa a compreender seu papel diante o mundo que o cerca. O homem que se forma minado de dúvidas, lacunas e questionamentos denuncia o perfil do autobiógrafo e revela uma característica da sua escrita, isto é, a contínua indagação pela condição humana. A busca do eu que não consegue se achar principia pelo cotidiano, num momento de recreação no pátio da escola, o adolescente que começa a se conhecer confessa suas cismas e busca um refúgio para si mesmo.

Nesse último capítulo de *Segredos da Infância*, Meyer distingue duas fases de sua vida. A infância aparece repleta de cores vivas, sendo simbolizada pelo arco-íris com sua esplendorosa beleza. Já a adolescência se mostra mais sombria, sendo associada ao verde-escuro, ao cheiro do mofo, transfigura-se como um momento de dúvidas e cismas, refletindo o presente do autobiógrafo.

O arco-íris, elemento escolhido por Meyer para simbolizar sua infância, representa o “caminho e mediação entre a terra e o céu. É a ponte, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-Mundo e o nosso (...) é geralmente anunciador de felizes acontecimentos ligados à renovação cíclica” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 77). Diante disso, a infância, além de ganhar as cores alegres do arco-íris, também se torna um espaço divino para o autobiógrafo, com o arco colorido servindo como uma ponte que transporta o poeta do mundo real ao imaginário. Esse mesmo arco estabelece uma comunicação entre o céu e a terra, entre o presente e o passado do autobiógrafo, como também a ligação entre o mundo divino e o mundo profano.

Por outro lado, o recanto verde que serve de refúgio para o eu-atual adquire um significado dúbio, já que a cor verde pode estar relacionada a uma simbologia benéfica, isto é, ter uma relação de regresso ao útero materno o campo verde é uma substituição da mãe, como também estar relacionado ao verde do mofo, da putrefação, da pele doente, ou seja, o verde da morte. “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 943).

Naquela tarde, porém, era o verde-negro do rodapé a cor que assentava bem ao meu devaneio. Parecia especialmente feito para os dias nublados, para as crises de

alheamento em pleno recreio, quando encaramujar-se é quase um gesto de defesa. Achava-lhe também alguma sutil correspondência com o cheiro de mofo que havia naquele recanto sombrio, ao lado da talha. Nos dias de calor, parecia estender-se muito bem com as emanações fermentadas da barrica de “Sauerkraut” ou os odores amoniacais que às vezes vinham de certo correr de portinhas estreitas, sob longo telhado de zinco, escorado com colunas de madeira. A literatura que floresce em tais retiros, transformando as paredes numa antologia rabelaisiana, ilustrada com vigoroso realismo, foi um dos grandes choques da minha vida (SI, 83).

Conforme o teor do fragmento acima, o recanto verde em que o poeta se isola serve como um esconderijo para si. Percebe-se o conforto e a proteção que esse espaço transmite ao sujeito, como se estivesse no útero materno. No entanto, esse mesmo espaço que transmite conforto e abriga a vida, cheira a mofo e é escuro, o que denuncia o lado negro, isto é, a morte de algo, que no contexto revela o término da infância. Ao registrar pela escrita a morte da infância, o autobiógrafo evidencia um momento crucial na narrativa: o nascimento do poeta. Por sua vez, o poeta é fruto da sombra, das imagens fugidias e mutantes. E, nesse contexto, o próprio espaço de refúgio que o poeta escolhe para suas divagações apresenta, assim como seus pensamentos, um caráter dúbio e conflituoso.

Nesse processo de formação do poeta, as crises de isolamento, as inquietações do adolescente que possuía uma sensibilidade aguçada, aspecto que o diferenciava dos outros colegas, o olhar diferente perante o mundo que o cercava, a percepção dos detalhes do cotidiano, um constante pessimismo denunciavam o nascimento do poeta Augusto Meyer e revelavam a poesia em sua vida.

Naquela mesma tarde em que o adolescente, despontando no menino bisonho, começava a pressentir os verbos irregulares da vida, aprendi de modo insofismável que neste mundo há lugar para tudo, menos para os encolhidos que sonham à margem do tempo e não entram no jogo bruto.

No melhor da meditação, quando me sentia quase revirado pelo avesso, de tanto ruminar perguntas, Carneirinho e Jorge Py, dois técnicos do tranco no futebol, talvez instigados pelo aspecto de absoluta ausência que devia transparecer da minha atitude, combinados por alguma senha, aproximaram-se de cada lado e me aplicaram um magistral sanduíche.

A dor, a raiva, o orgulho foram saudados a gargalhadas: que vontade de vomitar a alma... O sino bate o sinal do silêncio (SI, 85-86).

2.1.1 O arquétipo da casa

Na construção do imaginário sobre a infância, o valor das imagens do passado preserva a história particular do sujeito, revivê-las significa ao mesmo tempo reimaginá-las, e, dessa forma, atribuir a elas um novo significado. No que se refere a *Segredos da Infância*, alguns arquétipos servem como ponte entre o presente e o passado do autobiógrafo, ganhando um espaço significativo nessa revisitação do tempo pretérito. Nesse sentido, este trabalho de análise propõe uma leitura sobre o arquétipo da casa na escrita autobiográfica de Augusto Meyer, já que, em sua escrita autobiográfica as três casas onde morou com a família no período da infância e início da adolescência são muitas vezes mencionadas.

Importante salientar que as casas referidas pelo narrador seguem uma cronologia, fazendo um percurso desde a primeira casa, o rancho de Cerro D'Árvore, que remete ao período da primeira infância do autor, isto é, ao início da sua consciência quando ele era ainda pequeno; a segunda casa, o Casarão da Floresta, marca o período em que o menino já está um pouco maior e ingressa na fase escolar e, por último, a casa da Praça da Matriz mostra a fase em que Meyer já se encontra no fim da infância e início da adolescência.

Mesmo que se perceba certa cronologia no relato das casas em que elas vão se apresentando na narrativa, paralelamente ao crescimento do menino, não existe o registro de datas para marcar esse avanço temporal. Assim, a referida cronologia pode ser verificada na medida em que o menino vai revelando seu crescimento a partir de seu comportamento, como a preferência por certos brinquedos, pelos livros, o ingresso na escola, etc.

A leitura que proponho sobre a casa na narrativa de Augusto Meyer é a sua percepção como espaço formador da identidade do sujeito, não apenas a casa em si, mas os espaços que rodeiam a casa; esses adquirem valor fundamental para a composição da personalidade desse poeta, que desde a infância, possui olhos indagadores e profundos e que demonstra, já nessa fase, o desejo de partir, de caminhar, de desvendar o mundo.

Visitando sua simbologia, a casa está no centro do mundo, ela é a própria imagem do universo. Em *Segredos da Infância*, o autobiógrafo dedica a elas grande parte dos eventos

narrados; desse modo, as casas se tornam o universo do autobiógrafo, já que é a partir de seus recantos e arredores que o menino Augusto começa a descobrir o mundo que o cerca.

A primeira casa é o rancho de Cerro D'Árvore, localizado no município de Encruzilhada:

Estou vendo o nosso rancho, construído no alto de uma coxilha, a taquara e barro e teto de santa-fé. Abrem-se e ondulam, no fundo da memória, os horizontes de coxilhões, com maravilhosos crepúsculos e um sol enorme, inundando os campos. O vento mandava naquelas várzeas e canhadas. Senti-o, desde o começo, dominando tudo, sacudindo o rancho nas noites frias, quando eu acordava com medo e ouvia lá fora o seu gemido. Ficamos no rancho até a conclusão dos reparos que se faziam numa casa de material (SI, 16).

O início da consciência de Meyer nasce em sua casa natal; o rancho modesto e rústico é um espaço pequeno, porém acolhedor ao menino. Situado no alto de uma coxilha, destacava-se na amplitude dos campos; sua verticalidade contrastava com a visão do horizonte proporcionado pelo pampa. O aspecto frágil de sua construção, juntamente com sua localização desprotegida, refletia o próprio estado do menino, que recentemente descobria o mundo. Aquele espaço era para ele um refúgio, o local de sua origem.

Bachelard, ao estudar os espaços da casa, enfatiza: “a casa é o nosso canto do mundo, é o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmo” (BACHELARD, 1993: 24) Para Meyer, sua vida começou no rancho de Cerro D'Árvore; ali ele estava amparado e protegido; dessa forma, sua vida inicia bem, agasalhado em sua casa, como se ainda gozasse as sensações do útero materno. O caráter rústico do rancho reflete o próprio estado do menino, que acabou de entrar para o mundo e tem pouco conhecimento da vida.

A palavra árvore apresenta uma simbologia rica³³:

Símbolo da vida em, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade. Serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração (...) A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo através de suas raízes sempre a explorar as

³³ Mircea Eliade distingue sete interpretações principais, embora não as considere exaustivas. Entretanto articulam-se todas elas em torno da mesma idéia do **Cosmo vivo**, em perpétua regeneração (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997: 84).

profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraído pela luz do céu (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:84).

Pensando na simbologia da árvore, o nome do local se torna bem sugestivo ao poeta, mostrando seu caráter evolutivo e de constante ascensão, como o menino que descobre a vida e começa a desvendá-la.

Esse espaço onde se encontra a casa natal, já pelo próprio nome, transfigura-se pelos olhos do narrador. Como um paraíso inserido em meio à natureza e em contato com o vento, a terra, o sol, a água, colocava o menino em contato com o universo, dando-lhe a primeira sensação do cosmo. A amplitude dos campos banhados pelo sol, a paisagem do horizonte, o arroio, a fúria do vento conduziam o menino desde pequeno ao devaneio, instigavam sua imaginação, denunciavam aos seus olhos pequenos a imensidão do mundo.

A amplitude do campo que se perdia no horizonte tornava o rancho pequeno diante da imensidão da paisagem. Visitando sua simbologia, os campos aparecem como “a antítese do inferno, são o símbolo do paraíso, ao qual os justos têm acesso após a morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:172). Assim a natureza específica do pampa traduz ao autobiógrafo a sensação de paraíso, de contato com as forças do universo que deram origem ao próprio ser, devolvendo-lhe a paz inicial. O espaço natal, inserido neste local, constitui o próprio paraíso, para onde o autobiógrafo deseja regressar. Assim, o rancho, mediante toda a imensidão, era a extensão do paraíso, o espaço acolhedor que o amparava. Nele o menino tinha o aconchego familiar.

Meus olhos impregnavam todas as coisas de uma profundidade cheia de mistério. Tão altas que eram as macegas! Tão vivo o esmalte verde das folhas, onde uma gota de orvalho refletia minha imagem debruçada...

Ondulavam, branqueando o campo, os penachos de barba-de-bode. Ainda lá devem estar, na encosta do cerro, as mesmas pedras rugosas, cobertas de líquen; os velhos butiazeiros, no meio das pedras antigas, davam não sei que ares de família, uma impressão de intimidade, a sugestão de um parentesco inviolável e áspero.

Maravilhoso era o talo de forquilha em que a mão direita e a mão esquerda tiravam sorte. As mãos brigavam de ciúme. Um ruflo de asa me espantava. E entre as macegas – que pancada no peito! – um ninho de tico-tico (SI, 18).

A imensidão da paisagem é uma oposição ao tamanho do menino, que vê tudo com os seus olhos de criança e, a partir do seu tamanho. Assim, o mundo se revela numa amplitude sem limites: “No céu, tão alto para os meus olhos de criança” (SI, 17), o céu fascina o poeta, o tamanho sem limites, a ausência do fim e a cor azul contaminavam o seu pensamento, esse espaço se torna ao mesmo tempo distante e desejado para o menino que sonha.

Segundo Bachelard, além de abrigar o devaneio, a casa protege o sonhador ao mesmo tempo em que lhe devolve a paz inicial. A casa também guarda uma porção de lembranças que ligam o homem ao seu passado mais íntimo; as lembranças ficam guardadas nos refúgios da casa, os cantos e certos espaços são guardiões de segredos e têm muito a revelar. É durante o devaneio que o sujeito consegue revisitar esses espaços e então regressar às primeiras lembranças, entrando em contato com as profundezas da alma.

A casa significa o ser interior e, nessa linha de pensamento, seus espaços adquirem significados importantes. Assim, toda sua intimidade está por ser descoberta. Na casa da Floresta³⁴, segundo local habitado pela família, o autobiógrafo ingressa num outro universo, diferente do anterior. Pela própria construção, o “velho casarão”, chamado dessa forma pelo menino, adquire um significado novo.

A casa era de alvenaria, o espaço mais amplo; tinha três andares, em um deles estava o porão, local que guardava os segredos e sonhos do menino. O quarto que Augusto dividia com seu irmão Henrique ficava no andar superior da casa; do alto ele conseguia ver os espaços que cercavam a casa, como a chácara do gringo Ercole, cujos recantos o menino curioso desejava desvendar.

O Casarão tinha uma escada torcida que ia dar na varanda. Ainda me lembro como era bom passar a mão no corrimão liso, fazendo um silvo especial para espantar as sombras que dormiam no canto. A pilastra com a bola lustrosa era um homem careca. Crescia capim no fio da calçada, e na laje da soleira, raspada pelas solas, abria-se uma cova antiga. As almofadas da porta, com losangos salientes, davam vontade de trepar até lá em cima e entrar pela janela da sala. Nas janelas de baixo, aranhazinhas armavam teias entre as grades.

À direita ficava a Chácara do gingo Ercole, com uma cerca de tábuas do lado da calçada e os verdes da horta, entre regos debruados de agrião. Bem em frente, a loja do Sampaio. A praça era um largo aberto no morro, com a capelinha de São Pedro muito

³⁴ Floresta é o nome de um bairro de Porto Alegre, local onde estava situada a casa da família de Augusto Meyer, portanto o autor aproveita o nome sugestivo do bairro e poeticamente o mescla com sua fantasia infantil.

azul contra as barrancas vermelhas, onde as carroças iam buscar cascalho para o aterro.

O mundo era então a velha casa da Floresta. Quando muito a aventura começava na praça, estendia-se à direita pela chácara do Ercole; vez que outra, um passeio no morro, com guabirobas e pitangas. O extremo limite desse mundo conhecido não ia além da volta do bonde, lugar consagrado para armar o barracão do circo (SI, 24).

Na nova casa se formava um mundo novo, a vida do menino se abria para um novo espetáculo, um universo a ser desvendado. A casa trazia algumas novidades, entre elas um porão, espaço que servia de abrigo noturno para os sonhos do autobiógrafo. Nesse local morava o Anão da barba branca, grande personagem imaginário que fazia da noite uma misteriosa aventura, configurava uma espécie de prazer e medo. Bachelard diz: “Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos” (BACHELARD, 1993: 34). E a casa da Floresta foi para o menino o centro de seus sonhos, o abrigo perfeito para seus devaneios da infância.

O Anão esperava o menino adormecer e escondido num canto do quarto, convidava-o para entrar no porão. Para Bachelard, o porão apresenta um sentido importante: “ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1993: 36). O porão dos sonhos ficava fechado por uma porta com cadeado, o menino temia sua abertura ao mesmo tempo em que percebia a necessidade de desvendar o irrealizado. A consciência de uma profundidade maior da alma humana seria entrar num caminho de inconsciência, algo desconhecido e por isso assustador.

O sonho iniciava no quarto de Meyer, no sentido oposto ao porão; estava localizado no andar superior e vinha descendo, percorrendo os espaços da casa até chegar ao ponto alto: a porta com cadeado que dava acesso ao porão. Era o limite, onde acabava o racional e iniciava o irracional, onde os sonhos seriam ilimitados. O nome a que o autobiógrafo se refere para denominar sua segunda moradia é bastante sugestivo; a palavra floresta se torna, simbolicamente, anunciadora, das profundezas do sujeito; “por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:439). Pela narração do autobiógrafo ao tentar desvendar os mistérios e os personagens imaginários que habitam o casarão, o sujeito transpõe o medo de descortinar o inconsciente e adentrar em suas profundezas, teme o medo das revelações do inconsciente, aquilo que está reprimido.

Na casa da Floresta, o narrador conta eventos que ficaram registrados em sua memória, entre eles está o brinquedo construído cuidadosamente por seu pai, quando ele e seu irmão Rico, acompanhados pelo pai iam, nas manhãs de domingo, soltar pandorga no morro da Floresta. Em vários momentos da infância do autobiógrafo o pai é mencionado, ele aparece como uma figura presente e positiva na vida do menino, sempre descrito com carinho e admiração.

De outras vezes, íamos ao morro especialmente para soltar pandorga. Meu pai participava do brinquedo. Ninguém punha mais paciência, carinho e arte em armar uma pandorga, uma pandorga-mãe, com roncador e rabo grosso.

(...)

Pronta, enfim, tomávamos o caminho aberto no barranco fronteiro com degraus de barro endurecido e, chegando ao alto, começávamos a soltar o pandorgão ao vento, dando linha como um pescador, até vê-lo diminuir na altura azul; (...)

A arraia voadora dava puxões bruscos à linha, sem mais nem menos desandava a rabear, cabeceava e estremeceva toda, ao empinar-se. Tinha a nítida impressão de sair aos trambolhões, arrastados pelos ares, se não me firmasse bem pelas pernas (...)

Pandorgas de todas as cores e tamanhos mexiam-se para um lado e outro, presas a um fio, bichos fantásticos de papel que os donos traziam a uma cura de ar livre. Subiam para o azul os gritos da criança. O vento da tarde embebedava de tão vivo, e, ao fim de algum tempo, meu irmão e eu, que nos revezávamos na manobra, tontos da emoção violenta e da vertigem que nos dava a atenção voltada para o alto sem descanso, passávamos a linha ao nosso pai, tão empenhado no brinquedo como nós mesmos.

Impressionante era o espetáculo da pandorga majestosa roncando na altura, enquanto subiam barbante acima, soprados pelo vento, os telegramas de cartolina leve, a que meu pai dera o acabamento delicado de uma obra-de-arte, com a sua extraordinária habilidade manual (SI, 33-34).

O espetáculo da pandorga é narrado minuciosamente para que nenhum detalhe seja esquecido. Desde sua confecção até o momento da partida, a pandorga torna-se o início de uma grande aventura para a imaginação do menino. A expectativa culmina quando a pandorga alcança as alturas e quase desaparece na imensidão do céu; movida pelo vento, faz manobras radicais e leva o menino a imaginar que poderia ser arrastado pelos ares. A aventura contamina o autobiógrafo; a possibilidade de alcançar o céu e viajar conduzido pelo vento,

simbolizado pela pandorga, traduz a expectativa da criança que sonha alto e pensa em voar até atingir a imensidão Concretiza-se o sonho da liberdade.

A infância é uma fase dinâmica e rica em descobertas. Nesse sentido, a escrita autobiográfica de Meyer revela uma infância criativa, em que a imaginação, a fantasia e o sonho de transpor os limites regem a fase inicial da vida do menino Augusto. A vontade de percorrer os espaços e conhecê-los até seus limites, transformam o dia-a-dia do autobiógrafo em aventuras emocionantes. Um outro brinquedo construído por seu pai, que tinha habilidades de marceneiro, conduz o menino a mais uma viagem, nesse caso é o trem de madeira que, num processo associativo com o bonde elétrico, leva-o a mais outra aventura da infância.

Certa vez chegou a construir um bonde inteiro de pinho, onde se viajava sem sair do lugar, mas comodamente sentado – uma das conseqüências revolucionárias da inauguração da linha elétrica na Floresta.

Vejo tudo como se fosse hoje. O primeiro bonde elétrico parou em frente da nossa casa, como um brinquedo para gente grande. O monstro! Era uma engenhoca maravilhosa, que deslizava sobre os trilhos, sem casco de burro, ligada ao fio por uma alavanca de carretilha; na tabuleta vermelha ressaltava um F branco; os passageiros iam tão emproados.

(...)

Dois ratos brancos que vinham na traseira do carro, endireitando o chanfalho no cinturão, pediam calma e avisavam que estava na hora, que arredassem - eram ordens - porque agorinha mesmo o bonde ia partir.

E saiu o assombro, afinal, devagar, entre alas de basbaques, com uma bandeirinha tricolor-verde, amarelo, encarnado - por cima da tabuleta, ganhando velocidade, até desaparecer na curva. (SI, 34-35)

Quando o autobiógrafo narra esse evento que aconteceu em frente a sua casa da Floresta, há uma mistura entre realidade e imaginação. A modernização da cidade de Porto Alegre com a inauguração do bonde elétrico pode ser conferida na narrativa. Ao mesmo tempo em que esse acontecimento histórico é mencionado, quem o descreve é o menino, guiado por sua fantasia. A presença do eu-atual: “Vejo tudo como se fosse hoje”, não interfere no relato do menino, pois o mesmo abre mão de sua posição no presente para dar voz ao eu-do-passado, e esse momento histórico na urbanização da capital aparece intrinsecamente misturado a mais uma aventura do menino Augusto.

O bonde elétrico torna-se imenso para o menino, tanto que é chamado por ele de “O monstro”. Tanto por seu tamanho como por sua forma bruta, assume esse significado. Há ainda a mencionar o fato de que o monstro, nas histórias infantis, é sempre um personagem intrigante que prende a atenção e proporciona grandes aventuras e sensações ao expectador, como acontecia com o menino naquele momento. A imagem do bonde elétrico instiga o devaneio do autobiógrafo, que, por sua capacidade imaginativa, transforma-o em mais um veículo para sua imaginação, realçando seu desejo de transpor limites.

A casa da Floresta, por sua própria arquitetura, reunia muitas particularidades e segredos que revelavam a intimidade do menino. Portanto, o espaço da casa para Meyer não se restringe apenas ao seu interior; a casa deve ser entendida como um ponto de partida para o desvelamento do mundo exterior. Diante disso, a exterioridade da casa, isto é, seus arredores também são fundamentais para a revelação da personalidade do autobiógrafo. Ao mesmo tempo em que o interior da casa configura um reduto de proteção e afetividade, ele o convida para descobrir o que está do outro lado, ou seja, o mundo.

O autobiógrafo começa, aos poucos, a ampliar seu conhecimento do mundo, e a casa constitui o ponto de partida para que isso se efetive. Numa passagem da narrativa é a imagem que o menino consegue visualizar da janela de seu quarto situado no andar superior da casa, que o leva a visualização de outro espetáculo: o palhaço que anunciava o circo, cena que ficou registrada em sua memória.

O extremo limite desse mundo conhecido não ia além da volta do bonde, lugar consagrado para armar o barracão do circo. Cheguei pelo menos a essa constatação geográfica, do meu posto de observação do alto da janela, ao ver o desfile triunfal do palhaço; mulatão caiado de alvaiade, passou montado de costas no burro, berrando no meio da molecada, entre a poeira gloriosa:

Hoje tem lengolengo!

Coro: Tem, sim sinhô!

E é na volta do bonde!

Coro: É, sim sinhô!

Que inveja daqueles guris que entrariam de graça no circo, levando uma senha borrada a tinta na roupa cheia de remendos. (SI, 24).

O valor de proteção atribuído à casa pelo autobiógrafo torna-se marcante quando o menino ingressa na escola e, pela primeira vez, tem que se afastar da casa familiar. Esse momento de despedida é narrado minuciosamente e transpõe todo o medo e a angústia do menino, que precisa conhecer uma nova realidade fora do reduto familiar. É o momento do adeus. Existe uma dupla despedida: a casa, que não será mais o centro de sua vida, e o término de uma fase da sua infância, antes do ingresso no mundo escolar.

Velha casa conhecida, com as três janelas de cima olhando para a rua, onde ainda ontem a gente brincava sem pensar na escola. Até a porta grande do meio agora revelava outro sentido: aberta sobre a escada curva que ia dar na varanda, era um refúgio, um abrigo cheio de penumbra reconfortante; lá estava a pilastra com a lustrosa bola que parecia um homem careca. Meu Deus! Ele queria que a escada ficasse comprida, comprida, para Idalina levar muito tempo a descer...

(...)

Então o guri resolveu dominar-se e fingir uma suprema indiferença por toda aquela desgraça. Agarrou com força a mão do mais velho e – marche! – nem se voltou para ver a casa querida diminuindo, diminuindo a cada passo. Foi o outro quem o obrigou a voltar-se ao fim da rua, a olhar pela janelinha do sótão, onde a irmã acenava um adeus. Viu Lote abanar com a mão, mas era uma Lote sumida na distância, tão incapaz de o consolar de lá de longe... Adeus, maninha, adeus brinquedo de visita nos recantos do sótão, com cadeiras de faz – de – conta e um tapete que era um saco, adeus, sol matinal espiando pelas frinchas; Tico vai para a escola aprender a ler (SI, 36).

Encerro as reflexões sobre o espaço mencionando a casa da Praça da Matriz, última referida em *Segredos da Infância*. Esse local marca a última fase da infância e o início da adolescência de Meyer. A arquitetura da casa era diferente das anteriores:

Foi não sei quando a mudança para a Praça da Matriz, 24. O gato estranhou muito a casa nova: desamparado ia de um canto ao outro, miando. Também nós estranhamos. Era apenas o térreo, no sobrado onde se achava instalado o curso de preparatórios do velho Meyer, meu tio. Casa de alcova e porão alto, sem quintal. Mas, pensando bem, havia a praça como novidade (SI, 50).

Os limites da casa se alargam e a praça se torna uma extensão da mesma; a descrição detalhada dos recantos, dos elementos que a constituem, demonstram a afetividade e mesmo a

identificação que o autobiógrafo mantém com a Praça da Matriz. Portanto, essa se torna a grande casa do autobiógrafo, onde ele, um pouco maior, começa a formar sua nova visão do mundo. A intimidade que Meyer mantém com a praça a partir de situações e descobertas vivenciadas no local revelam os sentimentos do autobiógrafo e a formação de sua personalidade. Assim, a praça torna-se um prolongamento da casa familiar e, nesse sentido, constitui também uma extensão dos sentimentos do autobiógrafo.

Ao descrever a Praça da Matriz, o narrador traça um paralelo entre o presente e o passado, isto é, fala de uma praça do passado e de outra do presente. Ressalta as diferenças entre a primeira Praça da Matriz, conhecida no seu tempo de criança, como a Praça da Harmonia, e a atual, mostrando o processo de modernização por que ela passou. O próprio autobiógrafo se surpreende com as mudanças ocorridas, processo que propõe uma similitude com as mudanças ocorridas em sua pessoa ao longo do tempo. Assim como a praça, o autobiógrafo também sofreu mudanças, constituindo no presente um outro eu, irreconhecível como a antiga praça.

Ao revisitar o passado, o autobiógrafo não se restringe apenas em descrever a casa, a praça, e, sim, com um olhar que pretende desvendar o mundo reconstitui minuciosamente o centro de Porto Alegre, abarcando geograficamente as imediações da Praça da Matriz. Diante disso, o centro da capital aparece descrito nos detalhes e com cores tão vivas que se revelam familiares ao autobiógrafo. E o Porto Alegre da infância, assim como a praça, renasce a partir da literatura e dialogam com o eu-atual.

Sabendo que Augusto Meyer partiu para o Rio de Janeiro ainda jovem e por lá permaneceu até sua morte, pode-se afirmar que a cidade de Porto Alegre constitui sua grande casa; é o espaço privilegiado para a revisitação do poeta que se encontra distante de sua terra natal. A cidade gaúcha devolve ao poeta as sensações primeiras, liga-o ao primitivo, às suas origens e por isso aparece como um berço confortante para o eu que se sente fragmentado e distante da sua casa natal.

Conheci um Porto Alegre fabuloso, regado a sarjetas de água verde, coberto de clarabóias e beirais. Toda uma vertente de minha memória sentimental vai dar numa encruzilhada de ladeiras e becos, onde às vezes me aparece, como intérprete oportuno dos meus próprios sentimentos, o fantasma do guri que eu já fui. É preciso ter nascido com um pé no outro século para enveredar por estes caminhos interiores, que se perdem no Passo do Não – sei – Onde.

(...)

O tempo e a memória dos homens impregnam quase sempre as coisas de uma névoa de passado e evocação que se transfigura com não sei que toques de magia. Torna-se transparente qualquer paisagem, aos olhos de quem recorda ou tenta reconstituir seus aspectos anteriores, e uma cidade, uma rua, começam a desandar para as suas feições primitivas, a desmanchar-se se recompondo noutra ordem de planos, quando se projeta no seu passado a luz da fantasia evocativa (SI, 50-51).

As lembranças das casas, da Praça da Matriz e da cidade natal acompanham Meyer por toda sua vida. O poeta retorna ao passado por meio da literatura e dessa forma consegue se reintegrar ao tempo pretérito, revivendo, no presente, as sensações passadas. As casas da infância e suas redondezas tinham como particularidade o transcendente, já que guardavam elementos reais e irrealis. Eram espaços propícios ao devaneio, habitados por anões, monstros, e rodeados por uma natureza encantadora e sugestiva, que interagiam no espírito imaginativo do menino Augusto.

As casas do passado ainda guardam no presente mistérios que não foram revelados como: a porta fechada a cadeado no porão do casarão da Floresta; o sótão, cenário de suas aventuras da infância; o buraco no assoalho, onde ficava a casa do Rei dos Ratos; os personagens que habitavam os cantos do seu quarto; o corredor sombrio e a longa escada, entre outros enigmas que elas continham. Assim como as casas eram o berço do menino, a cidade natal, com sua paisagem sugestiva, configura-se como o berço do poeta. São espaços confortantes e poéticos para Meyer. Diante disso, constato que a simbologia da casa percorre toda sua obra poética e que esse ambiente agrega o passado e o presente do autor, já que alguns elementos guardam revelações sobre sua formação poética e sua personalidade como sujeito.

Em sua produção literária há uma constante tendência em juntar o passado e o presente buscando uma profunda reflexão sobre o tempo. Este, para Meyer, apresenta um caráter destruidor e de transformação; os espaços, as pessoas e o próprio autor sofreram transformações com a passagem do tempo. Com isso, é a partir do resgate do passado realizado por meio da memória que ele procura as suas referências no presente, e a sua infância juntamente com os elementos que a constituíram se tornam marcantes em sua obra poética.

A poesia e a memorialística autobiográfica se convertem, então, em recursos para vencer o tempo, fixá-lo com a mesma insistência com que pretenderá apreender a

própria imagem. A volta ao passado e sua integração ao presente não tem sabor saudosista. Trata-se de recuperar estados anteriores num constante intuito de entender a si mesmo, de se auto-analisar (CARVALHAL, 2002: 15).

2.2 Um diálogo entre a poesia e a autobiografia: a caixa de ressonâncias

Ao iniciar seu relato de memória, Meyer parte de sua memória afetiva mencionando seus bisavós, o que serve de estímulo literário para liberar sua imaginação. Mesclando realidade e fantasia, inaugura *Segredos da Infância*. Sendo assim, as lembranças que se diluíram no tempo são recuperadas pela memória, em procedimento poético que lhe dá concretude.

No início de sua autobiografia, Meyer prenuncia que “toda a recordação será quanto mais vaga, mais viva” (SI, 13). Segundo Tânia Franco Carvalhal, essa frase se torna esclarecedora para que se pense a produção de Augusto Meyer em todas as suas formas, pois “é uma celebração do poder que tem a imaginação para reconstituir a experiência vivida com mais força e intensidade do que a realidade experimentada” (CARVALHAL, 2002: 7) O escritor procura, em vez de reproduzir o real, recriá-lo, fato que torna mais importante o aspecto criativo em detrimento da realidade propriamente dita. Então, “interessa sempre menos reproduzir a aparência do real em sua crueza e mais recuperar uma idéia do real que possa expressar, em parte, a sua essência” (Id., ib.: 8).

A obra de Augusto Meyer aparece repleta de uma simbologia que visita tanto sua narrativa autobiográfica quanto sua poesia, alguns elementos se tornam recorrentes e apresentam certa circularidade, de modo que transitam a poesia e a narrativa simultaneamente. Sobre esse aspecto, Tânia Franco Carvalhal vê a poética de Meyer como “uma caixa de ressonâncias na qual cada texto remete a outro, cada poesia tem sua correspondência em prosa, e a produção poética é ponto de partida e culminância de um percurso literário cujo objetivo último é a busca da unidade que a singulariza” (2002: 9).

Pela diversidade de elementos recorrentes na obra e por estes apresentarem valor relevante para o entendimento da poética de Meyer, torna-se necessário um recorte devido à amplitude do tema. Sendo assim, é destacado neste capítulo o vento, como símbolo poético do poeta em foco.

Para a leitura proposta será destacado o poema *Minuano*³⁵, em diálogo com a narrativa autobiográfica *Segredos da Infância*.

Minuano

1. Êste vento faz pensar no campo, meus amigos,
2. Êste vento vem de longe, vem do pampa e do céu.

3. Olá compadre, levanta a poeira em corrupios,
4. assobia e zune encanado na aba do chapéu.

5. Curvo, o chorão arrepia a grenha fôfa,
6. giram na dança de roda as fôlhas mortas,
7. chaminés botam fumaça horizontal ao sôpro louco
8. e a vaia fina fura a frincha das portas.

9. Olá compadre, mais alto mais alto!

10. As ondas roxas do rio rolando a espuma
11. batem nas pedras da praia o tapa claro...
12. Esfarrapadas, nuvens nuvens galopeiam
13. no céu gelado, altura azul.

14. Êste vento macho é um batismo de orgulho:
15. quando passa lava a cara enfuna o peito,
16. varre a cidade onde eu nasci sôbre a coxilha.

17. Não sou daqui, sou lá de fora...
18. Ouço o meu grito gritar na voz do vento:
19. -Mano Poeta, se enganche na minha garupa!

³⁵MEYER, Augusto. *Poesias* (1922-1955). Rio de Janeiro: Livraria São José Editora, 1957. p. 152-153.

O poema *Minuano* está presente em *Poemas de Bilu*, de Augusto Meyer, que foi publicado em 1929. A obra é composta por quarenta e sete poemas que mostram o autor familiarizado com as propostas do Modernismo. O título faz menção a Bilu que é uma espécie de máscara do poeta. Bilu é uma outra face, pode-se dizer que um alterego, um espelhamento do autor.

20 .Comedor de horizontes,
21. meu compadre andarengo, entra!

22. Que bem me faz o teu galope de três dias
23. quando se atufa zunindo na noite gelada...

24. Ó mano
25. Minuano
26. upa upa
27. na garupa!

28. Casuarinas cinamomos pinhais
29. largo lamento gemido imenso, vento!
30. Minha infância tem a voz do vento virgem:
31. êle ventava sôbre o rancho onde morei.

32. Tôdas as vozes numa voz, tôdas as dores numa dor,
33. tôdas as raivas na raiva do meu vento!
34. Que bem me faz! mais alto compadre!
35. derruba a casa! me leva junto! eu quero o longe!
36. não sou daqui, sou lá de fora, ouve o meu grito!

37. Eu sou o irmão das solidões sem sentido...
38. Upa upa sôbre o pampa e sôbre o mar...

Na primeira estrofe o eu-lírico estabelece um pseudodiálogo com ouvintes citadinos. Ao sentir a presença do vento Minuano, ele começa a viajar no tempo e a rememorar o passado. O ambiente rural vem à tona despertando uma série de imagens fragmentadas vividas pelo sujeito lírico, integradas ao espaço geográfico natal.

O poema estruturalmente é constituído por treze estrofes e por versos que não seguem uma métrica regular, misturando versos longos e curtos. Apresenta, também, a ausência de pontuação nos versos 8, 12, 28 e 29 e inversões sintáticas nos versos 12 e 29, construindo um discurso organizado como flashes de pensamento e inovador como a estética modernista.

O Modernismo propôs a quebra da tradição do discurso literário brasileiro, impondo uma literatura autenticamente nacional e inovadora. Para isso, utilizou-se da temática regional

entendida como a verdadeira fonte de nacionalidade. Em o *Minuano*³⁶, a temática do regionalismo pode ser verificada no próprio título, assim como a ambientação do espaço sulino sugerido por meio da descrição de elementos específicos da região.

A ligação que o poeta mantém com o ambiente sulino está presente tanto em sua poesia como em seu relato de memória. Tal fato pode ser percebido em vários capítulos de *Segredos da Infância*, onde o poeta menciona o pampa e retorna, através da memória, ao espaço natal. O vento, foco de minha leitura, transita por vários capítulos e revela a forte ligação que Meyer mantém com esse elemento oriundo de sua terra natal. Assim, a afirmação de suas raízes gaúchas é constante na obra, o que revela o desejo de autenticidade do poeta, em se fixar dentro de um espaço específico; ao mesmo tempo em que firma suas origens, busca a si mesmo. No entanto, esse enraizamento deve ser entendido como um processo que o conduz ao universal, já que o poeta parte de elementos específicos e locais dando-lhes uma nova forma, isto é, restituindo-lhes um valor universal.

O *Minuano* sugere imensidão e apresenta no poema um sentido duplo: tanto destrói com sua violência como constrói com sua ação purificadora. É através dele que o eu-lírico viaja no tempo e entra nos devaneios infantis; o vento é uma espécie de ponte que o leva ao mundo das recordações e lembranças. Os ventos “são instrumentos da força divina; dão vida, castigam e ensinam; são sinais e, como os anjos, portadores de mensagens. São manifestação de um divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997:936).

Nos dois primeiros versos do poema o eu-lírico dialoga com supostos ouvintes citadinos e deixa transparecer sua intimidade com o vento. Esses versos informam a respeito de duas distâncias que estão implícitas no texto: a distância geográfica entre o ambiente rural e o ambiente urbano, e a distância temporal entre a infância e a maturidade do sujeito poético.

A distância entre o presente e o passado vem marcada, de um lado, pelos verbos empregados no tempo presente, que são predominantes no texto, e de outro, pelos verbos empregados no tempo passado, encontrados nos versos 16 e 31; “ventava”, flexionado no pretérito imperfeito, transmite a idéia de uma ação não concluída abrindo a possibilidade de uma continuidade na ação imposta.

³⁶Vento frio e seco que sopra do Sudoeste, no inverno. Vem dos Andes, passando pela região onde habitavam os índios minuano, dos quais tomou o nome (NUNES, 1996:304).

Ainda na primeira estrofe constato a repetição das duas primeiras palavras de cada verso “Êste vento” constituindo uma anáfora, que se repete novamente no décimo quarto verso, o que revela a intimidade do eu-lírico com o vento. O primeiro verso da segunda estrofe, com o único verso da quarta estrofe, forma novamente uma anáfora sugerindo a humanização do vento, que é instigado ao diálogo pelo sujeito lírico. Estes, somados aos versos “Mano poeta” (sétima estrofe) e “Ó mano/ Minuano” (décima estrofe) revelam novamente a familiaridade entre o vento Minuano e o poeta.

A descrição do movimento circular do vento é percebida na terceira estrofe e sugere brincadeiras infantis “giram na dança de roda as folhas mortas”, metaforicamente “folhas mortas” lembram o passado e tudo que ficou adormecido. Nessa estrofe os versos traduzem fortes imagens estabelecidas a partir da força desse vento que quando chega transforma as paisagens e remete à ação simbólica de uma chave que penetra pelas portas das casas e abre a “porta” da memória e imaginação do eu-lírico, instigando-o ao devaneio.

É a partir da presença do vento que o sujeito lírico é elevado, entra num processo de suba, de ascensão, de verticalização, experimentando graus de uma sensibilidade especial conforme registra a quarta estrofe “(...) mais alto mais alto!”. “É na viagem para cima que o impulso vital é o impulso hominizante; noutras palavras, é em sua tarefa de sublimação discursiva que se constitui em nós o caminho da grandeza” (BACHELARD, 1990: 10).

Em oposição à paisagem do pampa - horizontal, o sujeito poético quer se elevar, ascender, atingir o sublime e o transcendente, por isso o desejo de se integrar ao vento. O movimento circular do ar simboliza a ligação que esse elemento apresenta entre o céu e a terra, pois tanto o vento revira a terra como sobe ao céu, o que metaforicamente revela o estado do poeta, que, mesmo preso à terra, pela imaginação busca atingir as alturas.

O vento Minuano tem a ação de purificar a atmosfera, dissipar as nuvens e prenunciar tempo firme e seco; os últimos versos da quinta estrofe mostram que com a passagem do vento o céu se transformou, assim como o eu-lírico. O céu azul, purificado pelo vento Minuano, já não apresenta mais nuvens – obstáculos - e pode servir como um espelho utilizado pelo eu-lírico que como um Narciso, olhando-se, procura sua imagem.

As brincadeiras realizadas pelas nuvens “nuvens nuvens galopeiam” remetem mais uma vez ao universo infantil e reforçam a fúria e velocidade do vento que arrasta todos os obstáculos encontrados. A ausência de pontuação do verso intensifica essa velocidade acelerando o ritmo do poema. As nuvens, que pertencem às alturas, são associadas ao galope do cavalo, animal terrestre, o que demonstra o desejo do eu-lírico em estabelecer uma comunhão entre o céu e a terra; ao mesmo tempo em que almeja a ascensão mantém sua forte

ligação com a terra. As nuvens adquirem uma simbologia dúbia pois, assim como apontam para o céu, também projetam a queda.

A sugestão de imagens criadas com a ação do vento aparece novamente nos versos 10 e 11 e são intensificados pelas sinestésias “tapa claro”, “céus gelados” e pelo jogo das cores; o roxo simboliza tristeza e é oposto ao azul, que traduz amplidão.

O verso da sexta estrofe “Este vento macho é um batismo de orgulho” traduz virilidade. A palavra macho vem reforçando o substantivo masculino vento, pois o eu-lírico necessita reforçar a imagem do gaúcho tido como forte e valente no passado, como fixar sua origem. Infere-se que o eu-lírico foi batizado pelo vento na sua infância vivida na campanha e mostra um comprometimento com as suas raízes, ao mesmo tempo em que se reconhece no próprio vento.

O último verso dessa estrofe “varre a cidade onde eu nasci sôbre a coxilha” tem relação com Cerro D’Árvore, local onde o poeta morou quando menino na região da campanha. O retorno à lembrança do local de nascimento proporciona a recuperação do espaço primordial que abre caminhos para os primeiros devaneios infantis. A recuperação dessa imagem do passado ganha nova forma pelo verbo declinado no presente “varre”, e a cena da infância renasce pela imaginação do eu-atual.

O verso da sétima estrofe “Não sou daqui, sou lá de fora...” descortina o habitat natural do sujeito lírico, mostrando a necessidade de afirmação de suas raízes, como também a negação do presente, aspecto que é intensificado no verso pelo advérbio de negação que inicia a estrofe. Os advérbios de lugar “aqui” e “lá”³⁷ marcam novamente a distância espacial e temporal presentes no poema, o que demonstra a vontade do poeta de retornar a Porto Alegre, sua cidade natal, com a qual mantém fortes vínculos.

Nos dois últimos versos “Ouço o meu grito gritar na voz do vento: \ - Mano poeta se enganche na minha garupa!” a voz do eu-lírico se une à voz do vento, tornando-se uma única voz. O vento assume uma nova perspectiva, não apenas referente ao ambiente regional, mas particularizada dentro do sujeito lírico e associada aos seus sentimentos e desejos mais íntimos. O vento traz a poesia e, numa ação simbólica, transforma-se no próprio poeta, que parte para uma viagem.

No último verso da oitava estrofe observa-se a abertura total da porta da memória aflorando a imaginação, o eu-lírico ordena ao vento “entra!” como sugere o verbo no

³⁷ Os advérbios espaciais “lá” e “cá”, usados pelo poeta no poema *Minuano*, lembram a *Canção de Exílio*, de Gonçalves Dias.

imperativo. Na nona estrofe percebe-se a concretização do prazer e felicidade proporcionada pela chegada do Minuano, “Que bem me faz o teu galope de três dias”.

Os versos da décima estrofe remetem às brincadeiras e cantigas do universo infantil: “Upa upa/ na garupa!”. A estrutura formal dessa estrofe lembra quadrinhas populares: versos curtos e com rimas que recordam a meninice do eu-lírico. Na décima primeira estrofe o eu-lírico cita árvores típicas do Rio Grande do Sul “casuarinas cinamomos pinhais”, a paisagem natural faz parte das lembranças do sujeito lírico é a partir da natureza regional que o passado renasce.

Os dois últimos versos da mesma estrofe “Minha infância tem a voz do vento virgem: / êle ventava sobre o rancho onde morei” dizem respeito a um período da vida que, para o eu-lírico, lembram a pureza e o espaço feliz onde viveu a infância e reforçam a forte relação existente entre o vento e a sua infância. O vento apresenta a característica de ascensão à pureza e que pode ser relacionado ao conceito romântico de infância, definido como um “espaço de pureza”. A aliteração presente no verso remete ao próprio ruído do vento que, para o eu-lírico, era a voz que na infância lhe dava medo e fascínio.

Os versos da décima segunda estrofe “Tôdas as vozes numa voz, tôdas as dores numa dor, / tôdas as raivas na raiva do meu vento! / Que bem me faz! mais alto compadre! derruba a casa!” mostram o vento Minuano operando um processo catártico no eu-lírico enquanto representação do seu estado anímico.

A estrofe finaliza com a repetição do verso “não sou daqui, sou lá de fora, ouve o meu grito!”, o grito é a libertação e o desabafo de um “espírito” que se encontra oprimido pelas circunstâncias do presente; é, também, o grito da própria poesia. Segundo Bachelard, “o grito é ao mesmo tempo a primeira realidade verbal e a primeira realidade cosmogônica” (BACHELARD, 1990: 234). O eu-lírico grita com o vento e assumindo uma única voz se reconhece, atestando sua origem gaúcha.

Finalmente, a constatação da última estrofe, que revela o poeta: um ser fragmentado e em busca de uma identidade que se realiza no nível da poesia, na afirmação dos versos: “Eu sou o irmão das solidões sem sentido... / Upa upa sôbre o pampa e sôbre o mar...”.

O verso final dá a idéia de continuidade, a viagem não acabou, o eu-lírico permanece procurando a sua identidade ou mesmo a própria poesia, as reticências proporcionam ao leitor uma interação, um comprometimento com o estado anímico do sujeito. Este anda vagando solitário pela imensidão do pampa e do mar, que efetua a fuga da realidade e o início do sonho.

O uso da onomatopéia “Upa upa” está associada ao galope do cavalo que para o gaúcho tem um significado importante de masculinidade e liberdade, além de remeter ao tom galopante das imagens criadas pelo eu-lírico sendo arrastado pelo vento. A viagem a galope proporciona um retorno à infância, como sugere o desejo de evasão do poeta.

Partindo da análise do poema *Minuano*, é possível constatar que a infância na poesia de Augusto Meyer está intimamente relacionada ao ambiente natural. É a partir da recuperação do espaço geográfico natal e do tempo pretérito que o eu-lírico se identifica. A natureza proporciona a materialização das imagens relacionadas à infância feliz vivida pelo sujeito lírico, ela simbolicamente representa a grande mãe. A figura materna é o primeiro reconhecimento do ser no mundo.

A imagem da infância formada a partir de uma integração com elementos da natureza, tornando-a um espaço paradisíaco revela uma proximidade com o sentimento romântico, como dizem os versos de “Canção do Exílio” e “Meus oito anos”. No primeiro, as palmeiras e os sabiás mencionam a terra natal, que está vivendo sua infância; no segundo, são as bananeiras e os laranjais que revelam a infância do eu-lírico. Portanto, a infância da Pátria³⁸ como a infância do sujeito é evocada a partir dos elementos da natureza.

Em “Minuano”, o eu-lírico integrado ao vento recupera à terra natal e a sua infância vivida no pampa, de forma que a natureza serve de mediação entre o presente e o passado, ela é a própria inspiração do poeta que o conduz aos devaneios mais profundos. Percebe-se que a marcante presença da natureza nos poetas referidos mantém um diálogo entre os períodos literários, proporcionando a revisitação de temas românticos pelos modernistas.

Tendo como fio condutor a natureza, Augusto Meyer recupera o seu local de nascimento: a terra gaúcha, que representa sua grande mãe; como também, a fase inicial de sua vida, buscando nesses espaços a sua própria essência, a fim de atestar sua identidade no presente.

Ao mesmo tempo em que a natureza se torna o elemento de ligação entre os tempos, serve de motivo estético para incitar a poesia. No poema “Minuano”, o vento surge e conduz o eu-lírico ao mundo das recordações e dos sonhos infantis, a sua identificação com esse elemento da natureza está associada aos seus sentimentos mais íntimos. O vento é personificado pelo eu-lírico e abre as portas para os devaneios vividos na infância, como também é um veículo que o conduz à arte poética, ou mesmo, é a representação da própria poesia.

³⁸ Refere-se ao momento de formação da Literatura Brasileira representado pelo Romantismo.

O processo de elevação proporcionado pelo vento sugere uma ascensão e uma sublimação espiritual revelando uma série de imagens adormecidas sobre o passado, que solidificam as bases da verdadeira personalidade do sujeito lírico. O movimento aéreo do vento é libertador, o poeta almeja a liberdade. Além disso, todo movimento vertical de suba remete a uma valorização do sujeito, a uma elevação de si próprio.

O vento, metaforicamente, é o caminho de ascensão do poeta, a expressão de seus valores morais. A agitação do vento reflete tanto sua personalidade como a poesia moderna; é o espelho da instabilidade e inconstância do homem e da arte neste período. O poeta nega o repouso, ele busca o dinamismo aéreo; mesmo quando dorme, sobe através do sonho. O vento por seu eixo vertical, é contrário ao repouso que se apresenta quase como uma queda. Como, o poeta almeja a sublimação e o reconhecimento de sua arte, torna-se fundamental importância desse elemento, que se torna uma marca de Augusto Meyer.

Num movimento circular o vento referido no poema se faz presente em sua narrativa autobiográfica. Assim, percebe-se a correspondência entre a poesia e a narrativa de Meyer, tendo como fio condutor o próprio vento. A estrutura de *Segredos da Infância*, composta por capítulos curtos lembra a própria duração do Minuano, que permanece apenas por três dias, constituindo uma passagem rápida, porém marcante por suas características próprias, assim como a narrativa de Meyer.

Nas partes que compõem a autobiografia de Augusto Meyer, o vento aparece logo no segundo capítulo quando o autobiógrafo menciona suas primeiras lembranças. O movimento do vento é percebido dentro do relato, pois ele surge e desaparece na narrativa com passagens rápidas, mas sempre presentes, assim como acontece com o Minuano no sul do país. Em alguns momentos da narrativa, os eventos narrados pelo autobiógrafo recebem um corte ou mesmo se desviam para dar espaço às lembranças do vento, que se integram ao relato e, numa breve passagem, desaparecem para retornar em outros capítulos. Esse percurso do vento no desenvolvimento da narrativa anuncia o seu movimento circular dentro de *Segredos da Infância*, como também reflete o mesmo movimento do Minuano na infância de Augusto Meyer.

Outro aspecto de proximidade entre o vento e a estrutura dos capítulos pode ser percebido a partir dos próprios temas, que apontam para um crescimento, narrando o percurso de vida do autobiógrafo. Além de apontar o trajeto de vida desde seus ancestrais até o fim da infância de Meyer, o movimento de ascensão do vento sugere a elevação do autobiógrafo, conduzindo-o aos caminhos da poesia até atingir o sublime, quando acontece na narrativa o nascimento do poeta Augusto Meyer.

Nota-se que o movimento circular e de elevação sugerido pela ação do vento revela tanto a maturação do sujeito como também sua elevação intelectual, que foi gradativamente se formando para dar voz ao poeta. O processo de crescimento intelectual reflete na própria composição dos capítulos, onde circulam elementos importantes para a formação identitária do poeta. A imaginação atinge o ponto alto de sua inspiração quando, no final, o poeta apresenta a fantástica Xanadu.

Durante toda a narrativa de infância o poeta faz menção ao Minuano; esse fenômeno natural adquire tal relevância na vida de Meyer que, no início da sua consciência, compõe suas primeiras recordações. Portanto, o vento marca o percurso de vida de Meyer, desde o seu nascimento até o presente do eu-atual quando, além de lembrar a infância e fixar suas raízes, leva-o às reflexões do ser poeta, incitando-lhe a poesia.

A seguir, um fragmento da autobiografia de Meyer que ilustra a presença do Minuano na infância do autor:

- É o inverno que vem vindo – dizia minha mãe, encantada com o espetáculo da passada em preparativos de arribação, e aquela palavra maravilhosa “in-ver-no”, apesar de ligada a impressões um tanto melancólicas ou francamente penosas – o minuano do Cerro D’Árvore, as mãos roxas gretadas de frieiras, os pés gelados, o nariz ardendo, os lábios feridos -, me parecia tão sonora, tão cheia de graça misteriosa e grave, que me punha sem mais nem menos a repetir para mim mesmo, em todos os tons, num murmúrio voluptuoso, apenas da boca para dentro: o inverno, o in-ver-no, vem vindo o inverno...

E o inverno chegava bruscamente, com as primeiras fúrias do minuano, depois de uma longa chuva. (...)

Manhãs claras, gélidas, manhãs de junho na Praça da Matriz. O vento louqueava pelas ruas, batia nas janelas, despenteava as árvores da praça. Os bandos de guris que seguiam para a escola pareciam varridos pela ventania; as pernas roxas por baixo das capas enfunadas e reviradas.

Cada ano
Seu Minuano,
Cada dia
Sua folia.

Minha capa de capuz,

Forradinha de baeta;
Quem tem frio fique no quente,
Quem tem medo não se meta.

Marcha, marcha, gurizada,
Pelo meio da calçada,
Marcha, marcha para a escola;

Quem tem perna encarangada,
Bate sola, bate sola,
Bate sola na calçada.

Cada ano
Seu Minuano
Cada dia
Sua folia. (SI, 58-59).

REFLEXÕES FINAIS

Publicado o meu livrinho de recordações da infância, acodem-me ainda farrapos de outras recordações, imagens perdidas recobram calor e contorno, rápida visão que logo se esvai...

Quanta cousa não disse! É o próprio mistério da infância que ficou à espera, no limiar da memória. A única vantagem de uma tentativa autobiográfica é a consciência menos confusa do profundo irrealizado em que tentamos abrir uma clareira de sombras criadas à nossa imagem e semelhança; mas então sentimos, cada vez mais, o império dos pesados segredos que dormem inatingíveis dentro de nós (SI, 87).

A epígrafe do texto faz parte do posfácio de *Segredos da Infância* e aponta para a complexidade de uma tentativa autobiográfica. O sujeito que se propõe escrever sua autobiografia em primeira vista tem como foco a história de sua própria vida. Meyer, ao terminar o seu relato autobiográfico, mesmo debruçado sobre sua história pessoal, depara com as lacunas do mesmo, pois tem a convicção de que muitos segredos não foram desvelados; assim a única certeza ao término da escrita é a presença do irrealizado. Partindo das próprias palavras de Meyer e partilhando o mesmo sentimento do inacabado é que pretendo tecer algumas considerações finais sobre este trabalho de pesquisa.

Tendo como ponto de partida as questões inicialmente levantadas sobre a narrativa autobiográfica de Augusto Meyer, faço, a seguir, algumas constatações sobre *Segredos da Infância*.

A narrativa abrange todo o período da infância do autobiógrafo, a inauguração do relato faz referência a um período anterior ao nascimento de Meyer, quando, guiado por sua memória sentimental, recupera sua origem familiar mediante a história de seus bisavós. Posteriormente, o próprio autobiógrafo inaugura o seu nascimento quando aponta o início da sua consciência, a partir das primeiras recordações – o muro de sua casa e o vento. Após atestar seu nascimento, Meyer relata acontecimentos do passado que, mesmo não sendo

datados, sugerem certa cronologia e vão encadeando eventos que reunidos revelam a infância e o percurso existencial de Meyer, mostrando também os caminhos que o conduziram à poesia.

Diante desses elementos que estruturam a narrativa autobiográfica de Meyer, e ainda por ela apresentar uma forma particular de composição, em que, a critério do próprio poeta, estrutura-se como sua narrativa de nascimento, é possível perceber que Meyer rompe com o conceito estabelecido por Lejeune. Ao contrário do que propõe esse teórico, a narrativa de nascimento de Augusto Meyer percorre toda a sua infância, não constituindo apenas o início de seu relato autobiográfico. *Segredos da Infância* pode ser lido como a narrativa de nascimento do poeta gaúcho, em que o relato autobiográfico pretende narrar o encontro de Meyer com a poesia e atestar através da escrita o seu nascimento poético.

A infância, por constituir todo o volume autobiográfico de Augusto Meyer e por ser a fase determinante no seu encontro com a arte literária, ganha relevo na leitura proposta. Trata-se de um período rico em descobertas e propício à fantasia, mantendo, assim, um elo com o espírito imaginativo e criador do poeta.

Pelo fato de se encontrar distante no tempo, a infância ganha uma nova nuance e seu retorno propicia uma viagem retrospectiva guiada pela memória e colorida pela imaginação. O próprio poeta diz: “Quanto mais vaga, mais viva...” e a infância, por pertencer a um tempo remoto, está diluída na memória do sujeito, estabelecendo por sua vaguidade o ambiente propício à criação e ao nascimento da poesia.

Torna-se importante destacar que o distanciamento desperta certo saudosismo no sujeito, o que o impulsiona a retornar. Nesse percurso retrospectivo se estabelece o contato com a origem, restituindo-lhe seu tempo de formação. A fragmentação do homem moderno, reflexo da crise, propicia a perda da unidade do ser, que o faz buscar na infância certa integralidade, aspecto presente na narrativa de Meyer.

O enraizamento com a terra natal, a ligação com a natureza e com elementos ligados ao pampa traduzem, em sua narrativa a necessidade de fixar sua origem, localizando-se no tempo e espaço formador. Vivas e marcantes em sua lembrança estão as casas da infância, locais propícios aos devaneios, abrigos dos maiores segredos e enigmas do menino Augusto. Esses ambientes impulsionavam seus sonhos além de servirem de proteção e aconchego familiar.

O movimento de retorno projetado pelo autobiógrafo traduz também outras implicações ao sujeito atual, como o desejo de se distanciar do fim. A percepção da passagem do tempo e a proximidade da morte desperta no sujeito o desejo de voltar. Meyer ao construir

sua autobiografia pretende além de se reintegrar ao passado, distanciar-se do fim e atestar através da escrita sua existência.

Em *Segredos da Infância*, os conteúdos da memória projetam o desejo do autobiógrafo em resgatar sensações passadas, estados anteriores vividos na infância, momento em que o sujeito gozava de uma plenitude, sentia-se inteiro e não-fragmentado como no presente, uma espécie de redescoberta da alegria e da paz vivida na infância.

Nesse contexto, o ambiente infantil é recuperado via memória e imaginação: os brinquedos infantis, as primeiras rimas e cantigas, as descobertas iniciais, o dia-a-dia ganhavam toques de magia sob o olhar criativo do menino. Os sonhos que o levavam aos devaneios mais profundos, a presença de personagens misteriosos, os passeios no porão e sótão da casa da Floresta, a viagem proporcionada pela leitura de clássicos da literatura infantil denunciam a predileção do poeta desde a infância pela criação e pela viagem proporcionadas pela literatura.

A cidade de Porto Alegre com suas particularidades e transformações - incluindo a urbanização da capital, a mudança da Praça da Matriz, a instalação do bonde elétrico - pode ser visualizada mediante o relato de Meyer. É a descrição de uma Porto Alegre poética, que se apresenta a partir do olhar criativo do menino Augusto. Os locais e acontecimentos ganham um colorido especial pela imaginação do autobiógrafo.

A revisitação a capital gaúcha é instigada pelo desejo de retorno do autobiógrafo, que se encontra distante da terra natal. Essa cidade que ganha toques poéticos é o berço do poeta, espaço de sua formação intelectual, local onde conviveu com nomes de grande expressão literária.

Em *Segredos da Infância*, o poeta revela sua formação intelectual, o ensino rígido e a predileção pelas letras, que o levou ao contato com obras de autores brasileiros e estrangeiros. Augusto Meyer mostra-se leitor desde a infância e revela um conhecimento amplo. Sua autobiografia apresenta também um caráter de brasilidade, já que Meyer expressa um vínculo com sua terra natal.

O término de *Segredos da Infância* culmina com a conscientização do poeta com seu papel social, momento em que ele se entrega à poesia, o próprio Meyer termina o relato com a seguinte frase: “O sino batia o sinal do silêncio” (SI, 86). O soar do sino anuncia uma passagem e, nesse caso específico, remete ao fim de uma etapa na vida do autobiógrafo e ao início de outra – o nascimento do poeta. No entanto, o fim da narrativa pode ser lido como um início, isto é, a inauguração da vida literária de Augusto Meyer.

Outro aspecto importante na narrativa de Meyer é o diálogo mantido com a poesia; alguns elementos são recorrentes e circulam por toda obra de Meyer. O vento Minuano surge como um símbolo revelador de sua poética, sugere tanto o estado de conflito do homem moderno como a crise da própria linguagem poética.

O vento, por sua vez, traz a poesia e conduz o poeta a uma elevação, a uma integração com o cosmo, é o elemento de ligação entre o céu e a terra. O vento apresenta um caráter dual, tanto destrói com sua violência, como também apresenta uma ação purificadora: o restabelecimento da ordem que, simbolicamente, traduz os desejos do poeta. Além de proporcionar ao poeta uma viagem no tempo e o retorno à infância vivida no pampa.

Tania Franco Carvalhal aponta a obra de Meyer como uma “caixa de ressonância”, por ela apresentar um diálogo contínuo entre os gêneros, em que os elementos de memória constituem não apenas sua autobiografia, mas se fazem presentes também na poesia. O próprio autor reescreve seus poemas dando a eles nova forma, como acontece em *Literatura e Poesia*.

Outros elementos, além do vento, são freqüentes na obra e traduzem uma simbologia rica para o entendimento de Augusto Meyer. Desse modo, deixam abertura para um estudo mais detalhado sobre esta questão. Assim como existe a correspondência entre elementos que circulam tanto na narrativa como na poesia, os quais merecem ser explorados, a obra de Meyer, como uma caixa de ressonâncias, também dialoga com outros autores, aspecto que também merece um olhar mais atento. Sendo assim, encerro esta dissertação propondo novas possibilidades de leitura e a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre o poeta Augusto Meyer.

REFERÊNCIAS

Bibliografia do autor

MEYER, Augusto. *Poesias* (1922-1955). Rio de Janeiro: Livraria São José Editora, 1957.

_____. *Segredos da infância / No tempo da flor*. Porto Alegre: IEL; Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

Bibliografia Geral

ABREU, Casimiro de. Meus Oito Anos apud Antonio Cândido e J. Aderaldo Castelo *Presença da literatura brasileira* (II- Do Romantismo ao Simbolismo) 7. edição. Rio de Janeiro/São Paulo, DIFEL, 1978.

ARIES, Philippe. *História Social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Edição. LTC Editora, 1981.

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

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos - ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIM, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BROCA, Brito. Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo In: SUSSEKIND, Flora. SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

BUENO, Francisco da Silveira. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD / LISA, 1996.

BRUÑEL, Pierre (Org.) *Diccionario de mitos literarios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. *A evidência mascarada*. Porto Alegre: LP&M, 1984.

_____. *Augusto Meyer*. Porto Alegre: IEL, 1987 Série Letras Rio-Grandenses.

_____. *Melhores Poemas de Augusto Meyer*. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Sílvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto alegre: L&PM, 2003.

CÉSAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande – literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; IEL, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COUTINHO, Afrânio (org). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Primeiro Cantos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luis Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KOHAN, Walter O. *Infância*. Entre Educação e Filosofia. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. IN: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *História Social da Infância no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris:Seuil, 1975.

_____. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

LIMA, Luis Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MORAES, Carlos Dante. A poesia de Augusto Meyer e a infância. In: MEYER, Augusto. *Poesias*. Rio de Janeiro: Editora São José. 1957.

NOVAES, Adauto (org). *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

NUNES, Zeno Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Martins Livreiro, 1996.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

SCHÜLER, Donaldo. *Poesia Modernista no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TYNIANOV, J. et alli. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

VELLINHO, Moysés. *Ensaio Literários Moysés Vellinho*; org. Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.

Na Internet

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Poesia e alteridade: Mário de Andrade, Augusto Meyer e a paisagem das "múltiplas moradas"*. Disponível em:

<www.ufrgs.br/iletras/anpoll/gt/litcomp/forum>. Acesso em abr. 2006.

Dissertações e Teses

MAROZO, Luís Fernando da Rosa. *A água na poesia de bandeireana: a concretude do líquido*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

TEIXEIRA, Elisângela Rodrigues. *O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de A idade do serrote*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

Artigos de Jornais e Revistas

CARVALHAL, Tânia Franco. “Meyer a chave e as máscaras”. *Correio do povo*, Porto Alegre, 12 jul. 1980. Caderno de sábado. p. 6.

CÉSAR, Guilhermino. ”Memorialismo e poesia”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 jul.1980. Caderno de Sábado. p. 5.

COPSTEIN, Jayme. “Tempo de flor tempo de dor”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out. 1970. p.6.

CRUSIUS, Alberto. “Augusto Meyer: quem era?”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out. 1970. p. 11.

GOUVEIA, Paulo de. “Dez anos sem Augusto”. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 17 jul. 1980. Caderno de Sábado. p. 3.

MARTINS, Cyro. “Perspectivas de Augusto Meyer”. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 31 out. 1970. p. 4.

PY, Fernando. “Sobre Augusto Meyer”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 out. 1970. p. 12.

SCHÜLER, Donaldo. “Augusto Meyer: a palavra e o mito”. *Correio do Povo*, 31 out. 1970. Caderno de Sábado. p. 8.

TOSTES, Theodomiro. “AUG”. *Correio do Povo*, 31 out.1970. Caderno de Sábado. p. 3.