

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

JOSÉ ANTONIO KLAES ROIG

**AUTOBIOGRAFIA DE ERICO VERÍSSIMO:
A CONSCIÊNCIA DO FAZER LITERÁRIO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do Grau de Mestre em Letras
Área de concentração: História da Literatura
Orientadora: Profa. Dra. Raquel Rolando
Souza

Data da defesa: 19/03/ 2010

Instituição depositária:
Núcleo da Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, março de 2010

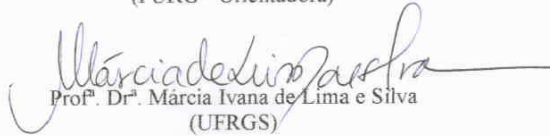
JOSÉ ANTONIO KLAES ROIG

**AUTOBIOGRAFIA DE ERICO VERISSIMO: A
CONSCIÊNCIA DO FAZER LITERÁRIO**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza
(FURG - Orientadora)



Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva
(UFRGS)



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG)

Agradecimentos:

À família, pelo carinho e incentivo, mesmo quando estive ausente de corpo presente.

À orientadora, Prof^a. Raquel Rolando Souza, que forneceu orientações seguras e indicações, guiando esta pesquisa e o trabalho.

Ao coordenador do mestrado, Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, pelo conhecimento e dedicação ao curso.

Aos professores do mestrado em História da Literatura, pelos ensinamentos, subsídios e dedicação.

Aos colegas pela caminhada solidária e compartilhada e, em especial: à Sara Maria Maio Ezedim Pinho, pelas conversas, apoio e material bibliográfico emprestado; e à Andréia Alves Pires e Lígia Dalchiavon pela colaboração e amizade.

A todos o(a)s amigo(a)s que sempre estiveram comigo nesta jornada, entre *o tempo e o vento*, memória e história, e que foram a *brisa*, quando mais precisei.

Em geral quando termino um livro encontro-me numa confusão de sentimentos, um misto de alegria, alívio e vaga tristeza. Relendo a obra mais tarde, quase sempre penso “Não era bem isto o que queria dizer”.

ERICO VERÍSSIMO,

in O escritor diante do espelho.

Que coisa é o livro? Que contém na sua frágil arquitetura aparente? São palavras, apenas, ou é a nua exposição de uma alma confidente?

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

SUMÁRIO

Resumo	06
Resumen	07
Introdução	08
1 Solo de clarineta e o tratamento autobiográfico.....	10
1.1 O pacto autobiográfico	10
1.2 A água e o espelho de Narciso.....	13
1.3 O devaneio, a infância, o duplo e o imaginário.....	19
1.4 O espaço da casa autobiográfica	27
1.5 As origens, a família e os pais	31
2 Tempo, Memória e História: o tripé de um retrato autobiográfico.....	38
2.1 Tempo: entre o percebido e o narrado.....	39
2.2 Memória: entre o que se lembra e o que se “esquece” de contar.....	55
2.3 História: entre o que se conta e o que se deixa de contar.....	72
Considerações finais.....	84
Referências	87

RESUMO

A presente pesquisa dissertativa tem por objetivo tratar da autobiografia *Solo de clarineta* de Erico Veríssimo e, em especial, o volume I, concluído em vida. Visa analisar a construção de seu relato de vida semelhante ao seu fazer literário, sob enfoque das *Poéticas do espaço e do devaneio*, de Gaston Bachelard, e outros autores.

Palavras-chave: Autobiografia; Erico Veríssimo; Narciso; Tempo; Memória; História.

RESUMEN

La presente investigación disertativa tiene por objetivo la autobiografía *Solo del clarinete* de Erico Veríssimo y, en especial, el volumen I, concluido en vida. Visa analizar la construcción de su relato de vida semellante a su hacer literario, bajo los enfoques de las *Poéticas del espacio e del devaneo*, de Gaston Bachelard y otros teóricos.

Palabras-clave: Autobiografía; Erico Veríssimo; Narciso; Tiempo; Memória; História.

INTRODUÇÃO

Toda arte é ao mesmo tempo aparência e símbolo. Os que penetram abaixo dessa aparência o fazem por sua conta e risco. Os que decifram o símbolo também o fazem por sua conta e risco. A arte reflete o espectador, não a vida. (OSCAR WILDE, no prefácio de O Retrato de Dorian Gray)

Arthur Schopenhauer escreveu que “Cada livro importante deve ser lido de imediato, duas vezes, em parte porque as coisas são melhor compreendidas na segunda vez, em seu contexto, e o início é entendido corretamente quando se conhece o final”¹, e assevera que tal conselho deve-se “(...) em parte porque, na segunda vez, cada passagem é acompanhada com outra disposição e com outro humor, diferentes dos da primeira, de modo que a impressão se altera, como quando um objeto é observado sob uma luz diversa”.²

Meu percurso em relação à obra de Erico Veríssimo e, em especial, à sua autobiografia ocorreu em três fases distintas de minha vida, cada qual com um olhar diferente sobre o mesmo objeto: quando jovem, como um leitor ingênuo (1982); na especialização em História do Rio Grande do Sul (2006), com o enfoque histórico sobre o gaúcho típico e seu arquétipo na obra ficcional e autobiográfica do autor e, por fim, durante o mestrado, analisando narrativa e discurso, ou seja, o fazer literário na construção autobiográfica.

O autor diante do espelho e o leitor diante do livro espelhado, cada qual um leitor de si mesmo. Toda leitura é uma leitura de mundo, em que o autor trata de persuadir o leitor, através de estratégias narrativas, para conduzi-lo pelo labirinto do que está contando, rumo ao seu final desejado.

Em *Solo de clarineta*, Erico Veríssimo pretende contar sua história de vida para um leitor que acompanhou sua trajetória literária, abordando o ponto de vista que este não teve acesso. Mas sua escrita se valerá de mecanismos da ficção, como serão demonstrados adiante, afinal, como Veríssimo sempre declarou em diversos livros, entrevistas etc., sempre se considerou um contador de histórias. O próprio termo “estória”, em *Solo...* aparece diversas vezes em duplo sentido, ora se referindo à ficção, ora à realidade.

¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre homens e livros* (2005, p. 136).

² Idem, p. 136.

Essa dissertação está focada no primeiro volume de suas memórias, pelo fato deste recorte apresentar uma estrutura cíclica, iniciando e terminando com o autor diante do espelho, estabelecendo um diálogo com sua imagem e com o leitor.

Primeiramente, analiso *Solo de clarineta* e o tratamento autobiográfico dispensado ao livro por seu autor, com base no pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune.

Desta análise, há o desdobramento do tema sobre o seu tratamento em cinco subcapítulos, abordando elementos como: a água e o espelho de Narciso, sob enfoque de Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos*; o devaneio, o duplo, a infância e o imaginário, também sob perspectiva de Bachelard e sua *Poética do devaneio*; de Mircea Eliade e Gilbert Durand, na questão do mito e do imaginário; o espaço e a poética da casa autobiográfica, igualmente utilizando aportes teórico-filosóficos de Bachelard e sua *Poética do espaço*; por fim, concluo este capítulo com as origens, a família e os pais do autor.

Na segunda parte desta dissertação, abordo o tripé de um retrato autobiográfico, construído a partir do trinômio Tempo, Memória e História, em que cada um dos três lados é analisado como um jogo entre o autor e o leitor, entre o expresso e o subentendido.

Na questão do Tempo, como um jogo entre o percebido e o narrado, *A intuição do instante* (2007), obra de Bachelard, dá suporte à argumentação e o contraponto com a teoria da duração, de Bergson.

No plano da Memória, é tratado o jogo entre o que se lembra e o que se “esquece” de contar, entre as associações que o autor faz, entre o que viveu, assistiu, leu e escreveu.

A seguir, na terceira parte deste tripé de um retrato autobiográfico, é vista a questão da História e o jogo entre o que se conta e o que se deixa de contar, elaborado por um convicto contador de histórias.

Por fim, as considerações finais a respeito desta pesquisa: da autobiografia e seu fazer literário.

1 SOLO DE CLARINETA E O TRATAMENTO AUTOBIOGRÁFICO

A literatura é sempre uma expedição à verdade.
FRANZ KAFKA.

Para análise de *Solo de clarineta*, de Erico Veríssimo, sob os variados pressupostos teóricos, cabe dividir o tema do pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune à luz do pensamento teórico-filosófico de Gaston Bachelard e outros autores, em quatro subcapítulos, que tratarão do mito de Narciso, do devaneio, do espaço e da poética, além das origens familiares do escritor. A autobiografia dentro dos gêneros literários é uma expedição à procura da verdade e de um tempo perdido que não volta mais, salvo pela própria literatura, através da rememoração escrita, consciente de que será lida.

1.1 O PACTO AUTOBIOGRÁFICO

A solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz, ou então a gente se acaba, torna-se exangue de tanto procurar o que escrever. Sem sangue, o autor não reconhece mais o seu texto.
MARGUERITE DURAS.

O ato de inventariar a própria vida se inscreve no estatuto da literatura íntima, em diversas modalidades do gênero autobiográfico, como: o diário, a confissão, as memórias, o autorretrato e o romance autobiográfico. Em todos estes, o autor se inscreve no texto pela empatia que procura com o leitor, no autorreconhecimento e no reconhecimento de terceiros.

Mas o que comumente chamamos de autobiografia se inscreve em um estatuto próprio. A definição clássica de autobiografia foi feita por Jean Starobinski apud Rocha: “La biographie d'une personne faite par ell même”.³

Conforme estudos de ROCHA (1992), “a perspectiva ‘clássica’ do texto autobiográfico propõe a projeção de um *eu* absoluto, cartesiano, enquanto a literatura da

³ ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal* (1992, p. 25).

modernidade visa a multiplicidade do ser em seu constructo sobre a experiência de uma vida relatada em livro e deixada à posteridade”.⁴

No pacto autobiográfico, proposto por Philippe Lejeune, encontra-se definido como autobiografia: “Récit retrospectif em prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, em particulier sur l'histoire de sa personnalité”.⁵ E deste relato retrospectivo ocorre justamente um contrato de leitura entre o autor e o leitor, sobre o que será contado como a representação do real. O que é contado não é mais o vivido, mas o lembrado, e cabe ao leitor em sua recepção, aceitar esta verdade mediada pelo tempo, pela memória e pela história de vida do autor (o que vivenciou), que tem sua identidade tripartida também em narrador (aquele que fala) e personagem (sobre quem fala).

De acordo com SOUZA (2002): “A não-identidade entre um dos termos com os demais provoca a leitura do texto como um produto ficcional, donde se infere que o discurso nele contido não tem ligações imediatas com o referencial da realidade”.⁶ E que o *pacto autobiográfico* propõe justamente relações de autenticidade entre o vivido e o contado, como um resgate da história pessoal.⁷

O pacto, ou o contrato de leitura, pressupõe um diálogo peculiar entre o locutor e o interlocutor, em que o primeiro expressa as regras de sua escrita e o segundo aceita as indicações como tal.

No preâmbulo de *Solo de clarineta*, de Erico Veríssimo, o autor já evidencia ao leitor as regras de seu jogo de leitura, ao declarar de imediato que relatará a sua vida, utilizando-se de recursos literários, em *tom* de *quase romance*:

Não esperem que estas memórias formem um documento histórico. Elas não têm a intenção de fazer nenhum perfil de minha época ou dos meus contemporâneos. São apenas uma história particular – uma história em tom de quase romance, mas que vai contada com a maior franqueza. É um livro sincero, que dedico especialmente àqueles que me têm lido durante todos esses anos.⁸

Um livro sincero, autêntico e fiel ao estilo de seu autor, como o resultado de uma história particular, expressamente dirigida ao seu público leitor.

No preâmbulo de sua obra autobiográfica, o autor que também é o narrador, refere-se a ele próprio como um terceiro, uma personagem, chamada de o *Outro*, recurso

⁴ ROCHA, op. cit, p. 45-48.

⁵ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique* (1975, p. 14).

⁶ SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond* (2002, p. 70).

⁷ Idem, p. 70.

⁸ VERÍSSIMO, Erico. *Solo de clarineta* (1976, v. I).

estilístico que vai ao encontro do que Rocha citando Paul de Man considera como uma leitura além da simples narrativa especular, em que “O processo mimético que a escrita autobiográfica activa é um modo de figuração entre outros, e o *eu* uma representação retórica⁹ e que, segundo Rocha, a ilusão da referencialidade é apenas uma consequência da estrutura retórica da linguagem”.¹⁰

O que se comprova com as palavras de Veríssimo, ainda na introdução de sua obra: Surpreendo-me quase sempre em perfeito acordo com o que o Outro diz e pensa. Sinto, no entanto, um pálido e acanhado desconforto por saber que existe no mundo alguém que conhece tão bem os meus segredos e fraquezas, uns olhos assim tão familiarizados com a minha nudez de corpo e espírito.¹¹

Clara Rocha apresenta quatro instâncias de diálogo do *eu* autobiográfico, nos planos: ontológico, estético, narratológico e gramatical.

Em *Solo de clarineta*, a primeira situação encontra-se na consciência do outro, já explicitada por Veríssimo nas primeiras páginas de sua obra; no plano estético, a junção entre a pessoa real, o homem Erico, dialogando com o ser inventado, o *Homem diante do espelho*; na questão narratológica, o desvio temporal entre o *eu* passado e o *eu* presente, entre o autor do enunciado e o ator da enunciação; e, por fim, no plano gramatical, em que o *eu* utiliza-se em sua auto-reflexão de várias pessoas (o Outro, o Homem diante do espelho e o manequim de costura da mãe), que para Rocha é uma forma intertextual de diálogo.¹²

Nesta dualidade e/ou multiplicidades do *eu*, o mito de Narciso representa um papel relevante na escrita autobiográfica, que será visto a seguir.

Na narrativa de vida de Erico Veríssimo, o diálogo que o autor faz consigo mesmo e com o leitor ocorrerá do início ao final do livro, sempre comprometendo o interlocutor com a história contada pelo locutor.

⁹ ROCHA, op. cit. (1992, p. 47).

¹⁰ Idem, p. 47.

¹¹ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, v. I).

¹² ROCHA, ibidem, p. 49-50.

1.2 A ÁGUA E O ESPELHO DE NARCISO

*Os espelhos estão cheios de gente.
Os invisíveis nos veem.
Os esquecidos se lembram de nós
Quando nos vemos, os vemos.
Quando nos vamos, se vão?*
EDUARDO GALEANO,
in Espelhos: uma história quase universal.

*Usamos os espelhos para ver o rosto e a arte para ver
a alma.*
GEORGE BERNARD SHAW

O mito do Narciso, que é citado pela primeira vez em *Metamorfoses* de Ovídio, tendo sua origem desconhecida, trata da história do jovem que ao se ver refletido nas águas, apaixona-se pela própria imagem e dela fica prisioneiro para sempre.

Durante a Idade Média o mito ressurge. E, “(...) No final do século XIX, no auge do simbolismo, o mito adquire extrema importância”.¹³ Gide, em sua obra *Le Traité du Narcisse* (O tratado do Narciso, 1891-1892), compara o mito de Narciso ao de Adão, na busca do paraíso perdido.¹⁴ Ou seja, o eterno retorno às origens (ao gênesis) e ao tempo perdido.

E neste contexto, a água tem papel primordial, como fonte de vida e reflexo de uma existência: “Narciso simboliza o poeta que, atrás das aparências imperfeitas, deseja descobrir os arquétipos e as essências; a água representa a obra de arte pura – paraíso parcial onde a idéia refloresce em sua pureza superior”.¹⁵

A dualidade entre o que se vê e o que se é; “Mas Narciso sabe que a fusão entre ele e seu reflexo entre o ser profundo e a aparência efêmera, jamais será possível. A noite desce, a morte está próxima, o beijo dado na imagem a espedaça; Narciso deve desaparecer também”.¹⁶ Esta fusão também entre o homem em sua intimidade e seu reflexo público, jamais se concretiza, pois se assim o fizer, despedaçará o espelho que retrata a imagem que cada um tem de si mesmo, pois “Para Valéry, o mito de Narciso nunca deixou de representar a frágil relação que provisoriamente une a consciência ao corpo, o Ego à sua aparência”.¹⁷

¹³ FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Pierre Brunel (org.). (2005, p. 749).

¹⁴ Idem, p. 749.

¹⁵ Ibidem, p. 749.

¹⁶ Ibidem, p. 750.

¹⁷ Ibidem, p. 750.

Veríssimo é o Narciso que se contempla e através de si e dos seus contempla o mundo ao redor, apesar do natural conflito de identidade, já expresso nas primeiras páginas de *Solo de clarineta*.

A imagem de Narciso, diante da mãe fica demonstrada neste fragmento:

D. Bega voltou da sua excursão. Naturalmente não lhe disse palavra sobre a aventura paterna. Tive, isso sim, de tentar justificar a razão pela qual havia sido reprovado nos exames escolares. Não encontrei nenhuma válida. Minha mãe me chamou de vadio. A palavra me doeu fundo, pois eu queria manter imaculada a minha imagem de bom menino, bom filho e bom estudante.¹⁸

E o que seria do Narciso e da própria humanidade sem o espelho das águas para se mirar, até que, brincando de deuses, os homens criaram seu próprio espelho artificial? O espelho natural é o das águas; o artificial, aquele feito pela sociedade.

O espelho, dentro da concepção autobiográfica trabalha com a questão do duplo. Se de vidro, representa a construção artificial do homem, que da areia faz vidro e deste o espelho... Quando alguém se fixa diante do espelho o reflexo é o oposto do ser. Se o cabelo de quem observa a si mesmo está repartido à esquerda, mostra o espelho de vidro o oposto. Se escrevemos algo e colocamos diante do mesmo espelho, aparecerá a escrita invertida. Se o pintor se autorretratar a partir do vidro, sua imagem é a do ser observado, mas não a do ser concreto. Quando olhamos para o espelho olhamos para uma imagem que é representação de nós mesmos. Quem melhor nos vê, como de fato somos, é justamente o outro, um terceiro.

Umberto Eco comentando os escritos de Lacan escreve:

O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Entre os seis e os oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira compreende que a imagem refletida é a sua. Nesse estado de júbilo, a criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo e – diz-se – em termos de simetria inversa.¹⁹

O espelho d'água também mostra essa simetria inversa – assim como o olho humano traz na retina uma imagem invertida -, mas ao contrário do espelho de vidro, na água há uma imagem natural, sem tantas distorções, que pode ser aprofundada pela própria água. O de vidro é matéria superficial que não permite sua ultrapassagem e aprofundamento, salvo

¹⁸ VERÍSSIMO, op. cit., p. 122.

¹⁹ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1989, p. 12).

pela ficção, como é o caso do clássico da literatura infanto-juvenil *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, em que a protagonista da história atravessa o espelho para encontrar um mundo mágico sem igual. Contraponto à imagem natural, existe a imagem artificial; “Quanto à imagem virtual, é assim chamada porque o espectador a percebe como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem um 'dentro’”.²⁰

O autobiógrafo, ao atravessar o espelho do tempo e da memória, volta a um tempo mítico, de retorno às origens, e ao relatar a sua história de vida, de certa forma assemelha-se ao Criador em seu Gênesis, quando diz a si mesmo “fiat lux”...

Na maioria das vezes o autor autobiográfico encontra-se duplamente margeado: pelas contenções próprias da escrita – pois uma vida inteira é impossível de se contar em um livro – e pelas convenções sociais, que demarcam de forma subliminar o que é aceito pela sociedade. Todos têm consciência do que se pode dizer e que deve ser omitido, por conta de suas implicações, impressas no papel.

Sob o ponto de vista da visão especular:

[...] no plano perceptivo ou motor a interpreta corretamente, mas no plano da reflexão conceitual ainda não consegue separar de todo fenômeno físico das ilusões que este propicia, criando uma espécie de divergência entre percepção e juízo.²¹

Em *Solo de clarineta*, Erico Veríssimo tem uma relação inicial e final de diálogo cíclico com o alter ego, batizado de o Outro: “No Homem no Espelho reconheço os olhos escuros e melancólicos de minha mãe. Essa cabeçorra, quase desproporcional ao resto do corpo, herdei-a de meu pai”²²; “Antes de ir para a cama, à hora de escovar os dentes junto da pia, encontrei o Outro no fundo do espelho e interroguei-o com o olhar”.²³

Em seu livro *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (2002), Gaston Bachelard trabalha com os conceitos de imaginação formal (fechada em si mesma) e imaginação material (aberta ao mundo). No primeiro, as forças imaginantes “encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores”.²⁴ No segundo, “As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e

²⁰ ECO, op. cit., p. 14.

²¹ Idem, p. 15.

²² VERÍSSIMO, op. cit., preâmbulo, v. I.

²³ Idem, p. 347.

²⁴ BACHELARD, Gaston. *Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2002, p. 1).

o eterno. Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a *forma é interna*”.²⁵

Para Bachelard, “Uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico da matéria original”.²⁶ As lembranças têm esta duplicidade, e o espelho contém esta dupla possibilidade, do formal e do material, da construção natural (a água) e a artificial (de vidro). O espelho, portanto, tem esta dupla função, do aprofundar e do mero espelhar, entre a água viva e o reflexo estático, metáfora que cabe bem associar a questão autobiográfica:

Uma matéria que não é uma ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu *duplo poético* que permite transposições sem fim. Por conseguinte, é necessário haver *dupla participação* – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranqüila do branco e do preto – para que o *elemento material* envolva a alma inteira.²⁷

Na dialética do narcisismo diante do espelho ocorre o ver e o mostrar-se:

Um livro inteiro seria necessário para desenvolver a 'psicologia do espelho'. Seja-nos suficiente, no começo de nossos estudos, assinalar a ambivalência profunda do narcisismo que passa de traços masoquistas para traços sádicos, que vive uma contemplação que consola e uma contemplação que agride. Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força? Essas breves observações bastam para mostrar o cunho inicialmente complexo do narcisismo.²⁸

Para Louis Lavelle apud Bachelard: “O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto...”²⁹ A água é sinônimo de vida, e espelho artificial mero reflexo da algo imóvel. O vidro é fabricação humana; a água, uma fonte natural.

O espelho da fonte é, pois, motivo para uma *imaginação aberta*. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a *imaginação renaturalizada* puder receber a *participação* dos espetáculos da fonte e do rio.³⁰

²⁵ BACHELARD, op. cit., p. 1.

²⁶ Ibidem, p. 12-13.

²⁷ Ibidem, p. 13.

²⁸ Ibidem, p. 23.

²⁹ Ibidem, p. 24.

³⁰ Ibidem, p. 24.

Para o filósofo francês, “Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. E que: Perto da fonte nasce assim um *narcisismo idealizante*”.³¹ E o mais interessante, que vem de encontro ao objeto desta pesquisa:

Efetivamente, o narcisismo nem sempre é neurotizante. Desempenha também um papel positivo na obra estética e, por transposições rápidas, na obra literária. A sublimação nem sempre é a negação de um desejo; nem sempre ela se apresenta como uma sublimação *contra* os instintos. Pode ser uma sublimação *por* um ideal. Não narciso já não diz: 'Amo-me tal como sou', mas sim: “Sou tal como me amo”.³²

Erico Veríssimo une a estética ao ponto de vista ético. O narcisismo encontra eco na comunidade. Não fosse assim, o Narciso continuaria um bom escritor de gaveta, sem se expor ao mundo. Quem escreve, visa um leitor em especial, utilizando a palavra como atividade dialética atemporal, pois “A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora”.³³ Desta forma, “a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica”.³⁴

Se o espelho de vidro é construção artificial e mantém sua imagem na superficialidade de sua reflexão, o espelho d'água carrega em si a profundidade do mergulho em si. E, assim sendo, autobiógrafo ou não,

Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einfühlung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo.³⁵

A profundidade da água revela o interior do ser, enquanto a superficialidade do espelho mostra apenas a face visível do ser, pelo fato de que

Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver; (...) Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira.³⁶

³¹ BACHELARD, op. cit., p. 25.

³² Idem, p. 25.

³³ Ibidem, p. 34.

³⁴ Ibidem, p. 51.

³⁵ Ibidem, p. 53.

³⁶ Ibidem, p. 53.

Veríssimo, provavelmente, tenha mergulhado em águas profundas, quando do recuo no tempo para escrever sua autobiografia. Mas preferiu, ao escrevê-la, por conta de sua postura social, como o mergulhador que volta rapidamente à tona, ficar numa sala de despressurização, consciente do que certas revelações poderiam implicar em seu futuro. Pois sempre fica aquela dúvida “Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens de profundidade? E jamais teremos uma imagem da *profundidade* plena se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda”.³⁷ Todos nós mergulhamos em águas profundas, mas nem todos ao voltar à tona relatam o que viram lá no fundo de um oceano, às vezes, nada pacífico.

Escrever é adentrar em águas profundas também e “o contista que começa por uma narração descritiva sente a necessidade de dar uma impressão de estranheza. É preciso apelar para o inconsciente”.³⁸ Veríssimo, em diversas passagens de suas memórias busca, ora a estranheza, ora a ironia. O escritor tem consciência que inventar, não é apenas criar do nada; é também inverter o real, o sentido natural das coisas, pela narrativa, de sentido objetivo para subjetivo, ou de esconder para o final o que de fato se quer contar, retardando o clímax, e revelando o efeito no fim da cena, o que Erico sempre fez com a sua enunciação, independente do enunciado. Escrever é muito mais do que espelhar a sociedade, nele está contido em parte o devaneio sobre o mundo ao redor.

³⁷ BACHELARD, op. cit., p. 55.

³⁸ Idem, p. 63.

1.3 O DEVANEIO: A INFÂNCIA, O DUPLO E O IMAGINÁRIO

*É melhor sonhar a vida do que vivê-la, ainda que
vivê-la também seja sonhá-la.*
MARCEL PROUST

O devaneio não é um sonho sem sentido, mas sim a procura de um sentido para o sonho, de dotar o signo de um significado. Ou, nas próprias palavras de Bachelard (2001): “O devaneio poético escrito, conduzido até dar a página literária, vai, ao contrário, ser para nós um devaneio transmissível, um devaneio inspirador, vale dizer, uma inspiração na medida dos nossos talentos de leitores”.³⁹ Um significado que gera uma significação.

Veríssimo diz: “Corre na família uma estória que vou reproduzir tal como a ouvi da boca de uma velha tia”⁴⁰, e a partir daí, conta as peripécias de seu pai, antes de seu nascimento, em um mundo por ele não-vivido.

Se para Gaston, “Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo”⁴¹, esse mundo é, quando da escrita autobiográfica, uma construção de um tempo que já não existe mais. Um tempo reinventado, “E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo”.⁴² E essa consciência do fazer literário em Erico Veríssimo, quando escreve *Solo de Clarineta*, é de certa forma um devaneio. Um outro tempo, um outro mundo, uma outra história, uma nova narrativa de vida, ainda que tendo como base um outro devaneio: a vontade de recuperar o passado a partir da visão do presente. Ou como Bachelard escreve: “O devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia”.⁴³ Algo que remete à pintura em tons claros e escuros. O que se mostra e o que se esconde...

Como declara Bordini: “o artista cria porque é próprio de sua natureza”⁴⁴. A natureza imaginante do artista é povoada pelo devaneio: “Então, o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo. Se o

³⁹ BACHELARD, Gastón. *A Poética do Devaneio*. A Tradução Antonio de Pádua Danesi. (2001, p. 7).

⁴⁰ VERÍSSIMO, op. cit, p. 22.

⁴¹ BACHELARD, idem (2001, p. 8).

⁴² Ibidem, p. 11.

⁴³ Ibidem, p. 10.

⁴⁴ BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Erico Verissimo*. (1995, p. 14).

sonhador tivesse ‘a técnica’, com o seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porquanto o mundo sonhado é automaticamente grandioso”.⁴⁵

Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, dedica um capítulo para *Os Devaneios voltados para a infância*. Em se tratando de análise autobiográfica, o período dedicado por um autor a sua infância talvez seja o mais rico para estabelecermos suas ligações com a mitologia familiar, com o imaginário social e com as associações de ideias que formam a identidade do historiador da própria vida.

Para o filósofo francês, “Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome”⁴⁶, e tal citação, se analisada com enfoque autobiográfico, comprova que toda rememoração dos fatos vividos na infância são em grande parte o recordar de si a partir das memórias dos outros. Os pais, os avós contam à criança a história familiar, e o jovem incorpora a sua identidade essas histórias familiares que não vivenciou; visto que “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”.⁴⁷

Desta forma, o autor reforça a própria imagem da infância revivida no adulto, quando do ato de sua escrita autobiográfica, voltando ao devaneio primeiro; aquele que faz “reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética”.⁴⁸

Há um grande componente emocional a ser levado em conta, que compromete o próprio ato perceptivo, e que funde e confunde a memória do autor, já na idade adulta, ainda mais se este for um escritor que vive da criação de personagens, muitas vezes seus alter egos (duplos), como era o caso de Veríssimo.

Em sua visão retrospectiva, há um componente imaginário, sempre relacionando o presente ao passado familiar: “(Minha professora do curso primário entrou algumas vezes naquele escritório, trazendo pela mão o menino Erico, que não conseguia aprender a fazer

⁴⁵ BACHELARD, op. cit. (2001, p. 13).

⁴⁶ Ibidem, p. 93.

⁴⁷ Ibidem, p. 94.

⁴⁸ Ibidem, p. 94.

conta de dividir. O velho Sebastião olhava para o filho e dizia: 'Acabas de receber diploma de burro.)'.⁴⁹

E em função da flexibilização da memória e em “virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado”.⁵⁰ Tais quadros são carregados de cores, fruto do que Bachelard chama de a tripla ligação: imaginação, memória e poesia. E como Gaston escreveu, o tempo da infância não é datado e sim vinculado a imagens poéticas do viver, que ficam ligados ao tempo em que se conta a história de si mesmo. Esse tempo é mítico, e remete ao tempo cósmico e não histórico. É um tempo feito por associação de ideais e gostos. O autobiógrafo lembrar-se-á de cenas, fatos, nomes e rostos que lhe deixaram boa ou má impressão, ou seja, que mexeram com a sua emoção e com o seu relógio interior. Quando lhe perguntarem algo, ele associará um ano a uma imagem ou fato em especial que viveu e o marcou. Como por exemplo, do primeiro dia de aula, quando conheceu seu primeiro amor, os instantes mais marcantes.

Essa retrospectiva do passado, feita pelo autobiógrafo é o que Bachelard chama de *arqueologia do sensível*⁵¹, e do mito da eterna infância. São as fontes primárias do ser, sua busca pela origem, sua gênese, a partir das memórias dos outros.

Em um devaneio de viagem, Erico lembra-se do pai já falecido:

À tarde encontro numa praça quase deserta um homem que me parece visitante como eu, pela maneira como está vestido e também porque tem uma câmara fotográfica a tiracolo. Sebastião Veríssimo me empurra na direção do desconhecido e me obriga a puxar conversa com ele.⁵²

Mais adiante, outro devaneio, viajando naquele instante pelas águas interiores da memória, mas sem maiores aprofundamentos:

Quem andava desconfiado comigo era Beethoven, que de certo modo eu havia abandonado. Eu tentava explicar ao Velho que algumas de suas composições, principalmente os últimos quartetos de cordas, agitavam demais minhas águas interiores, e que era só por isso que eu fugia de ouvir sua voz. Brahms que havia anos rondava a minha casa, acabou por entrar nela e lá ficou como um amigo íntimo, principalmente por causa de sua música de câmara.⁵³

⁴⁹ VERÍSSIMO, op. cit., (1976, p. 316).

⁵⁰ BACHELARD, op. cit. (2001, p. 100).

⁵¹ Ibidem, p. 104.

⁵² VERÍSSIMO, idem, p. 336.

⁵³ Ibidem, p. 343.

Na autobiografia, Veríssimo usa o recurso do Outro no espelho, o manequim, como recursos estilísticos de narrativa de vida. Bordini, analisando a sua obra literária, declara:

No caso de Erico, essa autoconsciência da narratividade não aparece num plano explícito nos romances, mas se tematiza através da figura ficcional de algum artista que produz uma obra ou atua como intelectual dentro do mundo narrado. Isso seria uma reabsorção, pela atividade mimética, de um artifício desmimetizante, o que corroboraria a especial relevância da obra do Autor para pensar-se as vicissitudes da mímese na modernidade brasileira, cuja arte romanesca dificilmente se afasta do regime realista.⁵⁴

O autor convive dentro de um rígido molde ético e moral, que modula sua narrativa e discurso literário-social. Sua personalidade reservada não se aprofunda na análise de episódios cruciais da própria existência. Em vista disto, “Pela poética do duplo, escritores contemporâneos liberam seus heróis, que muitas vezes são duplos deles próprios aprisionados num eu particular, fixado no molde da personalidade”.⁵⁵ E o autor em busca de um personagem que atue como coro em sua narrativa de vida, utiliza-se do duplo para tal diálogo. Veríssimo cria personagens dentro de sua autobiografia para dar vazão ao eu interior. Na vida real, quando se inventaria a própria vida, há também essa duplicidade, quando o Autor torna-se personagem da própria vida, convivendo no mesmo ser o eu-do-presente com o eu-do-passado.

O mito do duplo torna-se o meio de expressão o contato, para além do eu, entre duas vidas, entre duas culturas: o encontro do Oriente com o Ocidente (Nerval, Rimbaud, Hesse) e aquele do Novo Mundo como Velho Mundo. Em cada ocasião, a viagem no espaço é também uma viagem no tempo (dualidade espaço-tempo).⁵⁶

Essa dualidade espaço-tempo é requisito essencial para a viagem autobiográfica. Do homem do interior de seu Estado natal com aquele que viveu no exterior, do provinciano com o cosmopolita, do “novo com o velho testamento” de vida de um mesmo ser, que não é uno; pois, desde que passou a ter consciência de sua vida em relação ao outro e ao mundo, passou a observar as coisas em sua alteridade e duplicidade.

O duplo, o amigo imaginário, já se manifestam na chamada primeira infância, agregando o espaço ao devaneio, o que pode ser melhor observado a partir da leitura das poéticas de Gaston Bachelard. E o que faz comunicarem-se as duas poéticas de Bachelard –

⁵⁴ BORDINI, op. cit., p. 19.

⁵⁵ BRAVO, op. cit., p. 282.

⁵⁶ Idem, p. 283.

do Espaço e do Devaneio – é justamente a Casa do passado, uma casa reimaginada, que, segundo o autor, reúne e confunde realidade com devaneio, memória com ficção; e “É aí que se encontra a *Outra-Casa*, a Casa de uma *Outra-Infância*, construída, com tudo o que *deveria-ter-sido*, sobre um ente que não foi e que de repente começa a ser, se constitui como a morada do nosso devaneio”.⁵⁷ Uma *Outra-Casa* e um *Outro-Sobrado*. Casa que será melhor analisada a seguir, quando da questão do espaço, em que justamente a habitação sentimental exerce um papel central na vida de qualquer ser. Emblemático é justamente o título que Veríssimo dá a um capítulo que trata disso, intitulado-o de *Em Busca da Casa e do Pai Perdidos*, clara alusão a um clássico da literatura mundial.

Curiosamente, sabido é que as crianças criam amigos imaginários para povoar seu mundo de sonhos. Em Veríssimo há também essa repetição e redundância da criação de seres imaginários, como o *Homem Diante do Espelho*, com quem o mesmo dialoga já na introdução de sua autobiografia; do manequim de costura da mãe, que funciona como espécie de consciência inquisidora, principalmente a partir da separação dos pais; do escritor-fantasma e do poeta árabe inventado. Mas todos esses amigos imaginários são criações conscientes do adulto.

A questão da identidade entre o homem e sua imagem, o mito de Narciso e o espelho, estão presentes, quando Veríssimo comenta consigo, mas acima de tudo, com o leitor de sua obra, já na introdução da mesma: “Surpreendo-me quase sempre em perfeito acordo com o que o Outro diz e pensa. (...) Envelhecemos juntos. (...) Vejo a escrita do tempo no pergaminho do teu rosto”.⁵⁸

A certeza da efemeridade da vida, presente na escrita autobiográfica de Veríssimo, que é um relato exemplar de vida, fica expressa a seguir, não apenas para o presente e sim para o futuro: “Encolhemos os ombros e passamos a outras considerações e devaneios, enquanto o barbeador elétrico zumba, e o incansável calígrafo invisível continua no seu sutil trabalho de amanuense da Morte”.⁵⁹ Além disso, a personagem literária criada por Erico carrega a identidade familiar: “No Homem do Espelho reconheço os olhos e melancólicos de minha mãe”.⁶⁰

A segunda personagem criada é a do manequim de costura da mãe. E aí inicia-se um devaneio fruto de um sonho (ou seria vice-versa?) em torno desta figura simbólica, que

⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio* (2001, p. 116).

⁵⁸ VERÍSSIMO, op. cit., (preâmbulo, v. I).

⁵⁹ Idem, preâmbulo, v. I.

⁶⁰ Ibidem.

passa a ser uma personagem na autobiografia, uma idealização, refletida na tesoura de costura da mãe e na tesoura de Ana Terra e Bibiana:

Minha mãe continuava a trabalhar como modista. Lembro-me de suas expressivas mãos magras segurando a grande tesoura e cortando com ela moldes de papel. E vejo agora também outra “pessoa” daquela casa: o manequim, um busto sem cabeça, sem braços nem pernas, que sempre me sugeria uma mulher mutilada. Até hoje, a despeito do anestésico do tempo, todas as imagens daquela sala de costura ainda me doem um pouco quando as relembro.⁶¹

O imaginário é refletido continuamente em suas memórias, na questão do duplo. Em decorrência disso, Erico criou a personagem da modelo sem vida, manequim de costura de sua mãe, que o acompanha em boa parte de sua narrativa autobiográfica, como uma espécie de amigo imaginário e talvez uma projeção de sua mãe. Logo a seguir vem o devaneio e a consciência do fazer literário, a partir de versos de Tagore (*É criando que Deus se acha a si mesmo*):

Apaguei a luz e fechei os olhos pensando neste último poeminha. Sim, criar era importante. Talvez no ato da criação eu pudesse encontrar salvação... *E, se minha memória não está tentando fazer literatura* [grifo meu], aquela noite tive um sonho em que o manequim mutilado apareceu à beira da minha cama e me censurou por eu ter tido relações sexuais com a rapariga de Bagé. Encolhido de puro remorso, respondi que havia tomado um banho antes de dormir. O manequim manteve-se irredutível. Havia certas máculas que a água da chuva ou do chuveiro não conseguiam lavar. E eu não sabia que os dez mil-réis que eu dera à prostitutinha representavam horas de trabalho dele, manequim, da tesoura, da Singer e principalmente de minha mãe?⁶²

Um autor que sempre se auto-inventava, através de pseudônimos e autores fictícios, que criava alter egos em seus livros tem a consciência de que o ato criativo faz parte de sua vida.

Tudo na redação tinha de ser feito Às pressas. Às vezes, folheando revistas americanas, eu descobria nelas ilustrações que me agradavam. Mandava então transformá-las em clichês. Prontos estes, invertendo o processo habitual, eu improvisava um conto que se adaptasse às estampas e formava-o com um nome suposto.⁶³

O criador e suas criaturas, convivendo com a realidade e a ficção. Um escritor que criava escritores fictícios, num exercício de alteridade.

⁶¹ VERÍSSIMO, op. cit., p. 149.

⁶² Idem, p. 116.

⁶³ Ibidem, p. 252.

Uma dessas estórias, *Lama das Trincheiras*, supostos trechos do diário dum soldado inglês da Primeira Grande Guerra, pasticho visível de Remarque, foi publicada numa revista argentina, pirata como a nossa, e cujo redator “fabricou” uma biografia para o autor do conto, Gilbert Sorrow, criatura que existia apenas na minha imaginação ou, melhor: era apenas um nome sem corpo, sem alma, sem passado e sem futuro, pois, que eu saiba, o escritor-fantasma não escreveu mais nada.⁶⁴

Quando faltava matéria e sobrava espaço na *Revista do Globo*, que dirigiu, mais uma confidência: “Punha papel na máquina de escrever e improvisava um poema à maneira oriental, atribuindo-o a um poeta árabe, chinês, japonês ou persa, todos imaginários, e mandava-o para o linotipista”.⁶⁵ E a seguir, dentro de seu estilo, mesclando fatos emotivos com hilários, mais uma fina ironia: “Se um dia eu publicasse em livro esses poematos e haicais, poderia dar-lhes o título prosaico mas sincero de *Poemas para Tapa Buracos*”.⁶⁶

O homem diante espelho é inquisidor, a manequim funciona como espécie de consciência moral sublimada do autor; os autores inventados como forma de tapar buracos e os alter egos como maneira de viver uma vida inventada no papel. Com o início da puberdade e a descoberta do corpo, as imagens do duplo passam a ter forte conotação autorrepressora: “Acusava a figura do espelho de me ter induzido ao feio ato. Meu reflexo repelia a acusação, lançando sobre mim a culpa de todos aqueles pecados. (...) O masturbador tinha uma forte inclinação puritana”.⁶⁷

Tudo isso, o duplo narrativo e o duplo, como escritor “tapa-buracos”, demonstra a capacidade de Erico em se transformar em quem desejava ou precisava ser. Alguém que criava e vivia na vida real de forma similar à vida inventada, em que o duplo era parte de sua personalidade.

Para Bachelard, “A poética do devaneio deve tão-somente determinar os interesses de um devaneio que mantém o sonhador numa consciência de tranquilidade”⁶⁸, o que de fato ocorre quando da escrita autobiográfica, já que nesse estado o autor, que também é narrador e personagem da própria narrativa, não se sente ameaçado, como numa biografia escrita por terceiros, sujeita a divulgação de dados e fatos que não são previamente selecionados pelo biografado. E assim, “(...) essa tranquilidade tem uma substância, a

⁶⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 252.

⁶⁵ Idem, p. 252.

⁶⁶ Ibidem, p. 252.

⁶⁷ Ibidem, p. 79.

⁶⁸ BACHELARD, op. cit. (2001, p. 123).

substância de uma melancolia tranqüila. Sem a substância da melancolia, essa tranqüilidade seria vazia. Seria tranqüilidade o nada”.⁶⁹

É o lembrar imaginativo. Por isso que “O devaneio verdadeiro não poderia ser ranzinza; o devaneio voltado para a infância, o mais doce dos nossos devaneios, deve dar-nos a paz”.⁷⁰ E assim sendo, “Escrevendo sobre as lembranças da infância, o poeta nos fala da importância vital da obrigação de escrever”⁷¹, e o ato de escrever sempre é um estado poético, que quando a escrita remonta à infância, remete ao estado mítico, e ambos convergem para o estado do devaneio e da consciência imaginante; não apenas descritiva de uma pessoa.

O devaneio transita entre o tempo e o espaço: “Quando alguém murmura, suspirando, ‘Deus é grande!’ - o menino que eu era perguntava a si mesmo se Deus seria maior que um tal Mr. Ernest Hammersmith, jovem magro e espigado, que a mim parecia o homem mais alto do Universo”.⁷²

Conforme Hellens apud Bachelard: “A infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos...”.⁷³ Em função disso, pode-se afirmar que “A casa natal — perdida, destruída, demolida — permanece como a morada principal dos nossos devaneios de infância. Os refúgios do passado acolhem e protegem os nossos devaneios”.⁷⁴ E os devaneios de escritor e do homem Veríssimo, estiveram sempre ligados à casa familiar, projetados no Sobrado ficcional. Portanto, “A lembrança e o devaneio se acham em total simbiose”⁷⁵, como pode-se dizer da história e da literatura, que embora enunciados e enunciações diversas, comunicam-se e dialogam pela forma escrita, uma influenciada na outra.

Uma das passagens de sua autobiografia é emblemática quanto ao imaginário: “Sebastião Veríssimo formou-se em Farmácia, não por vocação e sim – imagina o romancista – porque se tratava do mais curto dos cursos acadêmicos da época”.⁷⁶

Ao analisarmos a autobiografia de Erico Veríssimo, ficam evidente os aspectos imaginários que seu autor imprime ao texto. Sob o pretexto de contextualizar o tempo e o espaço em que viveu, acaba fazendo diversas digressões, fruto de observações eminentemente sociológicas sobre a arte, cultura, política etc. Mais que isso, utiliza constantemente do

⁶⁹ BACHELARD, op. cit., p. 123.

⁷⁰ Idem, p. 126.

⁷¹ Ibidem, p. 129.

⁷² VERÍSSIMO, op. cit., p. 6.

⁷³ BACHELARD, ibidem, p. 130.

⁷⁴ Ibidem, p. 130.

⁷⁵ Ibidem, p. 134.

⁷⁶ VERÍSSIMO, idem, p. 23.

imaginário infantil a serviço da história dos adultos; ou seja, o homem que, ao restaurar as lembranças do passado, une no presente o poético da literatura com o social e o ético da história:

Uns meninos nossos vizinhos, descendentes de alemães, segunda ou terceira geração -, gabavam-se das proezas do aviador “lambote” von Richtofen, conhecido como o Barão Vermelho, por causa da cor de seu avião de caça. Diziam que o diabo do homem tinha abatido quase oitenta aviões aliados. “mentira, alemão batata!” – “Alemão batata é a avó torta!” Foi assim que começou a Guerra Mundial em Cruz Alta. Unimos nossas forças com as do filho do açougueiro e atacamos o “exército alemão” local. Vencemos todas as batalhas, pois os nossos louros inimigos estavam em minoria. A paz de Cruz Alta foi assinada primeiro que a de Versalhes.⁷⁷

Construímos tanto sobre o desconhecido como sobre o que conhecemos — sejam fatos, coisas ou pessoas — todo um imaginário, fruto de nossas associações entre o que vemos, o que percebemos e o que pensamos estar vendo e percebendo. Entre o olhar e o ver, entre o observar e o compreender, há uma fronteira entrecruzada, desde a infância até a idade adulta, quando voltamos a reviver aspectos da primeira infância. E como dotados por uma memória palimpsesta, escrevemos e reescrevemos nossas lembranças entre o diálogo da criança com o adulto.

Todo devaneio autobiográfico é construído, alicerçado sobre uma casa, um espaço entre o presente e o passado.

1.4. O ESPAÇO DA CASA AUTOBIOGRÁFICA

Faz-se ciência com os fatos, como se faz uma casa com pedras; mas uma acumulação de fatos não é ciência, assim como um monte de pedras não é uma casa. HENRI POINCARÉ.

A casa, o quarto, o porão, mais do que metáforas, são símbolos e signos de um espaço autobiográfico. A casa onírica para onde sempre se volta, ainda que ela não exista mais

⁷⁷ VERÍSSIMO, op. cit., p. 102.

no tempo e no espaço, permanecerá para todo o sempre no interior do autobiógrafo. Um diálogo atemporal com a nossa memória, do eu-do-presente com o eu-do-passado. Comunicação do autor com o leitor, mas diálogo também entre a identidade plural do homem, frente a unidade discursiva do escritor. Pelo recuo no tempo, a Casa, considerada o centro do mundo, é restaurada pela memória e reerguida pela linguagem da história que se tece e entretece.

Público e notório é a importância do espaço, simbolizado pela Casa (“personificado” no Sobrado) na vida e obra de Erico Veríssimo. Se analisada sua história de vida, registrada na autobiografia, é possível perceber o valor simbólico de cada capítulo a partir do seu título.

No primeiro deles, intitulado *Álbum de Família*, onde transitam pela casa dos Veríssimo diversas figuras, de familiares a amigos, há a tentativa mesmo de reunir alguns instantes emotivos mesclados que situações pitorescas e peculiares. A seguir, *A Primeira Farmácia*, com aspectos pitorescos de seus frequentadores. Em *A Ameixeira-do-Japão*, o espaço autobiográfico torna-se mais mítico, já na introdução do próprio capítulo, quando seu autor conta uma história mediada pelo tempo e pela memória infantil: “Tive no começo da vida uma árvore que até hoje continua dentro de mim como um marco do tempo da infância e uma entidade importante de minha mitologia particular. Era a única existente no nosso pátio interno”.⁷⁸ A consciência da mitologia familiar e do espaço simbólico ficam evidentes em suas palavras. Assim como a casa natal vive no interior de cada um, aquela árvore é para o narrador um símbolo do tempo preservado, e assim continua sua poética do espaço ao dizer que “Graças à magia da memória afetiva, esse 'fóssil' dum minuto para outro pode voltar à vida, com raízes, seiva circulante, tronco, galhos, folhas, flores, frutos e até com os insetos e passarinhos que costumavam frequentá-lo”.⁷⁹

A linguagem figurada, o uso abundante da metáfora no contar sua história de vida é o reflexo do subjetivismo de seu autor, vinculado a um estilo inerente de ver e escrever sobre a vida, consciente de seu papel social.

A ameixeira tem um papel simbólico fundamental, demonstrando a consciência da história, do tempo e da memória, além do imaginário pelo uso abundante e contínuo das metáforas quando confessa: “Estive a pique de dar a este capítulo o nome de *A Nespeira*, e se não o fiz foi porque me pareceu que isso seria uma traição ao menino. Afinal de contas esta

⁷⁸ VERÍSSIMO, op. cit., p. 55.

⁷⁹ Idem, p. 55.

parte de minhas memórias – ou todo o livro, em última análise – pertence mais a ele do que ao homem que hoje sou”.⁸⁰

O diálogo entre o tempo presente e o passado constitui-se uma marca autobiográfica, como na passagem a seguir:

Ocorre-me agora a idéia de que esse guri não deixa de ser também um 'fóssil sentimental' que se encontra, sob os mais variados aspectos, em todas as camadas geológicas de meu ser, e que, devidamente escavado e estudado, poderá contar-me estórias de minhas passadas 'civilizações', em suma, a História mesma da minha humanidade.⁸¹

Ainda debruçado sobre a construção do sumário de *Solo de clarineta*, o quarto capítulo é denominado justamente *A Segunda Farmácia*, percebe-se que é outro espaço mitológico, preenchido por devaneios de escritor, fruto talvez de suas leituras que encontram eco e tessitura em suas memórias, como um grande teatro: “Se a Farmácia Brasileira de meu pai fora das mais estranhas de que tenho notícia, a nossa não lhe ficava muito atrás. Não me seria possível registrar com minúcias os dramas, comédias e farsas de que nossa botica foi teatro – e *teatro* é a palavra exata”.⁸²

Mais adiante, há o mais emblemático de todos os capítulos, intitulado *Em Busca da Casa e do Pai Perdidos*, em que ocorre a intertextualidade com o título do clássico de Marcel Proust *Em Busca do Tempo Perdido*. Nesse capítulo são tratadas situações como a separação dos pais, a viagem do pai para São Paulo, a tentativa de reconciliação do filho com o pai, feita somente no papel, haja visto que Sebastião Veríssimo retornou de São Paulo sem vida etc.

Por fim, a história de vida de Erico Veríssimo se encerra em seu primeiro volume com mais uma referência a questão espacial, ao nomear o último capítulo com o curioso título de *O Mausoléu de Mármore*, alusão a construção em que o escritor esteve exercendo as funções de adido cultural no exterior.

Das conclusões, da leitura de *A Poética do Espaço* (2000), de Gaston Bachelard, se analisadas no contexto autobiográfico, pode-se dizer que a arquitetura discursiva desse espaço, se feita por homem público como Érico Veríssimo, será balizada e alicerçada pelo socialmente aceito pelo seu tempo, em que o narrador onipresente modula o discurso narrativo (por ser histórico-literário), de jeito a que o leitor não conheça todos os ângulos

⁸⁰ VERÍSSIMO, op. cit., p. 56.

⁸¹ Idem, p. 56.

⁸² Ibidem, p. 200.

possíveis da vida do contador de histórias. O enunciado histórico-literário conterà também uma enunciação histórico-literária em que o espaço autobiográfico deixará nas sombras o porão e o sótão, cada qual com suas teias discursivas com cantos inexplorados, quando da publicação do resultado final.

O autor abre gradualmente suas comportas, até nivelar o texto com os dados oficiais e os íntimos, mas jamais abrirá todas as comportas para inundar o leitor com suas recordações, até pelo fato de que muitas delas, nem mesmo o autor tem total domínio, imersas nas águas do esquecimento, em que Narciso vem se mirar. O espelhamento do autor com a obra, não é espelhado tal e qual para o leitor. Cada qual tem o seu próprio espaço, em que o imaginário do que escreve é incorporado ao do que lê, e entre ambos há a necessidade de um “jogo de espelhos”, reproduzindo imagens, e que foi analisado nos pressupostos do pacto autobiográfico, proposto do Philippe Lejeune. Da coincidência entre autor, narrador e personagem e do jogo de espelhos pode-se reportar ao pacto autobiográfico, já analisado anteriormente. Afinal, “Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros”.⁸³

Se o ato de escrever uma autobiografia é o de rememorar a própria vida, já em idade avançada, há que se avaliar o espaço dessa construção, centrado na imagem da Casa. Uma casa natal que tem como contraponto a casa imaginada, ou sonhada. E assim sendo, o espaço autobiográfico é preenchido pela imagem poética da casa, uma casa autobiográfica que é construída “No entardecer da vida, com uma coragem invencível. (...) Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é considerado cômodo, confortável, saudável, sólido ou mesmo desejável para os outros”.⁸⁴ E a casa natal e a sonhada, fruto do devaneio, convivem – ora, contraditória, ora pacificamente – no mesmo espaço autoral.

Sobre a Casa cabe destacar a própria opinião de Erico a respeito:

Creio necessário esclarecer que a família Cambará não é positivamente uma projeção dos Veríssimo no domínio da ficção, assim como Santa Fé não é uma cópia de papel carbono de Cruz Alta. O próprio sobrado dos Terra-Cambará. O casarão da “realidade” só tinha de colonial um portão com belos azulejos de Alcobaça – brancos e azuis, com um lírio amarelo em relevo – mas o prédio propriamente dito era de estilo incaracterístico.⁸⁵

⁸³ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* (2000, p. 29).

⁸⁴ Idem, p. 74.

⁸⁵ VERÍSSIMO, op. cit. p. 14.

Se a casa é considerada o centro do mundo do autor autobiográfico, no centro da casa encontra-se a sua família, sua origem e identidade.

1.5 AS ORIGENS, A FAMÍLIA E OS PAIS

*Alguns homens veem as coisas como são, e dizem
Porquê? Eu sonho as coisas que nunca foram e digo
Porquê não? GEORGE BERNARD SHAW*

Todo relato autobiográfico inicia-se, geralmente, com as suas origens, e Veríssimo segue esse modelo:

Nasci a 17 de dezembro de 1905, sob o signo de Sagitário. [...] Fui arrancado a ferros e, resultado dessa violência, tenho uma pequena cicatriz ao lado de um dos olhos. Essa difícil “passagem de túnel” talvez explique a minha claustrofobia, a minha aversão aos ambientes confinados, às cavernas, às cabinas de trem ou vapor, em suma, a todos os lugares que me ameacem com a possibilidade de sufocação, estrangulamento...⁸⁶

É inegável o papel da memória, principalmente a memória de infância na contação da história de vida. E é também indissociável a questão de que se a memória é vinculada a um espaço deve-se também à memória dos outros: “Sei, por ouvir dizer, que até à idade de dois anos usei e abusei de minha condição de mamífero, sugando o seio materno e outros seios emprestados ou alugados”.⁸⁷

Toda contação de história autobiográfica, além de percorrer um caminho inverso, indo de volta ao passado (visão retrospectiva), ela retorna ao presente com olhos visando o futuro (visão prospectiva), e é nesse trânsito, entre passo e presente com a consciência de um futuro para aquele relato, que o devaneio terá papel considerável.

A mitologia familiar convive também com um reino de erros e dúvidas, todas transmutadas de certa forma pelo imaginário coletivo e individual, do percebido, do sentido, do vivido, que não são necessariamente a expressão fiel da realidade, mas a realidade de cada

⁸⁶ VERÍSSIMO, op. cit., p. 33.

⁸⁷ Idem, p. 59.

um a partir de suas percepções de tempo e espaço, demarcadas pelo tempo e memória. No avô, a matriz do futuro escritor: “Aníbal Lopes da Silva era um contador de estórias nato. Fluente, pitoresco, jamais se perdia em pormenores inúteis. Era direto e tinha um humor seco temperado duma ironia que nunca se tornava sarcasmo”.⁸⁸

Ao falar da avó materna, D. Maurícia, Veríssimo assim a descreve (deixando para o leitor, nas entrelinhas, um quê de Bibiana ou seria mera impressão?): “[...] tinha entre seus antepassados remotos um famoso bandeirante paulista, coisa que ela sempre ignorou e que se eu sei é graças à informação de um amigo historiador”.⁸⁹ E continua a pormenorizada descrição:

D. Maurícia era uma serrana trigueira, com feições que lembravam as de uma índia, não tupi-guarani, mas pele-vermelha. Era econômica ao extremo, não só no que dizia respeito a dinheiro e outros bens materiais, como também a gestos e palavras. Não creio que fosse destituída de afeto, mas era certo que tinha pudor de demonstrar seus sentimentos. Nada amiga de abraços e beijos, seu interesse pelos netos manifestava-se na insistência com que nos seus almoços ou jantares exigia que “os marotos” comessem tudo que a vovó lhes punha nos pratos. Para ela gordura era sinônimo de saúde e beleza física. [...] Sempre associei o nome e a figura dessa avó materna a certos odores, coisas de comer e condimentos: noz moscada, arroz-de-leite polvilhado de canela, doce de figo em calda com cravo, broas de milho e pessegada com queijo de estância. E – coisa curiosa – até hoje, sempre que vejo moscas. Penso nessa vó, com a qual tive longo convívio mas pouca intimidade [...].⁹⁰

Pouca intimidade, mas muita identidade, pois a retratou em várias personagens femininas, em especial Bibiana, e alguns traços de Ana Terra. Um arquétipo da avó gaúcha, com certeza, para muitos leitores de suas memórias e de sua ficção. O gaúcho típico e seu arquétipo mítico se entrecruzam seguidamente na obra de Veríssimo, como na vida social deste estado, feito unha e carne, como siameses, quase impossível de separar um do outro, sob pena da perda da própria identidade regional.

Mas falemos um pouco das meninas do Cel. Aníbal Lopes da Silva. A mais velha de todas era a minha mãe. Chamava-se Abegahy [...]. Nasceu ela em Cruz Alta, nos tempos em que seu pai era um abastado fazendeiro, o que não impedia que a espartana D. Maurícia a obrigasse a aprender e fazer trabalhos de agulha, chegando a amarrá-la pelo tornozelo ao pé da duma pesada mesa, para evitar que a menina fugisse.⁹¹

⁸⁸ VERÍSSIMO, op. cit., pp. 27-28.

⁸⁹ Idem, p. 29.

⁹⁰ Ibidem, p. 29-30.

⁹¹ Ibidem, p. 32.

A mãe do autor incorporou os valores da avó, devido à criação “espartana”. A analogia com Esparta, cidade dedicada à luta, ao invés de Atenas, mais vinculada às artes, presta-se como uma idealização do próprio Rio Grande do Sul espartano. O mito grego cristalizado no pampa gaúcho.

Erico inicia o primeiro capítulo, intitulado *Álbum de Família*, já com a dúvida da origem dos Veríssimo, que atribui às pesquisas de um amigo (não-identificado na obra), que concluiu que: o ramo brasileiro dessa família de nome superlativo começou no Brasil com o português Manoel Veríssimo da Fonseca, natural da freguesia do Ervedal, na Beira Alta.

Na sua origem não há dados cabais e sim suposições como a seguir, referindo-se ao outro ramo familiar: “O materno – também de origem portuguesa – veio possivelmente do Planalto de Curitiba e de São Paulo. Desconfio que de seus ramos brotaram alguns desses tenazes tropeiros de Sorocaba, que desciam a cavalo ao Rio Grande do Sul para comprar mulas, a fim de revendê-las na feira de sua vila natal”.⁹²

O autobiógrafo descreve seu pai de uma forma peculiar:

Sebastião Veríssimo, esse polígamo por natureza, esse insaciável femeeiro, casou-se aos vinte e quatro anos com Abegahy Lopes, motivado *talvez* [grifo meu] não só pela advertência do pai, mas também pela mais lírica das intenções, pelo lado romântico de seu caráter, sim, e pelo seu simpático mas irresponsável otimismo. E, afinal de contas – *deve ter ele refletido* [grifo meu] – quando um homem se casa ele necessariamente não morre para as outras mulheres do mundo...⁹³

Essa frase final, conscientemente faz uma intertextualidade com o ditado popular e gauchesco que se não dito, deve ter sido pensado (e aí é um devaneio deste) de “que cavalo amarrado também pasta!”.

Sua forma de escrita, a partir das recordações, carrega em si uma cultura geral sim, do narrador/autor do presente, e não apenas da personagem retratada, vivendo no passado. O tempo de pós-vivência é que determina as associações e não a memória do instante vivido. O devaneio do presente é que aparentemente configura o relato de *A Primeira Farmácia*:

Recordando deste ângulo do tempo e do espaço as cenas a que assisti naquele pátio, não posso deixar de concluir que elas tinham muito dos quadros de Bosch, Bruegel e do Goya dos *Caprichos* e das pinturas da *Quinta del Sordo*. Lá estavam vários elementos com que jogaram esses três grandes pintores. O

⁹² VERÍSSIMO, op. cit., p. 1.

⁹³ Idem, p. 23.

cômico alternava-se com o trágico, o pitoresco com o grotesco, o sonho com o pesadelo. Era aquele pátio um palco em que se representavam, às vezes simultaneamente, trechos de ópera bufa, dramas do tipo da *Cavalleria Rusticana* e cenas de Guignol.⁹⁴

Com a mãe havia uma relação imaginante complexa, que acabara refletindo em sua literatura, como modelo de Ana Terra e a tesoura desta personagem um símbolo de volta às origens, ao nascimento de um povo, já visto anteriormente na questão do imaginário.

A mãe e o manequim de costura fazem parte da vida e do sonho do escritor, e seu relato que ameaça aprofundar-se psicologicamente, mas acaba passando ao largo:

[...] mirava com seus olhos ternos – era D. Bega. Tive uma noite, naquelas férias, um sonho aflitivo em que minha mãe e o manequim confundiram-se numa única mulher mutilada. Despertei com um pesado sentimento de culpa.⁹⁵

Erico tem essa relação imaginante também com o pai, seu modelo exemplar quando na infância e depois a decepção já quando adulto. Naquele ano de 1930, depois de alguns anos distantes, em Santa Maria, seu pai retorna a Cruz Alta, para comunicar ao filho que iria se juntar aos revolucionários, após receber telegrama de compadre Lacombe, convidando-o a partir. Erico diante do pai compara a imagem da criança com a do adulto:

(...) o homem que tinha então na minha frente com ao Sebastião Veríssimo dos tempos de caviar e champanha. Recordei as suas finas camisas de seda, os seus vinte e tantos pares de sapatos, as suas incontáveis gravatas, os seus perfumes, as roupas de boa casimira inglesa ou de tussor de seda feitas sob medida no melhor alfaiate de Porto Alegre...⁹⁶

Essa consciência entre a imagem idealizada e a imagem desfigurada marcou-o para sempre, carregando um sentimento de culpa, justamente, pelo apoio à mãe quando da separação dos pais:

A comparação me doía. E agora, no momento em que descrevo essa cena, pergunto a mim mesmo se naquela remota manhã de outubro de 1930 eu sentia algum ressentimento para com aquele homem, por ele não ter se portado de acordo com a imagem ideal que eu tinha dele na mente, nas minhas mais belas fantasias filiais.⁹⁷

⁹⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 42.

⁹⁵ Idem, p. 149.

⁹⁶ Ibidem, p. 230.

⁹⁷ Ibidem, pp. 230-231.

E segue o autor em sua dolorosa restauração de imagens do passado, comentando sobre seu possível ressentimento com o pai:

Se tinha – concludo –, esse sentimento se diluía num vasto, profundo lago de compaixão, em que eu quase me afogava. Lembro-me de que naquela hora de despedida procurei não julgar meu pai, mas simplesmente amá-lo, tentar compreendê-lo, aceitá-lo como ele era, com todas as suas qualidades e defeitos.⁹⁸

A metáfora do lago profundo utilizada por ele não significa de fato a representação autobiográfica das águas profundas, pois se vividas, não foram refletidas no texto autobiográfico, em toda a sua materialidade e profundidade. Sua narrativa fica mais na superfície do espelho de vidro e não da água, quem sabe em parte – e a psicologia é que poderá esclarecer um dia –, por certo ressentimento sim do filho com “o Velho”, como Erico chamava o pai, por ainda culpá-lo pela dissolução irreversível da família, do lar, representada pelo Sobrado.

A casa, como já foi dito, é o centro do mundo para alguém, seja a casa natal ou a casa onírica. Desse breve encontro entre pai e filho, ocorre um silencioso e pequeno ajuste de contas, quando o pai devolve uma dura carta que o filho lhe escrevera, pedindo que deixasse mãe e filhos recomeçarem a vida nova, e que ele se afastasse.

Ele lera essas palavras, que deviam tê-lo ferido fundo, marcara encontro comigo num café, tirara a carta do bolso e me dissera, simplesmente, num tom de voz sentido que jamais poderei esquecer: “Por favor, rasga esta carta”. Eu obedeci, sem coragem de fitá-lo nos olhos. E ele acrescentou, terno: “faz de conta que nunca a escreveste”. E não tocamos mais no assunto.⁹⁹

Ao aceitar o último pedido do pai, antes de partir em viagem, que era buscar um “precioso pacote” (de lingüiça frita), Erico foi apressado de carro de aluguel (táxi) onde aquele morava, para tentar trazer a encomenda antes do trem partir. Nessa recordação da personagem, o narrador devaneia pelo local, tendo a consciência ao final de que poderá estar fazendo de certa forma literatura:

Entrei afobado na casinhola de tábua onde meu pai durante aqueles últimos meses, e tive a surpresa de encontrar lá dentro alguns fantasmas familiares. Contrastando com a pobreza do ambiente, lá estavam nas paredes – relíquias do Sobrado – alguns quadros com fotografias de antepassados nossos. Tive de súbito a impressão de que eles me olhavam com essa intensidade implacável dos retratos. Ergui a cabeça e vi as imagens de meus dois avós paternos – dois

⁹⁸ VERÍSSIMO, op. cit., p. 231.

⁹⁹ Idem, p. 231.

pares de olhos expressivos que pareciam falar, perguntar-me coisas... Veio-me então – como aconteceria em tantos outros momentos da minha vida – uma incômoda sensação de culpa. O Dr. Franklin e D. Adriana pareciam responsabilizar-me por tudo quanto havia acontecido a seu filho mais velho. Parodiando Caim (ou será que estou inventando isto agora?), perguntei-lhes mentalmente: “Serei acaso guardião de meu pai?”. Não tive resposta.¹⁰⁰

Ao voltar correndo à estação de trem mal teve forças para se despedir de Sebastião, pois o trem já se punha em movimento e nunca mais tornou a ver o pai com vida. Cinco anos se passaram desde a sua partida. Em 1935, na mesma semana do nascimento de sua primeira filha Clarissa (nome de personagem e título de um de seus primeiros sucessos), Erico recebeu a notícia de que seu pai estava muito doente. Sebastião acabou morrendo sozinho e na miséria, sem saber que tinha uma neta. Quando soube da morte do pai, Erico passou a devanear (como que passando um “filme” pela mente):

[...] vi passar várias imagens de meu pai contra o pano de fundo de minhas pálpebras. Lá ia ele vestido de tussor de seda, perfumado, cabeça erguida, um príncipe da vida. Era essa a imagem que eu queria guardar dele... Por fim adormeci. Não me lembro dos sonhos que tive nessa noite. Na manhã seguinte fui visitar Mafalda no seu quarto da Maternidade e encontrei um pouco de Sebastião Veríssimo na face de sua neta. Isso me comoveu e de certo modo consolou...¹⁰¹

Consciente desse papel do tempo e da história na memória, Erico ao descrever Rafael Azambuja, o primo que era padrinho de Clarissa, sua primeira filha, demonstra esse fluxo entre o presente e o passado: “homem de ação, um magnífico “relações-públicas”, num tempo em que este termo ainda não era usado entre nós. Acreditou sempre no futuro do Brasil e ele próprio costumava lançar longe o dardo de seus bem arquitetados sonhos”.¹⁰²

Uma memória viva, ligada pelas origens familiares, que mantém-se unida por conta das amarras sentimentais e da contação de histórias, num trânsito entre o passado e o presente, através da associação familiar e de sua mitificação:

Rafael Azambuja, como tantos outros amigos, como a minha própria mãe, na realidade não se encontram em seus túmulos. De certo modo, com maior ou menor intensidade, continuam ainda vivos dentro de mim. Por um desses milagres da memória, eu os tenho sempre ao meu lado.¹⁰³

¹⁰⁰ VERÍSSIMO, op. cit., p. 232

¹⁰¹ Idem, p. 259.

¹⁰² Ibidem, p. 193.

¹⁰³ Ibidem, p. 194.

Nas origens da família, segundo o autor, estão os contadores de histórias, dos quais ele é um dos remanescentes, que pela significação dos instantes do passado, legam de geração em geração suas histórias particulares, com enfoque universal.

Pode-se perceber que o elemento histórico, presente em forma de pano de fundo, nos romances de Veríssimo, deve-se em parte a ser o autor uma testemunha da História, vivenciado um tempo de mudanças e vivenciando *in loco* parte desses fatos acontecendo, e tendo ainda a presença de figuras ilustres da família, participando de cada episódio formador, não somente da história sul-rio-grandense, como da brasileira, inclusive. A testemunha ocular da história, não poderia deixar de ao escrever ficção amparar-se em farto registro familiar, como uma coluna dorsal para o seu texto, com nítido cunho ético e social, que se propõe — não a rivalizar com registros históricos, por não ser o autor de fato um historiador, mas — ao narrar a epopéia de 200 anos de formação de seu Estado natal, através de um romance, que se torna depois uma trilogia, não deixar de dar sua visão crítica do passado influenciando o futuro. Percebe-se que tanto os personagens reais como os fictícios, possuem momentos de fartura e de penúria, assim como a própria história do Rio Grande do Sul, sob os pontos de vista econômico, político e social.

A identidade da família Veríssimo é constituída a partir do Sobrado, tal qual a dos Terra-Cambará, na ficção. O livre trânsito entre realidade e ficção, entre as associações entre pessoas e personagens é uma constante em toda a sua autobiografia, como atesta o próprio autor, ao descrever um de seus familiares, comparando-o a uma personagem literária:

[...] o mais fabuloso de todos os Veríssimo era tio Nestor. Retaco, vigoroso como um touro, tinha uma natureza falstaffiana, um tremendo apetite pela vida, uma coragem cega e um tropismo insopitável para as revoluções. Devoto leitor de novelas de capa-e-espada, comprazia-se nas ficções de Alexandre Dumas [...] e outros “grandes” do folhetim romanesco do fim do século passado. Detestava o trabalho regular e a submissão ao relógio. Era, sob muitos aspectos, um homem intemporal. Não quis seguir nenhuma profissão liberal, e estou quase certo de que nem chegou a terminar o curso ginasial.¹⁰⁴

História e literatura sempre se entrecruzam em seu relato de vida e na formação de sua identidade pessoal e literária.

¹⁰⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 8.

2 TEMPO, HISTÓRIA E MEMÓRIA: O TRIPÉ DE UM RETRATO AUTOBIOGRÁFICO

A vida só é possível reinventada.
CECÍLIA MEIRELES

Se a escrita autobiográfica é uma construção narrativa que uma pessoa debruça-se sobre o seu passado com o olhar do presente, há nesse engenho literário três aspectos de um mesmo tema, a serem analisados em separado e coletivamente no que os perpassa: Tempo, História e Memória.

Considerando o triângulo como uma figura geométrica plana, chamada polígono, possuidora de três ângulos e três lados, assim também é a narrativa autobiográfica que, apesar de centrada nas memórias de uma pessoa, tem sua escrita, ora linear, ora circular e tripartite, já que abrange o autor, o narrador e o personagem, que são o mesmo ser que fala de si-mesmo como se fosse também um outro, através do recuo no tempo, da tentativa de reconstituição da própria história e da recuperação das memórias, buscando o diálogo com um leitor.

Porém, se analisarmos as recordações de infância e a mitologia infantil crivada pelo imaginário que os embala, aventuramo-nos a pensar na questão do tempo, da história e da memória e seus desdobramentos sobre um ser em constante mutação externa e interna.

Todo ato constitutivo de uma autobiografia tem em seu princípio o sujeito, verbo e narrativa em primeira pessoa, que pretende discorrer sobre fatos que envolvam o tempo, a memória e a história particular, que incidem ou incidirão sobre o seu coletivo; legado este tido como um modelo exemplar.

Veríssimo, em *Solo de clarineta* dá mostras da incorporação destes três elementos e de diversas línguas e linguagens em seu imaginário, da literatura e da música à cultura cinematográfica, chegando até mesmo a confessar em sua autobiografia de que escrevia seu texto como se dirigisse a lente de uma câmera.

Todo autobiógrafo parte em busca de um tempo perdido, pelos corredores da memória, com o intuito de sair do tempo profano e voltar ao tempo sagrado para discorrer uma história pessoal, em primeira pessoa. Dessa forma analisemos o tripé desse retrato autobiográfico. A começar pela percepção do Tempo (e a criação de um mundo particular), depois pelos mecanismos da Memória (frente ao êxodo provocado pelo esquecimento) e, por

fim, com a construção da História (e a revelação que todo escrito se propõe a ser para si e para os demais, de um modelo exemplar de vivência).

2.1 TEMPO: ENTRE O PERCEBIDO E O NARRADO

O valor das coisas não está no tempo em que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.
FERNANDO PESSOA

Tempo disso, tempo daquilo; falta o tempo de nada.
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

O tempo e a história só podem ser medidos em um espaço, com o auxílio da memória de seus habitantes. Não existe história de um povo sem a memória individual de seus cidadãos, seus relatos orais ou escritos, seus registros documentais e suas obras.

A partir da leitura de *A Intuição do instante*, de Gaston Bachelard, nota-se que tempo age como força centrífuga (afastando-se do centro) e centrípeta (aproximando-se do centro) sobre um objeto, conforme as forças atuam sobre o mesmo. O rememorado e o revisado. O homem quando rememora atua como força centrípeta, mas quando escreve sua autobiografia atua sobre ela a força centrífuga dos interesses diversos. Ele afasta-se do centro da memória e passa a fazer suas seleções naturais. Como diz Bachelard sobre a questão temporal: No fundo, temos necessidade de aprender e reaprender nossa própria cronologia.¹⁰⁵ Em uma autobiografia há uma cronologia própria de seu autor, motivada pelos instantes vividos mais representativos. Todos nós temos a percepção peculiar da passagem do tempo e assim, “A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e factícia que é a duração”.¹⁰⁶ Pela memória é que as pessoas associam os fatos no tempo, criando uma história.

Para Bachelard, “O complexo espaço-tempo-consciência é o atomismo de tripla essência, é a mônada afirmada em sua tripla solidão, sem comunicação com o passado, sem

¹⁰⁵ BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante* (2007, p. 38).

¹⁰⁶ Idem, p. 38).

comunicação com as almas alheias”.¹⁰⁷ O ato de escrever uma autobiografia requer a solidão no espaço, no tempo e na consciência do autor, sem intervenções de “almas alheias” à alma do narrador que se faz também personagem, para tornar-se também um ser uno no papel.

Para Roupnel, autor de *Silôé*, que inspirou Bachelard a escrever *A intuição do instante*, o tempo possui um caráter descontínuo, enquanto o instante é cíclico.¹⁰⁸ Em suma: “A tese de Roupnel realiza, portanto, a aritmetização mais completa e mais franca do tempo. A duração não passa de um número cuja unidade é o instante”¹⁰⁹, ou metaforicamente falando e comparando, a duração é uma régua e o instante cada milímetro. Alguns instantes, pela sua significação, tornam-se centímetros.

Para Roupnel apud Bachelard: “o Espaço e o Tempo só nos parecem infinitos quando não existem”¹¹⁰; o que leva a Bachelard ir mais adiante, “(...) que somente o nada é realmente contínuo”¹¹¹; ou seja, o instante é finito, mas o devaneio, o sonho acordado sobre coisas que ainda não existem, esse, dependendo da criatividade e originalidade da pessoa, não tem limites.

Assim, para Bachelard, dentro de um modelo fenomenológico e associativo, “(...) o tempo nada é se nada acontece, que a Eternidade antes da criação não tem sentido; que o nada não se mede, que ele não pode ter uma grandeza”.¹¹² O tempo vivido é o instante, o tempo contado é a duração, que divide o próprio tempo em partes: minutos, horas, dias, semanas, meses, anos, etc., e se escrito, em capítulos e subcapítulos.

Se o instante é o viver, a duração é o falar, o recontar, o reviver, e sendo assim, “Em sua discussão, você é forçado mesmo a dizer: muito tempo, durante, enquanto. A duração está na gramática, na morfologia, tanto quanto na sintaxe”.¹¹³

Na construção do tempo em uma autobiografia, tudo é linguagem, pois “no princípio era o Verbo”: “Sim, as palavras estão aí, antes do pensamento, antes de nosso esforço para renovar um pensamento”.¹¹⁴

Em sua autobiografia, Erico Veríssimo confessa que pensava e escrevia por imagens, relato de vida repleto de metáforas, a ser melhor examinado na questão da memória.

Desse modo, o tempo é revivido através da memória e da linguagem, e esse reviver, expresso e impresso tornar-se história. Mas, via de regra, o pensamento, que é um

¹⁰⁷ BACHELARD, op. cit., p. 41.

¹⁰⁸ Idem, p. 41.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 42.

¹¹⁰ Ibidem, p. 42.

¹¹¹ Ibidem, p. 42.

¹¹² Ibidem, p. 42.

¹¹³ Ibidem, p. 43.

¹¹⁴ Ibidem, p. 43.

instante, ocorre antes das palavras, que são fruto da duração. E as palavras não dão conta do pensamento, são a representação deste, por que “(...) todas as palavras que traduzem os caracteres temporais estão implicadas em metáforas, já que tomam uma parte de seu radical em aspectos espaciais”.¹¹⁵

Metáforas vivas, carregadas de significações múltiplas. O código secreto de cada autor é desvendado pela análise de suas metáforas e construções. Mas é desvendado, não no instante da criação, mas na duração da leitura prolongada, aliás, das sucessivas releituras, que vão abrindo um leque de possibilidades de compreensão, antes inimagináveis.

Que é, pois, que confere ao tempo sua aparência de continuidade? É o fato de podermos, segundo parece, impondo um corte *onde quisermos*, designar um fenômeno que ilustra o instante arbitrariamente designado, Teríamos assim a certeza de que nosso ato de conhecimento está entregue a uma plena liberdade de exame. Noutras palavras, pretendemos colocar nossos atos de liberdade numa linha contínua, *pois a qualquer momento podemos experimentar a eficácia de nosso atos*. De tudo isso temos certeza, mas de nada mais que isso.¹¹⁶

Entre o sublinhar (escrever) e o sublimar (esquecer), há o tempo psicológico da narrativa autobiográfica. De acordo com Roupnel, examinado psicologicamente por Bachelard:

A Idéia que temos do presente é de uma plenitude e de uma evidência positiva singulares. Instalamo-nos nele com a nossa personalidade completa. Somente ali, por ele e nele, é que temos a sensação de existência. E há uma identidade absoluta entre sentimento do presente e o sentimento da vida?¹¹⁷

Realmente, quando o ser humano sente dor, por exemplo, percebe da forma mais concreta a sua existência, seja pelo sangue, seja pela emoção. Não é na duração, quando relembra o fato, que ele sentirá a força vital correndo em suas veias, mas sim no instante do acontecimento. E esse instante preserva na memória sabores, sensações, odores, etc., principalmente quando revisitados no espaço em que ocorreu o fato.

BACHELARD (2007), na questão da duração, reitera: “(...) sublinhar seu caráter aparentemente contraditório: a duração é feita de instantes sem duração, como a reta é feita de pontos sem dimensão. No fundo, para se contradizerem, é preciso que as entidades atuem na mesma zona do ser”.¹¹⁸ Então, a duração é fato secundário e o instante, primário. Primeiro se

¹¹⁵ BACHELARD, op.cit., p. 43.

¹¹⁶ Idem, p. 44.

¹¹⁷ Ibidem, p. 24.

¹¹⁸ Ibidem, p. 25.

vive o instante, depois se percebe a duração, que não é vida e sim reflexão sobre esta. O instinto é o instante; a duração é a razão.

Assim sendo, conclui que “a filosofia bergsoniana é uma filosofia da ação; a filosofia roupneliana é uma filosofia do ato”.¹¹⁹ O que fica mais claro, pois se o ato pressupõe o fragmento, a ação depende de todo um período de observação, já distanciada do ato em si.

Porém, “Para Bergson, uma ação é sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo – ambos mais ou menos esquemáticos –, uma duração sempre original e real. Para um partidário de Roupnel, um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda a carga de originalidade”.¹²⁰

A partir da leitura de Roupnel apud Bachelard, pode-se definir a unidade plural do ser autobiográfico:

O ser, estranho lugar de lembranças materiais, não passa de um hábito em si mesmo. O que pode haver de permanente no ser é a expressão não de uma causa imóvel e constante, mas de uma justaposição de resultados fugidios e incessantes, cada um dos quais com sua base solitária e cuja ligadura, que nada mais é que um hábito, compõe o indivíduo.¹²¹

Um indivíduo que não é uno em sua duração, mas permeado por instantes. Afinal, “Roupnel, como historiador minucioso, não podia ignorar que cada ação, por simples que seja, rompe necessariamente a continuidade do devir vital”.¹²²

Bachelard, referindo-se a obra de Roupnel, tanto *Siloë*, como o livro *L'évolution créatrice (A evolução criadora)*, diz: “Essa intuição ilustrada é mais a imagem de uma alma que o retrato das coisas”¹²³; e o que é uma autobiografia que não isso mesmo, ao invés de autorretrato de alguém, a sua impressão em imagens e signos sobre a própria vida?

Em síntese, para Bachelard, a oposição entre as duas doutrinas, demonstra o quanto Roupnel inova:

Para Bergson, a verdadeira realidade do tempo é sua duração; o instante é apenas uma abstração, desprovida de realidade. Ele é imposto do exterior pela inteligência, que só compreende o devir demarcando estados imóveis. Representaríamos, então, bastante bem o tempo bergsoniano por uma reta preta sobre a qual tivéssemos colocado, para simbolizar o instante como um nada, como um vazio fictício, um ponto em branco.

Para Roupnel, a verdadeira realidade do tempo é o instante; a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta. Ela é feita do exterior, pela

¹¹⁹ BACHELARD, op. cit., p. 27.

¹²⁰ Idem, p. 26.

¹²¹ Ibidem, pp. 27-28.

¹²² Ibidem, p. 28.

¹²³ Ibidem, p. 28.

memória, potência de imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas não compreender. Representaríamos, então, bastante bem o tempo roupenliano por uma reta branca, inteiramente em potência, em possibilidade, na qual de repente, como um acidente imprevisível, viesse inscrever-se um ponto preto, símbolo de uma realidade opaca.¹²⁴

O tempo autobiográfico em Erico Veríssimo é povoado de instantes, que são cíclicos, permeado de *flashbacks*, principalmente como este, ao falar do pai: “Quando hoje procuro analisar o comportamento de Sebastião Veríssimo, comparando o menino com o adolescente e o homem maduro, tropeço em mistérios, não consigo explicar a mim mesmo as suas contradições, entender as suas ‘transformações’”¹²⁵; ao analisar o lento processo de desintegração do pai, Erico confessa: “Não tenho elementos para aferir a duração e o ritmo desse processo, pois o adulto não entende – repito – o tempo do menino e vice-versa”.¹²⁶

Da mesma forma, existe uma organização para falar e contar sobre o tempo passado, utilizando-se de artifícios literários, como no fragmento abaixo, em que o autor ao lembrar do ambiente da primeira farmácia da família, assim o descreve:

Havia também bichos no pátio e naquelas casas: cachorros, gatos e, clandestinamente, ratos. Os gatos corriam atrás dos ratos para comê-los, ao mesmo tempo em que estes tratavam de esquivar-se das patas e dentes dos cachorros, os quais perseguiam as cadelas, bem como os empregados da farmácia caçavam as criadinhas da casa. Os animais faziam o amor ao ar livre, à vista de todos, ao passo que os rapazes e as raparigas escondiam-se atrás das portas ou no fundo de porões. E eu, que ainda era virgem, vivia em permanente excitação ante aqueles espetáculos eróticos.¹²⁷

Neste caso, o tempo é reformulado, seguindo a sua arquitetura de contador de histórias. São instantes menos representativos de sua vida, mas que servem para criar um ambiente de encantamento e/ou riso no leitor.

Erico Veríssimo em sua autobiografia tinha bem definida a noção de tempo psicológico, remetendo à questão do inconsciente e da criação literária.

Quando Veríssimo fala de inconsciente (e sua teoria do computador a ser visto melhor na questão da memória), logo a seguir declara que “Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens”.¹²⁸ O tempo psicológico é delimitado por um espaço também psicológico em que são confinados dados e abertas portas e janelas para outros

¹²⁴ BACHELARD, op. cit. (2007, p. 29).

¹²⁵ VERÍSSIMO, op. cit., pp. 21-22.

¹²⁶ Idem, p. 52.

¹²⁷ Ibidem, p. 43.

¹²⁸ Ibidem, p. 293.

receberem o ar puro das recordações. O tempo é delimitado pelas comportas que represam a memória.

Estudos científicos demonstram que o ser humano tem a sua personalidade formada até os sete anos de vida, período em que a criança vive em um mundo atemporal, em que a magia, o encanto, a idealização do mundo e das pessoas é considerável.

No século XX, o estudo científico dos primórdios tomou outro rumo. Para a psicanálise, por exemplo, o verdadeiro primordial é o “primordial humano”, a primeira infância. A criança vive num tempo mítico, paradisíaco. A psicanálise elaborou técnicas capazes de nos revelar os “primórdios” de nossa história pessoal e, sobretudo, de identificar o evento preciso que pôs fim à beatitude da infância e decidiu a orientação futura de nossa existência.¹²⁹

Os jogos poéticos e o inconsciente têm em comum a questão do tempo mitológico e do imaginário, em que são criados também os arquétipos e os valores individuais e sociais, que forjam as convenções; e Veríssimo, que tinha um forte componente ético, moral e social em sua vida e obra, vislumbrava sua escrita como uma ferramenta de conscientização social.

Ainda sobre a primeira infância, neste período, a noção de tempo é associativa aos fatos mais relevantes, do ponto de vista da criança, daquilo que mais a fez imaginar, ou seja, os instantes. Nessa época são criados inclusive amigos imaginários, com quem as crianças conversam como se fossem seres reais. Mas logo o tempo mítico será transformado pelo tempo profano, com o ingresso na escola e no convívio social.

A única analogia que se pode estabelecer entre a psicanálise e a concepção arcaica de beatitude e da perfeição da origem deve-se ao fato de Freud haver descoberto o papel decisivo do “tempo primordial e paradisíaco” da primeira infância, a beatitude anterior à ruptura (*i. e.*, o desmame), ou seja, antes que o tempo se converta, para cada indivíduo, em um “tempo vivido”.¹³⁰

O tempo psicológico da escrita autobiográfica é povoado por “vidas passadas” vivenciadas naquela própria existência, quando a recapitulação dos fatos mais importantes para o escritor são revividos com a mesma intensidade, pois o tempo psicológico conserva, como em uma cápsula, as emoções, imagens e sensações, como os odores.

Quando o homem se põe a recordar para escrever sobre sua vivência, remete ao mito do eterno retorno ou “(...) o ‘voltar atrás’ por meio do qual se espera poder reatualizar

¹²⁹ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade* (1972, p. 73).

¹³⁰ Idem, p. 74.

determinados eventos decisivos da primeira infância, ela também justifica uma analogia com os comportamentos arcaicos”.¹³¹

Esse rememorar, semelhante ao que era feito na antiguidade, ainda mantém um forte componente psicológico, que é determinado por elementos de uma cultura e local. Desse modo, “A técnica psicanalítica possibilita um retorno individual ao Tempo da origem”.¹³² Um retorno individual, um voltar a nascer numa tentativa de explicar sua existência no mundo.

Antes de tudo, temos o conhecido simbolismo dos rituais iniciatórios implicando um *regressus ad uterum*. (...) A iniciação equivale a um segundo nascimento. É por meio da iniciação que o adolescente se torna uma criatura socialmente responsável e, ao mesmo tempo, culturalmente desperta.¹³³

Esse despertar ou revelação atuam de forma diversa, de acordo com a personalidade de cada um. Da mesma forma, o escritor autobiográfico faz sua iniciação literária e re-nascimento místico quando usa a visão retrospectiva sobre seu passado. E se é um escritor de ofício, o ato de escrever sobre si é carregado de formatações, muito vinculadas ao seu estilo de escrita, que é único.

Na criança, o tempo parece em estado de suspensão, enquanto que no adulto é percebido o *continuum* de forma linear, e essa consciência do tempo promove justamente a certeza de que um relato deixado à posteridade será eterno.

É sabido que o relógio psicológico da infância anda muito mais devagar que o dos adultos. O calendário das crianças parece feito mais para a eternidade do que para o tempo humano. As horas de aula arrastam-se como tartarugas monótonas. Como custa a chegar, todos os anos, o período de férias de verão! E que vontade de ficarem homens depressa têm os meninos!¹³⁴

Na questão do tempo mítico para o profano, do mito para a história, ocorre um processo similar de rito de passagem, tanto no Homem como na Sociedade, ambos em constante transformação. E o mais paradoxal disso é que a História, que por julgar-se ciência, propõe a desmistificação do Tempo, com o devido tempo (político), o próprio discurso historiográfico acaba por tornar-se mitificante, em alguns casos. É o próprio distanciar do tempo que dá a devida perspectiva à escrita dos homens sobre o seu tempo em curso. E Erico tinha consciência disso:

¹³¹ ELIADE, op. cit., p. 74

¹³² Idem, p. 74.

¹³³ Ibidem, p. 75.

¹³⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 50.

Passei a infância, a adolescência e boa parte de minha primeira mocidade em contraditórias viagens de vaivém entre dois tios afins, ambos barbudos – um romântico e o outro clássico – dois homens excepcionais que tiveram poderosa influência na minha vida.¹³⁵

O menino de Cruz Alta convivia dentro do corpo adulto, residindo em Porto Alegre e no exterior. Este homem, consciente de seu papel como escritor e homem público, é um autor consagrado e premiado, vivendo dentro de um período histórico por demais conturbado, entre os anos 1930 e 1970, tinha a exata consciência de seu papel social, fortemente presente em sua ficção, memórias, entrevistas etc. Porém, o tempo do menino Veríssimo era um tempo mágico, sagrado, enquanto que o do homem já idoso, relatando sua vida, era configurado pelas molduras sociais que todos os que vivem em comunidade acabam por se enquadrar, alguns como quadros originais, outras como meras cópias.

O tempo autobiográfico de Veríssimo é povoado por essa transição entre o sagrado e mítico da infância até chegar ao profano e realista da fase adulta. Na própria constituição de sua obra-prima *O tempo e o vento*, há também uma tentativa de narrar a “infância” de seu estado natal, na primeira parte intitulada *O continente*, permeada de aspectos míticos, a partir da terminologia, da utilização de personagens símbolos, como Ana Terra e Rodrigo Cambará. Ela, enraizada ao chão; ele, o símbolo do cavaleiro andante; ambos, arquétipos de um povo, com fortes vinculações autobiográficas, como o próprio autor declara em suas memórias (a tesoura que Ana Terra faz partos e corta cordões umbilicais é a mesma que sua mãe faz costuras, e outras situações em que o real e o imaginário se comunicam de forma intertextual), como na citação abaixo, em que o autor conta como recebeu a notícia que sua filha Clarissa iria se casar:

Naquela noite os Veríssimo da Rua 34 tiveram que tomar tranquilizantes para poderem dormir. Antes de ir para a cama, à hora de escovar os dentes junto da pia, encontrei o Outro no fundo do espelho e interroguei-o com o olhar. “Puxa pela memória, homem” - respondeu-me ele - “nos teus vinte anos achavas que psicologicamente D. Bega não havia ainda cortado o cordão umbilical que te prendia a ela. Desconfiavas que tua mãe tinha ciúme de tuas namoradas. Chegou agora a tua oportunidade de pôr em prática tuas idéias sobre a liberdade e os direitos da pessoa humana. Agarra a tesoura de Ana Terra e corta sem piedade por ti mesmo o cordão umbílico-sentimental que te prende à tua filha”.¹³⁶

¹³⁵ VERÍSSIMO, op. cit., p. 171.

¹³⁶ Idem, p. 347.

O mítico e o profano permeiam a vida e a obra de Veríssimo, do início ao fim. Se, “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”¹³⁷; em contrapartida, “O tempo profano, por seu turno, dogmatiza a linearidade, a continuidade, o somatório infinito de pequenas frações de instantes, em suma, a cronologia”.¹³⁸

Em linhas gerais, o tempo mítico busca as origens da vida, da criação; e o profano tem a consciência da finitude e da morte. O relato autobiográfico é construído nesse trânsito temporal entre o eterno retorno às origens e vivências passadas, mas com a consciência de que tudo tem um fim, que é transitório e que deve ser deixado à posteridade um modelo exemplar de existência. Nesse caminho, história e literatura se fundem e confundem, pois o escritor que domina os artifícios do contar, transmuta-se no historiador de si mesmo. Surge então um relato híbrido, misto de discurso historiográfico com narrativa literária. Não se trata de uma vida romanceada, no sentido de inventada, mas uma vida que é contada com os meios que no romance são postos em curso, como o foco narrativo, guardando uma surpresa para o seu desenlace.

Para se efetivar uma escrita autobiográfica, o recuo no tempo propõe um reencontro consigo mesmo, que será melhor visto no capítulo em que abordaremos a Memória. Contudo,

Parece óbvio, mas é sempre bom lembrarmos que aqueles que pretendem escrever uma *autobiografia* inevitavelmente necessitam dar um salto em direção ao passado, um salto de intrínsecas (...) ligações com o tempo mítico, e, a partir de um determinado ponto no tempo pretérito, iniciar o relato de sua vida. A sequência temporal deste tipo de narrativa parece ser óbvia.¹³⁹

A estrutura temporal da autobiografia *Solo de clarineta* (com seus capítulos e subcapítulos) é cíclica, descontínua e heterogênea, fruto de uma pluralidade de emoções e vivências, reunidas em torno de um ser, o autor, que também é o narrador e a personagem principal da história.

E nesta arquitetura narrativa, para escrever uma Autobiografia “(...) é imprescindível contar com o deliberado uso da racionalização e das faculdades cognitivas de

¹³⁷ SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. (2002, p. 145).

¹³⁸ Idem, p. 146.

¹³⁹ Idem, p. 153.

organização e amarração textuais”¹⁴⁰, em que o tempo se transfigura e se comunica entre passado, presente e futuro, entre a visão retrospectiva e a prospectiva, entre a consciência do que já passou, passa e do que virá.

Todo ser humano incorpora na percepção do tempo o mito e o imaginário. Em Veríssimo, estes dois elementos mostram-se a cada momento em sua escrita.

O escritor quando inicia a sua escrita autobiográfica ingressa num mundo mítico que tem o seu tempo próprio e seu estatuto dialógico peculiares, pois é construído entre o fluxo do presente e o eterno retorno ao passado - com a consciência da efemeridade da vida -, promovendo:

A inserção no tempo mítico, além de abolir as barreiras temporais do passado, do presente e do futuro, mergulha o sujeito na sua origem, para que ele se reatualize, para que ele revivencie o acontecimento de forma visceral e não de maneira apenas ilusória ou meramente simbólica.¹⁴¹

E esse tempo é o que se poderia chamar de devaneio sagrado, o sonho acordado, de ao reviver o ritual dos antepassados estarmos incorporando a eles um tempo nosso ao tempo já vivido, num diálogo entre o que somos e o que acreditamos pertencer, na eterna busca das origens. E é nessa perspectiva que:

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente ‘religiosa’, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana (...) o indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. (...) deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*.¹⁴²

Escrever uma autobiografia é viver no momento mítico da criação autoral e da vivência retrospectiva dos fatos narrados e já vivenciados, vindo do tempo profano (histórico) até o sagrado (cosmogônico), em que o homem passa a reviver lembranças (como em um fluxo de consciência determinada pelos instantes mais significativos como fotografias amareladas pelo tempo) que foram preservadas pela significação que tiveram àquela vida. O narrador de uma autobiografia, ainda que tente historicizar a própria vida, fará com as imagens e acontecimentos uma narrativa que justifique a intenção de servir seu relato de modelo exemplar, não apenas a si mesmo e seus familiares, mas à posteridade, pois o autor renomado, que sabe que seu livro será publicado, tem essa consciência de tempo e da

¹⁴⁰ SOUZA, op. cit., p. 148.

¹⁴¹ Idem, p. 149.

¹⁴² ELIADE, op. cit. (1972, p. 22).

perenidade de seus escritos. Nesse ritual, de retorno às origens, o autor reviverá o tempo mítico da primeira infância, quando o imaginário é vivenciado de forma natural e:

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. (...) ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem.¹⁴³

O tempo mítico é como uma fotografia amarelada, em que quanto mais se observa e nele se ingressa, mais detalhes vão sendo recuperados, pois “O tempo decorrido entre a origem e o momento presente não é ‘forte’ nem ‘significativo’ (salvo, bem entendido, os intervalos em que se reatualiza o tempo primordial), razão por que é negligenciado ou por que se procura aboli-lo”.¹⁴⁴

O autobiógrafo cria seu mundo narrativo, em que as regras já estão estabelecidas por outras escritas de mesmo gênero, calcadas no relato exemplar de vida. Sua estratégia inicial é voltar ao tempo de origem, quando o autor escreve a partir das memórias e histórias alheias, quase sempre não vividas por ele próprio. O tempo autobiográfico é mítico, e:

O fato de os mitos de origem dependerem do mito cosmogônico é melhor compreendido quando se considera que, em ambos os casos, existe um “começo”. Ora o “começo” absoluto é a Criação do Mundo. (...) Ora, isso se traduz num “voltar atrás” até a recuperação do Tempo original, forte, sagrado.¹⁴⁵

A questão do tempo mítico na autobiografia de Veríssimo é demonstrada pela incorporação de arquétipos de seus familiares ao seu fazer literário, de forma consciente, deliberada e idealizada, como nessa confissão:

Creio que nesse lado da minha família as mulheres eram mais energéticas e moralmente corajosas que os homens, Isso talvez explique a presença em meus romances de personagens femininas de caráter forte como Olívia, Fernanda, Bibiana, Maria Valéria e principalmente Ana Terra.¹⁴⁶

Esse tempo mítico é revivenciado e reverenciado pelo adulto, alguns anos depois, ao voltar no próprio tempo, através da memória para recontar essa história. Não é por mera

¹⁴³ ELIADE, op. cit. (1972, p. 23).

¹⁴⁴ Idem, p. 36.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 38.

¹⁴⁶ VERÍSSIMO, op. cit., p. 32.

casualidade que o autor, ao escrever a sua obra-prima, tenha utilizado o título para a trilogia de *O tempo e o vento*. O tempo em seu aspecto de registro histórico, o vento em sua simbologia com o que não pode ser visto, com o que é sentido e percebido apenas. Na sua relação de homem com o meio:

Naqueles tempos éramos todos mais íntimos das estrelas e da lua. Nosso céu era maior e estava mais perto de nossas cabeças. O cheiro de pão quente e flores dava ao mundo um ar confortável e plácido duma grande cada de família com jardim – uma mansão onde reinava a paz. Tudo simples, cordial, certo. A pobreza? Para nós meninos tratava-se de um ato divino e portanto irrevogável.¹⁴⁷

Sobre a passagem do tempo, Veríssimo brinda seu leitor com a descrição da emoção sentida ao ler livro *A Casa a Vapor*, de Julio Verne, que encontrou no fundo de uma gaveta e que pertencera a sua avó Adriana: “Fui sentar-me ao pé da ameixeira-do-japão e comecei a leitura”¹⁴⁸, e a seguir, outra digressão, devaneio: “Li furiosamente durante de cerca de duas horas. Quando já entardecia deixei o pátio, mas permaneci na Índia: e então a “casa a vapor” passou a ser o sofá com pequenas rodas nos pés, num canto da ‘varanda’”.¹⁴⁹

Toda escrita autobiográfica é de certa forma uma confissão de fé e uma lição de vida. Um escrito presente, consciente de um sentido futuro:

A coragem intelectual consiste em manter vivo e ativo esse instante do conhecimento nascente, em fazer dele a fonte inexaurível de nossa intuição e em desenhar, com a história subjetiva de nossos erros e equívocos, o modelo objetivo de uma vida melhor e mais clara.¹⁵⁰

O tempo da infância é um tempo mítico, em que o relógio não tem valor, em que as memórias estão associadas às sensações e aos fatos e não aos segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos... A associação remete ao primeiro beijo, primeiro brinquedo, primeiro andar, falar, etc. E por essa associação, recorda-se que quando aconteceu o primeiro beijo estava chovendo ou não. Como um quebra-cabeça, as peças são encaixadas, levando ao recordar associativo, por conta do jogo da memória.

¹⁴⁷ VERÍSSIMO, op. cit., p. 94.

¹⁴⁸ Idem, p. 117.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 188. (Curiosamente outro paradoxo, pois evidencia-se de forma narcísica, no relato de vida de Erico, a intenção de mostrar sua cultura, em diversas digressões, sempre associadas a livros, filmes, músicas que fizeram parte de sua realidade e imaginário).

¹⁵⁰ BACHELARD, op. cit. (2007, pp. 12-13).

Utilizo-me, então, na questão do tempo, das palavras de Bachelard a respeito da solidão do instante, que é a solidão que todo escritor precisa para criar, recriar, escrever, contar:

A idéia metafísica decisiva do livro de Roupnel é esta: *O tempo só tem uma realidade, a do Instante*. Noutras palavras, o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada. O tempo poderá sem dúvida renascer, mas primeiro terá de morrer. Não poderá transportar seu ser de um instante para outro, a fim de fazer dele uma duração. O instante é já a solidão... É a solidão em seu valor metafísico mais despojado. Mas uma solidão de ordem mais sentimental confirma o trágico isolamento do instante: por uma espécie de violência criadora, o tempo limitado ao instante nos isola não apenas dos outros, mas também de nós mesmos, já que rompe nosso passado mais dileto.¹⁵¹

Os dois nada são o passado – o que já se viveu – e o futuro o que ainda virá. Por isso, o tempo presente é o instante presente, o viver o agora. E o instante por ser o vivido é o que permanecerá selecionado para sempre pela memória.

Quanto a questão autobiográfica, o chamado eu-do-passado e eu-do-presente se misturam na memorização dos fatos ocorridos outrora. A escrita autobiográfica logicamente não se detém sobre o futuro que ainda não veio, mas calca seu discurso com o olhar de quem deixará um relato edificante e em parte mitificante de si mesmo, para a posteridade, o chamado modelo exemplar.

Distingue-se, portanto, nesse movimento de arqueologia íntima o tempo profano (histórico) do sagrado (mítico). O primeiro é uma convenção estabelecida; o segundo, uma sensação revivida. Ambos, enquanto autobiografia, assemelham-se a uma confissão pública consciente de suas implicações, e não ao ato reservado diante apenas do padre, em total segredo.

Na narrativa autobiográfica, Veríssimo dialoga constantemente com o leitor e consigo mesmo, travestido de reflexo no espelho, manequim de costura da mãe etc.

Para que o leitor tenha uma idéia da diversidade das minhas funções, direi que num dia eu podia estar sentado à minha mesa, na UPA, assinando um papelório interminável ou ouvindo uma funcionária grávida que solicitava licença para ir esperar em casa a hora do nascimento do bebê – e dois dias depois ser encontrado numa das salas do Palácio do Governo de San Juan de Puerto Rico, na frente do Sr. Presidente da República, lendo um discurso...¹⁵²

¹⁵¹ BACHELARD, op. cit., p. 18.

¹⁵² VERÍSSIMO, op. cit., p. 323

Lendo Bachelard, tem-se outra concepção sobre o tempo presente, como consciência desse instante que ficará retido na memória:

Se meu ser só toma consciência de si mesmo no instante presente, como não ver que o instante presente é o único domínio no qual se vivencia a realidade? (...) Tomemos, pois, de início, nosso pensamento e o sentiremos apagar-se incessantemente contra o instante que passa, sem lembrança do que acaba de nos deixar, sem esperar tampouco, porque sem consciência, pelo que o instante subsequente nos entregará.¹⁵³

Em *Solo de clarineta* o tempo é circular, ritualístico, da pregação do retorno às origens. Tempo que vem e vai como o vento... Erico parece ter essa consciência do instante sobrepujar a duração de um relato, escrevendo seu relato de vida como uma sucessão de instantes seletivos:

Carrego sempre comigo uma boa provisão do sal da malícia e da dúvida para temperar muitas coisas que digo, escrevo, penso ou faço. É possível que muitas vezes a mão se me escape e eu carregue o sal, causando uma impressão de falsa modéstia ou masoquismo. (Não sei o que será pior.) Seja como for, acho muito perigoso um homem levar-se demasiadamente a sério. *Tenho plena consciência de que quase sempre tento escapar de situações desagradáveis e dramáticas pela porta do humor – como deve ter ficado bastante claro nas páginas deste livro de memórias.* [grifo meu] Seja como for, acho isso mil vezes preferível a assumir ares de herói ou mártir.¹⁵⁴

Toda a sua autobiografia é uma sucessão de instantes que vem e vão, de forma circular e não linear. A duração é evidenciada pela forma e o recorte histórico a que se propõe contar, mas o que ele de fato conta (a enunciação) é uma sucessão de instantes, ora com uma pitada de sal, ora de mel para dosar os sabores ao seu leitor. A consciência da literalidade do discurso, seja qual for, para agradar ao leitor/ouvinte, como faz todo bom contador de histórias.

Em Veríssimo, a questão do tempo e do espaço estão presentes em seus diversos livros de memórias de viagem e na autobiografia, bem como na sua literatura em geral, através da metalinguagem, da tentativa de mostrar ao leitor o seu código. Suas viagens são breves tratados sociológicos a respeito do local por onde passou.

Erico, um homem de letras, autodidata, vinculado à sua terra e ao seu tempo, soube bem que há uma nítida distinção entre o tempo do interior do Rio Grande do Sul e o de

¹⁵³ BACHELARD, op. cit. (2007, p. 18).

¹⁵⁴ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, p. 322).

sua cosmopolita capital, e posteriormente entre essa e o centro político do país, e mais ainda quando vivendo no centro de poder mundial, em Washington, onde ficou numa espécie de auto-exílio, durante a ditadura de Vargas.

Lá, de acordo com o capítulo de *Solo de clarineta*, intitulado simbolicamente de *Mausoléu de Mármore*, o autor gaúcho, nas suas funções no departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos não se desprende do escritor jamais, pois “Era preciso decorar os nomes, ligá-los às fisionomias de seus donos e às suas nacionalidades – o que não seria muito difícil para um romancista”.¹⁵⁵

E ali, confinado a um espaço que não é o seu, torna a remeter sua figura aos mitos e as personagens literárias, por conta de um tempo que é histórico e mitificante simultaneamente:

Como um Teseu antiépico, acabei perdido nos labirintos daqueles gráficos. Meu título, minhas atribuições assumiram no meu espírito a forma dum Minotauro que nem por ser de papel era menos assustador. Não tinha idéia de que minhas funções administrativas fossem tão amplas e complexas. (...) Li esse programa e toda a papelama correspondente, e senti vertigens.¹⁵⁶

O tempo em sua escrita é de fato permeado por diversos *flashbacks*, buscando conexões entre o presente e o passado, permeado pela imaginação, com diversas confissões, algumas feitas entre parênteses, dentro de uma confissão maior, o próprio livro “Não seria nada desinteressante ter uma estória de assombração para contar aos amigos. Não há praticamente ninguém no mundo que não tenha alguma verdadeira ou inventada...”¹⁵⁷

Na construção de sua autobiografia, Veríssimo inicia com esse tempo mítico dos antepassados, para depois adentrar ao tempo realista das descobertas do jovem e do homem.

Mesmo assim, o escritor cruz-altense procura transpor esses obstáculos domésticos, demonstrando a intertextualidade entre sua vida e obra, e pode-se determinar sem sombra de dúvida que o escritor e o homem foram evoluindo paralelamente na escrita e na postura diante da vida, gradualmente, a partir das influências do meio e do tempo. Para o escritor Veríssimo, autores como John dos Passos, Katherine Mansfield e Aldous Huxley, e seu *Contraponto*, exercem nítida influência na escrita e no pensamento do homem Érico. A técnica presente em *Contraponto* o influenciará em diversas obras, e o fará evoluir como pessoa e homem. Veríssimo tem a plena consciência disso, e registra em *Solo de clarineta* essa percepção.

¹⁵⁵ VERÍSSIMO, op. cit., p. 312.

¹⁵⁶ Idem, p. 312.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 211.

Nunca escondi ou neguei o fato de ter sido esse livro de Huxley o responsável pela técnica que usei num romance que escrevi em 1934, em algumas dezenas de tardes de sábado: *Caminhos Cruzados*. Creio que Aldous Huxley também nunca negou que seu *Point Counterpoint* tivesse sofrido uma certa influência de *Les faux Monnayeurs*, de André Gide. E essa técnica do romance simultaneísta já havia sido tentada em 1910 por W.S. Maugham no seu *Merry-go-round (Carrossel)*.¹⁵⁸

Em toda a autobiografia, seu autor prefere ficar diante do espelho da sala, e não se aprofundar de mais pelos porão e sótão da *Casa Interior*. Suas revelações são tímidas e tem o sentido de servir de modelo exemplar da família e de si mesmo, não exorcizando plenamente seus demônios interiores, principalmente em relação ao pai, a separação, sua ida junto com Getúlio Vargas para o Rio de Janeiro e o seu retorno sem vida. Contando a vida dos vizinhos, suas memórias traçam um paralelo entre vida e ficção, história e literatura, ainda que ele diga o contrário:

Não se trata exatamente da história da ascensão dos Dell'Aglio e da queda dos Veríssimo. Dei aos imigrantes italianos de meu romance o nome de Gamba e à família brasileira, o de Albuquerque. Curioso: o pé torto de Mário Lacombe – que nada tinha a ver com a estória – foi parar no corpo do menino Gustavo Gamba, conhecido como “Pé de cachimbo”. Embora narrados na terceira pessoa, os acontecimentos do romance são praticamente vistos do ângulo de Clarissa, a jovem professora, filha do chefe da família Albuquerque. Vários trechos do diário íntimo da moça aparecem transcritos no texto de *Música ao Longe*. Outro esclarecimento importante: os Veríssimo eram homens de melhor cultura e mais interessantes do ponto de vista humano que os Albuquerque. Vasco, primo de Clarissa, não é, como suspeitaram muitos leitores e críticos, um retrato do romancista quando jovem.¹⁵⁹

Clarissa, nome da personagem, acabará sendo o nome da primeira filha de Erico. Ainda que diante da negativa do autor da associação da vida real com ficcional, história e literatura, feita por leitores e críticos, cabe estabelecer certo narcisismo latente em sempre usar como pano de fundo da história, um cenário real, vivido, transfigurado.

E, ainda falando da família Dell'Aglio, Veríssimo torna a fazer suas comparações, dessa feita, por associação não com a literatura mas como o cinema, pessoas de sua vida, com dados imaginários. Rafael, no caso, “Era um homem bom e costumava chamar a mim e ao meu irmão de *gapataz*. Sua mulher, D. Carmela, parecia uma personagem dum filme de Fellini. (Se o tempo me prega peças, eu me vingo, fazendo acrobacias dentro dele, pulando para a frente e para trás ao sabor de minhas conveniências.)”¹⁶⁰

¹⁵⁸ VERÍSSIMO, op. cit., p. 255.

¹⁵⁹ Idem, p. 91-92.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 92.

E se são parte de suas conveniências, esses saltos e *flashbacks* constantes, são parte de sua consciência literária, de tornar a história atrativa ao leitor, mostrando os *Caminhos Cruzados* que a vida toma, e, quem sabe, o *Contraponto* entre uns e outros, entre a realidade e a própria ficção, modulando o tempo vivido ao tempo contado, para o bem da própria obra em questão.

2.2 MEMÓRIA: O QUE SE LEMBRA E O QUE SE “ESQUECE” DE CONTAR...

*Por que mil anos são a teus olhos é como um dia,
como um ontem que passou, a vigília de uma noite.*
SALMO XC, versículo 4.

A relação da Memória com o Tempo vem desde os tempos arcaicos:

A deusa Mnemósine, personificação da “Memória”, irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das Musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (...), ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência de Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias.¹⁶¹

Por conta disso, afirma Eliade:

[...] O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade.¹⁶²

Estudos de Eliade dão conta da existência da memória “primordial” e memória “histórica”: Na Grécia, “(...) temos duas valorizações da memória: 1) a que se refere aos eventos primordiais (cosmogonia, teogonia, genealogia) e 2) a memória das existências anteriores, ou seja, dos eventos históricos e pessoais”.¹⁶³

¹⁶¹ ELIADE, op. cit. (1972, p. 108).

¹⁶² VERNANT apud ELAIDE, op. cit., p. 108.

¹⁶³ ELIADE, op. cit., (1972, p. 110).

E havia na mitologia grega uma relação entre Sono e Morte: “Hipnos e Tanatos, são dois irmãos gêmeos”.¹⁶⁴ História e literatura, pintura e fotografia também o são. Os dois lados de uma moeda. Neste contexto mítico, “O ‘despertar’ implica a *anamnesis*, o reconhecimento da verdadeira identidade da alma, ou seja, o reconhecimento de sua origem celestial”.¹⁶⁵

O ato de inventariar a própria vida (historiografá-la) requer uma volta no tempo através da memória – povoada por mitos e pelo imaginário pessoal e coletivo - e o devido registro tão-somente pela linguagem, incorporada pelo discurso de seu tempo.

Para fugir do esquecimento os seres humanos, desde os primórdios da civilização, reuniam-se para contar e ouvir histórias. O homem primitivo tinha a mesma consciência que o moderno, no que tange a preservar a memória através do ritual de voltar no tempo para contar uma história. É o que comprova Mircea Eliade em *O mito do eterno retorno*, pois:

Deixando de lado os conceitos de transformação dos mortos em “ancestrais”, e olhando para o fato de a morte representar o ato conclusivo da “história” do indivíduo, ainda nos parece bastante natural que a memória post-mortem daquela história seja limitada, ou, em outras palavras, que a lembrança das paixões, dos episódios, de tudo que tem relação com o indivíduo, falando de maneira estrita, chegue a um fim, num determinado momento de sua existência após a morte.¹⁶⁶

Erico Veríssimo tem essa consciência de transitoriedade do ser, e da necessidade do homem, tanto pela história como através literatura, de que seus relatos possam servir de modelo exemplar ao leitor, em vista de que, como foi visto anteriormente na questão do tempo, sua preocupação com a recepção sempre foi maior do que com a produção.

Assim como o tempo é uma questão de percepção individual, a memória igualmente leva em conta a relevância dos fatos observados e registrados (gravados literalmente) na mente de seu condutor, por conta dos mecanismos de associação e seleção natural dos fatos.

Assim como o tempo, a memória é ambígua, contendo em si uma duplicidade: o que se lembra e o que se esquece; o que se conta e o que se deixa de contar... Memória e esquecimento são duas faces de uma mesma moeda, assim como a pessoa é um ser duplo, entre o que exterioriza e o que introjecta. Para não esquecer, a humanidade, primeiro contou de forma verbal suas histórias uns aos outros, até o surgimento da escrita.

¹⁶⁴ ELIADE, op. cit. (1972, p. 110).

¹⁶⁵ Idem, p. 115).

¹⁶⁶ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno* (1992, p. 46).

Há uma memória voluntária e outra involuntária, pois o ato de inventariar o próprio passado pressupõe um trabalho de volta no tempo (o eterno retorno), um tempo mítico, mágico, povoado pelo imaginário infantil em que a visão das coisas possui uma dimensão particular, e a própria memória no futuro suprirá às lacunas. Essa memória imaginante¹⁶⁷ preencherá tais espaços com devaneios, alguns inconscientes outros conscientes. Lacunas que são involuntárias e outras voluntariamente esquecidas por conta das conveniências ou inconveniências de seu registro para a posteridade. Todo homem é um ser histórico, ainda que sua história de vida nem sempre seja exemplar. Todo homem público tem a consciência de que sua vida igualmente pública tem uma repercussão maior do que a de algum “ilustre desconhecido”.

Sabido é que a formação da identidade do ser humano acontece no período entre os três e os sete anos de vida, antes mesmo do ingresso no ensino formal, um período povoado pela questão lúdica, pelo imaginário e a criação de uma mitologia particular, impregnada pelo “ouvi dizer”, por recordações de terceiros, incorporadas ao discurso e a memória individual.

Essa pessoa quando criança não será a mesma quando adulta e tampouco na maturidade e velhice. Em comum apenas o nome que ambas ostentam em sua documentação. Mas do ponto de vista físico e emocional, pode-se dizer que o Erico Veríssimo menino é bem diverso do Erico na terceira idade, contando a sua história em *Solo de clarineta*. O homem do presente sabe de todo o enredo menos seu final, pois este ainda não aconteceu e é imprevisível. Em relação a um Autor Maior, cada ser humano é que se parece como uma personagem. O menino, por sua vez, conhece somente um pequeno período de tempo, impregnado por uma magia sem igual. Os dois são a mesma pessoa, mas vivem em tempos diversos e a memória de cada um é particular.

A memória, enquanto autobiografia, é curiosa e geralmente escrita no período impregnado pelo esquecimento, na terceira idade, quando a maioria das pessoas passa, paradoxalmente, a se portar como criança, requerendo certos cuidados.

Quando da ruína da segunda farmácia e já noivo de Mafalda, Veríssimo recorda que, endividado e sem perspectivas naquele tempo, só iria pagar todas as dívidas 17 anos depois, quando já escritor famoso, dando curso de Literatura Brasileira nos EUA, vendeu, segundo ele: “a preço de banana, os direitos cinematográficos de meu romance *Olhai os*

¹⁶⁷ Termo emprestado de Gaston Bachelard, em *A Poética do Devaneio* (2001).

Lírios do Campo e, com o produto dessa transação, liquidei a derradeira promissória. Mas isto já é outra estória, a qual não pretendo contar”.¹⁶⁸

Em sua autobiografia, quando busca certos instantes, dos “homens vazios”, como o do tio Tancredo quebrando seus discos, antes esquecidos na memória, e que lhe serviram como inspiração para a criação de diversas personagens de sua obra maior, Veríssimo retorna às origens, incorporando às lembranças um componente mítico e imaginário:

Cabia, pois, ao romancista descobrir como eram “por dentro” os homens da campanha do Rio Grande. Era com aquela humanidade batida pela intempérie, suada, sofrida, embarrada, terra-a-terra, que eu tinha de lidar quando escrevesse o romance do antigo Continente. Talvez o drama de nosso povo estivesse exatamente nessa ilusória aparência de falta de drama.¹⁶⁹

No mundo em que viveu o homem e o escritor cruz-altense, principalmente a partir da década de 1930, quando este mudou-se de vez para Porto Alegre, estavam ocorrendo consideráveis transformações, não apenas na história como na literatura, saindo de uma estrutura arcaica, vinculada ao campo e às elites rurais para um modelo industrializado que repercutiu nas grandes cidades e suas novas elites. Erico refletiu bem tais transformações em sua obra autobiográfica e literária, contribuindo à sua maneira para impedir o esquecimento dos fatos.

Curiosamente, Erico Veríssimo em suas memórias comenta de forma empírica e associativa sobre sua teoria a respeito da criação literária e da própria memória humana funcionando como uma espécie de computador. Mais interessante ainda é que nos anos 1970, quando de sua escrita autobiográfica, a informática ainda era um tema mais para a ficção científica, e seu uso restrito a grandes empresas e universidades. Sua abordagem à época é inovadora, pois seu contexto de vida não era em nada parecido com o atual, em que tal metáfora do microcomputador encontra uma grande empatia no leitor do presente, já que a tecnologia e a informática estão integradas ao cotidiano do final do século XX e início do XXI. O homem em trânsito, entre o campo e a cidade, reflete ao seu modelo peculiar sobre essas transformações, das quais é um privilegiado passageiro, e sobre a sua visão interessante – principalmente levando-se em conta a época da escrita – sobre o mecanismo de funcionamento da memória:

¹⁶⁸ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, p. 225).

¹⁶⁹ Idem, p. 291.

Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante – mais do que o escritor geralmente quer admitir – no ato da criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador cuja “memória” durante os anos de nossa vida (e desconfio que os primeiros dezoito são os mais importantes) vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, idéias, melodias, impressões de leitura, etc... O “computador” – à revelia de nossa consciência – começa a 'sortir' todos esses dados, escondendo tão bem alguns deles, que passamos anos e anos sem que tenhamos sequer conhecimento de sua existência (...).¹⁷⁰

O inconsciente, de fato, possui essa influência sobre a memória, mas Erico demonstra que, tendo consciência disso, pode manipular as informações contidas nela, selecionando-as, como faz a máquina, classificando a informação entre as opções: de trabalho (transitória) e permanente. E continuando, dá mais pistas ao leitor sobre essa sua visão e a sua própria criação literária: “Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do 'computador'. Nada do que nos vem à mente é gratuito. Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória”.¹⁷¹

Todo pesquisador literário que se detiver sobre a obra completa do autor da pequena Cruz Alta — que tornou-se cidadão do mundo por conta de suas viagens e moradia no exterior —, perceberá as seleções e associações que o escritor fez quando escreveu a autobiografia e os reflexos dessas lembranças reais em sua construção literária. Um homem que executava seu ofício de escrever, independentemente do gênero literário que enunciava (incluindo sua autobiografia), e que tinha a consciência dos mecanismos da memória e do esquecimento. Se auto-intitulava um “contador de histórias”, remetendo à imagem do contador de causos, da figura primitiva daqueles que não deixavam a memória coletiva dispersar-se, perder-se pelos confins do tempo. Fazia isso, pois sua consciência social assim o determinava, como um rígido algoritmo. Mesmo assim, utiliza-se sempre da metáfora para explicar o que pensava:

Essa engenhosa teoria do computador manifesta metaforicamente o que Erico entende por criação ficcional: com base no repertório obscuro da memória, o inconsciente seleciona itens, a partir de impulsos que o criador não conhece e recombina-os, produzindo amálgamas que detêm um vínculo seguro com a experiência passada, mas já não são essa experiência.¹⁷²

Da mesma forma, a escrita autobiográfica deve ser pensada como uma criação que dá sentido à vida de seu autor, que é realmente o seu modelo exemplar, fruto de uma

¹⁷⁰ VERÍSSIMO, op. cit., p. 293.

¹⁷¹ Idem, p. 293.

¹⁷² BORDINI, op. cit. (1995, p. 78).

linguagem que se desdobra entre o pensar (o reviver as lembranças do passado), o falar e o escrever. Três formas diversas de expressar o mesmo conteúdo.

A partir da pesquisa de BORDINI (1995), percebe-se que Veríssimo utilizou-se de mecanismos analógicos (do ponto de vista da escrita e da mecânica de vida), tanto para os esboços de *Solo de clarineta* – sua história de vida – como para *O tempo e o vento* e toda a sua obra ficcional – fruto de sua criação literária, quando elaborava roteiros, desenhos, etc. Escrever uma autobiografia remetendo ao mito de eterno retorno é como repetir em menor escala a Criação do Mundo. No caso, a criação de um mundo particular, composta de fatos de conhecimento externo, registrados pela história dos homens, e fatos de conhecimento puramente interno, que somente o seu autor tem conhecimento, fruto de suas percepções (vinculadas aos sentidos, como visões, odores, etc) e impressões (restrita ao pensar e ao imaginar), a serem vista a posteriori.

Veríssimo tinha a nítida consciência de que sua memória era falha, pois diversas vezes em *Solo de clarineta*, ao narrar episódios longínquos de seu passado, utiliza-se de expressões como “se não me falha a memória”, “se me lembro bem”, etc.

Erico tinha também a clara consciência de que muito de sua memória e identidade, tanto de escritor como de homem, estava impregnada de suas leituras de livros, filmes e mundo. Por diversas vezes compara pessoas reais com personagens de livros e filmes. Declara inclusive que sua educação, ainda na tenra idade, foi cinematográfica, ocorrida dentro de *O Biógrafo Ideal*, pequeno cinema de sua terra natal. Um leitor contumaz e alguém que assistia a muitos filmes, desde menino, incorporou à sua memória signos literários e cinematográficos, não raras vezes comentando que vários de seus parentes, amigos e conhecidos dariam belos personagens de livro e filme. Nessa comunicação entre vida e arte, nada mais lógico que sua criação literária e autobiográfica incorporassem imagens de seu passado entre livros e filmes a ponto de que seu imaginário não estabelecer, em alguns casos, uma fronteira nítida entre o que de fato foi vivido e o que apenas foi incorporado à memória visual por conta de leituras e cinematografia.

Se o ser humano escreve é por que tem a consciência do esquecimento. E que toda escrita autobiográfica executada na terceira idade é uma narrativa impregnada da consciência da morte e uma corrida contra o tempo. Veríssimo, infelizmente, não conseguiu cruzar a reta final de sua narrativa sobre sua existência, interrompida pela morte repentina, ocorrida em 1975. Mesmo assim, deixou ao leitor e pesquisador do futuro um relato que resistiu ao tempo (e ao êxodo da própria memória), justamente pela sua construção deixando alguns alicerces à mostra, como fazia na literatura com a sua metalinguagem.

De acordo com BACHELARD, “(...) É necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa”.¹⁷³

O que é uma autobiografia, senão a seleção de inúmeros instantes, dentro de uma duração de vida?

Quando escreve sobre seus primeiros amores estudantis, tratando de Emília, filha de famosa prostituta da cidade, Palméria, Erico em seu devaneio, dá um salto para o futuro, relembando nessa viagem no tempo, o reencontro uma década e meia adiante do que estava narrando.

É nesse momento que o autor tem mais clara a consciência dessa associação de ideias e a trama da teia de aranha da memória em sua escrita autobiográfica, querendo aprisioná-lo em seu casulo, e como uma mosca vacilante, retorna ao passado mais antigo. Um salto para o futuro, *Em algum lugar do passado*¹⁷⁴: “Acabo de ser apanhado por uma das muitas armadilhas da memória. Esta me fez saltar quinze anos, passando por cima da adolescência, para cair na primeira mocidade e na perfumada cama de Emília. Voltemos à infância”.¹⁷⁵

A percepção e recuperação do tempo perdido acontece, primeiro com os relatos orais da família, depois com as imagens capturadas e guardadas como relíquias no álbum de família. Ali, antes do advento da câmera digital, que banalizou os instantes significativos, encontram-se apenas os mais representativos, em sua maioria posadas para a câmera, por conta da dificuldade de aquisição de filmes, o custo da revelação e outros fatores mais.

Sem a metáfora da câmera digital, inexistente ao tempo de infância nem na maturidade do autor, Erico se utiliza das imagens recorrentes de seu tempo, batizando o primeiro capítulo de suas memórias justamente de *Álbum de Família*, onde revela muitas fotografias, instantâneos de seu cotidiano familiar e faz um auto-retrato literário do homem Veríssimo.

¹⁷³ BACHELARD, op. cit. (2007, p. 19).

¹⁷⁴ Alusão ao título do filme de Jeannot Swarcz (1981), em que um escritor volta no tempo, através da mente, em busca de seu grande amor, sem a utilização de nenhuma máquina do tempo. O protagonista é um dramaturgo que apaixona-se pelo retrato de uma atriz de 1912, estampada no hotel onde hospedara-se uma vez. Ele vivendo nos anos 1970. A partir de pesquisa nos arquivos do referido hotel, descobre que seu nome e assinatura encontram-se no livro de hóspedes, justamente em 1912, partindo em sua viagem no tempo. Algo que lembra vagamente o enredo do conto *Sonata*, de Veríssimo, em que a personagem, numa Biblioteca, lendo jornais antigos, descobre um anúncio, curiosamente também de 1912, de uma menina que precisa de um professor de piano, como ele, partindo numa viagem no tempo.

¹⁷⁵ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, pp. 89-90).

Quando o autobiógrafo faz esse recuo no tempo, através da memória, dá-se conta de que existem lacunas, algumas sem possibilidade de recuperar o exato instante e tão-somente a emoção do que restou.

No que tange a memória, Erico tem consciência de que ela é falha e que lhe prega peças, pois em seu livro seguidamente faz pequenas confissões como essa: “Conservo uma apagada mas afetuosa lembrança de tia Regina, a mais jovem das irmãs Veríssimo. Ela me aparece na memória baixinha e fornida, com um jeito macio e emplumado de pomba-rola, a mover-se silenciosa pelas salas do Sobrado (...)”.¹⁷⁶ Sua memória imaginante que compara a tia a uma ave. No decorrer do álbum, fará diversas associações similares com seus entes queridos, remetendo ao universo de seus livros, filmes, canções etc.

Mais adiante, no capítulo intitulado *A Primeira Farmácia*, torna a demonstrar a consciência de que o êxodo das informações, como a erosão da terra próxima às margens de um rio temporal ocorre, e uma interessante e simbólica percepção do tempo sagrado diante do profano:

Quando hoje tento lembrar-me de certos episódios e pessoas de meu mundo de criança, não me é nada fácil situá-los no território do passado. Tenho a impressão de que minha vida entre os cinco e os dezoito anos ocupou um espaço de tempo muito mais longo que dos vinte aos sessenta. Afinal de contas, a memória de um velho está cheia de labirintos, de falsos sinais de trânsito, de vácuos e, por assim dizer, de silêncios temporais e espaciais, isso para não falar em miragens...¹⁷⁷

Para ele, “Escrever memórias numa ordem rigorosamente cronológica seria uma tarefa difícil, perigosa e possivelmente monótona. De resto, o tempo do calendário e o do relógio pouco e às vezes nada têm a ver com o tempo de nosso espírito”.¹⁷⁸

Primeiro, Erico dá a entender que tem consciência de que sua escrita romperá com a monotonia de um discurso historiográfico clássico, atento a dados e fatos objetivos, e que tentará escrever sua história de vida de forma a não deixar enfadonho sua leitura. Uma estratégia, como a que já fizera noutras oportunidades, como na conferência nos EUA, em 1944-45, que posteriormente tornou-se o livro *Breve História da Literatura Brasileira*, obra que foi feita sob confessada inspiração do livro de Ronald de Carvalho *Pequena História da Literatura Brasileira*. Ambas são tentativas de historiografar a literatura nacional, feitas por escritores, que dão sua visão mais literária do que histórica sobre o objeto em questão. Seus

¹⁷⁶ VERÍSSIMO, op. cit., p. 5.

¹⁷⁷ Idem, pp. 50-51.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 51.

enfoques são sociais, éticos e morais, o que assemelham uma da outra, ainda que tenha um espaço temporal de mais de duas décadas entre a publicação de *Pequena* para a elaboração de *Breve História da Literatura Brasileira*.

Erico mesmo confessa que diante da falta de tempo e de não ser historiador, ter se inspirado nas leituras da obra de Ronald de Carvalho e nas suas próprias para mostrar aos universitários norte-americanos uma visão da literatura de seu país.

E se Erico faz essa distinção entre o tempo do relógio e do calendário com o tempo do espírito é por que tem essa consciência de que ante a materialidade dos fatos há também uma percepção individual, fruto do tempo em curso. Consciente desse tempo mágico de criança, o Narciso diante do espelho, usa da metáfora da água para descrever suas sensações, claramente utilizando-se do imaginário do adulto, pois a criança não possui ainda essa percepção figurada da vida:

Uma vez que outra, imagens e sensações de meus tempos de criança de colo sobem do fundo do oceano em que jazem, aparecem por um átimo à superfície, mas envoltas em tanta névoa, que mal lhes consigo distinguir os contornos. Lanço rápido a minha rede nessas águas turvas, com o propósito de apanhar alguns dos ariscos espécimes de minha flora e fauna submarinas. Inútil! Eles me escapam...¹⁷⁹

E o mais interessante em suas divagações, digressões e devaneios, é que o autor de *Solo de clarineta* demonstra ter a consciência de que utiliza de certos recursos literários para preencher as lacunas da própria memória, quando retorna a tratar da sua escritura de vida. Paradoxalmente, entre os seus “Velho” (de infância) e o “Novo” (da idade adulta) testamentos, que os deixará para a posteridade, o narrador deixa pelo caminho pistas de seu fazer literário em sua escrita autobiográfica, como no fragmento a seguir: “Então me pergunto se a memória não estará tentando enganar-me, bem como agora talvez eu esteja procurando ludibriar quem me lê. Seja como for, vou tentar descrever alguns desses habitantes das profundezas, tais como às vezes os vislumbro”.¹⁸⁰

Com essa estratégia, o próprio autor, auto-intitulado contador de estórias, fica mais desatrelado das normas da historiografia, ingressando numa fronteira tênue entre o devaneio poético e a simples recuperação de imagens do passado.

Para ler *Solo de clarineta* como uma autobiografia (como de fato é), o leitor precisa aceitar as regras de seu autor e ingressar no mundo recriado e revivido por ele,

¹⁷⁹ VERÍSSIMO, op. cit., p. 59.

¹⁸⁰ Idem, p. 59.

seguindo suas indicações, como quando o autor que é ao mesmo tempo narrador e personagem fala de si mesmo como um outro, através de uma visão onisciente, mesma estratégia usada em seu fazer literário: “Vejo-me ou, melhor, sinto-me deitado num berço, num quarto em penumbra. Sentada numa cadeira a meu lado, minha mãe me aplica uma cataplasma de linhaça que me queima o peito, ao mesmo tempo que um odor acre me entra pelas narinas”.¹⁸¹

A associação entre o tempo e o espaço, através dos odores guardados na memória, registram o instante, como uma espécie de fotograma. O escritor sempre encontra uma forma de utilizar-se da simbologia e das metáforas para contar coisas de um tempo perdido. Tempo que só retorna através da rememoração.

Mas há outro momento ainda mais nítido na minha memória. É noite, D. Bega me canta uma canção de ninar, e eu com o indicador e o polegar da mão direita seguro sua aliança. Fazendo-a rolar dum lado para outro no dedo dela, como quem dá corda a um relógio. Fazia isso todas as noites para conseguir encontrar a porta do sono. Imagino que nesse tempo eu não teria mais de dois anos de idade.¹⁸²

O ato de dar corda ao relógio, para que o tempo continue sendo registrado fielmente e a canção de ninar que a mãe entoava para que ele encontrasse “a porta do sono” são amostras do sentido figurado que Erico imprime a cada página, durante todo o livro, remetendo o leitor a imagens, signos e símbolos de seu autor. A consciência imaginante do escritor atuando de forma deliberada sobre o leitor, para causar um efeito de encantamento, ainda que o objeto de sua escrita seja sua vida real.

Um exemplo disso é a recordação de infância sobre a família de Rafaele Dell'Aglio, que tinha uma “fábrica” na frente de sua residência. Nesse relato Erico tem a consciência do deslocamento temporal em seu recordar, pois mais uma vez associa pessoas do passado e figuras do presente. No caso, um dos filhos de Dell'Aglio, em que a comparação vem colocada entre parênteses, após a descrição do amigo: “(Lourenço parecia-se fisicamente com o papa João XXIII, comparação que só posso fazer valendo-me desta minha posição privilegiada no tempo)”.¹⁸³ Estes entre parênteses surgirão diversas vezes, como uma consciência do presente sobre as imagens do passado.

Nas confissões, o homem Erico vai cada vez mais dando espaço e corda ao relógio do escritor Veríssimo, que usando diversas metáforas e imagens associativas, vai

¹⁸¹ VERÍSSIMO, op. cit., p. 59.

¹⁸² Idem, p. 60.

¹⁸³ Ibidem, pp. 90-91.

narrando sobre sua formação artística e sobre o seu mecanismo de memorização, sempre remetendo a metáfora do computador, quando trata da “fita magnética”:

Estou convencido de que meu primeiro contato com a música, o canto, o conto e a mitologia se processou através da primeira cantiga de acalanto que me entrou pelos ouvidos sem fazer sentido em meu cérebro, é óbvio, pois a princípio aquele conjunto ritmado de sons não passava dum narcótico para me induzir ao sono. (...) Por essa época a criança já caminhava, e a fita magnética de sua memória estava ainda praticamente virgem, pronta para registrar as impressões do mundo com suas pessoas, animais, coisas e mistérios.¹⁸⁴

Estas associações perpassam toda a sua história de vida e remetem ao jovem que fora um dia: “Quem era eu em 1930? Um moço que vivia no mundo do faz-de-conta, alimentado por livros, discos, revistas, pinturas e fantasias”.¹⁸⁵ Já na chamada terceira-idade, o autor continua a utilizar-se deste manancial de informações e imagens que fazem parte de sua identidade cultural para recheiar seu relato de vida.

Quando nos deslocamos de um local e retornamos tempo depois a ele, há um certo estranhamento em relação a imagem que temos na memória, fruto da significação e da idealização (componente subjetivo), ao ser confrontada com a que de fato existe de concreto.

Esse estranhamento quanto a sua casa natal, Erico teve ao retornar para Cruz Alta, vindo de Porto Alegre, onde estava estudando, o que demonstra as variações do tempo no espaço, através das imagens gravadas na memória:

Permaneci no internato do Cruzeiro do Sul durante três anos inteiros. Passava as férias de verão em Cruz Alta. Na primeira delas encontrei muitas mudanças na minha casa e na minha cidade. Achei as pessoas, os lugares e os prédios fisicamente menores do que eu os via de longe com a lente de aumento da saudade. Meu reencontro com a ameixeira-do-japão foi embaraçoso. Ficamos por um instante como dois estranhos, frente a frente, como se esperássemos que uma terceira 'pessoa' nos apresentasse um ao outro.¹⁸⁶

O fluxo entre o tempo sagrado e o retorno do tempo profano, causa essa espécie de fuso horário no imaginário pessoal, impregnado de valores que são locais, particulares e passíveis de confusão. A casa que o escritor viveu desde menino, a árvore onde passava a maior parte do tempo lendo, as ruas por onde o menino perambulava, as pessoas que convivia eram fisicamente as mesmas no espaço, a memória estava preservada em seu interior, mas a sensação de estranhamento não era em relação às coisas, mas a um tempo diferente que incide

¹⁸⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 60.

¹⁸⁵ Idem, p. 291.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 146.

sobre a impressão do espaço. A percepção do tempo na capital, onde há uma agitação natural é diverso do tempo da cidade interiorana, por conta das maiores possibilidades de interação social que existe na primeira e faltam na segunda.

O espaço de ambas também possui as suas idiossincrasias. As ruas da capital são imensas se comparadas às diminutas de uma cidade do porte de Cruz Alta, ainda mais na década de 1930. Em Porto Alegre existem prédios de muitos andares, muitos veículos transitam em suas ruas, a arquitetura e a multidão de pessoas nos passeios públicos são enormes se comparadas à terra de Erico. Daí o seu estranhamento: “A árvore me pareceu menor, mais feia: era como se tivesse emurchecido de velhice. Não suportei o cheiro que se emanava da sentina próxima, nem as moscas e mosquitos que vojavam ao redor da velha companheira vegetal. Era lamentável... Mas era, que podia eu fazer?”¹⁸⁷

Essa distorção do espaço-tempo é percebida por Erico em suas memórias de viagens, *Israel em Abril* (p. 6), quando: “Ele conta que, quando menino, vira uma fotografia da Place des Vosges de Paris e, já maduro, tivera a oportunidade de visitar o local, mas retornando ao Brasil, só imaginava a fotografia e não a coisa. Para sua surpresa, revendo a foto, verificou que também ela não coincidia com a imagem de sua memória”.¹⁸⁸

A representação imaginária do passado em relação a algo desconhecido sofre uma sensível alteração quando se visita o local e substitui-se aquela imagem pela mais recente, que realmente em nada lembra a imaginada. A visão do que não se conhece é impregnada de uma imaginação grandiosa, preenchendo o que não está na fotografia. O eu-do-passado entra em conflito com o eu-do-presente diante das variações sobre um mesmo tema.

Veríssimo tem essa consciência da mutabilidade entre o que é imaginado e o que é visto *in loco*, da mesma forma que sabe que o que é vivido e o que é contado sofre “mutações” e a explora em sua criação literária, no que ele denomina de “despistamento”, pois “o criador conta com a memória, em que as impressões ficam depositadas e são trazidas à superfície do ato criativo também por operações que ele não compreende, embora não tenda a sacralizá-las porque se trata de uma vivência interna e passível de análise”.¹⁸⁹

Segundo Bordini, “Essa distorção é investigada por ele numa direção basicamente existencialista, em que História e Memória não se dissociam”.¹⁹⁰

Memória e História são suas fontes primárias para seu ato de criação literária. Entretanto, apesar dessas distorções, a memória proporciona também a associação de ideias,

¹⁸⁷ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, p. 147).

¹⁸⁸ BORDINI, op. cit. (1995, p. 72).

¹⁸⁹ Idem, p. 72.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 72.

entre imagens e pessoas, pelas marcas que o próprio tempo deixa gravado em determinado espaço.

É também por associação entre o tempo e o espaço que, quando alguém se esquece de algo, comumente retorna ao mesmo local para lembrar a situação anterior. Tudo depende da significação que os fatos têm para as pessoas e o momento e o local em que são pensados ou vividos, para que possam ser registrados, selecionados, catalogados, revisitados e revividos em toda a sua intensidade. Técnicas de memorização associam os fatos ao tempo e ao espaço. A criança vê pequenos detalhes no espaço, enquanto o adulto percebe o sentido amplo das coisas. A visão infantil é criativa e imaginativa, a do adulto é crítica e racional.

Para Bordini citando Adler: “A memória seria um processo criativo, (...) a lembrança depende do que tem significação para o estilo de vida. O que o indivíduo quer ser determina o que ele se lembra de ter sido”.¹⁹¹ A própria Bordini informa que “Erico anota lateralmente que precisa de ‘muita cancha’ (04a0042-58, p.19) para trabalhar com essa noção de passado”.¹⁹²

A memória espacial de Erico estava impregnada de signos e símbolos que serviram de como modelos exemplares, como: a farmácia; o mercado (venda); o sobrado; a editora; o mausoléu; a árvore etc. Na sua literatura também, a utilização de termos como Terra, sobrenome da personagem Ana, uma simbologia com o espaço de fundação do Rio Grande do Sul, em *O tempo e o vento*, a Teniaguá, remetendo a lenda da Salamanca do Jarau, da compilação feita por Simões Lopes Neto, entre outras.

Em *Solo de clarineta* percebe-se a nítida impressão de seu autor querer se redimir com o pai, por conta de sua tomada de posição em favor da mãe, quando da separação dos pais. O que corrobora com a opinião de Souza ao destacar os estudos de José Moura Gonçalves Filho: “O psicólogo brasileiro concebe a memória como possibilidade de resgatar o passado, inventando um novo ponto de vista sobre aquilo que aconteceu como fracasso, desvio, interrupção”.¹⁹³ Erico faz seu *mea culpa* autobiográfico e utiliza-se dessa narrativa para o devaneio de reconciliação que jamais ocorreu em vida, pois o pai partiu para São Paulo e de lá, quando retornou foi sem vida.

Mas a memória não é manifesta apenas por lembranças.

¹⁹¹ BORDINI, op. cit., p. 73.

¹⁹² Ibidem, p. 73. A numeração e paginação entre parênteses, na citação acima, refere-se aos cadernos de apontamentos de Erico Veríssimo, onde registrava reflexões, impressões, projetos, rascunhos, desenhos etc. Fonte de pesquisa para a prof^a. Bordini escrever *A criação literária em Erico Veríssimo* (1995).

¹⁹³ SOUZA, op. cit, (2002, p. 166).

Há em *Solo de clarineta* muitas alusões sobre a memória familiar e as lembranças do autor, através de certos odores, estes sempre associados a um período especial, como que registrados na memória, catalogados justamente por conta desse significado que remete ao significante, e cada delas uma vinculada a um determinado espaço.

Erico, comentando sobre o avô paterno Dr. Franklin Verissimo da Fonseca, um médico, lembra: “Eu gostava do cheiro de desinfetante daqueles dedos de pontas com manchas de nicotina, e que eu imaginava iodo”.¹⁹⁴

Ao recordar-se do avô materno, Aníbal Lopes da Silva, escreve: “Sempre que sinto o cheiro de fumaça dum cigarro de palha, a primeira imagem que me vem ao pensamento é a de meu avô. Como eram grossos os palheiros que ele fumava, depois de seguir todo um ritual: (...) Era um ritual fascinante”.¹⁹⁵

Imagem associativa, como outras tantas, marcada no tempo e no espaço por conta do odor, às vezes agradável, outras desagradável por conta do significado que está contido no instante gravado na memória. Um momento que tem um significado mítico e imaginário, pois é retido na memória de um ser imaginante, como demonstra o fragmento a seguir, ao descrever a mãe, dona Abegahy, ou dona Bega, como carinhosamente a chamava: “(...) O ruído dessa máquina de costura, o cheiro de fazenda e principalmente a figura de minha mãe com uma tesoura na mão, cortando moldes, são imagens, impressões que se me gravaram para sempre na memória, contra um confuso fundo de remorso e culpa”.¹⁹⁶

Essa confusão de sentimentos é fruto de uma percepção juvenil, ainda sem a devida maturidade para vivenciar e entender os fatos em sua plenitude. Todavia, é essa impressão primeva que permanecerá registrada para sempre, associando o odor ao sentimento que ele remete. O ser imaginante Erico, será o escritor que selecionará de suas impressões familiares o material para usar em suas ficções, como a tesoura de costura da mãe, que confessará ter servido de modelo para a de Ana Terra, que como parteira, cortava o cordão umbilical em Santa Fé, já mencionado anteriormente no capítulo sobre o Tempo.

Muitas recordações estão impregnadas de sensações e odores vindos do passado, como ao comentar sobre a família de Mario Lacombe, amigo de infância:

Eu visitava com certa freqüência a sua casa, situada a pequena distância da nossa. Agradavam-me ao olfato os odores que lá me envolviam; temperos de

¹⁹⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 3.

¹⁹⁵ Idem, p. 29.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 47.

comida em que predominava o louro, doçuras de açúcar queimado, e algo de indefinível que denunciava uma família estrangeira.¹⁹⁷

O menino revive aspectos da história mundial, como a Primeira Guerra Mundial, da mesma forma que os acontecimentos familiares, comparando o universal ao particular, o macro ao microcosmo:

Fosse como fosse, fizemos toda a Grande Guerra através das notícias de jornal e das muito bem impressas e ilustradas publicações de propaganda que o governo inglês distribuía na América do Sul, em versões castelhanas. Lembro-me até do cheiro da tinta de impressão desses panfletos. E jamais esqueci um poema contra o Kaiser Guilherme II em que, entre outros insultos, se dizia que ele era “*sanguinario cual elefante*”. Hoje imagino que essa comparação tenha sido feita pelo apressado tradutor, premido pela necessidade de encontrar rima para um vocábulo terminado em *ante*.¹⁹⁸

Contudo, de todas essas lembranças de odores e associação de ideias entre o jovem e o adulto, as mais poéticas são as que envolvem o cinema e seus odores da infância:

Meu interesse por cinema começou muito cedo com a lanterna mágica, aparelho primitivo de projeção, dotado duma lente de aumento através da qual passava a luz duma lâmpada de querosene, projetando, numa parede branca ou em telas improvisadas com toalhas ou lençóis, estórias de quadrinhos. Na idade adulta – e o mesmo me acontece agora na velhice – sempre que sinto cheiro de querosene queimado, minha mente, casa assombrada por fantasmas, gratos uns, perturbadores outros, imediatamente se povoa palidamente das alegrias e deslumbramentos do menino de cinco anos que via o feixe luminoso sair da lanterna e transformar-se no quadro branco em imagens coloridas. Só consigo lembrar-me de uma das muitas lâminas de vidro que eu tinha com desenhos “desanimados”.¹⁹⁹

Memórias esparsas da família são associadas à sua memória literária e aos livros lidos e às personagens históricas de seu tempo, espécie de idealização associativa, feita ainda no primeiro capítulo de *Solo de clarineta*, chamado de *Álbum de Família*:

Tenho uma vaga lembrança de tio Columbano, dono dum nome que provocava em mim misteriosas ressonâncias. Alto, de olhos expressivos, tinha bigodes castanhos com reflexos de cobre, grossos e longos como os dos oficiais ingleses que mais tarde eu viria a conhecer nas páginas de Rudyard Kipling.²⁰⁰

¹⁹⁷ VERÍSSIMO, op. cit., p. 85.

¹⁹⁸ Idem, pp. 101-102.

¹⁹⁹ Ibidem, pp. 103-104.

²⁰⁰ Ibidem, p. 7.

Se o tio lembrava clássicos personagens do famoso escritor inglês, outra referência a pessoas da família que remetiam ou lembravam personagens literários ou históricos, era a do filho de seu avô paterno Franklin : “(...), Antonio era o que mais se parecia fisicamente com o pai: quase a mesma estatura, uma testa alta e arredondada, coroando um rosto fino e tostado, cujas feições, recordadas deste meu ângulo no tempo, me fazem pensar nas de Jawarharlal Nehru”.²⁰¹

No capítulo intitulado *A Ameixeira-do-Japão*, árvore frutífera companheira de infância, onde Erico se recostava para ler seus livros e criar mundos imaginários, traz outra curiosa seleção de lembranças e associação de pessoas com personagens vivos apenas nos livros por ele lidos:

Outro amigo íntimo com que contei nesse tempo foi Mário, filho dum compadre de meu pai, Ernesto Lacombe, homem dotado de extrema simpatia e inteligência, proprietário – e esse era para nós o seu título mais importante – do único cinema da cidade, o Biógrafo Ideal. Como Philip Carey do romance *Servidão Humana*, de W. Somerset Maugham, Mário tinha um pé torto, defeito físico que, a meu ver – agora desta longa distância do tempo – era largamente compensado por sua inteligência viva, pelo seu desembaraço no trato com as pessoas, e pela sua surpreendente facilidade de expressão verbal.²⁰²

Essa associação de pessoas com literatura, são manifestações do presente, provavelmente, pois o jovem, sem o deslocamento temporal que o adulto tem, não associa de imediato essas correlações entre a ficção e a realidade. E muitas vezes, como no caso da citação acima, poderia ser um recurso estilístico ou um mero pretexto (narcisista?) para discorrer ao leitor as diversificadas leituras do auto-intitulado “contador de estórias”, pois evidentemente nem todos que possuem o pé torto se assemelham – e tão-somente por este detalhe – com a personagem do romance *Servidão Humana*. A consciente distância no tempo dá ao narrador um vasto “*Panorama visto da ponte*”²⁰³.

Mais uma vez, Veríssimo fica na superficialidade dos fatos narrados diante do espelho de vidro sem adentrar às águas profundas, que poderiam trazer maiores correlações psicológicas entre o homem Ernesto Lacombe com a personagem Philip Carrey. O que não acontece, e o que seria uma interessantíssima digressão a ser feita, além do pé torto.

²⁰¹ VERÍSSIMO, op. cit., p. 7.

²⁰² Idem, p. 84.

²⁰³ Alusão ao título de peça teatral de Arthur Miller.

Mesclando lembranças amargas com ironia, Erico demonstra utilizar a mesma técnica de seu fazer literário em sua obra autobiográfica, em suas palestras e conferências, como que para agradecer ao leitor, este sempre no foco principal de sua escrita.

Em seguida, o narrador demonstra como a memória sofre o processo de seleção natural, em que suas escolhas se devem a significação que cada uma teve: associação de ideias, seleção de fatos e modulação de escrita, eis seu *modus operandi*: “Quando volto a olhar para o passado, à cata de momentos importantes da minha vida, de vez em quando me detenho a examinar o que meu encontro com certas pessoas veio a significar para minha economia sentimental”.²⁰⁴

Se a autobiografia é um ato subjetivo de voltar “a olhar para o passado, à cata de momentos importantes” da própria vida, com base na sua “economia sentimental”, não se pode afirmar com plena certeza que a história de vida que alguém conta é de fato natural, mas que parece natural, e muitas vezes, como Veríssimo percebe, um fato real parece com um romance, ou serve de matéria prima para um. A vida às vezes imita à arte e vice-versa. Como separar as fronteiras quando o ofício de quem descreve sua vida é escrever de uma forma que o parecer natural é tão importante com o ser natural? Que seu escrito e sua postura de vida são entrecruzadas?

Rememorar é ressignificar as coisas no tempo e no espaço.

²⁰⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 248.

2.3 HISTÓRIA: O QUE SE CONTA E O QUE SE DEIXA DE CONTAR

Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente.
GUIMARÃES ROSA.

Quando leres uma biografia, não te esqueças de que a verdadeira nunca é publicável.
GEORGE BERNARD SHAW

História. O que é a História senão o discurso do *eu* a partir do discurso do(s) outro(s)?

De acordo com Mircea Eliade: “(...) a diferença mais importante entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o primeiro”.²⁰⁵

Para ele, “(...) a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora, tudo que o homem faz repete, de certa forma, o “feito” por excelência, o gesto arquetípico do deus criador: a Criação do Mundo”.²⁰⁶

Todo texto autobiográfico, sob a perspectiva histórica, é também a criação de um mundo, pela rememoração de seu autor, que volta no tempo, em busca de suas origens para deixar relatado aos demais.

(...) a Historiografia começou na Grécia, com Heródoto. Heródoto nos confessa por que se deu ao trabalho de escrever suas *Histórias*: a fim de que as façanhas dos homens não se perdessem no curso dos tempos. Ele queria *conservar a memória* dos atos gregos e dos bárbaros. Outros historiadores da antiguidade escreveram suas obras por razões diferentes: Tucídides, por exemplo, para ilustrar a luta pelo poder, traço característico, segundo ele, da natureza humana; Políbio, para mostrar que toda a história do mundo converge para o Império romano, e também porque a experiência adquirida mediante o estudo da História constitui a melhor introdução à vida; Tito Lívio, para descobrir na História “modelos para nós e para o nosso país”(...).²⁰⁷

Modelos exemplares que se consolidam a partir do XIX, com os estado-nacionais, com a identidade de um povo também sendo reproduzida por seus indivíduos, que começam a

²⁰⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 17.

²⁰⁶ *Idem*, p. 34.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 119.

contar as próprias histórias de vida. E este registro histórico depende da memória para se consolidar. Toda memória traz em si a associação de idéias com algo significativo. O leitor guarda na memória as passagens do livro que mais foram significantes, assim como as imagens e passagens autobiográficas mais relevantes. De acordo com Eliade: “(...) através da *anamnesis* historiográfica, o homem penetra profundamente em si mesmo”.²⁰⁸

Entre a rememoração mítica e a *anamnesis* historiográfica há significativas diferenças. Porém, ambos os tipos “(...) projetam o homem para fora de seu ‘momento histórico’. E a verdadeira *anamnesis* historiográfica também desemboca num Tempo primordial, em que os homens estabeleceram os seus comportamentos culturais, embora acreditando que esses comportamentos lhes foram revelados pelos Entes Sobrenaturais”.²⁰⁹

O autobiógrafo é um demiurgo que se assemelha ao Criador, ao escrever sobre si e o mundo que o rodeia:

A primeira vista, o homem das sociedades arcaicas parece repetir indefinidamente o mesmo gesto arquetípico. Na realidade, ele conquista infatigavelmente o mundo, organiza-o, transforma a paisagem natural em meio cultural. Graças ao modelo exemplar revelado pelo mito cosmogônico, o homem se torna, por sua vez, criador.²¹⁰

Se, conforme Eliade “para o homem arcaico, o Mundo é concomitantemente ‘aberto’ e misterioso”²¹¹; para o homem moderno, este Mundo é fechado, cartesiano, histórico, sem espaço para a imaginação, até que a rememoração o remeta ao mito primordial.

Nessa volta às origens primordiais, “(...) o homem não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir. Também ele é ‘aberto’. Ele se comunica com o Mundo porque utiliza a mesma linguagem: o símbolo”.²¹²

A História carrega em si um componente curioso, pois toda a restauração paradoxalmente é um atentado à integridade da obra (seja arquitetônica, memorialística ou literária), é como uma tradução, uma transformação.

O processo de escrever é feito de erros - a maioria essenciais - de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver - e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo, esse instante de

²⁰⁸ ELIADE, op. cit. (1972, p. 121).

²⁰⁹ Idem, p. 122.

²¹⁰ Ibidem, p. 124.

²¹¹ Ibidem, p. 126.

²¹² Ibidem, p. 126.

reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. 213

Toda família tem o seu contador de história. Na memória familiar de Erico Veríssimo, tal resgate coube ao avô materno, Aníbal Lopes da Silva, descendente de tropeiros, notórios contadores de causos, e que para o neto “era um contador de estórias nato”.²¹⁴

Essas lembranças familiares que tornar-se-ão com o tempo e a repetição da história familiar um dos aspectos formadores da identidade individual poderia ser comparada à “vida antes da própria vida” e ao decalque com Bakhtin, quando diz que:

Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros — meus próximos — me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos e minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente de uma imagem global da minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos — a mim, o narrador da minha vida — pela boca dos outros heróis desta vida.²¹⁵

Escrever a própria história de vida é como procurar um continente perdido nos confins da infância. Há que se conviver com os deslocamentos do Tempo, do mito, do imaginário infantil e do inconsciente em trânsito com o imaginário do adulto e seu consciente.

História também é linguagem, discurso do homem no e sobre o seu tempo. E a consciência histórica de Erico é aguda, mas sua abordagem é em parte superficial. Amparado nos jornais de seu tempo, Veríssimo compromete-se, no sentido ético, com os interesses daquele momento. Sua autobiografia é em parte a *Breve História* da vida de seu autor, atuando como historiador de si mesmo.

É o próprio Veríssimo quem disse que a verdadeira História ninguém jamais poderá escrever. Há nisso a consciência do discurso, delimitado por convenções sociais, atrelado a regras e condutas. O *Biógrafo Ideal* (mais do que nome de cinema de sua infância, que teve papel fundamental em sua educação e identidade cultural, demonstra essa duplicidade entre real e o idealizado). Toda narrativa de vida, ainda que fiel às suas lembranças mais verdadeiras, é uma viagem no tempo, ao tempo particular, mediado pela imaginação.

²¹³ Clarice Lispector, In: Jornal do Brasil, 8 de maio de 1999.

²¹⁴ VERÍSSIMO, op. cit., p. 27.

²¹⁵ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal* (1992, p. 169).

Toda escrita é um processo de descoberta e convencimento mútuo, entre o que se escreve e o que se lê, entre o autor e o leitor. A construção discursiva da histórica é um artefato humano, sujeito a interpretações e re-interpretações, e não raras vezes uma arte sobre um fato. Se existe o leitor ingênuo, nenhum escritor, pelo menos o bom escritor, é um escriba ingênuo. Tem a plena consciência e a convicção do que pretende com seu escrito, seja uma narrativa ficcional ou um discurso historiográfico. Possui a consciência de um fazer literário, pois ambos guardam entre si semelhanças e influências: “Tenho plena consciência de que quase sempre tento escapar de situações desagradáveis e dramáticas pela porta do humor – como deve ter ficado bastante claro nas páginas deste livro de memórias”.²¹⁶

A história de vida de Erico Veríssimo confunde-se com seu ofício de escritor e com a sua obra, em parte pelo fato de o mesmo ter sido um contador de histórias, já em tenra idade, noutra por sua obra ter um pano de fundo histórico acentuada, discutindo em seus livros o mundo e o pensamento de seu tempo.

A duplicidade do contador de histórias, entre o que conta e o que esconde fica evidente quando Erico relembra sua passagem pelo internato no Colégio Cruzeiro do Sul, em Porto Alegre (1920), manifestando a sua dualidade histórica, entre o público e o privado, entre o que se é e o que se demonstra, entre o que se parece e o que se pensa sobre si mesmo:

Se por um lado eu sentia desejos “sebastianescos” de confraternizar com os colegas, rir com eles, fazer-me querido, por outro o meu pudor de revelar emoções ou recorrer a estratégias verbais para agradar aos companheiros relegou-me – principalmente naquele primeiro ano de internato – a uma espécie de zona de sombra e silêncio.²¹⁷

Uma personagem histórica, que continua sendo um contador de histórias, sem o rigor historiográfico que o gênero em parte necessita, sempre cultuando a poética da diplomacia, do contar sem dar nomes ou detalhes desabonadores, convidando ao leitor, não apenas a imaginar o seu nome como a compartilhar com o autor suas lembranças e as redundantes associações com filmes, livros e músicas:

Outro de meus tipos inesquecíveis entre os professores do meu tempo no Cruzeiro do Sul era Américo da Gama. (Imaginemos que este fosse mesmo o seu nome.) (...) Era um homem franzino, de porte elegante e – coisa curiosa – uma brasileiro de cabelos negros que dava a impressão de ser americano. Era qualquer coisa externa – corte de cabelo, as roupas de *tweed*, os hábitos e um

²¹⁶ VERÍSSIMO, op. cit., p. 322.

²¹⁷ Idem, p. 124.

boné de pano de aba longa que tantas vezes eu vira na cabeça dos heróis dos seriados de Pearl White.²¹⁸

A sua história particular estava irremediavelmente ligada de forma umbilical à história de sua família, de sua terra (termo mais do que metafórico em sua vida, designando a família símbolo da colonização de seu Estado natal), de seu povo e seu tempo... Já destacados no capítulo destinado as origens familiares do autor.

Quando o autor conta a história de sua infância usa da imagem do retrato aliada à consciência do narcisismo: “Num de meus retratos mais antigos apareço como um bebê de seis meses, de cara lunar e morena, olhos escuros e graúdos, franja castanha a testa arredondada, sorriso aberto e uma certa expressão que hoje, com uma alegria narcisista, tenho visto vagamente reproduzida nas faces de muitos de meus netos”.²¹⁹

Narcisista confesso, seu autorretrato é montado a cada linha e capítulo como um retrato falado que mostra algumas circunstâncias e fatos, mas não todos, nem o mais expressivos, que são tangenciados por certo pudor. Alguns desses relatos são feitos entre parênteses, como um cochicho dirigido diretamente ao leitor, consciente de sua historicidade, como essa pequena confissão, justificando-se: “(Se conto estas coisas aparentemente sem importância é porque me parece que elas podem ajudar o leitor a compreender, através do menino que fui, o homem que hoje sou)”.²²⁰

A história é um discurso que se diz linear. Mas é um discurso duplo. Do que se conta e do que se deixa de contar. Do discurso do eu (interno) diante do discurso do outro (o que se expõe, além do espelho).

O gênero autobiográfico, em qualquer uma de suas cristalizações (*autobiografia, memórias, confissões, diário*, etc) sempre trará à tona uma “visão pessoalizada” da História, pois seu fundamento é, na essência, uma escrita que se realiza através de um processo narrativo feito pela própria pessoa que viveu a história.²²¹

A própria definição do pacto autobiográfico proposta por Lejeune é uma visão retrospectiva, um recordar o que já aconteceu, o que já foi vivido. Mas esse reviver ocorre tão-somente na memória e pela linguagem. E esse recontar o já acontecido carrega de forma mais subentendida a visão prospectiva, de o autor almejar o leitor futuro, de que aquele relato se inscreva no tempo futuro também.

²¹⁸ VERÍSSIMO, op. cit., p. 139.

²¹⁹ Idem, pp. 33-34.

²²⁰ Ibidem, p. 34.

²²¹ SOUZA, op. cit., (2002, p. 167).

Um fato corriqueiro, diante da efabulação dada ao real, na questão do contar uma história como se fosse uma estória ²²², promove no leitor o efeito de emotividade e de riso. Evidentemente que Erico procura narrar instantes relevantes de sua vida, fatos concretos, mas que são descritos dentro da formatação histórico-literária.

Num dos episódios, narrado como se fosse um diminuto conto, Veríssimo confronta o leitor com uma narração estilizada de um fato real. Diante das dificuldades com a matemática, seu pai contratou um professor de vida conturbada, que era hóspede do mítico Sobrado para ensinar o garoto que sempre teve uma inclinação mais para as letras. Evidentemente que quem conta e analisa o episódio é o homem feito, debruçado sobre a janela das lembranças da criança:

Aprendi com ele em duas horas a fazer conta de dividir. Recebi então de Miguel Maia o maior dos elogios – pois as frases têm duplo ou triplo sentido, dependendo da entonação que se lhes dá. Ao perceber que eu compreendia suas explicações com facilidade, o ex-suicida olhou-me fixamente e exclamou: “este filho da puta!” ²²³.

O palavrão fecha o pequeno esquete da vida real, enunciando ao leitor a consciência do autor sobre os múltiplos sentidos que a palavra falada possui: duplos ou triplos. Por analogia, pode-se dizer que a palavra escrita também tem suas variações pela própria estrutura e encadeamento narrativo, que irá afunilar-se sobre um efeito previsto. Quem conta algo sob o prisma histórico utiliza-se doutros mecanismos e discursos. Todavia, Erico era esquemático na construção de seus escritos, e se assim escreveu sua história era por que desejava causar no leitor determinadas repercussão e persuasão, como faz o escritor e o diretor de cinema, amparado por um roteiro.

Veríssimo, um público, notório e confesso contador de histórias, que declara isso do início ao fim de suas memórias, sempre utilizou-se desse expediente de narrar a realidade ou a ficção de uma maneira semelhante, focando em seu leitor, na recepção de sua obra; esta sempre com um delimitado caráter social.

Com base nisso, o termo “contação” parece mais apropriado para tratar do terceiro lado do triângulo ou tripé autobiográfico, pois nele estão contidos o ato de contar uma história que pressupõe uma visão retrospectiva, mediada pela memória e a linguagem, rumo a um tempo sagrado, já vivido; enquanto que a contagem do tempo e da história são feitas num tempo profano, em que o relógio remete ao discurso do homem amparado nos valores de seu

²²² Estória: termo muito utilizado por Veríssimo para identificar o relato ficcional.

²²³ VERÍSSIMO, op. cit., p. 37.

tempo presente, mas com a visão e a consciência de um tempo futuro, de um leitor do futuro, de uma visão prospectiva, bem além do tempo e do espaço presentes.

Se o reviver a memória é voltar atrás em busca de um tempo perdido (a visão retrospectiva), o recontar a própria história é deixar um legado aos que virão, com a intenção do autor buscar a imortalidade e a eternidade que só podem ser atingidas pelo papel e não pelo corpo, via modelo exemplar de vida.

Não há, até prova em contrário, como voltar literalmente ao passado, exceto se criada a tal máquina do tempo, que é ainda uma construção literária, da moderna ficção científica. Mesmo assim, o tempo fica marcado no espaço, através da memória (o reviver) e da própria história (o recontar). É o mito do eterno retorno, proposto por Eliade:

A mais importante diferença entre o homem das sociedades arcaicas e tradicionais, e o homem das sociedades modernas, com sua forte marca de judeu-cristianismo, encontra-se no fato de o primeiro sentir-se indissoluvelmente vinculado ao Cosmo e os ritmos cósmicos, enquanto que o segundo insiste em vincular-se apenas com a História.²²⁴

A obra literária de Erico parece dialogar mais com a história do que com o cosmo; mais com o social do que com o particular, mais com profano do que com o sagrado. Na sua autobiografia há tentativas de resgatar esse tempo sagrado, mas a partir de instantes intuitivos, como o sobre o Tio Tancredo, que serviu de base para sua obra-prima *O tempo e o vento*; da própria questão da educação cinematográfica, dos escritores fecundantes (Monteiro Lobato era uma de suas influências), etc. Mas há também aspectos irônicos e bem humorados. Decidida e definitivamente Erico era um ótimo contador de histórias, e sabia como entrecruzar situações de tensão com as de riso, e assim o fez a cada capítulo e subcapítulo de sua narrativa de vida histórico-literária, deixando a surpresa para o final, invertendo de forma proposital a escrita. Num dos causos que Erico conta do velho Bertaso, editor da Livraria do Globo, para finalizar o subcapítulo, dentro do emblemático capítulo V, intitulado *Em Busca da Casa e do Pai Perdidos*, é um exemplo disso. Inicia sério e termina com uma divertida ironia:

Um dia, entre trocista e sério, ele me disse: “veja bem o absurdo. Vocês escritores ganham dez por cento sobre o preço de venda de seus livros. Não arriscam um vintém no negócio. Nós os editores arriscamos tudo e dificilmente ou nunca obtemos um lucro limpo que iguale essa percentagem...” Olhei, com fingida gravidade, para meu interlocutor e repliquei: “Amigo Bertaso, o seu

²²⁴ ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno* (1992, p. 11).

ideal de editor é irrealizável”. Ele franziu o cenho. “Meu ideal? Que ideal?” Esclareci: “O livro sem autor”. O velho rompeu a rir.²²⁵

Na página 276, mais uma vez o lado pitoresco cede ao histórico, contando um fato real como se fosse um conto, com enredo, mistério, e ao final a surpresa e o riso. Tratava-se do convite de um médico gaúcho para que o escritor fosse com ele ao hospital, visitar uma suposta fã. A moça continuava a me mirar e por fim balbuciou: “Doutor, me desculpe, o senhor está enganado. O escritor de que eu lhe falei é o Humberto de Campos”.²²⁶

O contador de histórias é um ser que reconta as histórias dos outros e incorpora ao seu relato sua visão individual, encontrando em cada situação, cada instante, um argumento literário comparando-a a algum livro lido:

Minha tia Rosita, esposa de Americano Lopes, era uma dessas janeliras. Eis uma personalidade que merecia um romance. Extremamente simpática, era duma malícia e duma vivacidade pitoresca. Seus olhos pareciam dotados dum aparelho de raios-X capaz de ler o pensamento e os sentimentos alheios. Não lhe escapava nada. Conhecia como ninguém a vida pública e a secreta da sua cidade. Devo-lhe muitos momentos divertidos, muitas estórias dignas *do Decameron*.²²⁷

Se a memória, como provam os estudos científicos, é falha; a história familiar é composta por uma sucessão de lembranças fragmentadas... Se a história oficial é baseada em fatos concretos (fotos, vídeos, documentos, etc.), mas também construída com base em relatos orais, de certa forma abstratos, subjetivos, imaginários que são os relatos de terceiros, há que se ter a consciência que o próprio discurso do historiador incorpora a sua escrita um componente imaginário e subjetivo, e logicamente, literário... Com base nisto, não há um relato totalmente isento de emoções, pois os seres humanos são acima de tudo seres emocionais, que catalogam fatos e pessoas a partir de sua concepção de mundo.

Veríssimo, tanto na autobiografia, como na sua tentativa de historiografar suas leituras em *Breve História da Literatura Brasileira* e outros registros, sempre se apresenta como um contador de histórias. Na autobiografia, ele inicia e a termina dizendo-se justamente um mero contador de estórias. Nesta, inclusive, utiliza o termo estórias com duplo sentido, tanto para designar fatos reais como fictícios.

²²⁵ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, pp. 249-250).

²²⁶ Idem, p. 276

²²⁷ Ibidem, p. 190.

De acordo com Ricoeur, “Temos muitas razões para não ficarmos surpresos com a congruência entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção no plano da configuração”. Para ele a “primeira dessas razões” deve-se ao “fato de os dois modos narrativos serem precedidos pelo uso da narrativa na vida cotidiana”²²⁸, além de “*o tecer da intriga*” semelhante; o que vem de encontro ao conceito que o próprio Ricoeur formula sobre a *concordância discordante*.

Veríssimo era um autor concordante quanto a função que a escrita deveria ter ao seu tempo, ou seja, eminentemente ética e social. Mas discordante enquanto enunciação, ainda que os enunciados fossem semelhantes, tanto na autobiografia e na literatura ficcional.

Ricoeur trata da tensão e da distensão como sinais de uma situação de comunicação, sinais estes presentes na obra autobiográfica de Veríssimo, ora apresentando situações emotivas, ora irônicas, bem humoradas, inusitadas, aliadas a relatos de situações eminentemente históricas e sociais. Para Weinrich, tais situações temporais entre comentário e narrativa autorizam ao autor, via narrador, persuadir o leitor, direcionando sua recepção para um *efeito desejado*²²⁹; o que de fato acontece na narrativa de vida de Erico, permanentemente contada e comentada, através de digressões, de comentários entre parênteses (como cochichos), de diálogos com interlocutores imaginários, quando não são o próprio reflexo narcisista do autor, suas projeções e alter egos.

Tudo isso se configura com a *perspectiva de locução*, em que Ricoeur diz tratar-se da “relação de antecipação, de coincidência ou de retrospectiva entre o *tempo do ato* e o *tempo do texto*”.²³⁰ O ato, ou o instante vivido, e o tempo do texto, do contar o que se viveu, dentro de visão retrospectiva que caracteriza uma autobiografia.

Como já abordado na questão da Memória, parte considerável da história pessoal e identidade particular é forjada a partir do ouvi dizer de pais, tios, avós, amigos mais velhos que viveram um tempo antes do viver do próprio autor, que também tiveram pessoas de vidas passadas a incorporarem todo um imaginário ao seu contar.

Apesar de o ato de contar a História pressuponha certa linearidade, na escrita de Veríssimo o que se percebe é a circularidade da narrativa, marcada pelos *flashbacks*, comuns aos seus escritos ficcionais e ao estilo cinematográfico que ele próprio confessara professar (como uma vocação). A própria narrativa oficial, que se propõe registrar a duração do tempo sobre a História de um povo, na verdade, seleciona em seu discurso os instantes mais

²²⁸ RICOEUR, Paul. *Os jogos com o tempo*. In: *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Cap. 3. (1994, p. 280).

²²⁹ *Idem*, p. 119.

²³⁰ *Ibidem*, p. 122.

representativos de cada período contado. A contação da História pela própria História é permeada pela sucessão de instantes relevantes ao historiador. O enunciado historiográfico, via autobiografia, em Veríssimo, possui também essas peculiaridades, de destacar instantes mais do que a duração.

Para Bachelard (2003), “o *homo faber* não é um simples ajustador, mas é também modelador, fundidor, ferreiro. Ele quer, na forma exata, uma matéria justa, a matéria que pode realmente *sustentar* a forma”²³¹, pois “Ele vive, pela imaginação, esse *sustentáculo*; gosta da dureza material, que é a única capaz de dar duração à forma”²³².

Bachelard em seu livro *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade* trata das imagens do *contra* que é um “estudo das imagens que estão sob o signo da preposição *dentro*”²³³. Falar da própria vida pressupõe mostrar sua intimidade, o que Erico não faz plenamente, fruto de certo pudor, em parte pelos valores éticos e morais da rígida criação, já mencionados antes. Sua intimidade em *Solo de clarineta* é relativa, buscando o efeito poético e não o resultado filosófico. Não pelo fato que o autor não tenha conhecimento nem instrumental para isso, mas pelo motivo que não o interessava o modelo que não o exemplar à sociedade.

Escrever sua história de vida requer uma estratégia narrativa e Veríssimo foi exímio construtor de esquemas, roteiros, que trabalhavam muito com a questão visual, chegando até desenhar cenários, personagens, como um *storyboard*²³⁴ de um filme, seja tratando de ficção como de realidade.

Então, para Bachelard, “o homem é como que despertado para uma atividade de oposição, atividade que pressente, que prevê a resistência da matéria”²³⁵. E esse roteiro de Veríssimo então mescla aspectos de contação de uma história pela escrita e pela imagem — do que se contará e do que não se pode ou deve contar — e “Funda-se assim uma psicologia da preposição *contra* que vai das impressões de um *contra* imediato, imóvel, frio, a um *contra* íntimo, a um *contra* protegido por várias barreiras, a um *contra* que não cessa de resistir”²³⁶.

E todo contar e recontar a própria vida pressupõe escolhas de momentos a serem descritos:

²³¹ BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade* (2003, p. 1, Prefácio).

²³² Idem, p. 1.

²³³ Ibidem, p. 2 – Prefácio.

²³⁴ Roteiro ilustrado de um filme, que serve como guia para o que será filmado posteriormente.

²³⁵ BACHELARD, op. cit., (2003, p. 2).

²³⁶ Idem, p. 1-2.

[...] se a vida aceita a afirmação dos instantes segundo uma cadência particular; ela se apresenta como uma série linear de células, porque é o resumo da propagação de uma força de geração bem homogênea. [...] Assim, se nos colocarmos diante da enorme riqueza de escolhas que os instantes descontínuos ligados por hábitos oferecem, veremos que poderíamos falar *de* cronotropismos que correspondem aos diversos ritmos que constituem o ser vivo.²³⁷

Diante da consciência do viver, existe paralela e posterior a isso a consciência do contar uma história para ficar registrada pela História:

[...] é à nossa consciência que cabe a tarefa de estender sobre a tela dos instantes uma trama suficientemente regular para dar ao mesmo tempo a impressão da continuidade do ser e da rapidez do devir. (...), é dirigindo nossa consciência para um projeto mais ou menos racional que encontraremos efetivamente a coerência temporal fundamental que corresponde, para nós, ao simples hábito de ser.²³⁸

E este processo é refletido de forma clara na escrita autobiográfica. Veríssimo, um contador de história, vindo de uma família de contadores de histórias, não fugiu a sua origem ao reviver e contar justamente suas origens...

Há uma relação de dependência entre o Tempo e a História, do primeiro depender da segunda para ser registrado. A História necessita da passagem do Tempo para ter sentido o seu registro, além daquele momento. Entre a história pessoal e a de um povo, muitos instantes promovem esta duração. E para registrar o tempo a história também utiliza-se em parte do ferramental da literatura, da narrativa pessoal.

Veríssimo, dirigindo-se diretamente ao leitor, demonstra sua relação consciente com o espelho de Narciso e com os seus livros:

O leitor deve estranhar a franqueza com que às vezes critico desfavoravelmente os meus próprios livros. Terá o direito de perguntar: “se via defeitos neles, por que os publicou?” Explicarei que na época em que os escrevia estava tomado dum estado de espírito comparável ao do homem apaixonado quando contempla o objeto de seu amor. Quantas namoradas tive na adolescência que me pareciam as criaturas mais belas e adoráveis do mundo? No entanto, passado o tempo e o amor, com olho neutro pude ver belas defeitos que não percebia antes, o que não impediu que elas continuassem a viver suas vidas individuais, como todo o direito de serem admiradas e até amadas por outro homens.²³⁹

Autor que carrega em si a consciência da historicidade de sua obra e da possibilidade de seus escritos um dia serem estudados:

²³⁷ BACHELARD, op. cit. (2007, p. 74).

²³⁸ Idem, p. 75.

²³⁹ VERÍSSIMO, op. cit. (1976, pp. 275-276)

O mesmo é válido no que diz respeito aos livros que escrevi com cálido entusiasmo e que hoje crítico com a cabeça fria. Não posso, não devo negar-lhe o direito de continuarem a circular, pois no fim de contas terão pelo menos um valor histórico, documentos significativos para quem quiser um dia (há gente para tudo) estudar a vida e a obra deste contador de estórias.²⁴⁰

Se o cidadão Erico não era um leitor ingênuo, o autor Veríssimo, muito menos. Tinha plena consciência da historicidade e literariedade de sua vida e obra desse eterno contador de histórias. Por essa e outras situações, é que a escrita de Erico Veríssimo mantém-se fiel até o seu final à duplicidade da vida e da escrita: ao que se narra e ao que se imagina; ao que se conta e o que se deixa de contar... Toda história horizontal contém em si mesma outras histórias verticalizadas...

²⁴⁰ Idem, p. 278.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta,/ pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxeste a chave.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,
in: Procura da poesia.

Abordo algumas impressões e reflexões feitas durante este processo de pesquisa e que resultaram da análise da obra autobiográfica de Erico Veríssimo, intitulada *Solo de clarineta*, em seu primeiro volume.

Ao invés da linearidade de um relato de vida, debrucei-me sobre sua circularidade: diversos instantes que vem e vão, que se entrecruzam, dentro de uma duração.

De acordo com Dourado apud Bordini:

O leitor deve guardar bem na lembrança os focos essenciais ou motivos, a fim de que consiga uma leitura não apenas linear mas focal, em que a narrativa ou centro de interesse se desloca. Assim o autor tem a pretensão de exigir do leitor mais de uma leitura, a fim de que ele 'arranje' dentro de si uma linha narrativa própria, em que encontre o desenho do livro, enfim – descubra o risco do bordado que o autor traçou, o plano ou estrutura narrativa subliminar.²⁴¹

O restauro autobiográfico não é mais a coisa que ele nomeia mas sim a reprodução desta por meio da linguagem, mediada pela memória e o tempo, permeada por imagens de coisas e não as coisas propriamente ditas. A casa restaurada pela memória é reerguida pela palavra. A vida reconstruída pelas lembranças é mantida em pé pela linguagem que a sustenta. É a unidade do nome e não das emoções que permanece, através do pacto com o leitor.

O tratamento dado por Erico Veríssimo ao seu inventário de vida é justamente numa arquitetura poética, evidenciada já nas primeiras páginas do livro, quando o autor dialoga consigo mesmo e com o leitor, estabelecendo as regras do seu pacto de leitura: “[...] mas vamos adiante, companheiro. É pelos sendeiros do erro e da dúvida que havemos de chegar um dia ao reino da verdade”.²⁴²

²⁴¹ BORDINI, op. cit. (1995, p. 108).

²⁴² VERÍSSIMO, op. cit. (1976, preâmbulo, v. I).

O que se evidencia, desde o preâmbulo, sem sombra de dúvida, é a intenção do autor de buscar a verdade, mas consciente que a sua verdade é uma percepção individual.

É um Narciso confesso, dialogando com a sua imagem diante do espelho no início, meio e final de sua autobiografia, que é um grande espaço para o devaneio, o sonho acordado, as digressões sobre si mesmo, sua cultura e arte, a história da família, os fatos pitorescos de seu cotidiano, relatados como se esquetes de algum programa de rádio.

E os tais esquetes, dentro de sua poética, ao invés de possuírem uma descrição direta e objetiva, apresentando os fatos primeiro, para depois aprofundá-los; recebem pelo historiador de si mesmo um tratamento inverso, que prefere utilizar a mesma estratégia narrativa do contador de histórias, com os relatos, em forma de subcapítulos, dotados de tensão e clímax, deixando para o final o efeito desejado: ora emoção, ora riso. Neste ponto, Veríssimo foi extremamente fiel ao seu jeito de contar histórias, independente do enunciado, sempre com a mesma enunciação. Não importava o que dizia, sempre dizia de uma forma muito similar. Conteúdos diversos para um mesmo jeito de contar histórias.

Tempo, Memória e História são constructos humanos, permeados pelo mito e o imaginário. Um jogo de espelhos entre a história e a literatura. A História se vale da memória ou da lacuna desta pra formular seu discurso. A Memória vale-se do esquecimento e da imaginação para construir uma história de vida.

O ato de recordar assemelha-se ao de restaurar. Toda restauração pressupõe a colocação de material novo sobre os resquícios do velho. Recordar igualmente traz em seu processo mnemônico o novo sobre o velho, o presente sobre o passado. Fazer autobiografia é repetir consciente e inconscientemente esses mecanismos, incorporando o novo à visão do que já passou. Em certos momentos, a memória interna (individual) incorpora fatores da externa (coletiva). Aspectos da vida pública acabam integrando a vida privada, frutos de uma identidade social.

Sempre se considerando um contador de histórias, Veríssimo deixou cristalina a consciência de seu fazer literário também em obras como a *Breve História da Literatura Brasileira* (1945), fruto de uma série de conferências públicas, realizadas entre janeiro e fevereiro de 1944, na Universidade da Califórnia em Berkeley.

Erico justifica-se, no prefácio da referida obra, ao dizer que: (...) O leitor seguramente entenderá melhor a minha posição, se eu lhe disser que não sou um crítico, mas um contador de histórias. Dizendo ainda que: “Esta não é uma versão sem preconceitos da literatura brasileira. Ao escrever este livro, não tomei o lugar de Deus; contentei-me com a de um leitor comum, que às vezes pode estar errado, mas que não pretende jamais trair seus

próprios gostos e desgostos”.²⁴³ Enfim, um escritor, ainda que atuando como historiador, não deixa de utilizar-se do instrumental da literatura para agradar ao leitor e ao espectador, como ele mesmo confessa na referida obra.

A autobiografia aparenta-se, ora com uma obra de arte pela sua estrutura artística que se assemelha em parte ao autorretrato, ora lembra o retrato falado, em que alguém descreve a si mesmo como outro para um terceiro (o leitor).

Ainda que tenha escrito sua autobiografia dentro de seu próprio código literário – o *Código Veríssimo*, que mescla história com literatura, arte e cultura –, seu objetivo não era logicamente fazer com ela ficção, mas com seu modelo exemplar de vida, recuperar as memórias do passado e deixar, a exemplo dos contadores de histórias tradicionais, uma lição moral e social, em que nitidamente o devaneio, o imaginário compõem um pano de fundo, como uma moldura para decorar o quadro. O conteúdo de seu contar é real, mas a forma dele contar é modulada pela consciência imaginante que tanto o autor como o leitor possuem quando se debruçam sobre a escrita ou a leitura de um texto.

A voz do autor é a do criador, a do narrador a do condutor da narrativa e a do personagem autobiográfico de quem é conduzido pela história contada. E essa identidade plural entre ambos, que são de fato a mesma pessoa, dentro do pacto autobiográfico, são as mesmas facetas do eterno “contador de estórias”, que adorava mesclar fatos corriqueiros e engraçados com situações emotivas, digressões e devaneios a respeito de tudo e de todos. Por isso, quem conta um conto sempre aumenta um ponto, pois construímos nossa vida a partir do relato dos que vieram e viveram antes de nós... Ou como o próprio Veríssimo salientou e foi referido anteriormente: “É pelos sendeiros do erro e da dúvida que havemos de chegar um dia ao reino da verdade”. Uma verdade de vida, organizada de forma literária, através de uma autobiografia, “em tom de quase romance”, como o autor já indica às primeiras páginas de sua obra, mas que será “contada com a maior franqueza”, retrato de sua economia sentimental.

²⁴³ VERÍSSIMO, Erico. *Breve História da Literatura Brasileira* (1955, p. 14).

REFERÊNCIAS:

ALBERCA, Manuel. La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción. In: PRIETO, Celia Fernández; ÁLVAREZ, M. Ángeles Hermosilla (Eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Córdoba: Visor Libros, p. 235-255. 2001.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.

_____. *A Poética do Devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 205.

_____. *A Póetica do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 242.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução: Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos; FLORES DA CUNHA; Patrícia Lessa; RODRIGUES, Sara Viola; HOHFELDT, Antonio [et al.] (Orgs.). *Érico Veríssimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BRAUNER, Eugenio. Érico Veríssimo e o romance de 30. In: *Érico Veríssimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Pierre Brunel (org.). 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Érico Verissimo*. Porto Alegre: L& PM, EDIPUCRS, 1995.

_____. *Caderno de pauta simples: Érico Veríssimo e a Crítica Literária*. Maria da Glória Bordini (org.). Porto Alegre: IEL, 2005.

CÂNDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguet & C., Editores, 1937.

CHAVES, Flavio Loureiro. *Erico Veríssimo: Realismo & Sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2ªed., 1981.

_____. *Matéria e invenção: Ensaio de literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994. 99 p.

_____. *O escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

_____. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Flávio Loureiro Chaves (org.). Porto Alegre: Globo, 1972.

DE BOTTON, Alain. *Como Proust pode mudar sua vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DICIONÁRIO DE MITOS LITERÁRIOS. Pierre Brunel (org.). 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Coleção: Teoria das Artes e Literatura. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

_____. *O Mito do Eterno Retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FADIMAN, Anne. *Ex-libris: confissões de uma leitora comum*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Pierre Brunel (org.). 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

FISCHER, Luís Augusto. *A era Erico*. Porto Alegre. 12 jun. 2006. Disponível em: <http://www.estado.rs.gov.br/erico/index2.php?view=art&cod=60>. Acesso em 12 jun. 2009.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. Erico Veríssimo: leitor, tradutor e contador de histórias em O tempo e o vento. In: *Erico Verissimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

GONZAGA, Sergius. *Erico Verissimo in: Letras Rio-Grandense*. Volume 6. Porto Alegre: IEL, 1986.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HATOUM, Milton. *Encontros*. Revista E, nº 101, out 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id+227&Artigo_ID=3542&IDCategoria=3866&reftype=2>. Acesso em: 08 set. 2008.

HOHLFELDT, Antonio. *O Gaúcho: Ficção e Realidade*. Rio de Janeiro: Edições Antares. Brasília: INL, 1982.

_____. *Erico Veríssimo*. Coleção Esses Gaúchos. 2ª. Ed. Porto Alegre: Tchê! Comunicações, 1984.

_____. *Erico Veríssimo*. São Paulo: Ed. Moderna, 2005.

KIEFER, Charles. *O pai da literatura gaúcha*. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especiais/jsp/default.jsp?espid=6&uf=1&local=1&newsID=a921214.htm§ion=Érico%20e%20Escritores>> Acessado em 07 ago. 2009.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Je est un autre*. Paris: seuil, 1980.

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

LUCAS, Fábio. *Ética e Estética de Erico Verissimo*. Porto Alegre: AGE, 2006.

MACHADO, Ronaldo. 1930: o fardo da história em O tempo e o vento. In: *Érico Veríssimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

MASINA, Lea. A fonte e o sobrado: relendo Érico Veríssimo. In: *Érico Veríssimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno; LEGROS, Patrick e TACUSSEL, Patrick. *Sociologia do imaginário*. Tradução de Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.1991.

PROENÇA FILHO, D. *A linguagem Literária*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 17.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar; Brasília: INL, 1975.

PÓVOAS, Mauro Nicola. *Memória e escrita: lembrança presente das coisas passadas*. In: Cadernos Literários do Núcleo de Pesquisas Literárias do DLA/FURG. Volume 13. Rio Grande: Ed. FURG, 2006, p.63-72.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Biblioteca dos Séculos. Porto Alegre: Ed. Globo, 1986.

POZENATO, José Clemente. *Saga – O Rio Grande no mundo*. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especiais/jsp/default.jsp?espid=6&uf=1&local=1&newsID=a869344.htm§ion=Érico%20e%20Escritores>>. Acessado em 07 jun. 2009.

RICOEUR, Paul. Os jogos com o tempo. In: *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Cap. 3. Campinas: Papirus Editora, 1994.

- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Ed. Almedina, 1992.
- RUIZ-VARGAS, José Maria. Claves de la memória autobiográfica. In: *Aotobiografía em Espana: um balance*. (AA. VV.), Madrid: Visor Libros, 2004.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *A palavra imperfeita*. Petrópolis: Vozes, Porto Alegre: IEL, 1979.
- _____. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994. 161 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Coleção L&PM Pocket, vol. 479. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Ed. da Furg, 2002.
- _____. *Autobiografias podem ser consideradas literatura?* In: Cadernos Literários do Núcleo de Pesquisas Literárias do DLA/FURG. Volume 6. Rio Grande: Ed. FURG, 2001, p.77-85.
- SURO, Joaquín Rodrigues. *Erico Veríssimo: História e Literatura*. Porto Alegre: DC Luzzatto, 1985.
- TEIXEIRA, Elizângela Rodrigues. *O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de A idade do serrote*. Dissertação de Mestrado em Letras. FURG – Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2005.
- UNIVERSIA BRASIL. *A memória segundo Iván Izquierdo*. Texto publicado em 29 jun. 2006. Disponível em: <http://www.universia.com.br/html/noticia/noticia_clipping_dbiej.html> Acesso em: 20 out. 2008.
- VERISSIMO, Erico. *Breve História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Globo, 1955.
- _____. *Contos*. 11ª Ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. *Gato Preto em Campo de Neve*. 23ª Ed. São Paulo: Globo, 1987.
- _____. *Israel em Abril*. 6. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Veríssimo, 23).
- _____. *Solo de clarineta: memórias*. Vol. I. 8. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- _____. *Solo de clarineta: memórias*. Vol. II. Porto Alegre: Globo, 1976.
- WELLEK R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. 4. Ed. [s.l] [s;d] Publicações Euro-América, p. 24.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Àtica, 1989.

_____. *Do Mito ao Romance: Tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul/Porto Alegre: USC/Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.