



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93

UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES

Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

A escrita memorialística de Jorge de Lima: leitura de *Minhas Memórias*

TRÊS CORAÇÕES

2011

Aline de Souza Pereira

A escrita memorialística de Jorge de Lima: leitura de *Minhas Memórias*

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde -UNINCOR- como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras (Linguagem, Cultura e Discurso), para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira

TRÊS CORAÇÕES

2011

926.1

P436e Pereira, Aline de Souza

A escrita memorialística de Jorge de Lima: leitura de
Minhas Memórias / Aline de Souza Pereira. – Três Corações:
Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2011.

93 f.

Orientador: Cilene Margarete Pereira

Dissertação (mestrado) – UNINCOR / Universidade Vale do Rio
Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2011.

1. Lima, Jorge – memória. . 2. Memória. 3. Infância. 4. Poética. I.
Pereira, Cilene Margarete, orient. II. Universidade Vale do Rio
Verde de Três Corações. III. Título.

Catlogação na fonte

Bibliotecária responsável: Marli Aparecida de Andrade CRB-6 / 2132

OFERECIMENTO

Há muitos momentos em nossa vida em que não entendemos os caminhos tortuosos que temos que atravessar. Porém encarar os desafios com coragem, sem medo do que vem pela frente, foi a minha missão para chegar aqui.

A conclusão desse projeto representa primeiramente um sonho que com o tempo ganhou outro significado, deixou de ser sonho e virou um grande desafio. Hoje, esse trabalho representa o fruto de uma longa estrada que tivemos que percorrer. Falo em nós porque não percorri este caminho sozinha, pois nesse tempo de desafios, nos momentos mais difíceis, pude contar com o apoio e as palavras encorajadoras de várias pessoas: dentre elas resalto alguns nomes que para mim foram fundamentais e a quem dedico este trabalho.

Primeiramente, duas pessoas que foram o meu espelho, que me ensinaram que se eu fosse atrás dos meus sonhos eles se tornariam realidade, ensinaram mais! Essa aprendizagem foi mais dolorosa, porém enriquecedora. Mostraram que por meio dos caminhos tortuosos que a vida nos coloca há sempre uma forma de amadurecimento como ser humano, como pessoa. Roselene e Antonio, meus pais.

Nessa trajetória pude contar com o apoio incondicional de uma pessoa companheira, que com toda paciência me ajudou a encarar esse longo desafio. Ele se alegrava com as minhas conquistas e se entristecia quando eu muitas vezes me abatia diante das peças que a vida não cansou de me pregar. Nessa última fase mais do que em qualquer outro momento você cumpriu a promessa do “diferente”. Willian Damasceno grande companheiro.

Meus irmãos, grandes colaboradores, mesmo nos momentos em que estiveram ausentes, muito contribuíram para a conclusão desse projeto. William, Rodrigo e Daniele.

Há ainda a menina dos meus olhos que muitas vezes foi uma inspiração a mais para seguir em frente, Marya Klara.

AGRADECIMENTOS

Encontrei pessoas nessa jornada que foram essenciais para a conclusão dessa dissertação e muito tenho a agradecer.

À orientadora Dr^a Cilene Margarete Pereira por todos os ensinamentos e amizade oferecidos nesse pequeno espaço de tempo.

Ao professor Dr. Marcelino Rodrigues da Silva por me apresentar esse assunto tão instigante, os escritos memorialísticos.

Ao professor Dr. Cláudio Leitão por me apresentar Jorge de Lima.

Aos professores Dr. Luciano Cavalcanti e Dr^a Ana Cláudia Romano Ribeiro pelas orientações essenciais feitas na banca de defesa.

À Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) pela bolsa concedida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho àquele que tornou tudo isso possível, Deus.

... a verdade verdadeira é sempre inverossímil (...) para tornar a verdade verossímil é preciso lhe acrescentar um pouco de mentira.

(Dostoievski)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	09
RESUMO.....	10
ABSTRACT.....	11
INTRODUÇÃO.....	12
1. RELATOS DAMEMÓRIA: BUSCA-ENTENDIMENTO DO “EU”	15
1.1. AUTOBIOGRAFIA.....	21
1.2. DIÁRIO.....	27
2. A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE JORGE DE LIMA	36
3. <i>MINHAS MEMÓRIAS</i> : AUTOBIOGRAFIA POÉTICA.....	47
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”

FIGURA 2: Esfera Armilar

FIGURA 3: “A poesia em Pânico”

FIGURA 4: “Alpha e Omega”

FIGURA 5: “Povoadores do ar”

RESUMO

PEREIRA, Aline de Souza “A escrita memorialística de Jorge de Lima: leitura de *Minhas Memórias*”. (Dissertação – Mestrado em Letras, Linguagem Cultura e Discurso). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG¹.

Essa dissertação apresenta um estudo sobre a obra memorialística do alagoano Jorge de Lima, *Minhas Memórias*. Busca-se, por meio da análise literária, extrair da escrita memorialística e também da sua obra poética subsídios para a compreensão de suas memórias e o processo de formação do personagem Jorge de Lima quando garoto influenciado pela fantasia e notadamente pelos relacionamentos de sua infância. Outro objetivo desse trabalho é a valorização das produções do artista que se revela por diversas faces, seja através da poesia das memórias, pintura ou fotomontagens. O trabalho foi estruturado em três capítulos, contendo ainda a introdução e as considerações finais. No primeiro capítulo, intitulado “Relatos da memória: busca-se entendimento do ‘eu’”, faz-se um confronto das teorias existentes sobre as escritas de si; este primeiro capítulo se subdivide entre a autobiografia e o diário. No capítulo seguinte, denominado “A trajetória literária de Jorge de Lima”, volta-se o olhar sobre a vida e os trabalhos que o alagoano desenvolveu ao longo do tempo. No último capítulo, “*Minhas Memórias: autobiografia poética*”, apresentamos uma análise das memórias de Jorge obra que apresenta características bem particulares.

Palavras-chave: Jorge de Lima, Memória, Infância, poética.

¹ Comitê Orientador: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira - UNINCOR (Orientadora).

ABSTRACT

PEREIRA, Aline de Souza “A escrita memorialística de Jorge de Lima: leitura de *Minhas Memórias*”. (Dissertação – Mestrado em Letras, Linguagem Cultura e Discurso). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG².

This dissertation presents a study on the work of the memoirs of Alagoas Jorge de Lima, *Minhas Memórias*. Seeks, through literary analysis, extract and also writing memoirs of his poetic work elements for the understanding of their memories and the process of character formation of Jorge de Lima as a kid influenced by fantasy and especially the relationships of his childhood. Another objective of this work is the appreciation of the productions of the artist is revealed through various faces, whether through the memories of poetry, painting or photo montages. The work was structured in three chapters, and contains the introduction and closing remarks. In the first chapter, entitled "Reports of memory: we seek to understand the T", it is a comparison of existing theories about the writing itself, this first chapter is divided between the autobiography and diary. In the next chapter, called "The literary journey of Jorge de Lima," turns his gaze on the life and works of Alagoas that developed over time. In the last chapter, "Minhas Memórias: poetic autobiography," presents an analysis of the memoirs of Jorge work that has very special characteristics.

Keywords: Jorge de Lima, Memory, Childhood, poetic.

² Comitê Orientador: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira - UNINCOR (Orientadora).

INTRODUÇÃO

Em *Apresentação de Jorge de Lima*, José Fernando Carneiro observa que a crítica brasileira não dera à obra limiana o devido reconhecimento.

Outros poetas que admiramos já receberam o aplauso merecido e a posteridade nada terá a acrescentar. Mas, no caso de Jorge de Lima, há ainda muita coisa a ser descoberta, enigmas a decifrar, beleza que os contemporâneos apenas pressentiram. (CARNEIRO, 1958, 13-14).

Nas duas últimas décadas, no entanto, a obra de Jorge de Lima tem sido “redescoberta” a partir de uma série de estudos feitos principalmente nas universidades brasileiras. No âmbito da poesia, destacam-se os estudos de Fábio de Souza Andrade, *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima* (1997); José Niraldo de Farias, *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima* (2003); Luciano Marcos Dias Cavalcanti, *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima* (2007). Em relação à prosa limiana, sobretudo aos seus quatro romances,³ ressaltam-se as dissertações de Willian Roberto Cereja, *O anjo caído: fisionomia da ficção de Jorge de Lima* (1994) e de Simone Cavalcante de Almeida, *Cartografias de um lugar imaginário: uma travessia pelo romance Calunga de Jorge de Lima* (2008).⁴ Além desses títulos, destaca-se também a *Revista Teresa*, importante publicação da Universidade de São Paulo que dedicou um número integralmente à obra de Jorge de Lima.⁵

Se de um modo geral temos, ainda, poucos estudos sobre seus poemas e romances; em relação ao gênero memorialístico, também explorado pelo autor, não há estudos específicos, já que seu diário, autorretrato intelectual e suas memórias são muitas vezes utilizados como porta de entrada para sua obra literária, servindo como instrumento crítico. Esse fato já justificaria o estudo do conjunto de textos memorialísticos do autor formado por *Minhas memórias* – sua autobiografia –; *Diário íntimo* – anotações esparsas, incompletas e bastante

³ Os romances de Jorge de Lima são, respectivamente, *O anjo* (1934); *Calunga* (1935); *A mulher obscura* (1939) e *Guerra Dentro do Beco* (1950).

⁴ Todos os estudos citados são originários de dissertações e teses acadêmicas defendidas em universidades brasileiras.

⁵ A revista *Teresa*, através de ensaios críticos, levanta discussões inéditas e importantes sobre as questões literárias nas obras de autores já consagrados, tendo como um de seus objetivos dar espaço à crítica contemporânea. A edição três da revista é dedicada ao alagoano Jorge de Lima, tendo como justificativa o pouco material crítico encontrado a respeito de suas produções. A revista coloca em destaque materiais inéditos do escritor como as cartas nas quais decidira os desenhos que iriam ilustrar o livro *Poemas Negros*. Ressalta-se, ainda, a divulgação da obra de Jorge em outros países e outras questões relevantes em sua obra. Esse material é muito rico para a análise da obra de Jorge, pois além de abordar a diversidade nas suas produções, apresenta-nos uma perspectiva nova até então não explorada.

confessionais da religiosidade do poeta – e *Autorretrato intelectual* – texto ensaístico em que o autor revela suas influências poéticas e seu entendimento sobre a poesia moderna. Mas há ainda outro aspecto: a importância desses textos, sobretudo os centrados em suas memórias infantis, para a compreensão de sua obra, especialmente a poética.

Nosso objetivo é analisar as especificidades de *Minhas Memórias*, obra escrita por Jorge de Lima, carregado não só de informações valiosas para o entendimento de sua obra poética, mas, sobretudo, por se estruturar de maneira não convencional ao gênero memórias.

Para empreender o estudo do texto memorialístico de Jorge de Lima, a dissertação foi dividida em três capítulos que denotam partes distintas e complementares: o primeiro capítulo, “Relatos da memória: a busca-entendimento do ‘eu’”, é reservado ao estudo teórico do texto memorialístico, refletindo sobre sua estrutura e especificidades: memórias, diário, autobiografia, etc. Para essa composição teórica, valemo-nos, principalmente, dos estudos de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico* (2008); de Elizabeth Muylsert Duque-Estrada, *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si* (2009); e de Elaine Zagury, *A escrita do eu* (1982).⁶

Philippe Lejeune, em trinta anos de reflexões, buscou definir a autobiografia, apontando as fronteiras entre esse gênero e a ficção. Suas indagações o levaram a investigar a questão do “pacto autobiográfico”, isto é, o compromisso que se estabelece entre autor e leitor diante da aceitação de uma narrativa de acontecimentos reais lidos como verdade. Para isso, Lejeune discutiu também temas culturais que envolviam a narrativa em primeira pessoa; por exemplo, “as autobiografias dos que não escrevem” (LEJEUNE, 2008, 9).

O estudo de Elizabeth Duque-Estrada aborda a questão da autobiografia, considerando “a complexidade dos processos envolvidos na construção da subjetividade que, com Nietzsche e a partir dele, são postos a nu; a compreensão da natureza estratégica da narrativa autobiográfica a partir de três momentos, Montaigne, Rousseau e Barthes” (DUQUE-ESTRADA, 2009, 14). Em seu estudo, Duque-Estrada afirma, ainda, a impossibilidade do alcance da verdade em narrativas em primeira pessoa, pontuando a relação existente entre verdade e ficção na autobiografia.

Elaine Zagury, tendo como foco as memórias de infância, mostra como as narrativas em primeira pessoa cresceram, no Brasil, a partir do século XX. Seu objeto de sua pesquisa são os livros de Graça Aranha, *O meu próprio romance* (1931); Graciliano Ramos, *Infância*

⁶ Outros estudos são referidos na medida em que colaboram para a discussão/conceituação dos textos memorialísticos.

(1945); José Lins do Rego, *Meus verdes anos* (1956) e Humberto de Campos, *Memórias* (1933), *Memórias Inacabadas* (1935), entre outros,⁷ assinalando que retornar ao passado – às memórias da infância – garante a esses autores o reconhecimento ao mesmo tempo em que promove uma espécie de reflexão do próprio leitor dessas autobiografias. Zagury aborda também outra perspectiva muito importante junto aos estudos de memória: a cultura nacional que nos é revelada por meio desses textos. Através dessas memórias entramos em contato com o *eu* particularizado no texto, mas também nos confrontamos com a cultura nacional, com o período em que determinada obra foi produzida, ou seja, esses textos têm uma função que vai além de “revelar” as experiências individuais de cada autor, abrange de maneira direta a história de um povo.

No segundo capítulo, “A trajetória literária de Jorge de Lima”, repassamos, de maneira breve, o percurso poético diversificado do autor, referindo-nos a alguns apontamentos críticos de sua intensa obra que caminhou, ao longo dos anos, para um adensamento formal e espiritual.

Depois desse percurso teórico-crítico, necessário e fundamental para marcar a personalidade artística de Jorge de Lima, observamos, no terceiro capítulo, as propriedades particulares de *Minhas Memórias*, sua autobiografia incompleta⁸ – escritas entre outubro de 1952 e junho de 1953 e publicadas no *Jornal de Letras*, no Rio de Janeiro.

⁷ Outros autores e textos comentados por Zagury são Visconde de Taunay, *Memórias* (1908), *Trechos de minha vida* (1921); Joaquim Nabuco *Minha Formação* (1900); Augusto Meyer, *Segredos da Infância* (1949), Medeiros e Albuquerque *Minha vida: da infância à mocidade* (1933).

⁸ Em virtude de uma grave moléstia (que o levaria à morte), Jorge de Lima não pôde continuá-las.

1. RELATOS DA MEMÓRIA: BUSCA-ENTENDIMENTO DO “EU”

Narrar a nossa história, as nossas vivências, os acontecimentos do nosso cotidiano para outras pessoas é um fato natural e necessário. Porém, dividir alegrias, angústias e todos esses eventos que nos movem nem sempre é algo simples; talvez porque a experiência vivenciada não traga boas recordações ou nos entristeça. Essas experiências particulares são bem complexas uma vez que podem não ser bem vistas ou acolhidas pelo próximo ou por nós mesmos, há ainda a problemática do processo de seleção que fazemos dos fatos, pois, conforme observa Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, é bastante “difícil escrever a própria vida, uma vida particular, em uma língua comum na qual nos dissolvemos. É tão intimidante, e pretensioso, se apresentar aos outros.” (LEJEUNE, 2008, 89). A afirmação de Lejeune já indica o quanto a escrita autobiográfica é dotada de particulares e, sobretudo estranhezas, pois como (quando ou por que) se apresentar aos outros?

Mas quando passamos a registrar nossa história, não começamos sem razão; há uma espécie de declaração de intenção, uma situação motivadora. No prefácio do livro *Minha Vida: da infância à mocidade*, de Medeiros e Albuquerque, encontramos a seguinte afirmação: “Escrevem-se para acusar outras pessoas. Escrevem-se para fazer revelações” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE *apud* ZAGURY, 1982, 42). A escrita nasce, assim, como uma tentativa de (re)ordenar o mundo a nossa volta, nossas experiências por meio de seu entendimento.

Em *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, obra memorialística escrita entre 1936 e 1937, período em que o escritor estava preso, identificamos o motivo que o levou à escrita de suas memórias: “na verdade a minha infância não devia ter sido muito melhor que a dele. Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina” (RAMOS *apud* ZAGURY, 1982, 119). Graciliano não escreveu um livro a respeito da educação familiar nordestina, mas neste trecho a intenção de fazer do papel um “amigo” seja, talvez, o modo de desabafar os maus tratos vividos na infância. Mais do que isso, o que Graciliano parece almejar é o entendimento de sua formação.

Escrever relatos pessoais é a forma que descobrimos para deixarmos de sermos pessoas comuns e fazermos parte da construção e das mudanças da coletividade, sejam elas culturais ou sociais, mas esse processo aconteceu de maneira gradativa: “para um

indivíduo, a própria ideia de anotar algo dia após dia só vai surgir no fim da idade média.” (LEJEUNE, 2008, 85).

O homem narra os acontecimentos e sua história afirmando-se como indivíduo único. E por meio de seus relatos transmite, como parte da herança cultural, ensinamentos e experiências. Esses relatos têm grande valor cultural, pois na maioria das vezes são as repostas para muitos questionamentos dos mais novos. É uma sabedoria (e a atmosfera de uma época) que é passada de geração a geração.

Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas. (BOSI, 1994, 75).

Tanto na composição do diário quanto da autobiografia, textos memorialísticos, fazemos uso da memória pessoal, é ela que torna possível o registro das histórias narradas nesses gêneros; afinal, não há escrita possível sem a memória. É verdade que escrever a história de vida exige que façamos a reconstrução de tudo - ou quase tudo, uma vez que essa paciente reconstrução da memória, que não passa de “mais um dado enriquecedor do conhecimento objetivo e absoluto do passado” (ZAGURY, 1982, 60), não trará as mesmas impressões experimentadas no momento vivido, os registros podem ser modificados (consciente ou inconscientemente):

porque se retorna ao passado, se não para o reviver hoje, melhor ou diferentemente? Ao invés, contar-se hoje, é muitas vezes deixar-se arrastar, pelo apelo da memória, para o outrora. Em ambos os casos, os acontecimentos rememorados são deformados- ou antes, recriados- por uma consciência imersa no presente (BOURNEUF; OUELLET, 1976, 249).

Nossas lembranças são infinitas, é preciso que seja feita uma seleção, e a nossa memória por si só se encarrega de eleger fatos de nossa história dando novos significados. A memória em nossas vidas tem um valor muito importante e significativo, pois é através dela que podemos conservar o passado e contar as experiências de vida para as futuras gerações, além de nos reconhecermos num processo contínuo de amadurecimento. Há ainda a relação com a história, momento de novas reflexões sobre tudo o que nos cerca; e até mesmo pensamentos a respeito do nosso processo de escrita de memórias.

As narrativas memorialísticas nos levam a discutir o papel do “narrador”,⁹ figura de extrema importância tanto no discurso oral quanto escrito, apesar dessa prática estar desaparecendo na modernidade segundo a avaliação de Walter Benjamin. Em *O Narrador*, Benjamin observa, tendo como objeto de análise a obra do escritor Nikolai Leskov, que “o narrador não está presente em nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1994, 197). Entretanto, em um período de tantas mudanças nas estruturas sociais, sobretudo familiares (as pessoas não param para contar casos ou mesmo relatar suas experiências diárias), em que “as ações das experiências [estão] em baixa” (BENJAMIN, 1994, 198), o valor do narrador adquire uma importância ainda maior.

O que enriquece a nossa história de vida são as experiências que temos ao longo dela, vindas especialmente de nossa convivência com o próximo, com um grupo, isto é, com toda “a experiência que passa de pessoa a pessoa [e que] é a fonte [a] que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, 198). A figura do narrador, explorada sobretudo pelos estudos de Benjamin, nasce de pessoas simples, dos ensinamentos que foram passados de geração para geração oralmente, mas que com os efeitos das transformações sociais estão se perdendo na sua própria história.

Em *Lembranças de Velhos*, Ecléa Bosi pontua a função dos velhos na sociedade; aposentados de suas atividades e colocados à margem, eles servem, sobretudo, de relatores da experiência.

dia virá em que as pessoas que pensam como nós irão se ausentando, até que poucas, bem poucas, ficarão para testemunhar nosso estilo de vida e pensamento. Os jovens nos olharão com estranheza, curiosidade; nossos valores mais caros lhes parecerão dissonantes e eles encontrarão em nós aquele olhar desgarrado com que, às vezes, os velhos olham sem ver, buscando amparo em coisas distantes e ausentes. (BOSI, 1994, 74).

Esse narrador que “se debruça sobre seu passado” pensa que, na maioria das vezes, pode fazer com que outro aproveite “de uma sabedoria tão caramente adquirida” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, 115), pois as histórias que nos são contadas sempre encerram uma intenção didática, um ensinamento. Para Benjamin, essa é uma das características básicas e inerentes do narrador: saber aconselhar (BENJAMIN, 1994,

⁹ “O Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro, como adulto que focaliza o passado de sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que era parte”. (MELO E SOUZA, 1989, 56).

200). O narrador não conta sua história e experiências sem nenhuma finalidade; ele pretende, através dessas narrativas, mostrar aos mais jovens o caminho “correto”, uma vez que ao terem passado por experiências parecidas aprende-se com seus acertos e erros e essa “recordação é tão viva, tão presente, que se transforma no desejo de repetir o gesto e ensinar a arte a quem o escuta” observa Ecléa Bosi (1994, 474). Há nesses ensinamentos, é claro, uma dificuldade em separar o que é o vivido do que é propriamente conselho (análise da experiência): “a própria memória pode ser afetada, em sua qualidade de registro de coisas vistas e acontecidas. Sendo grande a consciência de que essa metarrealidade é um parâmetro a que se ajusta todo o resto...” (ZAGURY, 1982, 95), as experiências e o imaginado se fundem e se transformam em verdade (do indivíduo).

As histórias orais que se caracterizam pela particularidade do narrador são modeladas conforme a situação e o próprio narrador; as impressões se diferem umas das outras, elas não perdem a principal característica, “lição de vida”. Walter Benjamin reconhece essa função primária da narrativa:

a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, 205).¹⁰

O papel do narrador é relevante para a autobiografia e para o diário, pois ao escrever nos tornamos narradores de nossas experiências. Zagury aponta que Visconde de Taunay, em *Trechos de minha vida*,

não escreve para interferir no presente, ou para ajudar a moldar o futuro, seu passado se lança para o incógnito, para o evanescente. Deseja comunicar uma emoção a ser revivida, talvez multiplicada. Emoção que pela sua própria energia pode ter ação retardada e que estará à disposição de quem queira renovar, sempre. Ou seja, suas memórias, pioneiras, se inserem de arte como eternidade relativa da vida, como documento transmissor do fulcro de uma individualidade valorizada em sua especificidade. (ZAGURY, 1982, 22, grifos nossos).

¹⁰ Com o passar do tempo, a figura do narrador passou por diversas transformações, perdendo a narrativa sua função primária, ela torna-se um meio de informação, ou seja, “quase nada que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar informações.” (BENJAMIN, 1994, 203).

Adequamo-nos às situações e aos acontecimentos e registramos as nossas impressões, o que realmente marcou e que significou para nós, registramos a “lição de vida” que tiramos de nossas vivências: nossa narrativa torna-se uma fabricação (LEJEUNE, 2008, 103), já que ao narrar estamos sempre criando e renovando a experiência por meio da palavra.

A visão e as experiências que mais tarde serão passadas nunca se repetirão, pois seus efeitos se estruturam de maneira bem diferente, “destruirão amanhã o que construímos hoje” (BOSI, 1994, 77), uma vez que pessoas, sociedade, valores e conceitos das gerações futuras são revalidados. A experiência íntima do indivíduo se mistura com a de vários grupos com os quais se relaciona ou se relacionou, ou seja, os tempos mudam e conseqüentemente o olhar que depositamos sobre os acontecimentos diários se altera, pois dificilmente teremos o mesmo olhar para os mesmos fatos.

Em *O Pacto Autobiográfico*, Lejeune descreve as transformações e evoluções que relatos de memórias sofreram. O percurso observa os relatos particulares desde seus primórdios passando pelo registro escrito até a chegada da modernidade, a internet e seus desdobramentos. A oralidade era a forma de transmissão de conhecimento, tal qual Benjamin a identifica. A origem desses gêneros memorialísticos se dá com as narrativas orais: pessoas simples passavam suas experiências de vida aos mais jovens com a finalidade de mostrar o sentido da vida. Em algum momento, começaram a registrar na escrita esses ensinamentos. Mas poucas pessoas sabiam ler e escrever (esse era um privilégio de uma classe dominante); foi essa classe dominante, detentora da escrita, que começou a gravar essas narrativas orais dos mais simples e transcrevê-las para publicação. Nesse sentido, como bem observou Lejeune, “a ‘palavra é dada’ a eles – ou seja, tomada deles para ser transformada em escrita” (LEJEUNE, 2008, 113). Aqueles que colhiam os relatos de pessoas humildes e de trabalhadoras (de pessoas que viviam do trabalho no campo ou nas fábricas) em gravadores transformavam essas histórias orais em escrita e em modelos a serem seguidos pelos mais jovens.

Essa “adaptação” do contado ao “escrito” pode ser entendida a partir do relato clássico de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), livro que narra sua história, uma catadora de papel semianalfabeta que começou a registrar o seu cotidiano nas ruas e na pobreza urbana. Carolina teve seu destino transformado quando encontrou o jornalista Audálio Dantas que se interessou pelos seus escritos, publicando-os em 1960. *Quarto de despejo* tornou-se um grande sucesso literário tanto no Brasil quanto no exterior – traduzido em 14 línguas. Audálio, assim

como aqueles que colhiam os relatos em gravadores, “‘inventou’ uma Carolina de sucesso, sem dúvida, mas definitivamente, não legítima” (MEIHY, 2010, s/p). “Não legítima” porque as narrativas e os escritos sofreram adaptações/modulações; o olhar de quem transcreve/escreve acaba intervindo no texto, modificando-o de sua originalidade.¹¹

Hoje, o relato autobiográfico transformou-se em um gênero que podemos chamar de “os relatos do homem comum” (NORONHA *apud* LEJEUNE, 2008, 9), isto é, de pessoas simples; até mesmo os que não possuem estudo (ou acesso à escrita padrão – como Carolina de Jesus) podem ter a sua história de vida publicada, tendo o mesmo valor, em termos de experiências, daqueles que fazem parte da classe dominante – os detentores da escrita. Zagury nos aponta que

há uma diferença muito grande entre uma biografia de um chefe político, por exemplo, e a autobiografia de um escritor que reconhecia não ser dos maiores. Sem dúvida, se pensarmos em termos de História Cultural, ambas podem ter a mesma importância, como diferentes fontes de informação de diferentes aspectos de uma cultura. (ZAGURY, 1982, 54).

Os textos memorialísticos vão ganhando espaço e importância ao longo do tempo, tendo em mira a vida de homens e mulheres ‘comuns’, que passam a ter valor histórico e tornam-se objeto de muitos pesquisadores. A valorização do gênero fez com que o número de escritas autobiográficas crescesse significativamente. Hoje, muitas pessoas escrevem autobiografias, que estão se tornando um tipo de escrita popular antes reservado à classe dominante. Pessoas comuns escrevem suas histórias de vida servindo de exemplo, como os antigos faziam nos relatos orais. Essa nova perspectiva é importante, pois “esse aspecto ‘essencial’, registrar a própria história, permite aos leitores pensarem, por sua vez, em sua própria história, não mais limitadas a sua individualidade, a seu conteúdo anedótico, mas em sua ‘essencialidade.” (LEJEUNE, 2008, 105).

Philippe Lejeune ainda esclarece que “os relatos autobiográficos, obviamente, não são escritos apenas para ‘transmitir a memória’”; sua função vai além, constituindo

¹¹ É interessante pontuar que “adaptação” semelhante pode ter ocorrido na transmissão dos relatos orais para os escritos, uma vez que os primeiros perdem sua “validade e valor” por não serem passíveis de comprovação, de “veracidade”. Quem pode garantir que o relato oral não foi modificado pelo escrito? As questões não param aí: quem seria o autor da narrativa? Aquele que contava a história ou quem gravava/transcrevia o relato e o transformava em livro? Isso produzia uma confusão para o leitor, já que havia uma “fusão (...) na assinatura autobiográfica” (LEJEUNE, 2008, 118).

“o espaço em que se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade[individual e] coletiva” (LEJEUNE, 2008, 131).

1.1. AUTOBIOGRAFIA

Pensar na própria história, nos acontecimentos, nas experiências vividas, fazer um levantamento dos fatos marcantes e transformar tudo isso em uma narrativa, revelando o “eu que se tece na escrita de si” (DUQUE-ESTRADA, 2009, 15), é o que norteia os textos memorialísticos. Narrar a si mesmo, desvelando segredos e sentimentos íntimos, é uma atividade própria do homem, pois “transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas” (LEJEUNE, 2008, 74). O ato de relatar nossa vida é um evento cultural que sofreu e ainda sofre transformações; essas mudanças na narrativa de memórias, sejam elas individuais ou coletivas, se dão porque quem escreve está inserido na história e na realidade social ao mesmo tempo em que as constrói.

Assim, a “autobiografia está em toda a parte onde se queira encontrá-la” (DUQUE-ESTRADA, 2009, 27), pois em todo e qualquer momento estamos contando os acontecimentos de nossa vida a alguém. Esse é um gênero memorialístico dotado de aspectos interessantes, que conta uma história datada, mas escrita em um tempo muito distante do fato ocorrido. Essa distância temporal pode gerar ambiguidades ou dúvidas quanto à veracidade do escrito: há, enfim, uma combinação entre ficção, memória e história no texto autobiográfico. Por meio da autobiografia entramos em contato com a particularidade do ser humano que se revela complexo e cheio de mistérios (não tanto quanto acontece no diário), mas as revelações ocupam o lugar no discurso.

O gênero memorialista é complexo de se caracterizar, pois está muito próximo da biografia e do romance pessoal. A partir dos estudos de Philippe Lejeune podemos analisar os elementos que distinguem uma obra autobiográfica das demais formas de escritas pessoais. Todas essas variações - biografia, romance pessoal e memórias - têm como objetivo central contar a vida de alguém, a narrativa pode ser oral ou escrita e apresentar fatos sem relevância ou episódios marcantes.¹² Para a análise desse gênero

¹² É com Santo Agostinho que encontramos o primeiro modelo de autobiografia e a mais moderna para seu tempo, uma vez que trata dos estados interiores da mente humana. *Confissões* é a mais importante obra dos escritos agostinianos. Quando falamos nesse gênero em *Confissões*, não fazemos referência à autobiografia ‘moderna’, tal qual a conhecemos hoje, referimo-nos ao modelo primário desse tipo de escrito. Nessa obra, Santo Agostinho revela fatos marcantes de sua juventude e sua conversão ao

literário somos motivados a fazer uma série de reflexões. Muitos questionamentos são feitos a respeito dos textos memorialísticos, pelo simples fato de nela estar presente a experiência e a vida narrada na individualidade, de alguém que escreve a sua própria história, com ligações diretas com a história coletiva. Mas quando estamos lendo determinado texto, como descobrir se ele é uma autobiografia e não gêneros próximos como memórias, biografia ou romance pessoal?

Em *O Pacto Autobiográfico*, deparamo-nos com a seguinte definição de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, 14). Mais adiante, o crítico refere-se à definição de Vapereau, no *Dictionnaire Universel Des Littératures* (1876),

autobiografia (...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. (VAPEREAU *apud* LEJEUNE, 2008, 53).

Tal definição, apesar de usual, é descartada por Lejeune a partir da associação da autobiografia ao romance e ao poema, gêneros literários que também apresentam perspectivas pessoais do relato, mas são dotados essencialmente de ficcionalidade. Para Lejeune, os textos autobiográficos são

relatos escritos pelo indivíduo com referência a si próprio (o que exclui as biografias), apresentados como diretamente referenciais (o que exclui os romances), e por isso relativos a uma vida inteira ou ao essencial de uma vida (o que exclui ao mesmo tempo as memórias da infância, os relatos destacados de episódios da vida adulta, e os diários íntimos). (LEJEUNE *apud* MOISÉS, 2004, 265).

A partir da definição apresentada por Lejeune, a autobiografia seria essa exposição das experiências pessoais de um indivíduo – conhecimentos apreendidos também na coletividade - que descreve o sujeito comprometido em narrar a sua história, os fatos “reais” de sua trajetória, o que implicaria em “dizer a verdade”. O ato da escrita autobiográfica se dá por meio da seleção de episódios e momentos marcantes para o sujeito, construindo seu percurso com a intenção de dar sentido ao passado, atualizado

cristianismo. A obra se revela ainda mais importante por evidenciar um processo de composição, passando da oralidade para a escrita. *Confissões* deve ter sido escrita aproximadamente entre 397 e 401 d.c.. Como nas autobiografias de hoje, a de Santo Agostinho também se revela com uma intenção: construir uma teologia, uma história cujo centro é a igreja cristã; acredita-se que a conversão do maniqueísmo ao cristianismo tenha sido a principal causa de sua composição. Pesquisadores da obra agostiniana fazem uma divisão da obra: a primeira parte revelaria uma pré-conversão e a segunda de uma pós-conversão. Agostinho escreve sua autobiografia descrevendo os primeiros anos de infância e adolescência. Muitos já colocaram em dúvidas as suas declarações, a verdade de sua narrativa, porém há uma declaração de Agostinho que diz ter a intenção de falar a verdade. (STREFLING, 2007).

pelo presente. Essa seleção poder ser voluntária ou involuntária, pois quando contamos os fatos vividos, muitas vezes apagamos alguns detalhes ou por menores, cometemos omissões ou alguns “erros” na descrição dos eventos. São muitos acontecimentos, lugares, pessoas, enfim, o resumo de uma vida. Todos os acontecimentos e experiências pelas quais passamos são responsáveis pelo que somos nos dias de hoje. Tudo influencia na nossa formação, uma vez que somos a soma de tudo o que vivemos e experimentamos.

Podemos analisar a autobiografia por diversas perspectivas: como discurso literário; fato cultural ou ainda como autorrepresentação. Além de ser um gênero carregado de significados, ele traz consigo a história coletiva, pois o sujeito quando conta a sua história de vida está contando também a história de vida de outras pessoas, de sua comunidade. A autobiografia se confunde com a memória coletiva, externando que a resistência da memória individual está associada ao desenvolvimento e evolução do grupo ao qual pertence “onde tudo pode ser deformado e inventado” (DUQUE-ESTRADA, 2009, 19).

A reconstituição do passado individual faz-se como história, vincula-se ao discurso historiográfico, visto que pressupõe a veracidade dos fatos mais remotos e das circunstâncias que determinaram a construção do “eu” do narrador, fazendo dele o que acabou sendo. (MOISÉS, 2004, 46).

Assim, a autobiografia é o testemunho, a confissão de uma vida, e na maioria dos casos funciona como meio de compreensão do homem, da sua história e do período no qual viveu, envolve um processo de identificação e aproximação com o leitor:

quando você lê autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. (LEJEUNE, 2008, 73).

Essa narrativa em primeira pessoa arrasta o leitor a compartilhar a história – às vezes sem perceber –, estabelecendo o “pacto narrativo” que se constitui a partir da relação existente entre narrador-texto-leitor. Quando o leitor entra em contato com o texto, ele passa a determinar as fronteiras entre o fictício e o factual, ou seja, busca a “confirmação” dos fatos fora do texto – levantando questionamentos sobre o que foi dito (sem colocar a identidade de quem escreve em dúvida). Dessa forma, há a possibilidade de “aceitar” a história narrada como verdadeira ou pode se afastar da

narrativa depositando sobre ela o olhar crítico, procurando fazer uma análise do que está sendo narrado/contado.

... falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente - representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante. A literatura memorial, portanto, há de ser sempre uma literatura crítica, no sentido de *ser em crise*. (ZAGURY, 1982, 15, grifos do autor).

A questão da veracidade narrativa é fundamental para a análise da autobiografia e para o estudo dos textos memorialísticos. O que realmente aconteceu e o que é inventado/recriado nesse gênero? Pois quando falamos nestes textos, nós leitores, acreditamos que toda a narrativa é verídica, isto é, as experiências foram vividas/experimentadas pelo autor. Assim, tocamos em um ponto vital, uma vez que duvidar do autor e da verdade é necessário, já que “as memórias só são sinceras pela metade, por maior que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que dizemos” (LEJEUNE, 2008, 42). Contar os fatos ocorridos no nosso cotidiano é algo bem natural, porém não se reflete sobre várias situações acerca dessa narrativa. Nesse momento não nos damos conta que a nossa descrição é puramente interpretativa e, muitas vezes, imaginativa.

Leitores de autobiografias e ficções, em geral não conseguem fazer a distinção entre esses gêneros, pois “quase todas as autoficções são lidas como autobiográficas.” (LEJEUNE, 2008, 81). Mas parece claro também que identificar a verdade nesses gêneros é uma tarefa difícil; assim, convertemos a ficção em realidade.

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre a verdade e a mentira constituem a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais. (LEJEUNE, 2008, 104, grifos nossos).

Os relatos memorialísticos são construídos a partir das lembranças individuais ou coletivas. Essas construções são claramente interpretativas e estão sempre condicionadas à perspectiva individual do narrador, isto é, ele remonta o fato a ser narrado, moldando-o de acordo com as suas impressões pessoais. Aspecto esse que faz com que os relatos memorialísticos tenham muito mais elementos ficcionais. Há

narrativas memorialísticas ficcionais que são contadas tantas vezes que levam o ouvinte a fazer uma junção do ficcional ao real, não se sabe mais o limite de um e de outro. Esse relato passa a ser verdade, pois foi contado tantas vezes que o relato e o vivido se confundem. A respeito da veracidade entre o vivido e o narrado, Elizabeth Duque-Estrada, no prefácio de *Derives Autobiográficos*, cita o caso do poeta Lamartine que “interpreta” a realidade, descobrindo mais tarde a “mentira” inscrita em seu poema:

Conta-se que o poeta francês Lamartine, depois de ter escrito um de seus mais famosos poemas autobiográficos, no qual evoca a casa onde nascera, em Milly, visitou-a e deu-se conta de que a sua memória criara. Sob o impacto da perturbação trazida por esta não coincidência entre sua memória e aquilo que reviu, Lamartine viu-se diante da urgência de reconstruir a casa onde passara a sua infância, de modo que ela se mostrasse fiel ao seu poema. (DUQUE-ESTRADA, 2009, 13).

O exemplo de Lamartine põe em cena a ficcionalidade do narrado diante da memória ativada pelo presente, pela transfiguração literária e por seu apelo emocional. Em outros casos, mesmo fatos vividos pelo narrador, na infância ou na adolescência, são narrados com incerteza, quem conta não sabe realmente se os viveu e como os viveu. Em *Trechos da minha vida* (1921), autobiografia de Afonso de Taunay, deparamo-nos com essa incerteza do vivido:

No fim, se não me falhe a memória, tive também incômodo que muito me abateu. Muitos anos antes eu então bem pequeno, nesse mesmo Engenho Novo sofrera uma invasão de furúnculos, que me fizera muito penar, sendo tudo motivo de grandes choros e muitas lágrimas, apesar do cuidado que punham em transportar-me num carrinho de mão, todo cheio de travesseiros e almofadas. (TAUNAY *apud* ZAGURY, 1982, 29, grifos nossos).

Assim, termos como “se não me falhe a memória”, “como me lembro” ou “se não me engano” – tão comuns em nosso cotidiano – são pontuais em textos autobiográficos, sugerindo a busca pela veracidade narrativa e atestando sua dificuldade.

Ao levantarmos temas como memória, ficção e real automaticamente tocamos na questão da verdade, uma vez que ao narrar nossas experiências temos a pretensão de ‘contar a verdade’, procurando “cumprir a mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, 17). Mas percebemos que o “narrador” deixa sempre a sua perspectiva registrada no relato, e o que parece prevalecer são os sentimentos experimentados no primeiro momento do fato. Rousseau afirma, em suas *Confissões* (1782), “posso cometer omissões nos fatos,

transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e é principalmente deles que aqui se trata.” (ROUSSEAU *apud* DUQUE-ESTRADA, 2009, 18). Dessa forma, Rousseau afirma outra perspectiva da autobiografia que não se reporta aos fatos propriamente ditos (datas, acontecimentos, etc.), mas à sensação do “vivido” no instante do “vivido”. O que se valoriza é o instante sentido/vivido e não suas repercussões ao longo da vivência do indivíduo.

O escrito pode ter um compromisso com a verdade, o sujeito procura datar e narrar o espaço no qual ele vivenciou suas experiências. Com esses detalhes (datados e situados no tempo) imprime-se uma ideia de veracidade narrativa. Quando toca nesse ponto chave da autobiografia, Lejeune se depara com a impossibilidade de contar tudo com exatidão, já que frequentemente modificamos os acontecimentos vividos. Os esforços de dizer sempre a verdade, ao leitor, sobre as experiências vividas virou uma busca intensa:

Mas, desde aquela época, sempre me pareceu impossível escrever uma verdadeira autobiografia; sempre escrevi histórias *a partir* de minha vida, mas ‘modificadas’; não era a verdade tal qual, mas, antes, uma verdade ‘transfigurada’, minha verdade essencial, mais *verdadeira* que as anedotas *estritas*. Por diversas vezes, durante 50 anos, tentei escrever uma autobiografia ‘autêntica’... Impossível, ‘a pena me caía das mãos’, como se diz. Por outro lado vivo escrevendo uma autobiografia ‘sonhada’, que penso ser mais exata, mais verdadeira psicologicamente. (LEJEUNE, 2008, 105, grifos do autor).

O distanciamento do tempo vivido e do tempo da narrativa é um dos fatores que dificulta diretamente a veracidade da autobiografia. Dessa forma, as impressões primeiras serão transformadas de acordo com a perspectiva temporal, dando margem à (re)criação. Teremos também o cruzamento da memória individual com a memória coletiva, fato que contribui para a distorção do vivido, fazendo com que essa interpretação se torne verídica.

É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. (LEJEUNE, 2008, 104, grifos nossos).

Lejeune, neste trecho, observa que somos criativos ao narrar as nossas experiências (não no sentido de fantasiar, mas de transformação). Sempre em nossos

discursos, nos recriamos, alteramos nossa história (seja por meio de recortes ou quando nos prendemos a um único detalhe do vivido); a narrativa tem características próprias do narrador, algo muito pessoal que se converte em verdade (“sou fiel a minha verdade”). Cada um apresentará o seu ponto de vista interpretando o passado e a sua própria história, pois o autobiógrafo faz uma leitura crítica sem deixar de apresentar as particularidades, as impressões do que ele vivenciou.

1.2. DIÁRIO

O diário, subgênero da autobiografia, é importante para as nossas análises, uma vez que o seu conteúdo também apresenta o relato da vida de um homem comum. É uma narrativa que se diferencia dos outros gêneros ao não apresentar linearidade, ser “descontínuo, lacunar e alusivo” (LEJEUNE, 2008, 285). Escreve-se hoje e depois de semanas ou meses; sem registrar os fatos ocorridos nesse tempo, volta-se à narrativa – os fragmentos são narrativas, mas o diário em si não é idealizado como narrativa. Diferente da autobiografia, que necessita dessa linearidade para compreensão do leitor (e de uma extensão); no diário, o leitor, na maioria das vezes, será o próprio autor.

Há um abismo entre o diário tal qual é *escrito* e o diário tal qual é *lido* (por um outro, ou até, depois, por si mesmo). O diário, que muitas vezes se apresenta como uma luta *contra* o tempo (fixar o presente etc. – preservar a memória), se fundamenta de fato na *abdicação* prévia diante do tempo (atomizado, despedaçado, reduzido ao instante). Há, na verdade, muitas concepções possíveis de tempo. E o diário reflete (mas só *depois*, na leitura) tanto a mais ingênua (nem dominada nem desejada) adesão ao presente, quanto uma certa abdicação. (LEJEUNE, 2008, 285, grifos do autor).

Esse abismo entre o diário escrito e o lido acontece devido a sua não linearidade, já que o registro é momentâneo. Vivenciamos tal experiência e as emoções deste momento são as que ficam registradas. Tempos mais tarde ao (re)lermos estes escritos fazemos uma análise calma e notamos que as emoções poderiam ter sido outras e talvez mais brandas. Por outro lado, as emoções vividas e registradas vão preservar estes acontecimentos com maior fidelidade, não temos o tempo para interpretar ou mesmo refletir sobre estas experiências “fica-se reduzido ao instante” (LEJEUNE, 2008, 285). No diário, a frescura do registro dos acontecimentos se diferem das lembranças que o adulto tenta resgatar para escrever sua autobiografia. No primeiro caso percebemos os

reais motivos que nos levou a registrar nossa alegria ou sofrimento que aquele instante nos proporcionou.

O gênero sugere a transformação do autor em leitor (e vice-versa), pois, mesmo que não haja intenção de publicação do texto, há “um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde.” (LEJEUNE, 2008, 83). Quando escrevemos, reafirmamos a nossa individualidade, transformamo-nos em nossos próprios parceiros. Em *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, deparamo-nos com um exemplo dessa busca de compreensão:

No outono de 1953, minha inspiração mudou, o que me inquietava então era uma angústia metafísica, Deus, a origem do mundo e a morte, mais que o amor. Tornou-se mais impossível ainda falar sobre isso em família. Minha mãe me motivava a seguir uma religião convencional, sentimental, sem ter fé. Meu pai era ateu. Em minha família, nunca se tocava nesse assunto. Eu tinha uma vida interior e ninguém que a acolhesse. Tinha de me virar sozinho. Não tinha amigos. Eu mesmo deveria me dar hospitalidade. Pedi asilo ao papel. (LEJEUNE, 2008, 308, grifos nossos).

A anotação diária é a maneira que encontramos de transformar a nossa experiência cotidiana em algo interessante e curioso, seja na maturidade ou velhice, seja na adolescência,¹³ ocorrendo principalmente nesta. Quando adolescentes, sofremos com a incompreensão de todos a nossa volta, refugiamo-nos em um lugar só nosso, não acessível (a princípio) aos outros: o diário. Nesse sentido, há sempre uma motivação (mesmo que inconsciente) que nos leva à escrita diária, associada à exposição (privada) de nossa intimidade.¹⁴

Com a escrita diária, criamos um mundo no qual temos toda a liberdade de moldar, agir e nos comportar de acordo com nossas próprias regras. Lejeune, em outro trecho, descreve a experiência passada na adolescência:

Eu escrevia mal, mas dizia tudo? Não tudo - tinha respeito por mim mesmo, mas quase tudo. No começo, contornava algumas zonas de silêncio, que aos poucos se reduziram. Algumas vezes, tive vergonha

¹³ Para Lejeune, manter um diário é uma atividade que muitas pessoas realizam principalmente na adolescência, e entre as meninas essa atividade pode ser regular ou não, mas poucas pessoas revelam que mantêm um diário, pois tudo é feito de uma forma discreta sem atrair a atenção de todos a sua volta. (LEJEUNE, 2008, 258). No século XIX, as mulheres usavam o diário para as suas confissões íntimas, pois perante a sociedade não eram permitidas manifestações emocionais, transformando o diário numa espécie de escrita confessional: “o diário íntimo é afirmação de si mesma (...) a diarista se exercita na meditação, na descoberta de si mesma, na introspecção (...). As jovens exprimem a sua angústia face ao futuro, ou a sua revolta, o seu desejo de independência (...). Quando mulheres adultas se mantêm fiéis ao seu diário é frequentemente para preencher uma espécie de vazio interior, para recuperar dias que se escoam sem deixar rasto...” (KNIBIEHLER, s/d: 383-384).

¹⁴ Na adolescência é comum, por exemplo, a escrita diária coincidir com os conflitos familiares e/ou com os amigos. O diário seria uma forma legítima de lidar com essas variações do eu.

de me acolher em meu diário em estado... não apresentável. Mas se era só pra mim! E se era verdade! Suprimir uma única linha teria destruído o valor do diário inteiro. Não era apenas a ideia do direito de asilo, mas do direito à verdade. Aceitar a vergonha era uma demonstração de coragem (...). Gozava do direito de asilo, podia respirar, relaxar, flutuar, e até gritar ou chorar como quisesse. (LEJEUNE, 2008, 311).

Vemos a manifestação do desejo de criação de um novo mundo todo particular, onde há uma busca de si mesmo, o *eu* livre que se rende e se restaura; desnudo das amarras da sociedade. A esse respeito Bourneuf e Ouellet, em *O universo do romance* – estudo dedicado ao gênero romanesco –, apontam um aspecto interessante: “a apresentação da personagem por ela própria levanta, à partida, o problema do autoconhecimento: é possível conhecer-se a si mesmo e comunicar a outrem esse conhecimento de si?” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, 242). Através do diário, ele [Lejeune] procura agir de acordo com a verdade, e as necessidades apresentadas no seu íntimo é um *eu* único. Constitui-se a partir de uma perspectiva individualista sem se restringir aos valores culturais, pois ao mesmo tempo em que ele se aproxima, faz-se também diferente dos outros indivíduos. Lejeune busca um lugar para ter o momento reflexivo sobre si, esse autoconhecimento, nesse exato momento ele encontra outras formas de falar de si.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de narratologia* (2007, 105), entendem, também, que o diário é um subgênero da autobiografia que privilegia o cotidiano de forma fragmentada, como forma de confissão de testemunho dos fatos ocorridos, contendo características próprias do diarista.

Celdon Fritzen e Gladir da Silva Cabral, no artigo “*Minha vida de Menina, Infância e Os bichos que tive*: o gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura”, assinalam essa mesma perspectiva de Reis e Lopes, entendendo o diário como subgênero da autobiografia:

Parece-nos que esse sentimento de algo primitivo se produz pelo contato que o leitor tem com uma enunciação que se expõe despreocupada e singelamente acerca dos fatos cotidianos que lhe sucederam, de sorte que para bem entender esse efeito produzido cabe situar a especificidade do diário como subgênero autobiográfico. (FRITZEN; CABRAL, 2008, 50).

No *Dicionário de Termos Literários*, o crítico Massaud Moisés designa o diário como “o relato de acontecimentos ocorridos durante as vinte quatro horas do dia”, sugerindo a obrigatoriedade da escrita diária. Para ele, este registro se dá de duas

formas: a jornalística, voltada para o interesse coletivo, já que se refere à publicação de eventos importantes do dia de uma cidade ou país; e a particular, “em que o escritor aponta e comenta os fatos principais do dia-a-dia”, sendo esta dotada de interesse literário. (MOISÉS, 2004, 121). Considerando os fatos particulares tratados pelo diarista, o texto pode ser designado ainda de “diário político”, “de viagem” ou “íntimo”, constituindo-se estas suas “principais modalidades”, das quais se destaca, do ponto de vista literário, a última. (MOISÉS, 2004, 121). Em o *Pacto Autobiográfico*, Lejeune define da seguinte forma o diário: “uma série de vestígios datados” (LEJEUNE, 2008, 259).

As observações acima nos levam a um ponto fundamental para definirmos a especificidade do diário enquanto relato memorialístico: além da fragmentação, a datação do dia, no início da página, são aspectos que distinguem essa narrativa das demais. Se a datação se ausenta nas anotações, o diário perde sua função, ficando descaracterizado e reduzindo em muito sua identidade e particularidade temporal: “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta” (LEJEUNE, 2008, 260). Essa característica é muito importante para a diferenciação do diário da autobiografia, visto que a autobiografia descreve experiências passadas, mas poucas ou nenhuma contêm datas precisas. No diário, colocamos o que estamos sentindo e pensando, descrevemos momentos de muita felicidade ou de muita angústia, instantes que nos marcaram profundamente, e esse registro acontece de forma fragmentária.

Muitas pessoas escrevem seus diários em cadernos, procurando manter uma sequência dos fatos cotidianos. Segundo Lejeune, essa formatação é a ideal,

uma vez que não propõe, ou não opõe nenhum modelo ao ritmo da escrita. Nossas descontinuidades desaparecem fundidas na continuidade do papel. A agenda, ao contrário, “formata” o espaço da escrita segundo o suposto ritmo do tempo. (LEJEUNE, 2008, 293).

Mas outros escrevem seus diários em folhas soltas, preocupando-se sempre em datar, pois mesmo que não esteja em um caderno a função primária não se perde, isto é, anotar as experiências e emoções do cotidiano. O próprio Lejeune faz a experiência dessa continuidade e descontinuidade em seus diários:

Meu diário de adolescente experimentou o caderno. Não me convenceu. Entendo perfeitamente o que os outros procuram no caderno: uma garantia de continuidade. Por mais irregular que seja a prática escrita, por mais incoerentes ou variáveis que sejam os temas abordados e as opções feitas, quem escolhe esse suporte parece ter adquirido uma espécie de seguro de vida: o caderno vai *cicatriz*ar, encadear e fundir tudo. Esse caderno costurado, colado, brochura ou

espiral, no qual às vezes se põe o nome, opera no plano fantasmático o qual Paul Ricoeur chama de “identidade narrativa”, pois constitui uma promessa mínima de unidade. (LEJEUNE, 2008, 292, grifos do autor).

Em outro trecho, ele nos apresenta a descontinuidade em seus escritos, mostrando que é possível nos situarmos no tempo e na história:

O diário é um registro importante para o indivíduo, pois como leitor de suas próprias anotações ele reconhece a si mesmo “essa folha, datada, funciona, agora, justamente como uma página de diário, me confrontando a um passado que minha memória poderia ter apagado” (LEJEUNE, 2008, 284).

O diarista, anos mais tarde, ao pegar suas páginas datadas para uma reavaliação, para uma releitura minuciosa entraria em contato com um novo sujeito. No presente momento teria uma visão diferente dos acontecimentos passados, estaria revivendo aquele sujeito da infância ou da adolescência. O mistério desse renascimento, desse reconhecer a si mesmo, é, na verdade, o que conduz o homem à maturidade.

Assim como a autobiografia, o diário passou por transformações ganhou destaque historicamente, ou seja, tornou-se fonte de informação para o leitor quando passou a ser publicado; por meio dele foi possível conhecermos a história de várias perspectivas. Além de ser um registro pessoal, essa forma de narrativa fez - e ainda faz - diferença para a história; com as transformações íntimas e coletivas descritas cotidianamente no diário podemos perceber as mudanças que ocorreram ao longo do tempo. *O diário de Anne Frank* (1947) é um dos exemplos de diários que ampliou as fontes de nossa história. Nele, há o registro do cotidiano da vida de uma família pela ótica de Anne Frank, uma adolescente que viveu o horror da Segunda Guerra Mundial e as dificuldades e as perseguições impostas às famílias judias. Esse registro diário e fragmentado é marcado pelo sofrimento e pela incerteza, não só dos judeus, mas do próprio mundo.

Há ainda quem não reconhece o valor dessa narrativa íntima, considerando sua forma espontânea de registro como uma abordagem banal. Mas, ao tratarmos da veracidade dentro desse gênero, o efeito é ainda maior do que o discutido na autobiografia. O acesso à verdade é ainda mais problemático, já que, em princípio, apenas o diarista terá acesso às páginas datadas, sugerindo maior liberdade da escrita: ele será mais ou menos verdadeiro, não se preocupando com as impressões que seus escritos possam causar.

O diário nem sempre foi íntimo; as primeiras escritas do eu estavam ligadas à coletividade e tinham a função de cristalizar experiências a serem passadas aos mais jovens:

A destinação dos diários variou muito ao longo da história. No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade. Digamos apenas que um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo). Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. (LEJEUNE, 2008, 261).

Escrever sobre si mesmo, no diário, é uma atividade na qual o sujeito se revela, se constrói na autenticidade e, o mais importante, sem perder suas características próprias. Deixa de lado as regras impostas pela sociedade para se tornar dono de sua história. A verdade nessa narrativa fragmentada só é escrita na autenticidade se não se tem a intenção de publicar; dizemos tudo o que não temos coragem de falar pessoalmente, deixando nossas impressões e pensamentos fluírem livremente. Seja qual for o motivo que nos leva a manter um diário, através dele encontraremos a nossa libertação, nos vemos salvos dos nossos desapontamentos. Mas o diário não tem como único objetivo ser alvo de nossa fúria, nele anotamos as alegrias, as conquistas felizes do nosso cotidiano, passando o papel à função amigo. “Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade.” (LEJEUNE, 2008, 262).

No diário, escrevemos nosso cotidiano, anotamos tudo em um curto espaço temporal, isto é, vivenciamos tal experiência e logo anotamos suas impressões. Este fato o distingue da autobiografia, já que nesta o registro se dá depois de longo tempo, dificultando a fidelidade (emocional) narrativa; afinal, recordar tudo é uma tarefa difícil.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela,

nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, 55, grifos nossos).

A questão da fidelidade narrativa, apontada por Ecléa Bosi, é abordada por Lejeune a partir de um prisma diferente. Para ele,

o que deve ficar em primeiro plano não é a emoção antiga que busco reconstruir, mas a emoção presente que sinto ao empreender essa busca. Assim, a causa do erro de todas as memórias será eliminada: o que busco fixar não é o fato tal como foi, mas o fato tal como é agora, deformado, esforçando-me simplesmente em medir a margem que separa o fato tal como hoje o imagino do fato original. (LEJEUNE, 2008, 101, grifos nossos).

A posição de Bosi e Lejeune, a respeito da fidelidade narrativa, se apresenta como interpretação do passado, já que ao narrar não procuramos reviver as mesmas experiências, mas de certa forma reinventar criticamente o que vivemos. As impressões que temos do passado hoje é o resultado de uma profunda análise do experimentado. Manipulamos (de maneira consciente ou não) a narrativa de acordo com a nossa verdade dos fatos; desse modo “memória afetiva e informação consciente são planos distintos que se interpenetram, mas não se substituem.” (ZAGURY, 1982, 56).

Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune observa as transformações sofridas pelo diário ao longo do tempo: a relação do diário com o diarista como meio de conservação da memória, de desabafo, de conhecimento de si mesmo e da própria vida. Com a modernidade, o diário assume outro formato (não convencional): os *blogs* e o computador são meios de registrar o nosso cotidiano. Diversos campos e áreas sofreram as transformações que a tecnologia nos trouxe, e na escrita esses reflexos também apareceram. Fato evidente é a perda de espaço do diário em sua forma convencional. Os diários assumiram outra forma, condicionada à realidade tecnológica. Essa nova forma de diário ficou conhecida na internet como *blog*.

Sérgio Roberto Costa, em *Dicionário de Gêneros textuais*, aponta que o *blog* “teve início em 1994, quando pessoas comuns começaram a construir um *site* pessoal e nele, diariamente, escrever o diário ou jornal íntimo.” (COSTA, 2008, 43). A própria definição do *blog* nos remete às características do diário íntimo:

Jornal/diário digital/eletrônico (v.) pessoal publicado na web, normalmente com toque informal, atualizado com frequência e direcionado ao público em geral. Blogs geralmente trazem a personalidade do autor, seus interesses, gostos, opiniões e um relato de suas atividades. Portanto, geralmente são simples, com textos

curtos, predominando os narrativos (relatos), descritivos e opinativos. (COSTA, 2008, 44, grifos nossos).

O conceito que marca essa evolução tecnológica (o toque informal, a atualização frequente e a personalidade do autor) tem origem no diário convencional, pois os mesmos motivos que nos levam a “pedir asilo ao papel” são os que nos fazem recorrer a esse suporte digital, uma vez que essas duas formas de relatos são usadas para expressar a fuga da solidão e mostrar as nossas experiências de vida. Schittine ressalta que o *blog* é “uma adaptação virtual de um refúgio que o indivíduo já havia criado anteriormente para aumentar o seu espaço privado: o diário íntimo” (SCHITTINE *apud* TERRA, 2010, 54). O *blog* é o novo jeito que encontramos para falarmos dos acontecimentos diários, para nossos desabafos e confissões.

Entretanto, o diário na tela do computador¹⁵ perde o que há de íntimo, já que quem mantém esse tipo de confissão tem como objetivo ser ouvido/lido. Não conservaremos esses escritos em segredo - como tentamos fazer com o diário em seu formato convencional - ele é feito, ao contrário, para ser publicado, pois quem mantém um *blog* deseja por meio desse veículo - que tem por função a comunicação social - dialogar o seu cotidiano. Segundo Lejeune,

Aqueles que dizem ‘querido caderno’ não conseguem compreender que se possa tratar assim um computador. E, no entanto, isso não é nem mais nem menos ridículo! Nessa operação metonímica, o computador tem ainda mais trunfos! O caderno é inerte, insípido, inanimado, é um fantasma de carta, um *ersatz* de livro. O computador tem mais consistência e personalidade, é um organismo vivo que se acende e se apaga, nos prega peças, nos vigia... (LEJEUNE, 2008, 320, grifos do autor).

Com o crescimento assustador de *blogs* e outros sites de relacionamentos, esse modo de escrita cotidiana, que tem função do diário íntimo, também já mudou muito. Mas é no diário que entramos em contato com essa busca que nós travamos com nós mesmos, ou seja, procuramos por meio desses escritos a essência, a pureza do relato. No diário, poderemos encontrar a “verdade” dos sentimentos.

As características apresentadas sucintamente a respeito dos relatos memorialísticos (autobiografia e diário) são apenas algumas de um vasto campo que norteia esses gêneros que estão muito próximos, já que ambos referem-se à narrativa da vida de um indivíduo. Ambos sofrem muitas influências, sejam sociais ou culturais,

¹⁵ A americana Carolyn Burke é considerada como a primeira pessoa a escrever e manter um diário online. (OLIVEIRA *apud* TERRA, 2010, 51).

uma vez que “as relações com o tempo, a identidade, o grupo” trazem variações na escrita. (LEJEUNE, 2008, 85).

2. A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE JORGE DE LIMA

União dos Palmares, cidade situada no estado de Alagoas, antes de ser assim nomeada, teve várias outras denominações: a princípio foi conhecida por Cerca-Rial-de-Macacos, tempos mais tarde (com a evolução) tornou-se Santa Maria por ser Santa Maria Madalena sua padroeira; posteriormente, foi nomeada Vila Nova da Imperatriz. Em 1889, com o nome de União do Palmares, chegou à categoria de município, sendo considerado um dos mais antigos do estado de Alagoas. A cidade de União dos Palmares está situada a cerca de 6 km da Serra da Barriga, onde Zumbi fundou seu famoso quilombo. Nesse palco rico em história, nasceu Jorge Mateus de Lima no dia 23 de Abril de 1893. Filho de José Mateus de Lima, comerciante (natural da cidade pernambucana de Tacaratu) que, depois de percorrer Pernambuco, Sergipe e Minas Gerais, resolveu se fixar em União dos Palmares – na época chamada de Vila Nova da Imperatriz. Lá, conheceu D. Delmira – “sua prima e filha do proprietário rural Simões Lima, senhor do engenho ‘Maravilha’, a pouco mais de uma légua de União dos Palmares” (SANTA CRUZ, s/d, 16) – e se casaram.

Em *Vida e obra de Jorge de Lima*, Povina Cavalcanti, biógrafo e cunhado do poeta, descreve Jorge de maneira detalhada, caracterizando-o física e psicologicamente:

Ar distante, sorriso vago, sóbrio, com uma transparência de bondade, que justificava a imediata atração de sua simpatia. Não tinha esgares, nem ria destemperadamente. Sorria com meiguice, com um ar de inocência e de pureza. Era uma expressão de vida interior que aflorava aos olhos e à boca, sem arroubos. Homem de fala mansa, cordial, comunicativo sem ênfase; aparentemente desinteressado. Às vezes, dava a impressão de um espírito aéreo. No meio da rua, para os simples conhecidos, parecia ignorá-los. Era alma para convívio quente, aconchegante, da inteligência e da amizade. (CAVALCANTI, 1969, 6-7).

Foi em União do Palmares que Jorge passou a infância, cercado pelos costumes da cidade do interior. No fim de 1902, mudou-se para Maceió com a mãe e os irmãos José, Araci, Edmundo e Hildebrando; o pai permaneceu em União. Durante as férias escolares voltavam a União para os passeios a cavalo e os banhos de rio. Jorge realizou os estudos secundários no Instituto Alagoano dos Irmãos Aristeu e Goulart, em Maceió. Aos dez anos, transferiu-se para o colégio Diocesano, dos irmãos Maristas, onde, considerado aluno exemplar, sobressaia-se nos estudos. Passou a escrever para um jornal do colégio, *O Corifeu*, publicando os poemas que fazia desde os sete anos de

idade. O soneto “O Acendedor de Lampiões”, seu primeiro sucesso literário, foi composto aos 13 anos e publicado quando o poeta contava apenas 17.

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!
Este mesmo que vem infatigavelmente,
Parodiar o sol e associar-se à lua
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua
Outros mais a acender imperturbavelmente,
À medida que a noite aos poucos se acentua
E a palidez da lua apenas se pressente.

Triste ironia atroz que o senso humano irrita: -
Ele que doira a noite e ilumina a cidade,
Talvez não tenha luz na choupana em que habita.

Tanta gente também nos outros insinua
Crenças, religiões, amor, felicidade,
Como este acendedor de lampiões da rua! (LIMA, 1958, 208).

O soneto descreve a rotina do sujeito que “infatigavelmente” cumpre o ofício de iluminar as ruas. Esse evento cotidiano e simples, vivenciado por Jorge de Lima em sua infância, é dimensionado, por meio da expressão poética, em experiência lírica e social, sobretudo na junção que o poeta faz da grandeza do ato (aparentemente insignificante) do “acendedor de lampiões” – “parodiando o sol e associando-se à lua” – e a possível ausência de luz em sua humilde moradia.¹⁶

Em 1909, Jorge de Lima vai morar em Salvador, onde inicia seus estudos de medicina, concluindo o curso no Rio de Janeiro em dezembro de 1914. Neste mesmo ano, publica seu primeiro livro, *XIV Alexandrinos*, obra que lhe deu o título de “Príncipe dos Poetas alagoanos”, com versos ligados aos moldes parnasianos caracterizados pela rítmica e estrutura fixa dos sonetos.

Homo Ridens

Chama a fisiologia o *músculo risório*
Dito de Santorini, - o músculo do riso.
Matora e sensitiva a sua ação pesquisa
Entre antiga raiz de lácio palanfrório.

Reflexo vital entre o bulbo e o sensório –
O riso há muito tempo entenebrece o siso

¹⁶ Em seu *Autorretrato intelectual*, Jorge comenta a importância (e o problema poético) trazida pelo poema “O Acendedor de Lampiões”. “Acontece que comecei a fazer versos segundo as formas consideradas parnasianas, e um desses sonetos, ‘Acendedor de lampiões’, entrou para as antologias e ficou fazendo concorrência à minha verdadeira poesia. Com o Modernismo, espíritos imaginosos inventaram mitos sobre minha ‘conversão’, subestimando o fato de que o meu processamento lírico me levaria até uma norma poética mais livre e ampla. Foi aí que nasceram ‘Essa Negra Fulô’ e outros poemas de temática nativa.” (LIMA, 1958, 63).

Do poeta que o crê (se ele é bom) – paraíso
Quando o não crê (se é mau) – inferno ou purgatório.

E quem sabe se ri o lajedo da gruta
Gargalhadas de pedra em suas rochas mudas,
Que o nosso ouvido nunca as percebe e as escuta?

Oh! Animal que ris e explicações estudas
Homo ridens, possuis em tua face astuta
O rir bom de Jesus e o riso mau de Judas! (LIMA, 1958, 212).

Volta para Maceió em 1915, dedicando-se à medicina, mas também à literatura e à política. Convidado a participar de uma conferência na casa do Capitão Luís Bezerra Cavalcanti, conhece Ádila, moça com quem se casa em 5 de fevereiro de 1917 em Belém. No ano de 1919 é eleito deputado à Assembleia Estadual em Maceió. Leciona na Escola Normal Estadual da cidade, chegando a ser diretor, e ocupa outros cargos públicos estaduais como Diretor-Geral da Instituição Pública e Saúde.

Além disso, Jorge manteve constante interesse pelas artes plásticas, dedicando-se à pintura, à escultura e à fotomontagem – em 1943 publicaria *Pintura em pânico*. Ao longo de sua trajetória poética, ele não deixou de se dedicar a outras artes: pintar, esculpir e compor foram atividades constantes, uma espécie de “passatempo preferido” (LIMA, 1958, 174). Em 1923 publica o livro *A Comédia dos erros*, volume de ensaios com influências do regionalismo. Neste momento, Jorge objetiva a representação de um mundo melhor, já que uma de suas preocupações era com as questões religiosas e sociais.

O Mundo do menino impossível (1925) pode ser considerado o marco de sua adesão ao Modernismo, caracterizando-se pelo uso do verso livre e pela presença do elemento nacional/popular.

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.
E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos.

Mas ainda vela
o menino impossível
aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
dormem
acalentadas

por Mãe-negra Noite.
O menino impossível
que destruiu
os brinquedos perfeitos
que os vovós lhe deram:

o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as *poupées* de *Paris aux*
cheveux crépes,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,
a caixa de música checoeslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.

O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel,
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos
são bois...”
“Faz de conta...”
“Faz de conta...”

E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...

e os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéus de couro...

E as pedrinhas balem!
Coitadinhas das ovelhas mansas
longe das mães
presas nos currais de papelão!
É boquinha da noite
no mundo que o menino impossível
povoou sozinho!

A mamãe cochila.
O papai cabeceia.
O relógio badala.

E vem descendo
uma noite encantada

da lâmpada que expira
lentamente
na parede da sala...

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado! (LIMA, 1958, 225-227).

O poema, além de marcar nitidamente uma oposição aos padrões estéticos passadistas – com o uso do verso livre e branco –, se constrói por meio da valorização da simplicidade e, sobretudo, do olhar fantasioso da criança que opõe o mundo tecnológico e cosmopolita (representado pelos presentes dos avós – pelo mundo adulto) ao virginal, da origem e da inocência. Neste mundo, “sabugos de milhos” são transformados em “boizinhos” que mugem no pasto; “tacos de pau” emergem como “cangaceiros” enquanto “pedrinhas” são “ovelhas”. Tudo isso por meio do singelo e próximo “Faz de conta”. O poema surge, assim, a partir de uma valorização de elementos da memória do menino Jorge.

Em 1935, convertido ao catolicismo, publica o livro *Tempo e Eternidade*, em parceria com Murilo Mendes, no qual a temática religiosa se sobressai. Em *História concisa da Literatura Brasileira*, o crítico Alfredo Bosi retoma a perspectiva religiosa do poeta, ressaltando alguns momentos importantes em sua trajetória. Para Bosi, haveria um “traço de união entre a poesia negra e a poesia bíblico-cristã” de Jorge de Lima: “*Os Poemas Negros*, que incorporam tantas vozes e ritmos da linguagem afro-nordestina, nos dão pistas para uma decifração mais completa da religiosidade a um tempo mística e terrena de *Tempo e Eternidade*” (BOSI, 1994, 453). Dessa forma, Bosi observa que a tensão existente entre escravo e senhor no poema “Olá! Negro” transmite a ideia de fraternidade, “de assunção das dores do oprimido, socialismo inerente a toda interpretação radical do Evangelho” (BOSI, 1994, 453).

Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos
e a quarta e a quinta gerações de teu sangue sofredor
tentarão apagar a tua cor!
E as gerações dessas gerações quando apagarem
a tua tatuagem execranda,
não apagarão de suas almas, a tua alma, negro!
Pai-João, Mãe-negra, Fulô, Zumbi,

negro- fujão, negro cativo, negro rebelde
negro cabinda, negro congo, negro ioruba,
negro que foste para o algodão do U.S.A.
para os canaviais do Brasil,
para o tronco, para o colar de ferro, para a canga,
de todos os senhores do mundo;
eu melhor compreendo agora os teus *blues*
nesta hora triste da raça branca, negro!

Olá, Negro! Olá, Negro!

A raça que te enforca, enforca-se de tédio, negro!

.....
Não basta iluminares hoje as noites dos brancos de teus *jazzes*,
com tuas danças, com tuas gargalhadas!
Olá, Negro! O dia está nascendo!
O dia está nascendo ou será tua gargalhada que vem vindo?
Olá, Negro!
Olá, Negro!
(Olá! Negro!) (LIMA, *apud* BOSI, 1994, 453).

Já em *Tempo e Eternidade*, “a nota social é integrada no ponto de vista da transcendência em que se coloca o poeta” (BOSI, 1994, 454).

Dividamos o mundo entre as máquinas:
Vêm quinhentos mil escravos no bojo das fábricas,
A metade morreu na escuridão, sem ar.
Não dividamos o mundo.
Dividamos Cristo:
todos ressuscitarão iguais. (LIMA, *apud* BOSI, 1994, 454).

Também em 1935 aparece o romance *Calunga*, em 1938, *A Túnica Inconsútil*, construída por meio de poemas cristãos individualizados pelo estilo de “fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem” (CAVALCANTI, 2007, 9) – são as primeiras manifestações das técnicas surrealistas na obra de Jorge de Lima.¹⁷ Há nos poemas de *A Túnica Inconsútil* uma tentativa de converter a poesia em algo singular, objetivando “restaurar a poesia em Cristo” (COUTINHO *apud* LIMA, 1958, 11). José Fernando Carneiro, em *Apresentação de Jorge de Lima*, refere-se a este livro como o momento mais expressivo de Jorge de Lima, considerada “poesia da madureza” (CARNEIRO, 1958, 32).

¹⁷ O Surrealismo é o último dos movimentos de vanguarda culturais no período entre guerras. Surgido em Paris, o Surrealismo valorizou a intervenção fantasiosa na realidade. Assinado por André Breton em outubro de 1924, o primeiro Manifesto Surrealista dá origem ao movimento. Nele, Breton esclarece o que é, declara a existência e nomeia o surrealismo: “Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que morrera há pouco, e que por diversas vezes nos parecia ter obedecido a um arrebatamento desse gênero, sem entretanto ter aí sacrificado medíocres meios literários, Soupault e eu designamos com o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar nossos amigos”. (BRETON, 1924, 12).

Seguindo a linha de identificação da mística cristã na poesia de Jorge de Lima, Alfredo Bosi destaca também *A Túnica Inconsútil*, “considerada pelo autor ‘um poema único’”: “sua leitura nos dá a imagem processional dos homens e das idades que, saindo das ‘profundezas do pecado original’, caminham para a salvação em Cristo, e reconhecem na poesia a voz e a lanterna, signos da palavra verdadeira” (BOSI, 1994, 454).

“Poema do Cristão”

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.
Os milênios passados e os futuros
não me aturdem, porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas
que eu decompouho e absorvo com os sentidos
e compreendo com inteligência
transfigurada em Cristo.
(...)
(LIMA, 1958, 425)

Em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, escrito por volta de 1942, Jorge começa a desenvolver a vertente surrealista, procurando explorar elementos fragmentários entre o sonho e o real.

“15”

Naquela tarde
o rosto infante,
sonho acordado,
bastava apenas
respiração
que do seu hálito
o ar se fazia,
com a estrela Vésper
antes da hora
da Ave-Maria:
ar coagulado
formando a igreja,
ar rarefeito,
a serra ao longe,
ar enterrado,
velho sobrado
onde nasceu.
No céu translúcido
gorro voando,
gavião morto,
mundo de infância,
flauta distante

e um som perdido
como um sonâmbulo
cortando a tarde
de leste a oeste.
Menino bobo
entra pra casa
antes que a asma
retire o sopro
do teu pulmão.
Teus companheiros
correm brincando;
tu sufocado
dosando o ar,
criando as coisas
com o ar da tarde.
Teu pensamento
correndo adiante
das andorinhas.
Há um som perdido
como sonâmbulo
cortando a tarde
de leste a oeste.
Menino doente
entra pra casa
antes que a asma
roube o teu sopro,
teu pensamento
correndo adiante
das andorinhas,
pela amplidão. (LIMA, 1958, 516-517).

O poema “15”, presente em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, traduz o período surrealista, no qual o poeta se expressa, por meio da sensibilidade, na tentativa de transformação do sujeito. O automatismo, técnica usada por esses artistas, faz com que os conteúdos inconscientes sejam manifestados, essência básica do processo de formação dos poemas surrealistas. Esse automatismo, muitas vezes, acaba levando o poeta a fazer um retorno aos primeiros anos. Como podemos observar no poema, as memórias de infância estão sempre presentes (“a serra ao longe, /ar enterrado, / velho sobrado/onde nasceu.”) – o velho sobrado é a primeira cena narrada em *Minhas Memórias* - ocorrendo, assim, uma aproximação com a realidade distante. O poema retrata também a criança frágil e doente que sofreu com crises de asma (“Menino doente/ entra pra casa/ antes que a asma/ roube o teu sopro”); em *Minhas Memórias* encontramos este episódio:

... mas, apenas me levam à casa, aquela coceira enfeitada desaparece como por milagre, para ser substituída por uma asma que encheu minha meninice de noites de insônia de falta de ar. (LIMA, 1958, 105).

... ó asma, asmas me humilhando definitivamente, me arrastando quando feliz, quando ditoso, quando bem-fadado, quando sentindo cheiro de progresso no gás, quando tomando sorvete, ouvindo gramofone em frente ao Diário de Pernambuco. (LIMA, 1958, 114).

Em *O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima*, José de Niraldo de Farias cita um trecho em que André Breton fala das experiências infantis em seu manifesto:

O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância. Para ele é um pouco como a certeza de quem, a ponto de morrer afogado, repassa em menos de um minuto todo o insuperável de sua vida. Dirão que é muito animador. Mas não faço questão de animar quem me diz isto. Das recordações da infância e de algumas outras, vem um sentimento de não abarcado, e pois, de “desencaminhado”, que considero o mais fecundo que existe. (BRETON *apud* FARIAS, 2003, 66).

No poema, existe ainda outra importante característica do movimento surrealista: a disposição de elementos díspares que são associados, formando uma nova e inusitada imagem: “No céu translúcido/ gorro voando,/ gavião morto,/ mundo de infância,/ flauta distante/ e um som perdido”. No trecho, a imagem final, essencialmente lírica e onírica, é construída através da citação de uma série de imagens que não são facilmente associadas umas às outras. A composição final parece sugerir o caos. Neste caos (forma do poema), elementos reais e imaginados se cruzam; o mundo real toca o mundo onírico e vice-versa; experiências adormecidas há muito são poetizadas.

No ano de 1948, Jorge de Lima é eleito Presidente da Câmara de Vereadores do Distrito Federal. O ano seguinte, 1949, marca a publicação do *Livro de Sonetos*. Nele, o poeta faz “uma desarticulação da linguagem poética assimilada por toda uma geração neo-parnasiana, desfazendo-a e criando uma nova perspectiva para o discurso poético, preponderantemente moderno.” (CAVALCANTI, 2007, 10).

Em 1952, um ano antes de falecer, sua obra máxima *Invenção de Orfeu* é publicada; trabalho poético extremamente complexo, o livro ficou caracterizado pela visão cristã e pelas dicotomias apresentadas ao longo do poema – céu, inferno/ bem, mal. Qualificada como “epopeia moderna”, a obra é composta por dez cantos fragmentários e de ampla diversidade formal e citações de modelos épicos (*Divina comédia*, *Eneida*, *Os Lusíadas*), mostrando originalidade e uma nova perspectiva poética através da combinação do onírico ao surrealismo.

No *Livro de Sonetos* e, principalmente, na última obra de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, dá-se a passagem a um nível mais alto de generalização dos conteúdos poéticos que já não serão unilateralmente regionais, negros ou bíblicos. A memória inteira da infância, as motivações fundas do *id*, toda a gama de valores humanos entra a

construir um tesouro de estímulos de onde o poeta, em pela madureza formal, extrai os sonetos exatos do *Livro* e as numerosas formas fixas da *Invenção*. (BOSI, 1994, 455).

Em *Invenção de Orfeu*, sobretudo,

a preocupação com o conteúdo desloca-se para a preocupação com a forma do texto (...) principalmente caracterizado pela técnica da montagem, processo de composição que desmistifica o texto enquanto ‘intocável’ (...); o texto passa a se decompor em outros mais, estabelecendo uma ‘circularidade’ e/ou ‘espiralidade’ que possibilita o diálogo intertextual com outros textos, do mesmo modo que com ele próprio. (CAVALCANTI, 2007, 11).

Jorge de Lima destacou-se na literatura brasileira por sua multiplicidade poética, variando técnicas que partiram de uma escrita bem objetiva e descritiva para o mais puro subjetivismo, evocando “o sentimento religioso” e o “passado, desde a infância, os problemas do homem em luta consigo mesmo” (DUTRA *apud* LIMA, 1958, 32).

Em “Revisitação de Jorge de Lima”, ensaio publicado em 1997, José Paulo Paes observa que a obra limiana pode ser dividida em grandes duas fases: a primeira consubstancialista e a segunda de aspecto mais formalista. Na primeira se enquadrariam os escritos publicados entre 1927 a 1943, tendo início com *Poemas* (1927), passando por *Novos Poemas* (1929), *Poemas escolhidos* (1932), *Poemas Negros* (1947), *Negra Fulô* (1928), *Tempo e eternidade* (1935), *A Túnica Inconsútil* (1938) até chegar a *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943). A consubstancialidade da primeira fase é explicada pelo crítico considerando dois momentos estilísticos distintos na lírica limiana, localista e universalista:

Em ambos vige uma consubstancial adequação entre o dito e o modo de dizer: este nasce imediatamente daquele, que, por sua vez, só por ele pode ser adequadamente expresso. Não há demasias nem carências de um em relação ao outro; o desequilíbrio só se fará sentir mais tarde, na fase formalista (PAES, 1997, 109, grifos nossos).

A fase formalista estaria representada, segundo Paes, pelas duas últimas obras poéticas do autor, *Livro de Sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), momento em que Jorge de Lima retomaria os modelos clássicos.

Concomitantemente, sob a égide da alusão, da paráfrase e da glosa (ou da intertextualidade...), a dicção do poeta vai-se abeberar nas fontes da tradição clássica, sobretudo nos *Lusíadas* e lírica de Camões, na *Eneida* (através da tradução de Odorico Mendes, conforme demonstrou Luiz Busatto) e no *Paraíso perdido*. (PAES, 1997, 112).

Na *Obra Completa* de Jorge de Lima, Afrânio Coutinho apresenta uma divisão distinta, referindo-se a três fases. Na primeira, de cunho Parnasiano, estariam os XIV

Alexandrinos, revelando uma linguagem mais científicista e racional. A segunda, conhecida como “nordestina”, evidencia a preocupação modernista de revelar a realidade brasileira por meio de uma linguagem mais coloquial e de uma poética livre – as formas fixas são deixadas de lado. A terceira fase, religiosa, caracterizou-se pela conversão de Jorge ao catolicismo. *Tempo e eternidade*, com o objetivo de “restaurar a poesia em Cristo” (COUTINHO *apud* LIMA, 1958, 11), expressa toda a motivação religiosa do poeta que procura recriar e renovar a poesia.

Essas breves considerações a respeito da obra de Jorge de Lima – feitas de maneira didática – ajudam a compreender não só a complexidade de sua poética, mas também sua personalidade, bastante mutável em toda a trajetória. Essa visão de um novo mundo por meio da poesia, que busca reestruturar os valores já existentes, fica marcada nos escritos do poeta alagoano.

3. MINHAS MEMÓRIAS: AUTOBIOGRAFIA POÉTICA

Em *Minhas Memórias*, Jorge de Lima apresenta ao leitor fatos curiosos da sua infância – que influenciaram toda a sua trajetória artística –, e pessoas que o transformaram em “trezentos, trezentos e cinquenta jorges-de-lima”, os quais se dividiram “nas tarefas de médico, poeta, pintor, político e professor” (ANDRADE, 1997, 21). Ao escrever suas memórias, o poeta, que agora se transforma em autobiógrafo, nos surpreende ao representar aquilo que é próprio de sua natureza, a sua multiplicidade e seu jeito inovador de criar, mostrando toda a “maturidade da sua forma” (CARNEIRO, 1958, 46), rompendo, ao mesmo tempo, com a maneira cristalizada da autobiografia.

Em *Minhas memórias*, Jorge foge ao modo de narrar-se tradicional, isto é, do traçado de um percurso natural e linear, a começar pelo nascimento do autor, seu processo de formação, personalidades e lugares marcantes. Dessa forma, o texto de Jorge de Lima se distingue daquilo que Philippe Lejeune caracterizou como autobiografia, na medida em que *Minhas Memórias* se reportam a momentos da vida do poeta, destacando sua infância. Para Jorge, o que importa é a seleção de fatos, centrados, sobretudo, em sua infância, que tentariam dar conta de sua inquietação diante de “um mundo cheio apenas de seres singulares, sem que entre eles haja ou se perceba uma natureza comum!” (CARNEIRO, 1958, 59).

É sabido o quanto os primeiros anos de vida marcam o indivíduo. Através, muitas vezes, de mil equívocos, o homem maduro volta, afinal, a reencontrar o menino que foi. Uns, mais felizes, se encontram logo, não se perdem por trilhos errados. Para outros, a procura do seu caminho é demorada e penosa. Machado de Assis já disse, numa frase que se tornou célebre, que o “menino é pai do homem”. (LIMA, 1958, 75).¹⁸

Nesse excerto de seu *Autorretrato Intelectual*, Jorge fala do quanto sua infância marca suas produções literárias, não só a memorialística, como é o caso de *Minhas Memórias*, mas também a poética, destacando, ainda, a importância deste período na ampliação do conhecimento de si mesmo. A frescura dos primeiros anos descrita pelo homem maduro leva ao reencontro do passado, tendo em vista não só o vivido, mas sobretudo a imaginação infantil.

¹⁸ A frase “O menino é o pai do homem” é proferida por Brás Cubas em *Memórias póstumas* (1881).

Minhas Memórias são compostas, portanto, por meio de um estilo inovador. Em primeiro lugar, podemos ressaltar a estrutura singular do texto (dividido em oito capítulos nomeados) como a assinalar uma espécie de mimeses da fragmentação da memória. Destaca-se também o rompimento do foco narrativo a partir da introdução de diálogos, com nítida intenção criar um efeito de verossimilhança dando à realidade uma aparência romanceada. No primeiro capítulo de *Minhas Memórias*, “A aparência da infância entre os seres e as coisas”, Jorge de Lima insere o diálogo entre o pai e uma senhora que mais tarde ele descobre ser a senhora do engenho de Água fria:

... eu entrando no escritório do meu pai, vi-o conversando com uma senhora idosa que vendo-me entrar e tomar a benção a meu pai, perguntou:

- Quem é esse pequeno?
- É meu filho, respondeu-lhe.
- Teu filho! mas não se parece em nada.

Isso me desapontou muitíssimo, não sei que motivo de julgar-me já que naquele início de infância descolorida... (LIMA, 1958, 106).

No capítulo VIII de *Minhas Memórias*, intitulado “Vocação”, mais uma vez Jorge se encarrega de inserir diálogos em sua narrativa:

Eu estava impressionado com a falação do professor, não tanto pela sua deselegância para com o amigo de quem possuía um quadro, mas pela surpresa de haver descoberto num companheiro uma anomalia assinalada desde as mais remotas eras bíblicas.

- O sodomita é tão responsável pela sua anomalia quanto o asmático pela sua dispneia. Constituição, glândulas, vá por aí meu amigo.

Dias depois, não me contive e interpelei o doutor.

-Nada disso. O pintor é um homem perfeitamente normal. Você sabe: o calor da conversação. Às vezes estamos na veneta de deitar conhecimentos. (LIMA, 1958, 155)

Essas e outras passagens que Jorge retoma o diálogo é uma espécie de presente que atualiza o passado, ou seja, as falas inseridas no texto provocam uma complexa ponte entre o vivido e o imaginado, entre a vida e a ficção. Ao inserir diálogos pode nos parecer algo comum, porém tal aspecto no texto memorialístico é algo característico do texto limiano que afasta essa obra do convencional.

Por um lado a inserção do diálogo objetiva dar conta do vivido, trazendo-o para mais perto do leitor; de outro, colabora para a ficcionalização do fato, já que forja algo que a escrita da memória poderia facilmente manter em linguagem corrente, prosaica. Certamente, há aqui uma espécie de manipulação do vivido a partir, não do fato, mas de sua representação em diálogo.

Os títulos que nomeiam os oito capítulos de *Minhas Memórias* fazem a ligação da infância do autor com pessoas ou acontecimentos que o marcaram quando criança. É interessante o modo como ele faz referência ao som, por exemplo, descrevendo o papel da música em sua vida como elemento de ligação entre as memórias e a escrita.

... mas o minueto, que naquele dia propício foi tão longe se fazer lembrado, acompanhou-nos para o resto da vida. Ouvi-o em vários teatros, regido por grandes maestros; ouvi-o em discos a bordo de navios; acordei uma vez numa pensão de estudantes à antiga Rua Silva Manuel: um realejo executava acordes queridos: era o minueto.

A música do realejo entretanto tinha povoado um resto de sono, assim como os primeiros instantes do despertar, sempre com aquela imponência da inesquecida sinfonia. (LIMA, 1958, 112-113).

A música para Jorge é descrita como vivência. Por meio dos sons, ele é levado a fazer uma série de reflexões das reações e estímulos provocados pela música.

Porém ouvindo a *Salve Regina* de Monteil não vejo nada nem tenho vontade de fazer coisa alguma; me sinto puro desejando estar mais perto da perfeição que eu não posso saber como é, mas sinto. Então parece que se abre uma janela para outro plano poético e percebo que ultrapasso aos meus limites, e como me dilato até o limiar do infinito; compreendo nesse ponto quanto a poesia está acima de tudo, de julgamentos de meus irmãos, de tudo, de tudo, pois a música me transporta, para ela, para o seu plano altíssimo onde repousa em bases diferentes das do mundo sublunar.” (LIMA, 1958, 111).

No trecho em que descreve as reações provocadas ao escutar a *Salve Regina* reorganiza, com uma nova perspectiva, as lembranças do menino que lançava mão de um comportamento muito intuitivo, confirmando, dentro da obra memorialística, a habilidade de retorno e desenvolvimento dos fatos distantes que vão ganhando novos sentidos. Essa influência da música também está presente em seu *Autorretrato Intelectual*. Jorge mostra que a maturidade não destrói as lembranças da infância, a música ou qualquer outra coisa que tenha deixado marcas vem à tona por meio da memória, representando os sentimentos da infância que agora estão projetados no adulto.

Também a música, como acima frisei, pode criar dentro do indivíduo estados poéticos. A *Sinfonia n° 42 de Mozart*, por exemplo, não é outra coisa senão um maravilhoso poema. Não há ninguém que não se emocione ao ouvi-la. (LIMA, 1958, 70).

Considerando os títulos dos capítulos de *Minhas memórias*, percebemos a subjetividade expressa de alguns. O capítulo IV, por exemplo, é denominado “Guerra”, significando antes uma guerra infantil e inocente – mas que assume a condição de um rito de iniciação perante os “cambembes” – do que quaisquer referências ao conturbado

mundo adulto. Numa primeira tentativa de guerrear com meninos inimigos, os “cambembes” o deixam sozinho na luta. Derrotado e machucado, o peso da humilhação o leva ao rompimento da amizade:

A sensação da tremenda vergonha foi de morte. Apanhamos imetódicamente. Os outros eram mais numerosos e mais fortes. Apanhamos? Não. Eu só. Maria Emília, Valmíria, João Manuel foram bastante ágeis para correr bem. Eu só, fui apanhado. Perdi os sentidos.

Durante uma semana tranquei com cuidado fero a porta do banheiro pra que mãe não visse no corpo de seu menino arranhões, manchas escuras, esfoladuras em cotovelos, joelhos e canelas. Lanhos no rosto justifiquei bem, mentindo caridosamente para mim. Creio que pai e mãe aceitaram as flagrantes mentiras do vencido e surrado filho. Ganhei ódio contra Valmíria, Maria Emília, João Manuel. Não sei se ódio, se detestação. Dizíamos: ficamos de mal. (LIMA, 1958, 122).

Numa segunda tentativa de “fazer guerra”, é Jorge quem decide pelo seu fim:

Eu estava agudo e prudente.

Assim que me avistaram Valmíria, Maria Emília e João Manuel acorreram. Estava decidido a nenhum debate, disse-me-disse, teima.

- Sabe, fui dizendo-lhes, não quero mais guerra não.

Ficaram fulos. Enguliram-me. Fiquei pasmado, um instante e repeti: ‘Quero não!’

- Você é uma gata, disse-me João Manuel.

Agentei firme. As meninas foram mais implacáveis, sabiam muitos nomes e descarregaram em mim. Agentei mudo, corajento. Desafiaram-me. Quero não. Fiquei assim o resto da vida ‘quero não’.

Agora, ó gênero humano tantas vezes incongruente e versátil, podeis me chamar o que quiserdes, de quadrúpede abaixo, de mau poeta, e não poeta, de tudo, contra a minha pessoa toda, que eu aprendi pra sempre: ‘Quero não’. (LIMA, 1958, 127).

Assim como faz em relação à música, dando-lhe um novo significado por meio da rememoração, a guerra no capítulo IV também oferece ao poeta a possibilidade de uma releitura e um novo entendimento do passado, uma vez que o que deveria ser apenas uma brincadeira entre os meninos transformou-se em uma difícil e dolorosa aprendizagem. A frase “Quero não”, usada para encerrar o capítulo, significaria sua recusa ao ódio e à luta e sua adesão ao fraternal.

A extensão dos capítulos de *Minhas Memórias* é bastante variada; o mais longo é o V, *Tempo de Mágica e Contemplação*. Nesse capítulo, deparamo-nos com as primeiras manifestações poéticas do menino que se deixava seduzir pelas palavras e pelas histórias da mãe – histórias que lhe alimentaram a imaginação. Desde cedo (cerca de 9 anos), a escrita artística fizera parte da vida de Jorge de Lima, que contava com a ajuda da mãe para produzir seus poemas a partir das histórias narradas por ela. No

capítulo V, ele descreve alguns desses momentos mágicos nos quais a mãe contava histórias para as crianças:

– Não brinquem de mágicas, disse minha mãe. Amanhã contarei histórias. Dia seguinte Antoninho Gustavo veio de tarde, cedo, 5 horas, se muito. Era o mais imaginoso de nós muito querendo saber. Pois daí a pouco, vendo o antigo oratório da casa, parou olhando Santo Antônio com seu menino e seu livro, igual um escritor ou poeta.

-Antigo, vejo que é antiquíssimo.

- Sim, antiquíssimo, muito antiquíssimo, pleonasmou minha mãe, mais de quatrocentos anos. (...)

Antoninho parou boquiaberto sem nem um bocado querer acreditar. Aquele Santo era para o menino como pessoa de casa a quem se pediam coisas, se prometiam outras, a quem se enganava mas muito bem se queria porém tão velho assim, é que não sabia. (...)

... Escute lá: este menino que você vê em cima do livro do Santo é mais velho que Santo Antônio.

-Você está brincando.

- Não, Antoninho, não estou não: e para que você não pense que estou, vou contar-lhe a história de Santo Antônio. Antônio era doido por histórias. A meninada mais que depressa arrastou cadeiras. (LIMA, 1958, 131, grifos nossos).

Ao se valer das memórias da mãe – das histórias contadas por ela –, o poeta nos leva a refletir sobre a veracidade dos fatos narrados, já que as experiências da infância vão conciliar duas perspectivas, a da mãe e a dele – a partir dos seis anos de idade. No trecho seguinte, há essa confissão de uso das memórias materna:

Então desço ao meu predileto cotidiano, peado à terra, servido dela, contando, relatando, explicando memórias. Sou obrigado a explicar por que, por exemplo, a minha poesia vai mudando, mudando devido não à imitação de outrem, mas por transformação íntima, crises, sublimidades, coisas que se dão no meu pequeno ser, diante de Deus. Estas transformações são tão sensíveis, estas aquisições são tão assinaláveis que as pude perceber desde... pelas transformações que muito depois pude colher de minha mãe – aos dois anos de idade, atraído principalmente pelos sons. E nessa penumbra de infância rodeia-me primeiro os ruídos agradáveis, os ecos, as vozes doces... (LIMA, 1958, 111).

De fato, as transformações ocorridas ao longo do tempo em suas obras - que é próprio da personalidade de Jorge - tornam a sua autobiografia ainda mais rica e atraente para nós leitores, mas isso não revela a natureza íntima e pessoal, já que sempre nos é necessário preencher as lacunas da memória com dados fornecidos pela imaginação.

Nesse mesmo capítulo, o memorialista pontua sua maturidade infantil a partir da morte precoce do amigo Antoninho, propiciando-lhe o “dom do devaneio”, o distancia “do tempo e do espaço”:

Era inútil parar-me intimamente, pois quando mais aspirava uma conveniência teatral mais o meu entretenimento volvia a me roer com maior maturidade e experiência incalculáveis. O espetáculo da morte refundia-me, envelhecia-me, distanciava-me do tempo e do espaço. Não sabia definir aquele estado e me sentia, em verdade, diferente, desgraçadamente volúvel em frente ao amigo de ontem. Se tivesse as palavras de hoje eu me acusaria de sem generosidade e insensível, atitude ingrata, lesão. Mas o qualificativo estava presente desde aquele dia: lesão. (LIMA, 1958,135-136).

Essa passagem evidencia a riqueza de experiências da infância de Jorge que, com a morte precoce do amigo, parece ascender ainda mais à maturidade, deixando “a convivência teatral” a caminho de uma “maior maturidade e experiência incalculáveis”. Ainda que tenhamos o homem adulto falando, é possível depreender, das palavras do poeta, que esse registro do crescimento íntimo viera da experiência da morte, isto é, a morte do amigo o obriga a iniciar (precocemente) um rito de passagem que o leva ao amadurecimento: “o espetáculo da morte refundia-me, envelhecia-me, distanciava-me do tempo e do espaço”. Essa promoção existencial (o crescimento involuntário) o coloca distante de todos, “em verdade, diferente”, “lesão” diante dos outros.

A narração de Jorge em *Minhas Memórias* é fragmentada, pois ao mesmo tempo em que ele seleciona uma época e acontecimentos marcantes desta, faz uma série de avanços e recuos na sua história para explicá-la ou justificá-la. Esse mecanismo de vai-e-vem é próprio de nossa mente, “o memorialista, mesmo nos momentos mais desreprimidos, sente a necessidade de fincar marcos externos onde segurar-se – boias flutuantes a fazer de pique, no seu a braços com o inconsciente mar de lembrança, sob o império ora da tormenta ora da calma.” (ZAGURY, 1982, 32-33).

Minhas Memórias caracterizam-se, sobretudo, pelo modo particular de sua organização estrutural, já que elementos próprios do mundo poético estão presentes de maneira pontual no texto. No capítulo III, *Cambembe*, Jorge descreve com fascínio a viagem de trem, trabalhando, no nível linguístico, a sonoridade do veículo:

Infância de trem. Que precipitação imprudente dos limpa-trilhos contra cavalos, bois na frente ou simplesmente cachorros, para de lado desfilarem arames farpados, veredas, neblina, mamonas, e eu indo, Branquinha, Nicho, Murici, Itamaracá, Bom Jardim, Lourenço, Rio Largo, Cachoeira, Utinga, Satuba, Bebedouro, Maceió, e eu indo de gorro, gola de marinho, âncora no peito, eu indo e vindo para Cinco Pontas e voltando de novo por Afogados, Boa Viagem, Prazeres, Pontezinha, Ilha, Cabo, Mercês, Mauá, Timboáçu, Escada, Frexeiras, Aripibu, Gameleira, Palmares, Pirangi, Catende; depois tem Colônia, tem Jaqueira, tem Periperi, tem Maraial, tem Florestal, tem S. Benedito, tem Quipapá, Glicério, aí o trem desde danado, levantando poeira, comamos massapão, beiju, lima-de-umbigo, milho assado,

infância viajando, 6 dias em Recife, no Hotel Comercial, gás de iluminação. (LIMA, 1958, 114).

Nesse trecho, fica latente sua preocupação com certo nível de organização da linguagem que se dá desde o uso de polissíndetos (“tem Jaqueira, tem Periperi, tem Maraial, tem Florestal, tem S. Benedito, tem Quipapá”) ao ritmo narrativo: ele transforma os lugares de passagem do trem (Boa viagem; Prazeres; Pontezinha; Palmares; Glicério, etc.) em sons próximos de seu embalo mecânico. Nesse momento, é como se o poeta vivenciasse, por meio da memória, o vivido. A representação se aproxima, enfim, da vivência infantil; o recurso utilizado para essa reconstrução do passado é, como vemos, poético. Em sua obra memorialística, assim como nos poemas, Jorge se volta para seus primeiros anos, moldando o futuro por meio da recuperação (e reconstrução) do passado. Como ele afirma em seu *Autorretrato Intelectual*, o “poeta de ontem, de hoje e de amanhã é sempre revolucionário”, o “que não lhe impede de ser memorialista e transcender a própria memória.” (LIMA, 1958, 74).

Logo na primeira frase de *Minhas Memórias* nos deparamos com o estilo poetizado de Jorge ao nos apresentar alguns dos recursos mais característicos da poesia, a inversão sintática e a elipse: ele muda a ordem natural da frase e omite termos, construindo uma narrativa “singularizada”, “estranha” à linguagem cotidiana ou aos textos memorialísticos: “Lembrança da casa-grande tenho muita que depois tratarei, como por exemplo, da sala de chaves...” (LIMA, 1958, 99).

Há trechos tão dotados de poeticidade que parecem mesmo versos de um poema: “Eu piá ouvi ventania voando nas cabeleiras verdes, nos leques numerosos ondulantes, gemendo como a humanidade que ainda vive debaixo deles” (LIMA, 1958, 118). Para falar do balanço da natureza, o poeta utiliza metáforas e aliterações (“ventania voando nas cabeleiras verdes”), ritmando sua fala antes prosaica.

No capítulo VII, “Poemas Telúricos”, o poeta revela que sua autorreflexão se dá devido “uma necessidade íntima e não por diletantismo (...)” (LIMA, 1958, 148), enfatizando em sua narrativa memorialística a exaltação da beleza e da forma. O próprio título do capítulo sugere um modo de narrar-se (poético), algo natural no interior de *Minhas Memórias*, como se viesse do solo, da “terra” do artista. Jorge de Lima vai pontuando esse aspecto telúrico em *Minhas Memórias*: “a Bahia daquela memória me marcou de tal maneira que muitos anos depois a saudade se transformava em poema” (LIMA, 1958, 146).

No trecho seguinte há uma sequência de repetição da palavra leitura, recurso típico dos poemas, para ressaltar a influência das letras francesas em sua formação intelectual.

A adolescência ainda em pauta, quer rever minha chegada ao Rio, ainda muito com a cabeça inchada pela recente Bahia, por diminutos sucessos de sonetos, parnasianismos, erudições de brochuras francesas, discussões de cafés noturnos com acadêmicos e artistas de opereta, espetáculos no S. João e Politeama, anticlericalismos de moda, leituras, leituras, leituras de França. (LIMA, 1958, 148, grifos nossos).

Jorge abusa de outros recursos como, por exemplo, paralelismos e anáforas. Ele trabalha as frases com verdadeiro rigor estilístico dando às suas memórias esse significado poético, rompendo com a narrativa cristalizada das memórias. No capítulo VIII, “Vocação”, o trecho “Que voz! Que sedução!” (LIMA, 1958, 157) exemplifica esse paralelismo. No capítulo VI, “Sabedoria”, é frequente o uso da repetição:

Possuo cartas de Jackson, com as quais posso provar o que acabo de deduzir: que um católico como Jackson, pode receber uma bofetada não ceder o outro lado da face para a segunda, e reagir com violência maior. Todavia era homem para prever e evitar a violência que ele poderia cometer, e desviar a rota que seu temperamento impulsivo pudesse arrastá-lo ao abismo da violência.
A recordação do Jackson de 1909, do Jackson alagoano de 1909 é a do Jackson baiano que iria conhecer quando me puseram no velho vapor Goiás. (LIMA, 1958, 145, grifos nossos).

O ritmo livre com que Jorge conta as suas memórias, recriando o mundo da sua infância e adolescência é fundamental para afirmação de seu estilo inovador. Desestabilizando a escrita prosaica e convencional das memórias, ele dita o novo sem deixar de lado a sua verdadeira função social, mostrar o seu mundo. Isso fica evidente ao descrever sua chegada à Bahia quando ainda adolescente: “Amo o seu clima, o seu folclore, a sua gente – a melhor do mundo, os seus rios, rios de S. Francisco, ô cubabá, ô cubabá, ô cujerê, que a minha saudade virou saruê”. (LIMA, 1958, 146). Não deixa de lado a tradição da terra baiana: “Queremos bobó de inhame, queremos aberém. Queremos amar-te, linda terra temperada de pejerecum, eguissi, dendê, e levar às tuas mães-da-água (...)” (LIMA, 1958, 147).

Em outro momento de *Minhas Memórias*, Jorge de Lima observa o “concerto dos sapos”, fazendo referência ao poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira. O poema é uma crítica ao excesso de formalismo parnasiano.

“Os sapos” (Manuel Bandeira)

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- "Meu pai foi à guerra!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Fruento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.
(...).¹⁹

Em *Minhas Memórias*, o trecho narra a cantoria da saparia, lembrando o cenário do poema de Manuel Bandeira e o canto do sapo-boi. É interessante observar como o poeta alagoano, com sua “lanterna”, imprime verdade à imagem narrada, dando ao leitor até mesmo a sensação sonora do espetáculo musical:

As primeiras chuvas haviam feito poças, enchido os barreiros, onde sapos-cururus badernavam. Quis ver os sapos teimar. Os insetos, despertados pela luz, vieram rodar em torno da lanterna. Vieram borboletas escuras, besouros, baratas-d’água. Defronte desse barreiro parei. A saparia espantada mergulhou. Coro esquisito de repente mudo. A lanterna embaciada pela respiração da noite apenas entretinha umas poucas mariposas fanáticas de luz. Agora, tudo quieto, o primeiro sapo-cururu surgiu na margem, molhado, reluzente, na semi-escuridão. Engoliu um mosquito; baixou a cabeçorra; tragou um cascudinho; mergulhou de novo, e bum! bum! soou uma nota soturna do concerto interrompido. Daí com pouco o barreiro ficou sonoro que nem frades. Vozes roucas, foi-não-foi, tantãs, bumbuns, choros, esgoelamentos, finos de rãns, acompanhamentos profundos de sapos respondiam-se. (LIMA, 1958, 123).

Minhas Memórias tem início com as lembranças da casa-grande em União quando Jorge tem cerca de seis anos de idade:

¹⁹ As duas estrofes grifadas mostram a exposição exaustiva dos elementos caracterizadores da poética parnasiana, que são ironizados pelo eu lírico.

... a sala das chaves, chaves enormes de ferro penduradas a seus ganchos: trinta com os destinos, do paiol, do escritório, da despensa, da capela, capela de Santana onde havia missal no altar-mor e sacristia com gavetões de jacarandá. Porém, no quando começa esta história, eu não tinha muito encanto por aquela terra triste da Casa-Grande. (LIMA, 1958, 99).

Já nas primeiras linhas da narrativa, encontramos a imagem da casa-grande descrita com riqueza de detalhes e saudosismo. Na biografia escrita por Povina Cavalcanti, a casa-grande das memórias de Jorge de Lima aparece como “pura imaginação”, deslocando a veracidade inicial do relato. Segundo Cavalcanti, a casa onde ele passou os primeiros anos de sua vida, narrada no início do livro, nada tem a ver com o sobradão colonial onde Jorge nasceu. Em outro momento de *Minhas Memórias*, Jorge confessa “Pelos seis anos, só cismava com a enorme feira defronte do sobradão colonial em que nasci”. (LIMA, 1958, 99).

Em outra passagem de *Minhas Memórias*, encontramos a modificação (inconsciente) do passado. Jorge de Lima afirma que era “um menino de sobrado colonial do agrado que toda a cidade lhe dispensava” (LIMA, 1958, 100). Mas seu cunhado Povina Cavalcanti observa que “o pai, senhor de ‘engenho’, é invenção” (CAVALCANTI, 1969, 24). O pai de Jorge de Lima dedicou toda a sua vida ao comércio. O irmão de Jorge, Matheos de Lima, em uma carta assegura: “Meu pai foi comerciante andejo, comprando aqui e vendendo acolá, e muito entendido em vaquetas, couros e similares” (*apud* CAVALCANTI, 1969, 25). No capítulo III, o próprio Jorge refere-se à atividade comerciante do pai, negligenciando qualquer associação ao “senhor de engenho”:

A dita casa de meu pai de rua a rua emendava com a loja de fazendas “Miosótis” que ele também comprou, mandando pintar tabuleta enfeitada daquelas florzinhas bocós, pelo letrista João Luna, extremado-se este minuciosamente na confecção e assinando-a. (LIMA, 1958, 117).

No entanto, Luiz Santa Cruz, em sua apresentação do livro *Jorge de Lima* da coleção “Nossos Clássicos”, observa que a mãe de Jorge, D. Delmira Simões Lima, era “filha de um proprietário rural Simões Lima, senhor do engenho ‘Maravilha’”, sendo também prima do pai do poeta. Segundo essa informação, o tio-avô de Jorge seria “senhor de engenho”. Talvez nasça daí a “confusão interpretativa-memorialística” da narrativa de Jorge que, nesse sentido, seria realmente um descendente dessa tradição patriarcal brasileira. O que se percebe é que, em *Minhas Memórias*, Jorge de Lima faz uma ponte entre o que ele vivenciou e o mundo ficcional – por mais que não possamos

averiguar o grau de cada parte nos fatos. Para Povina Cavalcanti, o “mundo recordado” pelo poeta é, antes de tudo, idealizado:

Jorge nunca foi menino de engenho. Mas foi o responsável pela lenda que se criou em torno dessa vivência. Não somente referiu, por mais de uma vez, tal origem em confissões a entrevistadores de imprensa, como ele próprio, nas suas *Memórias*, que a grave enfermidade, da qual veio afinal sucumbir, e que foram por este motivo interrompidas, aludiu a uma imaginária Casa- Grande, distinta do ‘sobradão colonial’ em que nasceu. Sua poesia também, não raro, acusava lembranças do menino de engenho, que nunca existiu. (CAVALCANTI, 1969, 24, grifos nossos).

O confronto entre as afirmações de Povina Cavalcanti, de Luiz Santa Cruz e as do próprio poeta levam-nos a uma questão bastante pertinente ao texto autobiográfico: a relação entre a veracidade e a imaginação do autor; entre verdade e ficção – já tratada no capítulo anterior. Para Eliane Zagury, a autobiografia “está longe de ser uma obra construída exclusivamente com dados de memória” (ZAGURY, 1982, 53), pois o autor ao reconstruir o vivido por meio de suas lembranças interpreta e reinterpreta os fatos; nestes termos, o “auto/biógrafo é um escritor-relator, aparentemente autônomo, já que pretende modular sua própria identidade” (ALVES, 1997, 46, grifos nossos).

Essa “aparente autonomia” é o ponto chave de toda a autobiografia. Por mais que se tente relatar toda a vivência, a tarefa é impossível uma vez que na autobiografia não contamos os fatos conforme aconteceram, há uma tendência ao exagero ou à fantasia involuntária (ou mesmo voluntária). Além disso, o fluxo da memória, como nos aponta Ecléa Bosi, é disperso: “lebrança puxa lebrança” (BOSI, 1994, 39). O que significa dizer que a memória é infinita; o que registramos são apenas fragmentos da vivência a partir de uma ordenação bastante subjetiva e involuntária.

Em “A estrutura bipolar da narrativa”, José Carlos Garbuglio examina o romance *Grande Sertão: Veredas* a partir de dois eixos narrativos básicos: um objetivo, que busca os fatos acontecidos na história do jagunço Riobaldo; outro subjetivo, que acompanha a trajetória da memória do narrador, cheia de vai-e-vem. Considerando esse segundo eixo narrativo, o ensaísta declara: “à medida que a palavra desentoca o fato e o cristaliza em seu referente, estimula outros acontecimentos que estão ali adormecidos e com isso atropela ainda mais seu fluxo, complicando decisivamente a cronologia armada na tiragem da memória” (GARBUGLIO, 1983, 428). Esse processo de fragmentação da memória não é exclusivo da narrativa de Guimarães Rosa, mas de todo relato memorialístico. No de Jorge de Lima, essa fragmentação pode ser observada em

momentos em que o fluxo contínuo da narrativa é interrompido para dar lugar a divagações de ordem diversa do acontecido-narrado:

Hoje, porém, disfarçando, derivando, espairecendo em lembranças, em dias que ele foi, em que ele figurou, em que consistiu, tenho as minhas memórias provocadas por vários agentes entre os quais recorri principalmente, proustianamente em parte à música. Efetivamente, há tempos uma poetisa de S. Paulo me perguntava para um inquérito que estava organizando, e pretendia, creio, publicar – o que eu via, ou sentia ouvindo música. Respondi então às perguntas da paulistana, contando-lhe principalmente o que eu não via, ouvindo música. Algumas vezes porém vejo as coisas ou melhor – revejo. Por exemplo, quando ouço cantigas de cego, vejo minha infância, retratos de avós, queridos entes mortos, vejo a feira da terra em que nasci. (LIMA, 1958, 109-110).

A condução narrativa de Jorge segue o mesmo curso da memória, ou seja, contando os acontecimentos pretéritos ele interrompe a narrativa para dar lugar a alguma lembrança mais recente, buscando nesse conteúdo significados para a experiência. Isso ocorre porque o fluxo da memória, ao tentar resgatar algum acontecimento, é atravessado por outras situações-acontecimentos; a memória não segue a linha cronológica dos fatos, há algo que sempre puxa outras lembranças. Em *Minhas Memórias* essa correnteza de acontecimentos e cortes é frequente²⁰. No capítulo III, ao descrever uma viagem de trem, Jorge interrompe a descrição para explicar o significado de “cambembe”: “todavia não posso e declaro-me cambembe. Sabeis que é cambembe?” (LIMA, 1958, 114). No momento de revelar o significado da palavra ele faz um novo corte e introduz o comentário que justifica e mostra o porquê dele ser um cambembe: “Contar-vos-ei que criança cambembe eu tive dons que perdi, dons de apreensão da verdade, de Deus me tocando, dons além das medidas da razão humana...” (LIMA, 1958, 114). Mas só depois ele retoma a questão: “e cambembe sou, nesse estilo a que volto. Dir-vos-ei o que é Cambembe.” (LIMA, 1958, 115). Nesse momento, Jorge mais uma vez interrompe a narrativa para introduzir outras lembranças, a história (oficial) dos cambembes:

Eis história: o primeiro bispo do Brasil – D. Pero Fernandes Sardinha gastou todo o seu tempo de Bahia arengando com o governador Duarte da Costa. De viagem para a Europa, esse bispo naufragou; (...) D. Sardinha com umas cem pessoas ia para Portugal. Tinha viajado quatorze dias quando uma tempestade de ventos de travessia “envoltos em escuridão, trovões, coriscos assaltou a nau. (...) Isso se deu nas costas das Alagoas, entre os rios Coruripe e o de São Francisco. Mulheres, crianças, homens válidos, que puderam se salvar chegaram

²⁰ Em *Minhas Memórias*, a fragmentação narrativa limiana se dá, sobretudo, quando as recordações do passado são misturadas aos acontecimentos mais recentes, que o fazem reavaliar seu presente.

à mansa praia dos baixios de D. Rodrigo. Caetés os acolheram para em seguida matá-los a flechadas e a tacape. O bispo não escapou: deram com uma maça nesse prelado, abriram-lhe a cabeça pelo meio, para pasto de seus ventres”. Aí o massacre foi vingado com tremenda perseguição pelos brancos contra a guerreiríssima nação Caeté. Raça de Caeté não se sujeita à escravidão: morre lutando por liberdade. (...) Combatiam por combater. Parte dos caetés perseguidos pela vingativa dureza dos perós assentou pouso às margens das alagoas Manguaba e Mundaú. (...) Em pouco tempo as margens das alagoas, as redondezas dos rios Sumaúma, Mundaú e Paraíba foram povoados de Caetés sedentários, fecundos procriadores, exímios tocadores de pífanos. Mas, os homens fortes da nação indígena os chamou, por irisão, de cambembes (...) A contribuição de cambembes para o nosso exército e para a nossa marinha é enorme! À vista das armas, da farda bonita do conterrâneo que vem de licença rever a terra natal, novas levas de cambembes deixam o sururu tão ali pertinho, deixam a gaita de bambu pelo tambor de guerra, pelo fuzil, pelo boné de fuzileiro, que parece um cocar de guerra. E, são de novo Caetés! (LIMA, 1958, 115-116).

Em meio à explicação do significado de “cambembes”, surge a explicação histórica, centrada em um episódio da vida colonial brasileira: a morte do bispo Sardinha e de sua comitiva pelos índios Caetés, guerreiros da liberdade. A partir da imersão na memória histórica, portanto coletiva, o significado de “cambembe” vai sendo explicitado ao leitor, mesmo que isso leve o texto memorialista de Jorge de Lima a se fragmentar ainda mais. Jorge acaba por promover, por meio de suas memórias, um diálogo entre vozes (orais, históricas, libertárias, guerreiras, ancestrais), no qual se destaca a sua própria em sua associação aos “cambembes”, sejam eles os amigos da infância, sejam eles os índios de nosso passado histórico: “Porém o nome tão sonoro *cambembe* ficou bastante injurioso, saturado não de ódio, pior ainda: virou nome de desprezo, desse desprezo que votam certos gráudos e burros de hoje pelos poetas” (LIMA, 1958, 116, grifo do autor). Ser “cambembe” alcança, assim, um significado simbólico maior; ao associar o poeta ao “cambembe”, Jorge inscreve a denominação na tradição poética do *guache* de Drummond, que por sua vez se relaciona com Baudelaire por meio do poema “Albatroz”. Não por acaso, o poema “A ave”, analisado em outro momento desse texto, dialoga com “O albatroz” de Charles Baudelaire.

Ao fazer a retrospectiva de sua história, o poeta-memorialista configura a história de outros. Em seu *Autorretrato Intelectual*, ele afirma que “a arte é sempre individual, espontânea, inconsciente e pura” (LIMA, 1958, 68); entretanto, em sua concretização, ela acaba por falar de uma dada realidade, estendendo a realidade única e individual do artista para uma coletividade. Para Jorge de Lima, o poeta devido a sua sensibilidade poética reflete o subconsciente de sua época (LIMA, 1958, 68); ao narrar

os acontecimentos pretéritos, vai além da individualidade, sua história particular se mistura com a coletiva. Assim, em textos memorialistas, interessa o indivíduo “que se volta de preferência para si mesmo, embora, é claro, não se furte a testemunhar o comércio do seu eu com o mundo circundante que a vida lhe apresentou”. (ZAGURY, 2009, 15).

Jorge de Lima escreve *Minhas Memórias* combinando o vivido e o ilusório, utilizando dados verídicos e importantes de sua trajetória de vida e o imaginado, fatos idealizados, (justificável) porque “o intenso parece verdadeiro” (LEJEUNE, 2008, 106). A infância possui um caráter particular, já que as recordações associadas a ela são fruto, em grande parte, de relatos colhidos e assimilados como verdade. Jorge de Lima tem consciência dessa imbricação entre fato verídico e fantasiado ao afirmar a importância das memórias maternas para a sustentação da narrativa: “estas transformações são tão sensíveis, estas aquisições são tão assinaláveis que as pude perceber desde... pelas informações que mais tarde pude colher de minha mãe...” (LIMA, 1958, 111). Mesmo diante dessa dificuldade de captar, em essência, a infância, os relatos associados a ela são encarados como verdade emocional: “O episódio assim anunciando terá a seu favor na leitura o interesse de ser memória fixada, emocionalmente vigente pelo menos até a data da narração”. (ZAGURY, 1882, 60).

No trecho seguinte, observamos que o material que reconstrói a história pode também representar algo imaginado e/ou confuso:

Digo memórias, não digo? Poderia falar de coisas antes, imprecisas, misturadas com sombras de camarinhas, caixas de música, álbuns de família, sarampo, malinconias das noites, madornas de meidias, sustos do mundo nascendo, abusões, sobrosos. (LIMA, 1958, 99).

Mesmo que retoricamente, o autor admite não saber caracterizar seu escrito, que se alterna entre o desejo de reconstrução do real e a vaguidão da memória fragmentada por imprecisões. Ele afirma que “poderia falar de coisas antes, imprecisas, misturadas com sombras de camarinhas”, sugerindo, com a construção frasal escolhida, que não será assim. Mas o que vemos são justamente essas “imprecisões” e “sombras” dando forma ao contado, incorporando as sensações que tais acontecimentos despertam agora no homem adulto.

O narrador autobiográfico procura mostrar ao seu leitor o quanto está comprometido com a verdade, que deseja expor através da escrita os acontecimentos reais de sua vida, mas não descarta a impossibilidade da mentira/da criação, tentando atravessar a ponte que separa o sujeito do passado do sujeito do presente. Os fatos

citados na narrativa auxiliam na reconstrução da história, buscando sua objetividade; para alcançar tal finalidade, ele utiliza, às vezes, informações questionáveis. Eliane Zagury refere-se a esse recurso, observando que ao mesmo tempo em que o sujeito narra, está argumentando: “há conflitos entre a realidade ‘verdadeira’, mas as posições antagônicas são o eu narrador, com o conhecimento objetivo absoluto, *versus* a hipocrisia do mundo. Nenhum conflito interior, pois a memória também será prova irrefutável do conhecimento ‘verdadeiro’”. (ZAGURY, 1982, 60-61).

Os fatos relatados representam uma seleção de acontecimentos ao longo da vida de Jorge, sejam eles episódios vividos ou assimilados como verdade, uma vez que “todos os realismos são objetos construídos a partir da realidade, na medida em que a sua percepção sempre é seletiva e interpretativa”. (ZAGURY, 1982, 95 grifos nossos). Seletiva porque sabemos da impossibilidade de contar tudo e de se oferecer ao leitor na sua verdade mais absoluta, já que o passado é completamente moldado pela perspectiva de quem narra. Interpretativa porque a escrita nos dá a liberdade de sermos subjetivos, tanto na seleção quanto na interpretação dos eventos. De modo geral, a “verdade” funciona “como adequação aos fatos”. (DUQUE-ESTRADA, 2009, 19), ou melhor, como uma adequação dos fatos.

Povina Cavalcanti revela a despreocupação de Jorge de Lima em dizer somente a verdade: “Jorge, como já acentuei noutra passagem, nunca procurou ser fiel à sua memória, ou esta se lhe escapou, muitas vezes, e lhe alterou a fisionomia e a própria substância dos fatos” (CAVALCANTI, 1969, 21). Talvez esse seja o jeito limiano de mostrar como “o rio da infância marca a alma da gente. Não de toda a gente, mas daqueles que mais tarde se reencontram com o passado. O que importa aqui é ver o rio criativo.” (CAVALCANTI, 1969, 17, grifos nossos). O “rio criativo” ao qual Cavalcanti se refere é essa adequação da memória que Jorge faz ao longo de *Minhas Memórias*, pois ele reinventou o mundo em que viveu o *eu* envolvido com as lembranças e o saudosismo da infância.

Ainda no começo de sua narrativa, percebemos como a memória particular está misturada às suas experiências artísticas:

Como vos disse, e se não disse, faço-o agora que estas são *minhas* memórias literárias, grudadas como fotomontagens à vida de cada dia. Para um *Jornal das Letras*. As outras que alimentam o supersolo desta ilha de Deus são a terra da minha vida e constituem um Diário Íntimo de uma comprideza de muitos anos. Desde muito cedo percebi que existia uma outra vida sotoposta e embebida no cotidiano, minando sonhos vivos, lógicos, reais. Peguei a tomar consciência deles

também. Eram bons mas tristemente gostosos como se a intuição desse mundo colateral e misturado me desse uma visão de cima para baixo. (LIMA, 1958, 105, grifos do autor).

Ao aproximar “memórias literárias” e “memórias cotidianas”, deparamo-nos novamente com as fronteiras confusas (e ambíguas) entre ficção e realidade, uma vez que suas lembranças literárias estão “grudadas como fotomontagens à vida de cada dia”. O processo de construção das memórias limianas é mais bem compreendido se valermos de outro procedimento composicional: o da fotomontagem, chamada por muitos de “collage”. Segundo Sérgio Lima,

o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papier-collés*”, pois a expressão de Ernest só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. (LIMA *apud* CAVALCANTI, 2007, 69).

No Brasil, em processo semelhante ao da *collage* surrealista, Jorge de Lima praticou a fotomontagem em *Pintura em Pânico* (1943), obra prefaciada por Murilo Mendes. Para Mário de Andrade, a fotomontagem era uma espécie de construção lúdica que consistia em “se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar”. O processo, aparentemente simples, poderia levar, a princípio, a criações “bisonhas, mecânicas e mal inventadas”, mas que com a prática, resultava em “um meio novo de expressão!”, nos dizeres entusiastas de Mário. (ANDRADE *apud* CAVALCANTI, 2007, 69).



“A poesia abandona a ciência à sua própria sorte” (LIMA, 2010, 61).²¹

O conceito de fotomontagem é importante porque serve de método de construção não só da obra poética e artística de Jorge de Lima, mas também de suas memórias. O texto memorialístico limiano é formado por recortes de imagens e de passagens importantes de sua trajetória de vida, sobretudo da infância, construindo, por meio de sua junção, um novo entendimento da própria existência. Há uma ligação entre a técnica da fotomontagem e o fluxo da memória uma vez que ao resgatar o passado, o poeta recorda apenas de alguns episódios – nem sempre associados uns aos outros –,

²¹ A fotomontagem está associada à fase surrealista de Jorge de Lima. A figura construída pela fotomontagem, confusa e desconexa, faz a ligação entre arte e ciência, aspecto que sempre dividiu os homens, segundo afirma Jorge de Lima em suas memórias: “Por muito tempo foi colocado neste ângulo o problema perante nós: escolher entre Ciência e Arte” (LIMA, 1958, 156). Sua própria trajetória revela essa complicação existencial, já que fora médico (e um excelente médico, segundo as informações de Povina Cavalcanti) e artista completo e diverso (poeta e pintor). O artista surrealista confere um novo significado às coisas cotidianas surpreendendo, pela técnica de fragmentação e junção, gerações de ‘homens comuns’. Essa ruptura de perspectiva é característica fundamental dessa estética, tendo sido incorporada por Jorge não só em sua poética e fotomontagem, mas também em seus textos memorialísticos.

dando-lhes, pois, novos significados. Suas lembranças são, portanto, espécies de fotomontagens (fragmentação e junção).

No trecho abaixo, por exemplo, em meio às divagações do contato do “menino-poeta” com a poesia – declamação de uns versos de Casimiro de Abreu –, Jorge reconstrói a experiência por meio da fotomontagem – que é citada textualmente no trecho.

Casimiro correspondia à minha idade e com êle recebi de Joaquim Goulart de Andrade um prêmio recitativo quando respondi a sua pergunta, certo dia:

- Quem sabe recitar?

Respondi:

- Eu sei Casimiro.

- De Abreu?

- Sim senhor.

- Então diga.

Oh! dias de minha infância!

Oh! meu céu de primavera!

Que doce a vida não era

Nessa risonha manhã!

Proferia os versos, trêmulo, com medo não sei de que, porém Casemiro no ar, me rodeando, vestido de sobrecasaca e colête de veludo, um jardim que eu conhecia da capa de uma edição enchia a sala em fotomontagem com a classe, bancas, quadro-negro, cadeiras, mapas. E atrás da face pálida de Casemiro eu via a minha própria face aflita e literária. (LIMA, 1958, 129-130, grifos nossos).

A cena é montada a partir de uma série de elementos não necessariamente harmônicos, dos quais se destacam a imagem do poeta Casimiro de Abreu (e toda sua indumentária), o cenário bucólico da capa do livro (jardim), dispostos diante de elementos próprios da sala de aula (bancas, quadro-negro, cadeiras, mapas), sugerindo, inclusive, a imagem (não posta) de outras crianças – talvez a primeira plateia do poeta. O mais interessante é notar que esses elementos, em vez de criarem uma atmosfera fantasmagórica no texto (o vulto do poeta morto pairando sobre a sala de aula), servem exatamente para dimensionar a realidade do poeta, que se mostra, já nesse instante, dotado da revelação poética: “E atrás da face pálida de Casemiro eu via a minha própria face aflita e literária” – revelação que é ressaltada inúmeras vezes em suas memórias. A cena, através da fotomontagem, parece dialogar com a tradição literária por meio do reforço da imagem do poeta como um ser “desencontrado do mundo” – voltam aqui as imagens referenciais do *gauche* de Drummond e do “albatroz” de Baudelaire.

Em outro trecho de *Minhas Memórias*, fica evidente que a vida particular (traçada do diário) liga-se, de alguma forma, à vida extensa e subjetiva da literatura: “quero recordar que estas reminiscências foram retiradas de meu diário fechado, nem são literárias no sentido de arte de escrever, porém podem revelar algumas relações com o que escrevi como literato.” (LIMA, 1958, 109, grifos nossos). Podemos depreender dessa citação aparentemente convencional duas informações importantes: a primeira diz respeito ao fato do poeta não compreender suas memórias como forma literária, ou seja, ele não as coloca como literatura. Isso pode sugerir, caso a interpretação seja correta, que os procedimentos poéticos adotados – alguns mostrados no início desse capítulo – podem ser inconscientes, ou melhor, serem a exposição quase automática de procedimentos inculcados em toda uma vida dedicada à poesia. A segunda informação, já bem repassada pela crítica, é a revelação do poeta (e sua consciência) de que seus escritos memorialísticos ajudarão na compreensão de sua poética e de sua personalidade artística. Nesse sentido, Jorge afirma, mais uma vez, que a essência de sua arte está localizada na infância.²²

As experiências coletivas, de certa forma, fazem com que o sujeito passe por um processo de mudança, dando ao texto autobiográfico um caráter ainda mais subjetivo. Ou seja, o narrador faz das memórias coletivas uma verdade, repetindo tantas vezes histórias contadas pelos mais velhos que elas se tornam verdades; no caso de Jorge, ele se serviu das histórias maternas foram transformadas em verdades absolutas, confiáveis: “mãe sabe até mentir divinamente desde o nascimento até a morte por bem de seus meninos” (LIMA, 1958, 113). Aqui, a relação entre poesia e vida cotidiana torna-se bastante clara, já que para explicar sua multiplicidade poética, ele se vale de reminiscências longínquas – tão distantes que são dadas pelas memórias da mãe –, centradas no gosto pelo som da casa, pela “fascinação máxima que aos três anos já era realidade existencial – a caixa-de-música, um embevecimento.” (LIMA, 1958, 111).

Do que me ofertava aquele aparelho mágico, eu me lembro, eram os compassos de certo minueto que, homem feito, verifiquei ter sido o da *Sinfonia 39* de Mozart. A *Gavota* de Bach, o *Danúbio Azul* de Strauss, sobretudo, nos atraíram a mim, a meu irmão e a companheiros de meninice, horas e horas. Depois surgiam uma *schottish* anônima e quatro ou cinco compassos de uma valsa de Chopin, mas as minhas preferências estavam no trechozinho do minueto, talvez por ter sido melhor executado pela pobrezita caixa-de-música. Com efeito, reparava que, enquanto a *schottish* era ferida quase nota a nota pelas

²² Um poema que ilustra bem este procedimento é o seguinte, de Oswald de Andrade: “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta /Das coisas que eu nunca vi” (ANDRADE, 1991, 99).

agulhas do eriçado rolo de aço, o minueto era, nos trechos de maios bravura, atingido ao mesmo tempo por quatro ou cinco estiletas da dentada serra sonora. Já havia experimentado a valsa de Chopin podia alcançar no máximo o meio da sala contígua, e a *schottish* inda era ouvida, em toda a extensão, da segunda sala à última parede da terceira, o minueto enchia as três salas e descia pela escadaria que dá para o parque, mesmo quando as notas não surgiam geminadas e impetuosas, mas de uma ingenuidade lírica extraordinária. Era surpreendente a elasticidade daqueles tons pobres, mas suaves. (LIMA, 1958, 111-112).

A música influenciou bastante Jorge de Lima na infância; ela é um dos agentes formadores de sua memória: “tenho as minhas memórias provocadas por vários agentes entre os quais recorri principalmente, proustianamente em parte à música” (LIMA, 1958, 109). Ela aparece em sua obra como evolução do homem e constituição de suas projeções:

Lembrem-se de que em suas *Memórias*, Jorge faz confissões muito interessantes sobre as influências que o poder musical exercia sobre a sua sensibilidade, transportando-o ao seu passado de menino, ao velho sobrado, ‘com a grande feira aos sábados, a igrejinha, o rio, uns moleques que me agrediram uma vez arrebatando-me um livro de gravuras, até os cavalos amarrados aos moirões das esquinas, pensativos, remoendo amores de cercados longínquos’. (CAVALCANTI, 1969, 179).

Minhas Memórias, como é comum em textos autobiográficos, inicia-se com as passagens da infância do menino Jorge. A distância temporal e o apelo fantasioso revelam a importância da infância a partir de referências literárias claras, como ao romantismo saudosista de Casimiro de Abreu – figura recorrente em suas lembranças literárias:

paisagem passa ligeira nesse tempo de sete, oito anos, ó que saudades da aurora de nossa vida, correndo atrás de tudo, as coisas não paradas também bolando em torno de nós, muçambes, flor-de-relógio nos campos, a fábrica de óleo de caroço de algodão, as balduínas da G.W.B.R. de manhãzinha salvando a pressão das caldeiras, o trem muito veloz (cuidado de pais), hulha queimada entre os trilhos, e os nomes que os trens me dão: sulipa, cassaco, tarifa, Papacaça, Quipapá, Caruaru, dormentes de aroeira, baraúna, maria-preta, jatobá. (LIMA, 1958, 113, grifos nossos).

Outra referência literária clara é Inês de Castro, “imortalizada por Camões em *Os Lusíadas* e referida em toda a obra poética de Jorge de Lima” (CAVALCANTI, 2007, 24). Em *Minhas Memórias*, o poeta refere-se ao achado de trechos do poema camoniano nos documentos do pai – aliás, Camões e sua doce musa erravam em meio a “anotações de fatos familiares” do pai.

... e antes do maio findar li Inês copiada por meu pai. Ele amava aqueles versos de Camões e os guardava com anotações de fatos familiares dentro de uma gaveta. Aí havia umas palavras: ‘Nasceu meu filho Jorge às 10 horas da manhã, domingo, 23 de abril, dia de S. Jorge... Esse menino...’ Surpreendeu-me mexendo e lendo seus segredos. Tive susto incontido. No dia seguinte suas mãos queridas haviam metido Inês entre as páginas de meu caderno de versos. Celina virou Inês florida em maio, e mágica inventou-se para mim, e não tinha sossego Inês; e mudava o mundo para mim. Trocava-se e trocava as coisas. O piano era todo de marfim, as cadeiras não nítidas, os quadros de sala fábulas falantes. Inês unida a mim, ouvindo comigo, descortinada a vida e me dá os signos foragidos, ledices de cantigas luadas, Inês invisível entre as neblinas em que tornava o ar das tardes, os sinos da Igreja dos Martírios e do Rosário, batidos para mim, antevistas caras, enverdecidas hastes em cravinas, e então nascia a avoadada fila, a teoria de aves cruzando céus privados. (LIMA, 1958, 129).

O trecho, dotado de particular importância para o poeta, é transfigurado poeticamente “em *Invenção de Orfeu*, onde há um canto inteiro dedicado à figura de Inês de Castro, Canto IX, composto na mesma métrica que Camões utilizara em seu poema” (CAVALCANTI, 2007, 188). Mas ao contrário do poeta lusitano, que imortalizara “Inês já posta em sossego”; Jorge dota sua musa de “movimento vivificador”, pois ela é construída imagetivamente por meio de elementos diversos, muitas vezes inconciliáveis (aparentemente): a Inês limiana é brilhante e cinza; rainha e filha; negra e branca; anjo e andarilha, isto é, “temas em temas”.

Inês que fulge quando o dia brilha
ou se acinzentada quando o ocaso avança,
rainha negra, mãe e branca filha,
entre arcanjos do céu etérea dança,
e nos dias dos mundos andarilha,
andar incandescente que não cansa,
poema aparentemente muitos poemas,
mas infância perene, tema em temas.

Ela fechada virgem, via-a em rio;
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo
a própria poesia que surgiu
intemporal, poesia que me vê, verá, me viu,
ó mar sempre passado em que velejo
eu próprio outro marujo e outro oceano
em redor do marujo transmuntano.
Meu pai te lia, ó página de insânia!
E eu escutava, como se findasses.
Findasses? Se tu eras a espontânea,
a musa aparecia de cem faces,
a além de mim e além da Lusitânia,
como se além da página acenasses
aos que postos em teus desassossegos,
cegam seus olhos por teus olhos cegos.

O vidente através, ó Inês mirante,
em nós mortes sofridas para versos.
para que nesta vida o mundo cante
e o cego e o surdo e os homens controversos
apreendam todos teu geral instante,
teus pequenos e grandes universos,
teu aparecimento em Mira-Celi,
para que tua face se revele.

Em *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*, Luciano Cavalcanti observa que, “como referência biográfica bastante evidente, Inês se mostra, talvez, a musa mais relevante para o poeta, mais importante até do que Mira-Celi, criada por ele mesmo. É fundamental apontar, no entanto, que Mira-Celi surge daquela, ou seja, Inês está dentro de Mira-Celi.” (CAVALCANTI, 2007, 188).

É através da memória que Jorge amplia seu mundo imaginado, ele recria e transfigura as musas de sua infância; dotadas de vida pela sensibilidade poética: “um poema é um acontecimento muito maior que uma distinção oficial, pois Mira-Celi e os seres que vivem nos meus versos, realmente existem, como qualquer indivíduo do mundo animado”. (LIMA, 1958, 64).

Ao apresentar-nos o menino de União, Jorge de Lima parece tentar afastar toda a ficcionalidade narrativa, modulando seu texto pelo real. Mas ao contar suas experiências pessoais, ele está de alguma forma interpretando o passado, criando um novo passado. Isso ocorre em toda sua obra segundo observa Povina Cavalcanti.

Mas é preciso que todos que o conheceram sintam bem a extraordinária vidência desse homem, que empregou todas as forças de sua inteligência na construção de um mundo belo, que ele com sagaz pioneirismo ia revelando aos outros, todos os dias, numa insaciável busca de novidade, de ineditismo, de virgindade e de grandeza. (CAVALCANTI, 1969, 181).

Luiz Santa Cruz, em apresentação já citada, observa que a obra de Jorge de Lima, tanto poética quanto narrativa, pode ser analisada a partir de uma palavra-chave “que nos permite com ela devassar o segredo e o elo misterioso de sua cadeia criadora”: a palavra “infância”. (SANTA CRUZ, s/d, 19). Para o crítico, “todas as demais temáticas são, com relação a esta, subsidiárias, e serão sempre as mãos de uma criança que nos conduzirão a conhecer todos os tesouros escondidos em seu reino da poesia” (SANTA CRUZ, s/d, 23). Para demonstrar sua exatidão analítica, Santa Cruz reitera o argumento a partir de uma série de exemplos poéticos:

Quase tudo, na poesia de Jorge de Lima, vem da sua meninice. “O grande circo místico” é o mesmo “Circo Internacional de Vigo” do

poema “Meninice”, dos *Novos Poemas*; a ave de arribação que o menino vira pousar na torre da igreja-matriz da Madalena, em União dos Palmares, inspiraria o bellissimo poema “A ave”, de *A túnica inconsútil*, quarenta anos depois: a menina louca que o poeta, aos seis anos, do sobradinho de seu pai, contemplava sob a chuva, no Largo da Matriz – a “Joaquina maluca” dos *Novos Poemas* –, também reapareceria, estilizada, inclusive teologicamente, e projetada na “Comunhão dos santos”, em “A morte da louca” de *A túnica inconsútil* e, mais episodicamente, em *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*. (SANTA CRUZ, s/d, 32).

A partir das informações iniciais de Santa Cruz, é possível um confronto entre alguns dos poemas citados e *Minhas Memórias* na tentativa de evidenciar a importância da infância de Jorge de Lima para a construção de sua obra poética. Em *Minhas Memórias*, o poeta afirma:

... quando ouço cantigas de cego, vejo minha infância, retratos de avós, queridos entes mortos, vejo a feira da terra em que nasci. Força maior nunca me dá visão extratemporal reproduzindo minha meninice. O sobrado em que passei até nossos sete anos, com aquela grande feira aos sábados... (LIMA, 1958, 110).

No poema “Meninice”, essas lembranças são trazidas logo nos primeiros versos; entretanto, todo o tom do poema parece celebrar a saudosa infância: o sarau de leituras da mãe; “os desenhos e brincadeiras embaixo do candeeiro belga” (CAVALCANTI, 2007,104); as tardes no circo.

“Meninice”

Lembras-te minha irmã,
da velha casa colonial em que nascemos
e onde havia o retrato do vovô Simões Lima?
Do relógio de pesos, dos móveis
de jacarandá do quarto da vovó?

Da mamãe, do papai,
suaves mas austeros e que liam à noite
o *Rocambole* e o *Ponson du Terrail*?

Da mesa de jantar em que garatujávamos
a lápis de cor, quanta coisa havia?

Lembras-te da maior emoção
que já tivemos? tão forte,
que ficamos parados
olhando-nos mutuamente:
Aquela tarde em que chegou
“O grande circo internacional de Vigo”?

... o palhaço Serafim...
... o anão que engolia espada...
... o cachorro que sabia números...

... o homem que sabia mágicas...
... o cavalo ensinado...
... o burrico que mordida o palhaço...
... o palhaço que levava tombos...

A charanga do circo!
Que beleza a charanga!
De repente vem a mocinha do trapézio...
Cumprimentos, reverências, um sorriso
para o respeitabilíssimo público da cidade!
Tu não podias ver...
Se a mocinha caísse!
Meu Jesus!
Eu olhei – ela subiu,
deu duas voltas imortais!
A charanga parou.
A emoção da cidade badalou!
Tu não podias ver!
Se a mocinha caísse, meu Jesus!
Eu olhei: ela deu outra
volta sensacional e, zás!
as calcinhas da moça se romperam!
Ela desceu...
A charanga bateu forte
Meu coração bateu também!

Um dia o circo foi-se embora...
Foi-se embora a moça das calcinhas...

Tu eras uma inocência silenciosa
Que choravas por tudo.
Eu era um menino de olhos extasiados
que tinham saudade
mas não choravam nunca!

Lembras-te do meu gorro de marujo,
de minha blusa de gola azul-marinho?
Do teu saguim que não morreu enforcado
na grade do jardim?
Tu choraste tanto!
À noite tiveste medo da alma do saguim.
Tu eras uma inocência supersticiosa
que chorava por tudo...
Eu era um menino de olhos extasiados
que tinham saudades
Mas não chorava nunca! (LIMA, 1958, 238-240).

Mergulhado no passado, especificamente nas lembranças da infância, Jorge transforma, já adulto, boa parte de suas recordações em poesia – as lembranças da “casa colonial”, o convívio familiar, a descrição pontual de suas impressões do “grande circo internacional de Vigo”. “No poema, ele revive saudosamente um tempo já ido, eternizando-o por meio do trabalho poético” (CAVALCANTI, 2007, 151). No circo, a

imagem corajosa e graciosa da trapezista faz repontar a duplicidade dos sentimentos infantis por meio da repetição, em contexto diferente, do “meu Jesus”.

O poema, essencialmente descritivo, marca também o confronto entre sua própria imagem (“menino de olhos extasiados” e saudosos que “não choravam nunca”) e a da irmã (de “inocência silenciosa/ que choravas por tudo”). No final, os versos são modificados; a irmã ganha “olhos supersticiosos” e o “poeta criança” é apresentado como alguém que “não chorava nunca”. Percebe-se, portanto, um deslocamento do sujeito que deixa de ser os “olhos” do menino para o próprio poeta, encenando uma espécie passagem temporal. Para José Aderaldo Castelo, poemas como esse marcam a importância da infância e da adolescência na obra limiana: “adulto, pelo reconhecimento que lhe possibilita a memória, ele revive o cotidiano da criança, de maneira que este período e a adolescência são conjuntamente sua maior e essencial fonte de inspiração, reflexão e criação” (CASTELO, 1999, 213-214).

Em *O engenheiro noturno*, Fábio de Souza Andrade ressaltava também esse aspecto, pontuando que a poesia mais bem realizada de Jorge de Lima é aquela “que associa elementos deste universo com as vivências infantis e o tema da própria educação sentimental, da formação das imagens na memória afetiva, rompendo com o esquematismo que a visão quase engajada trazia” (ANDRADE, 1997, 82-83, grifos nossos). Vejamos outro poema, dos lembrados por Luiz Santa Cruz:

“A Ave”

Ninguém sabia donde viera a estranha ave.
Talvez o último ciclone a arrebatasse
de incógnita ilha ou de algum golfo,
ou nascesse das algas gigantes do mar;
ou caísse de uma outra atmosfera,
ou de outro mundo ou de outro mistério.
Velhos homens do mar nunca a haviam visto nos gelos
nem nenhum andarilho a encontrara jamais:
era antropomorfa como um anjo e silenciosa
como qualquer poeta.
Primeiro pairou na grande cúpula do templo
mas o pontífice tangeu-a de lá como se tange um demônio doente.
E na mesma noite pousou no cimo do farol;
e o faroleiro tangeu-a: ela podia atrapalhar as naus.
Ninguém lhe ofereceu um pedaço de pão
ou um gesto suave onde se dependurasse.
E alguém disse: ‘essa ave é uma ave mé das que devoram o gado’.
E outro: ‘essa ave deve ser um demônio faminto’.
E quando as suas asas pairavam espalmadas dando sombra às crianças cansadas,
até as mães jogavam pedras na misteriosa ave perseguida e inquieta.
Talvez houvesse fugido de qualquer pico silencioso entre as nuvens
ou perdesse a companheira abatida de seta.

A ave era antropomorfa como um anjo
e solitária como qualquer poeta.
E parecia querer o convívio dos homens
que a enxotavam como se enxota um demônio doente.
Quando a enchente periódica afogou os trigais, alguém disse:
- ‘A ave trouxe a enchente’.
Quando a seca anual assolou os rebanhos, alguém disse:
- ‘A ave comeu os cordeiros’.
E todas as fontes lhe negando água,
a ave desabou sobre o mundo como um Sansão sem vida.
Então um simples pescador apanhou o cadáver macio e falou:
- ‘Achei o corpo de uma grande ave mansa’.
E alguém recordou que a ave levava ovos aos anacoretas.
Um mendigo falou que a ave o abrigara muitas vezes do frio.
E um nu: ‘ave cedeu as penas para meu gibão’.
E o chefe do povo: ‘era o rei das aves, que desconhecemos’.
E o filho mais moço do chefe que era sozinho e manso:
‘dá-me as penas para eu escrever a minha vida
tão igual à da ave em quem me vejo
mais do que me vejo em ti, meu pai’. (LIMA, 1958, 469-470).

O poema “A Ave”, conforme já dissemos, faz uma referência direta ao poema “O albatroz”, de Charles Baudelaire, inscrevendo-se em uma tradição literária que confere a imagem de maldito ao poeta, marginal ao modo de vida moderno, no qual tudo é transformado em mercadoria.

“O albatroz” (Charles Baudelaire)²³

Às vezes, por prazer, os homens de equipagem
Pegam um albatroz, enorme ave marinha,
Que segue, companheiro indolente de viagem,
O navio que sobre os abismos caminha.

Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,
Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,
Deixa doridamente as grandes e alvas asas
Como remos cair e arrastar-se a seu lado.

Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!
Ave tão bela, como está cómica e feia!
Um o irrita chegando ao seu bico em cachimbo,
Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!

O poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

Nos dois poemas, as respectivas aves são apresentadas como seres deslocados tal qual a figura do poeta. Em ambos, há essa metaforização explícita: “era antropomorfa

²³ Tradução de Ivan Junqueira.

como um anjo e silenciosa/ como qualquer poeta” (“A ave”); “O poeta é semelhante ao príncipe das alturas” (“O albatroz”). As duas aves são afastadas pelos homens que não se solidarizam com elas; no poema de Baudelaire, o albatroz é alvo de risos e piadas, sendo arrastado de sua condição de “príncipe” à diversão de grosseiros marinheiros; no de Jorge, a ave é nomeada por vários epítetos negativos (“demônio doente”, “demônio faminto”) e todos a enxotam até que, morta, ganha outros significados, ressaltando a mentira humana. No poema, Jorge de Lima transforma a “ave” – objeto trazido de sua infância²⁴ – em síntese da injustiça social: “Ninguém lhe ofereceu um pedaço de pão”; “até as mães jogavam pedras na misteriosa ave perseguida e inquieta”. Em seu *Autorretrato Intelectual*, Jorge de Lima confirma que as questões sociais foram um assunto relevante dentro de sua obra: “meus poemas, o romance *Calunga*, *A Túnica Inconsútil*, finalmente toda a minha obra literária, é social, porque nela eu falo do homem, de sua presença no mundo, de suas lutas e sofrimentos, de suas inquietações e de seus desejos.” (LIMA, 1958, 64-65).

Para Santa Cruz, este poema é a constatação de que a cultura e os acontecimentos desse período influenciaram toda a sua obra, “o seu clamor de poeta pela justiça social vinha da religiosidade cristã de sua infância...” (SANTA CRUZ, s/d, 27). Tanto em sua poesia quanto em suas memórias há reflexos de sua infância marcada pelas experiências angustiantes nas relações humanas. Poemas como “A Ave” expõem a dificuldade do poeta, desde garotinho, em lidar com tantos “mistérios” e injustiças sociais. Duque-Estrada, a respeito das experiências que adquirimos ao longo da vida, aponta: “Trata-se, em suma, de afirmar que todo o conhecimento não existe fora da vida, e que, por isto, guarda sempre algo terrivelmente muito pessoal”. (DUQUE-ESTRADA, 2009, 45, grifos nossos). Jorge externou em seus poemas e memórias as perturbações que foram conservadas desde a infância.

Outro poema, “Joaquina Maluca”, reforça a presença da infância e do social em sua obra – é importante ressaltar que este social adquire, nas concepções limianas, um valor estético maior, que reflexão sobre o humano:

“Joaquina Maluca”

Joaquina Maluca, você ficou lesa
não sei por que foi!

²⁴ “Vi-me fascinado pela igreja do Rosário adiante de minha casa: na torre desse templo o galo metálico sotoposto atravessa meus livros e perdura em *Livros de Sonetos e Invenção de Orfeu* e toma o colorido de *Orpington* azul que meu tio Argemiro Barroso importava para seu aviário do Félix Bandeira à margem da Lagoa Mundaú.” (LIMA, 1958, 117).

Você tem um resto de graça menina,
na boca, nos peitos,
não sei onde é...

Joaquina Maluca, você ficou lesa,
não é?
Talvez pra não ver
o que o mundo lhe faz.
Você ficou lesa, não foi?
Talvez pra não ver o que o mundo lhe fez.
Joaquina Maluca, você foi bonita, não foi?
Você tem um resto de graça menina
não sei onde é...

Tão suja de vício,
nem sabe o que o foi.
Tão lesa, tão pura, tão limpa de culpa,
nem sabe o que é! (LIMA, 1958, 303).

Assim como a mãe, Lau (o funileiro), a ceguinha – que aparecem no livro de memórias e são transfigurados nos poemas –, a figura de Joaquina revela uma humanidade só alcançável pela poesia. As inúmeras indagações do eu lírico a respeito da loucura de Joaquina proporcionam as indagações do próprio leitor que se pergunta, a partir dos apontamentos poéticos, o que é alienação: uma forma de defesa (“Talvez para não ver/ o que o mundo lhe faz”) ou de esmagamento do sujeito (“Talvez pra não ver o que o mundo lhe fez”)? É interessante perceber que a mudança de posicionamento se dá pela substituição do verbo fazer no presente pelo pretérito.

Essa apropriação da vida cotidiana na poesia de Jorge de Lima é observada por Povina Cavalcanti que aponta que o poeta apropriou-se na “transladação da vida cotidiana, das pessoas sem maior importância, das pequenas intrigas e, sobretudo da paisagem, do pano de fundo natural, marcando o horizonte de uma vila com pretensões de cidade...” (CAVALCANTI, 1969, 25).

Essa emergência temática da infância na literatura, apesar de sua constante repercussão – lembremo-nos do romantismo, por exemplo –, só ganhou força real na poética brasileira a partir dos modernistas segundo observa Eliane Zagury.

Como tema literário, a infância parece ter sido descoberta pelos românticos, em contrafação ao tema da educação examinado pelos enciclopedistas. Entretanto, ainda que o motivo infantil tenha aparecido aqui e ali no século XIX brasileiro, só vai adquirir grau de tema em pleno século XX. O primeiro momento modernista, embora eivado de características que o poderiam aproximar de uma adolescentada – como, aliás, boa parte do nosso romantismo – impostou uma imagem infantilizada. (ZAGURY, 1982, 13).

Em seu *Autorretrato Intelectual*, Jorge de Lima confirma a posição de Zagury, ressaltado, no entanto, que a exploração da temática da infância teria vindo por intermédio da obra memorialística de Marcel Proust:

Mas não só pelo relativismo introduzido em nossa literatura, se fez sentir no Brasil a influência de Proust. Esta se nota também pela grande importância que os nossos escritores passaram a dar então às memórias de infância, de que o *Menino de engenho* de José Lins do Rêgo pode servir de exemplo. Nunca a infância, com todas as suas dimensões e seus seres intemporais proustianos foi mais explorada. (LIMA, 1958, 84).

A literatura brasileira modernista, da qual Jorge de Lima faz parte, foi bastante influenciada pelas evocações memorialistas dos primeiros anos, da infância. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade – e Jorge de Lima –, assim como outros artistas procuravam diversificação poética: “o poeta e o ficcionista se identificava com a criança que vinha à tona a qualquer propósito” (ZAGURY, 1982, 13), transformando suas experiências pessoais, vividas na infância, em matéria poética por meio de uma linguagem simples e popular. Vejamos, a título de ilustração, dois poemas bem representativos dessa pulsão infantil da literatura modernista: “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade, “Porquinho-da-Índia”, de Manuel Bandeira.

“Infância” (Carlos Drummond Andrade)

A Abgar Renault

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras.
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala - nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
- Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história

era mais bonita que a de Robinson Crusóe. (ANDRADE, 1980, 57).

Em “Infância”, de Drummond, deparamo-nos com suas recordações infantis elaboradas poeticamente. A família é o centro do poema. Entre as figuras evocadas pela memória do poeta estão o pai, a mãe, o irmão pequeno e a “preta velha”, inserindo no âmbito familiar reminiscências da cultura escravocrata brasileira. A “preta velha” não é aludida, no entanto, com objetivo crítico ou de negação de um passado histórico, mas como síntese do conforto e do aconchego representado pela família: “uma voz que aprendeu/ a ninar nos longes da senzala – nunca se esqueceu” chamava o menino entretido como o mundo aventureiro de Robinson Crusóe (“comprida história que não acaba mais”) para o “café gostoso/ café bom” – igual à “preta velha”. A figura materna também se destaca no poema, sugerindo, por meio de seus suspiros e pela repetição do verso “minha mãe ficava sentada cosendo”, uma espécie de tédio em relação à vida, o mesmo tédio que está presente em “Cidadezinha qualquer” – outro poema que reconstrói as vivências de Drummond que, ao falar de Itabira de modo genérico e amplo, ilustra (mais uma vez) experiências coletivas.

Em versos aparentemente singelos, Drummond, já adulto, recompõe, a partir do trabalho poético, sua infância: observemos, por exemplo, o uso do verbo acabar no presente (“acaba”), pontuando a continuidade imaginativa aberta pela leitura inicial – leitura iniciada na infância, mas que se prolonga pela vida. A partir da sensibilidade adulta, Drummond pode reconhecer o valor de sua própria história, das experiências individuais – que se projetam no imaginário coletivo (quantos não são os meninos que já sonharam com as aventuras de Crusóe enquanto construía suas próprias experiências?): “E eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóe”.

“Porquinho-da-Índia” (Manuel Bandeira)

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
Levava ele prá sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

- O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada. (BANDEIRA, 1986, 100).

Bandeira ao falar do seu (inusitado e terno) bichinho de estimação traduz poeticamente a emoção experimentada na infância. Seu poema é pontuado pela doçura da criança que deseja dar ao bichinho um lugar melhor: “Levava ele prá sala/ Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos”; “as ternurinhas” dadas a esse novo “companheiro”. Mas o porquinho-da-índia não corresponde aos carinhos que lhe são oferecidos; pelo contrário “queria era estar debaixo do fogão” – lugar também de conforto (mas negligenciado pelo menino desejoso de proteger). O poema reelabora a primeira experiência de rejeição amorosa, vivida ainda na infância. Mais uma vez percebe-se que essa experiência, aparentemente boba e ingênua, capta a essência não apenas do poeta, mas de um imaginário coletivo.

Os poemas de Jorge de Lima, Drummond e Bandeira são a afirmação de que as experiências vividas na infância de alguma forma provocaram transformações profundas no ser – e possuem um alcance maior, projetando aspectos fundamentais de todas as infâncias. Amadurecidas pelo tempo e elaboradas pelo labor poético, essa vivência, inicialmente frágil, ganha autenticidade e valor universal. A respeito de Jorge de Lima, Povina Cavalcanti observa que “como êxito de sua adesão ao modernismo, Jorge entrou numa fase de produção fecunda, descobrindo os novos mundos de sua prodigiosa sensibilidade” (CAVALCANTI, 1969, 95). Essa “prodigiosa sensibilidade” já era manifesta, de maneira ainda rasa, em sua infância conforme sugerem suas impressões em *Minhas Memórias*.

Por meio das memórias de Jorge de Lima, além de entrarmos em contato com o seu vasto poder criativo, conhecemos também a história de alguns habitantes singulares de União; é a memória do artista misturada à memória da coletividade. A partir do contato com o outro, ele se torna outro, isto é, soma seu passado, por meio da recriação, aos personagens e lugares da sua infância: “algumas vezes porém vejo coisas ou melhor revejo. Por exemplo, quando ouço cantigas de cego, vejo minha infância, retratos de avós, queridos entes mortos, vejo a feira da terra em que nasci” (LIMA, 1958, 110).

No capítulo III, “Infância e sons”, é marcada a presença afetiva e inspiradora dos cegos e da música (mais uma vez).

Gostei sempre de cego. O ceguinho Jonas que cantava pedinchando chega a me mostrar os olhos coagulados, cabeça de lado procurando a claridade que parecia vir sempre de cima. Era um adolescente de cabelo preto escorrido na testa. Na frente esquerda, perto da orelha, tinha marcas de bexiga branca. A não ser essa música de cego de feira, as cantigas de ninar me recordam fortemente paisagens do sertão com caboclas acalentando meninos à boquinha da noite, a papa-ceia

brilhando em cima das umburanas. Outras cenas de meninice renascem ao ouvir música de pífano. (LIMA, 1958, 110).

Personagens que aparecem ao longo da narrativa de Jorge de Lima são fundamentais para a construção de suas memórias. Cada uma dessas personagens desvela uma perspectiva particular e inaugural para o menino; o funileiro e contador de histórias Lau; a garotinha cega – do início das memórias – e os amigos guerreiros da infância, por exemplo, apresentam para Jorge as disparidades sociais e temáticas importantes em sua poética.

A mãe não tendo vindo logo, a ceguinha relaxou o peditório, e daí bem pouco me proseava, sem cuia, a fala doce perguntando meu nome, como também senti seus dedos em minha face se informando para ela de minha forma, numa pesquisa carinhosa sobre meus olhos que eu fechava cego deliciado, depois no meu queixo, pescoço, medindo minha altura, adivinhando minha inocuidade. Mas eu também já sabia seu nome e que ela esmolava pra sustentar os pais malandrões; e por isso ficara eu com pena enormíssima daquela menina explorada. (LIMA, 1958, 100-101).

Nessa passagem, o menino Jorge desvela (com sensibilidade) a exploração que a menina cega sofria dos pais: “ela esmolava pra sustentar os pais malandrões”. O cenário de privação e exploração alcança não apenas a menina cega do início de *Minhas Memórias*, mas também o dos negros “recém-redimido [que] marcara a meninice do poeta alagoano” (SANTA CRUZ, s/d, 16) e dos pobres – “a profissão médica de Jorge de Lima, foi determinada pelo mundo e o ambiente de desajustamentos sociais e humanos de sua meninice.” (SANTA CRUZ, s/d, 17). Esse sentimento de solidariedade humana está presente de maneira pontual em sua poesia, mas foi expresso também na vida: “nunca houve médico tão dedicado, tão humanitário, tão intuitivo. Sobretudo, intuitivo. Jorge parecia possuir dons sobrenaturais”. (CAVALCANTI, 1969, 42).

Essa aprendizagem que se dá por meio da interação com o outro é fundamental na construção das memórias limiana. Assim, Lau e os “cambembes” se destacam, pois revelam ao menino não só as diferenças sociais, mas, sobretudo, o sentimento humanitário de revelação de si por meio do outro – que sua poesia acaba por confirmar e expandir.

“Oh! Que saudades que eu tenho”, dau!

Dau rimava com Lau, meu amigo Lau, Hugo de Oliveira Lau quem me ensinou poesia, suas influências analfabetas, já disse, recebimento feliz. Carecia delas, eram bem do meu gosto tanto que me avivavam, cedo me armando pensamentos que nem cabiam em mim, tirando-me o sono, me fazendo leso naquela idade fagueira.

“Oh que saudades que eu tenho”, Lau! (LIMA, 1958, 128).

O funileiro Lau é uma figura de suma importância na infância de Jorge, pois foi através de suas inúmeras histórias, de “suas influências analfabetas”, extremamente fantasiosas e poéticas, que o menino passou a refletir sobre as experiências narradas: “Outras indagações muito brandas de quando se tem seis anos, misturadas com entendimento da vida iniciando-se, devo a respeito desse drama infantil, a Lau – o funileiro meu amigo”. (LIMA, 1958, 101). Lau, tão multifacetado quanto o próprio Jorge de Lima,²⁵ tinha o dom poético:

Essa qualidade de leso que julgava não ser a do homem insano nem a do estúpido me assentou, por incluir-me numa penumbra fácil que me pareceu propícia à poesia - essa aspiração - transmitida por Lau, inculcada em minha natureza por ele, em quem eu via o alquimista, sim o alquimista. Eu sabia que os alquimistas viviam com invenções, sem parar, com leseiras de descobertas, de começar sempre, de mudanças constantes, e me lembrava Lau leso, imaginando, sem ligar lucros de seu bazar, falindo, nem sei em que bolava ele. (LIMA, 1958, 136).

As memórias acumuladas desse tempo ajudaram Jorge compreender melhor o mundo, uma vez que o amigo Lau procurava, de forma afetiva e companheira, ensiná-lo: “O funileiro Lau (...) foi sempre meu amigo e me instruiu muito”. (LIMA, 1958, 101).

No início do capítulo “Vocação”, Jorge mais uma vez nos reforça a ideia de que personalidades da sua infância e adolescência influenciaram-no diretamente; são personagens que ajudaram na sua formação.

Muitas figuras, amigos, títeres, inimigos espontâneos, bons conselheiros e maus guias ficaram nessa adolescência em que, já formado em Medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro, deveria pender para uma vocação ativa que me aproximasse verdadeiramente de meus próximos, dos seres humanos solitários ou não, mas todos sofrendores a caminho das contingências da velhice e da morte. (LIMA, 1958, 153).

Nesse processo de amadurecimento e interação com o meio, os “cambembes” (Valmíria, Maria Emília e João Manuel) também são figuras de destaque, já que as situações criadas pelos três [cambembes] e vividas pelo inocente menino [Jorge] eram fascinantes e diferentes: “João Manuel, Maria Emília e Valmíria. Eles mais velhos, o primeiro com onze, a segunda doze e Valmíria treze, embora sem os livros que eu tinha e coisas ensinadas na escola, caligrafia bem boa, etc., sabiam aqueles garotos

²⁵ “Lau era um colosso. Fundia o estanho, trabalhava o azougue, desenhava, soldava, pintava casa, sabia versos, emboladas, côcos, tocava clarinete e era quase analfabeto, ajudava missa, fabricava foguetes e piros de S. João, conhecia sortes, interpretava sonhos para o jogo de bicho, quando atuado dava palpite de arrebeitar banqueiro, era bom e ainda rapaz”. (LIMA, 1958, 101).

experiências, vidas que eu não possuía”. (LIMA, 1958, 119). Já de saída, percebemos que o que fascinava Jorge era o saber não possuído por ele, mas entranhado na experiência dos meninos cambembes.

O processo de aprendizagem iniciado pelos “cambembes” é claro: “Queriam me iniciar, sem dúvida, me reforçar, me transformar neles tão sabidos, e selvagens, tão índios”. (LIMA, 1958, 119). As vivências oferecidas pelos garotos traziam, também, temores ao menino que procurava vencê-los como a um desafio: “tinha-lhes respeito e certo medo concordante com o que decidiam”. (LIMA, 1958, 119).

Maria Emília, Valmíria eram malvadas, bem mais campode concentração que João Manuel menos falante todavia cruel. Ele estava com uma faquinha de cortar fumo, disse tê-la afiado melhor pra a nossa guerra. Conseguiu enfeitar o chapéu ensebado com espelinhos e moedas imitando cangaceiro, arranjou um olhar duro, não sorria, cuspinhava longe nas paredes. Não sei se isso era também de Lampiões, mas ele fazia. Contou-me que sua caxerenga matara vinte e cinco sapos pra envenenar a lâmina. Fiquei arrepiado. Na verdade, o meu amigo naquela menina idade já sabia matar porcos e castrar gatos. Relatou-me uma certa briga de valentes que assistira de perto. (LIMA, 1958, 125).

Jorge, ao ver João Manuel tão valente, tão seguro de si, cheio de coragem para enfrentar a “guerra”, adquire novo aspecto, criando sua própria maneira de enfrentar as “batalhas” diárias.

Resolvi montar um jornal. Seu Moreno concordou, me parece para aliviar consternações, imprimir em sua oficina manual (perto do Asilo Santa Leopoldina, de doidos), o nosso *Corifeu*. (...) *Corifeu* era semanário permutado com inúmeros jornais do mesmo formato e idênticas inocências do Estado e de fora, de Caruaru – O Albor, de Garanhuns, de Natal, da Paraíba.(...) Conseguimos cem assinantes que pagavam, mas o resto era carona. Eu pressentia a morte da minha criatura quando outro semanário um pouco maior chamado *O Cara Suja* apareceu também impresso por seu Moreno – tipografo. E era feroz esse colega. Sofremos por demais. Começou nos espicaçando sem-vergonhamente. Apontava erros de gramática, nos chamava de tudo, sacava coisas para nos afobar. Nós éramos columbinos e apanhávamos dos corvos, não podíamos competir. Botaram-nos apelidos, nos xingaram. Os adversários eram gozados, e contavam vantagens contra nós desenxabidos. Essa maneira desacatante abarrotava de contetamento os companheiros invejosos do colégio que sonhavam com a morte *d’O Corifeu*. E *O Corifeu* desmoralizado, chacoteado, morreu de ridículo. A bem dizer faliu. Falecido chorei, com fortes mágoas me assolando, sobretudo um engasgo profundo. Sabia da vaia combinada no colégio e preparei a calma, vários dias, para aguentá-la martirmente. (...) E no auge da imensa vaia um estribilho: - *O Corifeu* morreu, o couro é meu, *O Corifeu* morreu, o couro é meu. (LIMA, 1958, 139-140).

Essa passagem apesar de referir-se a outros tempos e ter como resultado outra dura lição para o garoto Jorge, ela reforça a ideia do aprendizado por meio do outro. É através do sofrimento e do abandono (caso parecido com a guerra travada pelos cambembes) que Jorge se vê mais uma vez humilhado. A experiência com o semanário e o estilo de vida dos cambembes faz com que o garoto, de certa maneira, se confronte com os valores da sociedade, levando-o a se questionar sobre a justiça, já que nas duas situações o garoto é desmoralizado e chacoteado pelos colegas. Em suas memórias, ao narrar essas passagens ele procura refazer todo o percurso de seu processo de amadurecimento e aprendizagem.

A experiência territorial e terrenal dos pobres “cambembes” – meninos da terra como outros a quem Jorge conheceu²⁶ – é transmutada para a obra poética de Jorge de Lima; em *Invenção de Orfeu*, “Canto Primeiro, estância XXX, os meninos aparecem como ‘comedores de barro’” (CAVALCANTI, 2007, 164) – numa alusão modernista (regionalista) de devoração da própria terra:

Inda meninos, íamos com febre
comer juntos o barro dessa encosta.
Será talvez, por isso, que o homem goze
ser a seu modo tão visionário e ébrio.

E ainda goste de ter em si a terra
com seu talude estanque e sua rosa,
e esse incesto contínuo, e infância anosa,
e céu chorando as vísceras que o cevam.

Tudo isso é um abril desenterrado
a ilha de se comer, ontem e agora,
e vontade contínua de cavá-los,

cavá-los com a maleita renovada.
O terra que a si própria se devora!
Ó pulsos galopantes, ó cavalos!

Em *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*, Luciano Cavalcanti examina essa ideia de “devoração da própria terra”, vista na imagem dos “meninos comedores de barro”:

a “devoração” da própria terra pode representar tanto o alimento de seus habitantes como, no sentido metafórico, fornecer referências simbólicas e culturais para a construção do poema. A imagem da “devoração” da terra somada a muitas outras relativas ao aspecto histórico, geográfico e social do Nordeste brasileiro (presente em vários de seus poemas) e a relação íntima do poeta com este ambiente

²⁶ “Uns meninos na escola carregavam no bauzinho, escondidos, cacos de telha para roer. Ofereceram-me, nem gosto bom nem ruim. Vocação de cambembe despertando em mim...” (LIMA, 1958, 114).

(conforme preconizava o projeto estético modernista) parece demonstrar o desejo deste de recuperar, através do passado histórico e da tradição popular, a consciência da realidade brasileira em suas variadas dimensões. (CAVALCANTI, 2007, 164-165).

Em *Todos Cantam a sua Terra*, ensaio presente na obra completa de Jorge de Lima, o poeta trata da questão que foi o foco dos primeiros modernistas: a valorização da terra/do país.

O que ficou bastante assinalado na produção dos escritores modernistas iniciais foi o novo sentido dado ao cotidiano, que passava a ser valorizado poeticamente; com ele, a linguagem coloquial ganhava expressão literária. Influenciados pelas vanguardas culturais europeias, que decretaram o fim do convencionalismo na arte, e impulsionados por uma revalorização do espaço territorial nacional, poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, entre outros, aboliram as regras fixas, incorporando o verso livre e branco ao som da fala brasileira.²⁷ O “Manifesto Pau-Brasil” (1924), escrito por Oswald de Andrade, expressava justamente o desejo de liberdade modernista em relação à língua:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. (...) A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (ANDRADE *apud* TELLES, 1976, 203-204).

Assim, a poesia e a prosa modernista inaugural buscava afirmar uma identidade brasileira que se valia, sobretudo, de temas locais e de uma linguagem própria, trazida da fala do povo. O poema “Pronominais”, de Oswald de Andrade, ilustra bem essa preocupação modernista:

“Pronominais”

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro. (ANDRADE, 1991, 120).

²⁷ Em *Todos Cantam a sua Terra*, Jorge de Lima afirma: “houve de fato ausência de Brasil nos antigos, hoje parece que há Brasil de propósito nos modernos” (LIMA, 1958, 1015).

Essa quebra das regras sintáticas reflete a fala popular vista, segundo Jorge de Lima, como “certa vitória do brasileiro falado sobre o português escrito” (LIMA, 1958, 1034).

Em *Todos Cantam a sua Terra*, Jorge de Lima parafraseia Tristão de Ataíde ao dizer que o movimento modernista brasileiro teve o trabalho de “trazer a literatura brasileira ao ritmo da nacionalidade, isto é, integrá-la com as nossas realidades reais” (LIMA, 1958, 1015), uma vez que os padrões já existentes ainda prendiam muitos artistas. A cultura e as artes, do período modernista, estavam todas ligadas às transformações da sociedade. A criação dos modernos era legitimamente brasileira “da mesma forma que os nossos primeiros literatos cantaram a terra, os nossos poetas e escritores de hoje querem *expressar* o Brasil numa campanha literária de ‘custe o que custar’”. (LIMA, 1958, 1020, grifo do autor).

Apesar de admirar as novas propostas modernistas, Jorge de Lima avalia que fora criado um novo convencionalismo, “uma brasilidade forçada, quase tão errada, quanto a sua imbrasilidade” (LIMA, 1958, 1015). De acordo com a perspectiva de Jorge, houve muitas falhas dos literatos no que se refere ao relato do “verdadeiro” Brasil. O poeta tenta reforçar sua ideia, fazendo um contraponto entre o que fora escrito pelos modernistas (que retratavam realmente o Brasil, passando por *Macunaíma*, de Mário de Andrade) e as obras românticas de Gonçalves Dias “com seus versos mais brasileiros e mais populares” (“Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá”) e José de Alencar e suas “Divas”. Para Jorge, “não havia realidade nesta literatura” (LIMA, 1958, 1015): “as primeiras tentativas de expressão nacional foram assim todas elas falsas pelo exagero” (LIMA, 1958, 1019).

Em *Minhas Memórias*, Jorge de Lima observa que a terra alagona – tão rica de personagens – serve-lhe também de matéria literária para seu primeiro romance, *Calunga*:

Tempos depois peguei a fatalidade desses barros pátrios para herói de minha minguada novela *Calunga*. O ilustre, o façanhoso, o protagonista deste meu conto é em verdade, em carne e osso a terra, são as lagoas, de Manguaba e Mundaú. Ninguém mais meus irmãos, vivi esses estriões de terra mangueada, aningada, massapeada, vivi com os pés no chão entre laguna e mar, em raiz de mangue, em água salobra, mestiça como cambembe, eu aluviônico, eu baixo, eu terra. Mar, lagoa e rio, tudo construindo e destruindo, fechando a barra e abrindo a barra, meu Deus ninguém pensa hoje que esses rios Mundaú, Remédios, Broma, Sumaúma, Paraíba outrora desaguavam fagueiros no colossal mar-oceano e hoje desembocando em lagos, tapando canais, abrindo canais, inventando ilhas, platando mangues,

rios danados, rios operários. Ao lado da lama peganhenta o giz pra se comer, mascar. (LIMA, 1958, 117).

Em outro momento de sua autobiografia poética, Jorge fala de seu contato com o negro e com os elementos regionais baianos – quando estudava medicina em Salvador – revelando a importância dessa experiência para a elaboração de seus poemas nordestinos e negros.

A Bahia daquela memória me marcou de tal maneira que muitos anos depois a saudade se transformava em poema, aí por volta de 27, quando publiquei meu primeiro caderno. Nesse poema fracassado eu dizia de meu amor à Bahia dos dendês, jilós, acaçás, efós, vatapás, carurus de quiabo, dos acarajés de feijão frango, dos aberéns de milho. Então eu lamentava o mau gosto de certos turista que não iam além da rua Chile afastada, pois eu gostava dos lugares sombrios da cidade, Baixa do Sapateiro, Beco dos Guindaste dos Padres, Tabuão. (LIMA, 1958, 146).

No poema “História”, o poeta narra, a partir de um destino individual (da negra princesa), a memória coletiva do povo negro: arrastada ao Brasil pelas mãos de traficantes, a mulher negra é submetida à escravidão (servil e sexual) do homem branco e aos ciúmes e sadismos da sinhá – não por acaso o poeta tem este título.

“História”

Era Princesa.
Um libata a adquiriu por um caco de espelho.
Veio encangada para o litoral,
arrastada pelos comboeiros.
Peça muito boa: não faltava um dente
e era mais bonita que qualquer inglesa.
No tombadilho o capitão deflorou-a.
Em nagô elevou a voz para Oxalá.
Pôs-se a coçar-se porque ele não ouviu.
Navio guerreiro? não; navio tumbeiro.
Depois foi ferrada com uma âncora nas ancas,
Depois foi possuída pelos marinheiros,
depois passou pela alfândega,
depois saiu do Valongo,
entrou no amor do feitor,
apaixonou o Sinhô,
enciumou a Sinhá,
apanhou, apanhou, apanhou.
Fugiu para o mato.
Capitão do campo a levou.
Pegou-se com os orixás:
fez bobó de inhame
para Sinhô comer,
fez aluá para ele beber,
fez mandinga para o Sinhô a amar.
A Sinhá mandou arrebentar-lhe os dentes:
Fute, Cafute, Pé-de-Pato, Não-sei-que-diga,

avança na branca e me vinga.
Enxu escangalhada ela, amofina ela,
amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
sou só uma mulher perdida neste mundão.
Neste mundão.
Louvado seja Oxalá.
Para sempre seja louvado. (LIMA, 1958, 354-355).

No poema, em meio à narração do destino da “princesa”, são descritas cenas de espancamento (“apanhou, apanhou, apanhou”); transações comerciais (“Um libata a adquiriu por um caco de espelho”) e a violência sexual (“No tombadilho o capitão deflorou-a.”). Jorge incorpora, no poema, expressões linguísticas e crenças das culturas africanas: “Louvado seja Oxalá./ Para sempre seja louvado.” – tais versos exprimem a esperança de liberdade da negra escrava, assim com os anseios de todos os seus irmãos. De um destino individual (mas não único), o poeta versa sobre toda a coletividade, particularmente sobre memória de um povo, de um país, que carrega a marca de seu passado histórico. Essa experiência cultural e histórica o poeta traz da Bahia:

Eu desconhecia o negro como muito brasileiro desconhece, como mesmo negro desconhece. E eu tinha que arrancar distinção e ver o negro. Vi efetivamente o negro. (LIMA, 1958, 145, grifos nossos).

Vejamos outro poema de sua “fase negra”:

“Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá”

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
Eu cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
Porque a vós respeito,
e a vós peço vingança
contra os demais aleguás e capiangos brancos,
 Agô!
que nos escravizam, que nos exploram,
a nós operários africanos,
servos dos outros servos.
Oxalá! Iemanjá! Ogum!
Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu! (LIMA, 1958, 366-367).

Encontramos, neste poema, aspectos semelhantes a “História”: de modo mais específico e contundente, as manifestações religiosas e espirituais dos negros africanos são colocadas em cena. Da origem dos orixás (deuses africanos) passa-se ao grito de esperança e vingança de um povo; no final, último verso, para realçar o sofrimento do povo africano, o poeta faz referência a Castro Alves e a seu discurso hiperbólico em

favor do negro.²⁸ É possível depreender da leitura destes poemas, a imagem nítida do menino que já se esboçava suas ideias sociais e fraternais a favor dos menos favorecidos e dos humilhados: estão presentes nesses poemas Lau; a menina cega; os meninos de guerra (cambembes).

A transformação da experiência, sobretudo daquela vivida na infância, em matéria poética (e a tentativa de resgatá-la em *Minhas Memórias*) revela sua importância na construção do sujeito que se faz e se refaz a partir de um mergulho transfigurador no passado mais remoto, virginal, não maculado pelo mundo exterior.²⁹ Assim, agentes de sua infância, sejam eles personagens e/ou objetos, ganham mais vida na matéria poética, metamorfoseiam-se em seres ficcionais, em entidades dotadas de uma simbologia própria.

Mira-Celi e outros seres continuaram a existir no mundo de Jorge de Lima e não mais se afastaram da sua vida. Passaram a ser reais, e se não partiram sua personalidade em heterônimos, fizeram-no sofrer muitas vezes, foram seus agentes da tristeza da angústia dos seus anos derradeiros. (CARNEIRO, 1958, 34-35).

Para Povina Cavalcanti, “o que importava a ele [Jorge de Lima] não era a classificação das espécies no mundo da sua inventiva genial; o que lhe importava era que as espécies existissem, por isso lhe dava vida e recriava” (CAVALCANTI, 1969, 127). Dessa forma, um objeto da antiga casa se converte também numa espécie de iluminador da experiência poética na obra limiana: o candeeiro belga.

Outros versos li debaixo do candeeiro. (...). O candeeiro familiar, grande belga a querosene e que havíamos estudado carta de ABC, tabuada fora deixado. (...) Porém o jeito de estudar residia na presença do candeeiro. A luz, em cima, da lâmpada elétrica, era distante e fria. (LIMA, 1958, 130).

Deixado em União dos Palmares depois da mudança da família para Maceió – onde não era necessário, pois havia luz elétrica –, o candeeiro é buscado mais tarde a fim de proporcionar conforto existencial às crianças da casa, acostumadas à presença iluminadora e quente do candeeiro. Em *Minhas Memórias*, o objeto simboliza a “esfera armilar”:

²⁸ "Há dois mil anos te mandei meu grito, \Que embalde, desde então, corre o infinito...\Onde estás, Senhor Deus?..." (ALVES *apud* SIMPSON; MARQUES; SINISCALCHI, 2007, 272-274).

²⁹ “O elemento biográfico”, presente na poética de Jorge de Lima, “revela-se de grande importância para a compreensão da obra (...), pois é a partir dele que conseguimos apreender as inúmeras referências apresentadas em seus poemas e suas possíveis significações. Além de representar o ambiente emotivo e social que formou a personalidade do poeta e que, como demonstra toda a sua obra, o marcou profundamente, fornece mais dois fundamentais elementos constituintes de sua poesia: a memória e a religiosidade”. (CAVALCANTI, 2007, 164).

Garatujávamos com lápis de cor; começamos as leituras comoventes: *Inocência*; *Graziela*, os contos do Cônego Schmidt. A luz nucleava a sala, dirigia os olhos ávidos. Tínhamos livros de lições de coisas com “experiências de mágicas familiares”. Vinham meninos da vizinhança atraídos pelo que se passava à luz do candeeiro. O círculo iluminado dourava as faces pendidas para *As Mil e Uma Noites*, inventamos artes ocultas, fizemos experiências recreativas. Era assíduos Antoninho, Gustavo, João Moreira, Zé Pelúcio, Dagoberto e sua irmã Lis. Com meu irmão fazíamos sete em torno da mesa, candeeiro nos abrigando as coisas presentidas. Ao canto do salão minha mãe lia os *Estranguladores de Bengala* – livro extraordinário com história se passando na Índia em meio de ingleses malvados. Examinávamos uma esfera armilar em que havia no centro uma bola de vidro contendo mariposas que havíamos retirado da treva. (LIMA, 1958, 130).

No Capítulo VI “Sabedoria”, Jorge reconhece mais uma vez o valor da experiência singular de vida e de um objeto que acompanha sua trajetória (a esfera armilar), promovendo o desejo de inserir, em suas memórias, sua realidade histórica, levando o leitor a um exercício de percepção das memórias como narrativa da vivência particular.

Eu tinha doze anos entregues ao excelente bravo Irmão Agostinho com quem aprendi tanta coisa e tão depressa, memória me ajudando, treinagem de longas horas noturnas *debaixo do candeeiro familiar, acostumando minha atenção, vencendo cansaço, avermelhando os olhos nas páginas*, tanto incorporei sabenças assimiladas, decoradas, minha cabeça ficou monumental pesando como pata grande de goiamum desproporcional ao resto de meu corpo. (LIMA, 1958, 138, grifos nossos).



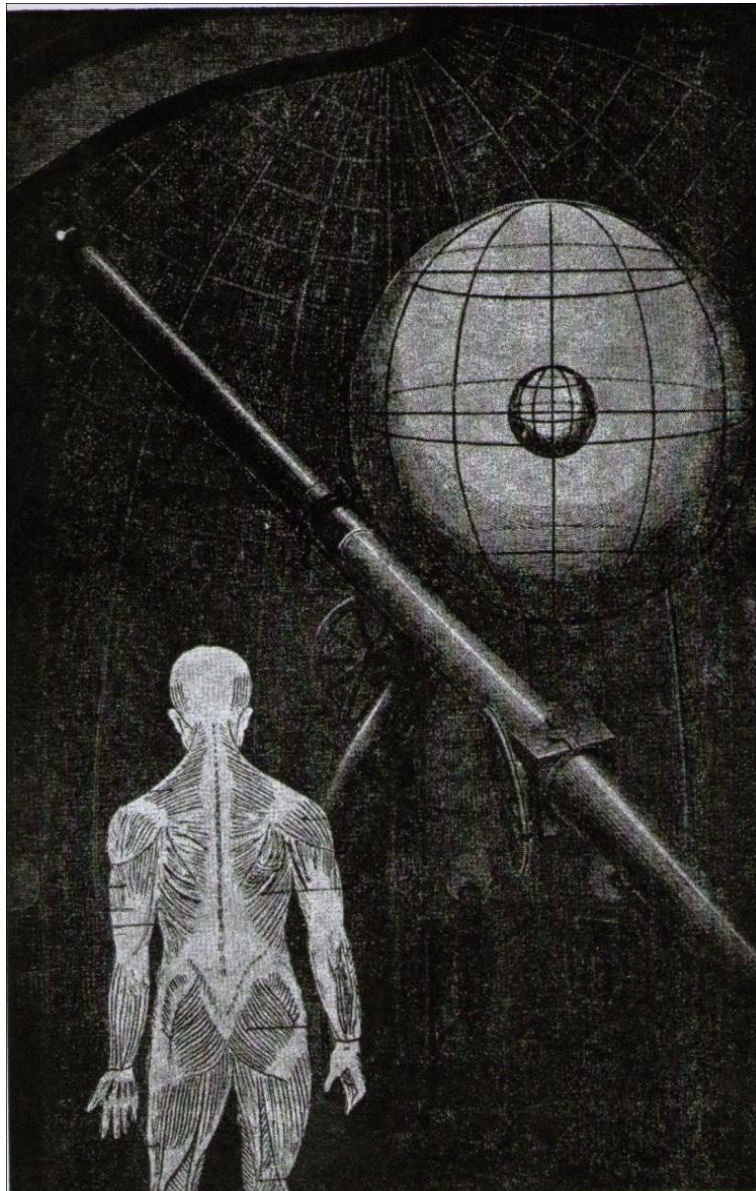
“Esfera armilar”

A “esfera armilar” é um instrumento antigo da astronomia, modelado a partir da representação do cosmos (universo), na qual o globo central representa a terra, e seus vários anéis (armilas) são os corpos celestes. Sua função era ajudar na compreensão dos mecanismos do universo e no entendimento dos movimentos dos astros celestes. Na obra limiana, o objeto aparecerá também como instrumento de orientação cósmica, representado pelo “candeeiro belga” – instrumento de iluminação lúdica e estética. O instrumento percorre não só a obra poética e memorialística de Jorge de Lima, mas também suas fotomontagens: “A poesia em pânico” e “Alpha e Omega”.



“A poesia em Pânico” (LIMA, 2010, 51).

A fotomontagem “A poesia em Pânico” é bastante curiosa (como toda a obra limiana). Ela vem retratar a situação da poesia que, segundo Jorge de Lima, passava por inúmeras transformações. Há revelado na superposição de imagens o desejo mais antigo do homem, a compreensão do universo, ânsia que foi fortemente explorada por Jorge não apenas nas fotomontagens, mas em toda a sua obra. A imagem da esfera armilar aparece neste cenário reafirmando a reflexão existencial do alagoano, voltado para o tema da criação; a imagem expressa a capacidade do homem de extrair poesia das coisas cotidianas “em cada nova obra, ele se realiza completamente.” (CAVALCANTI, 1969, 218). “‘A Pintura em Pânico’ subverte o tempo e o espaço da realidade humana e nos projetam em um outro tempo – a atemporalidade ou o tempo cíclicos dos mitos – e em um outro espaço – transcendente, utópico”. (RODRIGUES, 2010, 12).



“Alpha e Omega” (LIMA, 2010, 109).

A segunda fotomontagem aqui exposta, “Alpha e Omega”, sugere a pequenez do homem diante do mundo, o quanto somos insignificantes diante da natureza, temática que Jorge de Lima desenvolveu em sua obra poética:

E, sendo a loucura de Deus, sou a razão das coisas, a ordem e a medida;
sou a balança, a criação, a obediência;
sou o arrependimento, sou a humildade;
sou o autor da paixão e morte de Jesus;
sou a culpa de tudo.
Nada sou. (LIMA, 1958, 425-426, grifos nossos).

A figura do homem desnudo e cabisbaixo amplia a perspectiva de que perante o universo nada somos, mas que o ser humano faz um enorme esforço (representado pela estrutura muscular) em desvendar esse grande mistério. O telescópio talvez represente essa busca de compreensão; é por meio das lentes do telescópio que vemos as coisas pequenas e vemos também a grandeza do universo. Novamente, vemos a esfera armilar, denotativa do conhecimento cósmico e universal tão necessário ao homem.

A “esfera armilar” comparece de maneira pontual na obra limiana,³⁰ passando a simbolizar, segundo Fábio de Souza Andrade, “a transfiguração da experiência do mundo à luz da literatura” (ANDRADE, 1997, 148). Em “O mundo do menino impossível” ela é representada pela “lâmpada”: “O menino poisa a testa/e sonha dentro da noite quieta/da lâmpada apagada/com ele tirou do nada (...)” (LIMA, 1958, 225-227). No *Livro de Sonetos*, o candeeiro belga surge com a designação de “esfera armilar”: “Éramos seis em torno de uma esfera/armilar. Um candeeiro antigo diante/de seus olhos” (LIMA, 1958, 595-596).

Significativo é o poema “Candeeiro familiar”, no qual a imaginação infantil transfigura o objeto em uma série de projeções de imagens.

Nas noites de minha meninice
existe um grande candeeiro amigo
que sobre a vasta mesa de jantar
ilumina meu serão antigo.

As doces sombras dos meus se projetavam
na parede branquinha do salão.
O primeiro cinema que conheci
foram essas sombras de carvão.

³⁰ “É evidente a presença, na poesia de Jorge de Lima, da realidade de sua vivência infantil remontada e trabalhada em seus poemas, e é através dela que aparecerá em toda a sua obra mais um elemento de extrema importância simbólica: a ‘esfera armilar’. Esta ‘esfera’ era, de fato, um candeeiro belga que iluminava os saraus infantis de leitura organizados por sua mãe. Esse ambiente está presente em vários momentos da poética limiana (notadamente no *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*) e fornece ao poeta um forte elemento simbólico...” (CAVALCANTI, 2007, 152).

A procura do velho candeeiro
vinham asas da mata se queimar:
vinham de longe insetos viajeiros,
borboletas de forma singular.

O candeeiro era a lanterna mágica
que me fazia na parede branca
o homem grande que eu queria ser
e de quem sou uma sombra, apenas sombra.
(...) (LIMA, 1958, 946-947).

O candeeiro belga alcança um significado maior para Jorge de Lima, pois não só reporta ao momento mágico das histórias contadas pela mãe como funciona como um elemento transformador da experiência. O poema significa uma contemplação pura e simples de um tempo crucial para a sua obra, seja a poética ou a memorialística, a infância. A representação e poetização desse objeto significa a tentativa de resgatar a identidade a partir de sua memória, a tentativa de expressar a pureza do menino que sonhava com “o homem grande que eu queria ser”.

Em *Invenção de Orfeu*, o mesmo candeeiro belga – transmutado em “esfera armilar” – comparece em vários momentos como nos aponta Cavalcanti:

No canto I, estância “XXIV”, o candeeiro é visto como “jato de luz”: “Lemos contos de Grimm, colamos mariposas/nesse jato de luz em frente às velhas tias”; no canto II, estância “XIV”, é novamente representado por “lâmpadas”: “grandes lâmpadas, focos de falenas,/as falenas no chão sem asas.”; no canto V, nas estâncias “III” e “VIII”, respectivamente, o lampião é citado textualmente: “Falenas – prata e luz, esvoaçar lento/em torno ao candeeiro familiar./Alguém sobre os degraus (hiato no poema,/recordação tenaz, terrível voz!)”; “Nesse ambiente, conhece-se um candeeiro;/éramos quantos rabiscando quadros?”. Ainda no mesmo canto, e na estância “VIII”, o candeeiro é sugerido pela descrição da cena familiar da infância: o episódio do voo de Lis: “éramos cinco, eu bem me lembro dessa/menina loura que se pôs a alar-se”. (CAVALCANTI, 2007, 167).

Esse episódio, “do voo de Lis”, é fundamental para entendermos a imaginação infantil e poética do menino. “Em *Minhas Memórias*, o fato é narrado de modo bastante verossímil, já que os meninos estão, sob a proteção iluminadora e lúcida da “esfera armilar” (CAVALCANTI, 2007, 165), imersos no clima da confabulação da história contada pela mãe de Jorge, *Os estranguladores de Bengala*:

Examinávamos uma esfera armilar em que havia no centro uma bola de vidro contendo mariposas que havíamos retirado da treva. E ninguém sabendo o que houve pôs-se Antoninho Gustavo a gritar alucinado: - Lis está voando. Lis está voando. E olhamos Lis e com efeito Lis estava esvoaçando como uma mariposa, em torno da esfera que encerrava a mesa; e corremos em torno da esfera e seguramos Lis pelo vestido de borboleta, e tudo parou, e mãe acudiu, e tudo voltou ao

que era. Lis não sabendo o que havia acontecido começou a chorar, e seu pranto desfez em nós a grande alucinação. (LIMA, 1958,130-131).

Em *Invenção de Orfeu*, a pequena Lis desloca-se do imaginário biográfico e infantil do autor para se transformar em musa – com seu nome grafado, agora, com “y” no lugar do “i”.

Tudo é lícito aqui nessa Sumatra.
Lícito demonstrar-te, Lys, teus seios
e neles por teus olhos renegados,
desacertando a glória que Deus fez;

e depois desconstruir-te, Lys inata,
carne subterfugiada e doces veias,
restituindo-te à noite desgarrada
nos baixios submersos do teu leito.

E adorar-te anjo meu reproduzido,
biografado dos anjos parricidas,
sem sentido de lógicas estrofes,

pois meu grito danado é o mesmo grito
encerrado no ventre dos ouvidos,
repercutido pelos céus que sofres. (LIMA, 1958, 681- 682).

O episódio do “voo de Lis” é tão marcante que o poeta parece ser referir a ele também em uma de suas fotomontagens: “Povoadores do ar”.



“Povoadores do ar” (LIMA, 2010, 87).

Outro episódio biográfico infantil importante refere-se às constantes febres tidas pelo menino. O estado febril levava-o, muitas vezes, a um estágio alucinatório, bem propício à imaginação:

Efetivamente, por uns vinte dias, as noites de febre foram povoadas de verdadeira chuva de estrelas cadentes. Lau me convenceu que eram pragas de morcegos vindos da escuridão das ingazeiras do Mundaú, e que de noite ficavam luminosos, riscando o céu. Mas minha mãe também me convenceu que deveriam ser sinais do céu, prenunciando o Cometa de Halley acontecido anos depois. Porém meu pai mais científico me garantiu que não tinha havido estrelas nem anjos e tudo não passava de conseqüências da febre, que não devia andar enchendo a cabeça de abusões, de medos, de coisa sem pés nem cabeça. Coisa de pés, quatro pés e cabeça eu via em seguida, e instantaneamente me atingiu indo com parentes ao rio. Pois num tronco de jatobá repousava ao sol um filhote de camaleão, tão doce como nunca vira, tão mais verde que folha de cana, os olhinhos vivos mas amáveis e uma linguinha fina vibrando como asa de libélula. (LIMA, 1958, 104-105, grifos nossos).

Em outro trecho descreve mais uma vez as alucinações causadas pela febre:

acontecia que de madrugada quando a febre cedia, eis que no meu quarto surgia uma besta irosa que ia ao jarrinho onde minha mãe tinha posto flores e roia as begônias, as madressilvas e os cravos, às vezes as rosas. Às vezes não havia dalias e ela roia flores desconhecidas. Depois transformava o quarto em picadeiro e rodava, rodava, rodava. Em seguida, repousava as patas em meu peito e me oprimia desmesuradamente. E eu lhe dizia que me dispensasse, que fosse para o teto. Então ela se excedia: que eu estava inventando aquele delírio. E aí, sumia, de dentro do jarro, transformava em lírio. (LIMA, 1958, 105, grifos nossos).

Para Luciano Cavalcanti, “Em *Invenção de Orfeu*, as estâncias XIV e XV, do Canto IV – na verdade, trata-se de uma única estância –, a cena é descrita como parte de um processo criativo maior: a febre-tormenta, capaz de esgotar as energias do poeta, leva-o à criação poética”. (CAVALCANTI, 2007, 116).

Nasce do suor da febre uma alimária
que a horas certas volta pressurosa.
Crio no jarro sempre alguma rosa.
A besta rói a flor imaginária.

Depois descreve em torno ao leito uma área
e picadeiro em que galopa. Encare-a
o meu espanto, vem a besteira irosa
e debasta-me o juízo em sua grosa.

Depois repousa as patas em meu peito
e me oprime com fé obsidional.
Torno-me exangue e mártir no meu leito,

repito-lhe o que sou, que sou mortal.

E ela me diz que invento esse delírio;
e planta-se no jarro e nasce em lírio.

Segundo o crítico,

o poema foi elaborado (...) em estado de hipinagose. Abolindo com os limites da lógica, ele [Jorge de Lima] reorganiza a estrutura convencional de forma a redimensioná-la em sua composição, através da metamorfose dos seres e a alimária (animal irracional, “besta”) transforma-se em lírio: “E ela me diz que invento esse delírio;/e planta-se no jarro e nasce em lírio.” (CAVALCANTI, 2007, 116).

Este soneto revela “a mistura entre ‘realidade’ (provinda de sua memória) e o procedimento poético onírico”, mostrando que a obra de Jorge de Lima amalgama “imaginação, sonho e realidade” “de forma tão intensa que se torna mesmo difícil discriminar realidade e criação poética”. (CAVALCANTI, 2007, 116-117). Tal procedimento parece ser pontual também na escrita de suas memórias: estão amalgamados realidade e experiência social (vindas das memórias, sobretudo infantis) e devaneio e imaginação (associados ao mundo onírico que tanto comparece em sua poética); tudo isso é sintetizado por meio do labor poético, isto é, pela elaboração própria da poesia limiana. *Minhas Memórias* são, assim, o resultado de um construto em que a imaginação ganha *status* de realidade factual (e fidedigna) ao mesmo tempo em que esta se ancora no chão embelezador e revelador da poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi realizar um estudo crítico da obra memorialística limiana, uma vez que encontramos poucos estudos a respeito de *Minhas Memórias* de Jorge de Lima. Para isso, fizemos uma análise detida da referida obra em busca de suas características fundamentais e particulares. Nela encontram-se relatadas as memórias do poeta alagoano – como acontece em todas as obras memorialísticas –, mas o modo como Jorge explora esse gênero chama a atenção, já que suas memórias são construídas por meio de uma narração fragmentada e extremante inventiva. Sua escrita parece funcionar obedecendo ao fluxo de suas lembranças, selecionando acontecimentos marcantes, sobretudo de sua infância, por meio de um emaranhado de avanços e recuos, de explicações e justificações poéticas. O *Diário (íntimo)* e o *Autorretrato Intelectual* – obras também memorialísticas de Jorge de Lima –, serviram de ponto de apoio para que pudéssemos identificar esses aspectos relevantes dentro de seus escritos. É importante dizer, no entanto, que estas duas obras necessitam de estudos mais detidos, já que são utilizadas pelos analistas da obra limiana para pontuar, sobretudo, uma leitura crítica de sua poética.

Na leitura e análise de *Minhas Memórias* pudemos identificar que Jorge de Lima foge muitas vezes das convenções do gênero memorialista, particularmente da autobiográfica, pois o poeta rompe com a estrutura textual (aspecto que marcou todas as fases de suas produções literárias), caracterizando seu texto a partir do fluxo da memória.

Em nossa análise de *Minhas Memórias* buscamos apontar os aspectos que a diferencia de outros textos autobiográficos. Para isso, era fundamental discutir o próprio gênero memorialístico. Foi o que fizemos em nosso primeiro capítulo, conduzidos pelas considerações de Philippe Lejeune, sobretudo, Elisabeth Duque-Estrada e Eliana Zagury. A autobiografia pode ser analisada por perspectivas diversas e complementares: como discurso literário; fato cultural ou ainda como autorrepresentação. Além de ser um gênero carregado de significados, a autobiografia traz consigo traços da história coletiva, pois o sujeito quando conta a sua história de vida conta também a história de vida de outras pessoas, de sua comunidade. A autobiografia se confunde, assim, com a memória coletiva, externando que a resistência da memória individual está associada ao desenvolvimento e evolução do grupo ao qual pertence “onde tudo pode ser deformado e inventado” (DUQUE-ESTRADA, 2009, 19). Desse modo, ao falar de si, Jorge acaba

por nos apresentar um retrato de sua época, além de personagens que foram fundamentais para sua formação existencial e poética. Ressaltam-se o funileiro Lau e os “meninos cambembes”, iniciadores de um processo transformador ininterrupto em Jorge de Lima e sua obra.

As inovações estilísticas e estruturais de *Minhas Memórias* já podem ser observadas no início da obra que apresenta uma organização particular: o texto está dividido em oito capítulos nomeados, dos quais o tema central é a infância do poeta alagoano, isto é, a autobiografia limiana, ao contrário do que se inscreve na tradição do gênero – que procura dar conta da existência total do indivíduo –, centra-se em momentos particulares da vivência do poeta, sua infância. Mesmo quando fala de sua maturidade, inclusive poética, Jorge retorna à sua infância, paradigmática de sua construção como indivíduo.

Ao romper com a estrutura convencional do texto autobiográfico, *Minhas Memórias* evidencia uma série de procedimentos particulares, dos quais se destacam o rompimento com o foco narrativo (pessoal) e a preocupação com a organização da linguagem. O rompimento do foco narrativo dá-se a partir da introdução de diálogos, que desestabilizam a veracidade narrativa, dando à realidade uma aparência romanceada. Nessa mesma linha, estão as inserções históricas, como a que ocorre na história oficial brasileira dos “índios cambembes”. Para dar vazão a sua explicação do termo e sua definição, o poeta centra-se na história da comitiva do Bispo Sardinha em guerra com índios caetés, apresentando ao leitor uma espécie de corrente ideológica (descendência) da qual derivaria os “meninos cambembes”, livres como os índios. A essa trupe está também associado o poeta.

Como poeta, Jorge introduz aspectos próprios da poesia para dar vazão ao texto memorialístico. É nítida sua preocupação em narrar de maneira poética, sobretudo (não nos esqueçamos), em um texto que prioriza o estágio infantil, ou seja, o primeiro olhar e suas consequências para a vida futura do poeta/homem feito. Para compreender esse modo de construção, foi importante apresentar a trajetória poética de Jorge de Lima e alguns poemas significativos. Desse modo, percebemos que sua obra poética é dotada de uma multiplicidade, variando técnicas que partiram de uma escrita bem objetiva e descritiva para o mais puro subjetivismo, evocando “o sentimento religioso” e o “passado, desde a infância, os problemas do homem em luta consigo mesmo” (DUTRA *apud* LIMA, 1958, 32). Essa variedade técnica e temática ocorre também em *Minhas Memórias*, que podemos qualificar como uma “autobiografia poética”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Jorge de Lima:

LIMA, Jorge de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguiar, 1958.

LIMA, Jorge de Lima. *A Pintura em Pânico: Fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa econômica, 2010.

LIMA, Jorge de. Precisa-se. *TEREZA* – Revista de Literatura Brasileira. N.º 3. São Paulo: Usp/Editora 34, 2002.

LIMA, Jorge de. Carta de Jorge de Lima para Lasar Segall. *TEREZA* – Revista de Literatura Brasileira. N.º 3. São Paulo: Usp/Editora 34, 2002.

Textos teóricos:

ALVES, Junia de Castro Magalhães. *Ficção e Auto/Biografia: Implicações Teóricas*. Em tese, Belo Horizonte, V.1, p. 1-144, Dezembro, 1997.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia, técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/PUC-Rio, 2009.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *O que é um autor?* Vega: Passagens, 1992.

FRITZEN, Celdon; CABRAL, Gladir da Silva. *Minha vida de Menina, Infância e Os bichos que tive: o gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura*. Resgate- Revista Interdisciplinar de Cultura. Disponível em <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/viewArticle/228>. Acesso em: 06/05/2011.

GARBUGLIO, José Carlos. A estrutura bipolar da narrativa. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa (fortuna crítica)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

KNIBIEHLER, Yvonne. *Corpos e corações*. Trad. Egito Gonçalves. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Catadora de vidas*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=3057>. Acesso em: 26/03/2011.

NADEAU, Maurice (1965). *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva (org.) *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: UNESP, 2010.

STREFING, Sérgio Ricardo. *A atualidade das Confissões de Santo Agostinho*. Revistas eletrônicas PUCRS. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/2707/2058> Acesso em: 10/03/2011.

LIMA, Sérgio. *Surrealismo e o Dadá*. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (org.) *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TERRA, Djamar Campos. *Penso, blogo, existo: interação e hibridismo no gênero blogue*. Universidade Vale do Rio Verde, Dissertação de mestrado. Três Corações, MG, 2010.

ZAGURY, Eliane. *Escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

Textos sobre Jorge de Lima:

ALMEIDA, Simone Cavalcante. *Cartografias de um lugar imaginário: uma travessia pelo romance Calunga de Jorge de Lima*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2008 (dissertação de mestrado).

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.

ANDRADE, Fábio de Souza. Da imagem às imagens em movimento. *TEREZA* – Revista de Literatura Brasileira. N.º 3. São Paulo: Usp/Editora 34, 2002.

BOSI, Alfredo. Jorge de Lima. *História Concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CASTELO, José Aderaldo. Memória, Poesia e ficção em Jorge de Lima. *A literatura Brasileira: Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.

CARNEIRO, José Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a "utopia" poética na lírica de Jorge de Lima*. Campinas: Unicamp, 2007 (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira).

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

CEREJA, Willian Roberto. *O anjo caído: fisionomia da ficção de Jorge de Lima*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994 (dissertação de mestrado).

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PAES, José Paulo. Revisitação de Jorge de Lima. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topobooks, 1997.

SANTA CRUZ, Luiz. Jorge de Lima. *Jorge de Lima*. N°26. Agir: Rio de Janeiro, 1958. (Col. Nossos Clássicos - 5 ed.).

SENNA, Homero. O mistério poético. *República das Letras: Entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: ed. Vozes, 1972.

TEREZA – Revista de Literatura Brasileira. N.º 3. São Paulo: Usp/Editora 34, 2002.

VALDÉS, Ildefonso Pereda. Carta de Ildefonso Pereda Valdés para Jorge de Lima. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. N.º 3. São Paulo: Usp/Editora 34, 2002.

Obras literárias:

ALVES, Castro. Vozes d’África. In: SIMPSON, Pablo; MARQUES, Pedro; SINISCALCHI, Christiane (org.). *Antologia da poesia romântica brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Ed. Lazuli, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1980.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 5ª ed. São Paulo: ed. Globo, 1991.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira (poesias reunidas)*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Dicionários:

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ªed. Coimbra: Almedina, 2007.