



**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE**  
**Recredenciamento e-MEC 200901929**

**SHEILA DOS SANTOS SILVA**

***CITTÀ DI ROMA: UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA COSTURADA COM OS FIOS DA***  
**MEMÓRIA**

**TRÊS CORAÇÕES**

**2017**

**SHEILA DOS SANTOS SILVA**

***CITTÀ DI ROMA: UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA COSTURADA COM OS FIOS DA  
MEMÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem Cultura e Discurso –, da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Letras.

**Orientadora:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Elisa Rodrigues  
Moreira

**TRÊS CORAÇÕES**

**2017**

Dedico ao meu marido, Reginaldo, que com muito carinho e atenção me ajudou na realização desse sonho.

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo gostaria de agradecer a Deus, que sempre caminha comigo. Sem Ele nada seria possível.

Ao meu marido, Reginaldo, que sempre esteve ao meu lado e me apoiou em todos os momentos; por seu amor e paciência que tornam os meus dias mais belos.

À minha mãe e seu marido Márcio, pela motivação e incentivo. Às minhas irmãs, Leila e Paula, que com sua admiração me impulsionam a chegar cada vez mais longe.

À minha incrível orientadora, Professora Doutora Maria Elisa Rodrigues Moreira, que gentil e carinhosamente me apresentou o mundo da pesquisa e me ensinou, por meio da humildade, construímos este belo trabalho.

À Professora Dra. Fernanda Ribeiro e ao Professor Dr. Luciano Cavalcanti, que pacientemente leram e acompanharam meu trabalho e me deram a honra de participar de minhas bancas de qualificação e defesa.

Aos professores e professoras do programa de Mestrado em Letras da Unincor, que contribuíram ricamente para o meu crescimento acadêmico.

Aos colegas de turma, que compartilharam aflições e dúvidas a respeito das disciplinas, avaliações, trabalhos e seminários. Agradeço, especialmente, Fabíola, Ana Miriam e Daniel com quem, por serem mais próximos, pude ter uma maior convivência e cumplicidade.

## RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo geral apresentar uma análise da obra *Città di Roma* (2000), da escritora paulistana Zélia Gattai, a partir de considerações acerca da memória, observando como as lembranças da autora vão se costurando com a memória coletiva para construção de uma narrativa acerca da história de sua família. Para tanto, apresenta-se: uma reflexão teórica acerca do conceito de memória, abordando as concepções de memória individual e memória coletiva e discutindo o lugar da imaginação e da ficção na construção do discurso memorialístico (escopo do Capítulo 1); uma explanação a respeito da escrita de si e do espaço biográfico, identificando como nele se agrupam diversos tipos de narrativa e, também, como se pode pensar o livro *Città di Roma*, normalmente vinculado ao memorialismo, no conjunto dessas narrativas (escopo do Capítulo 2); uma análise de *Città di Roma*, indicando a inserção de Zélia Gattai numa tradição literária memorialista brasileira e identificando os modos pelos quais se mesclam, nesse livro, lembrança e esquecimento, a partir das escolhas narrativas dessa narradora, uma mulher idosa que relata fatos sobre sua infância e sua vida adulta, perpassados por lembranças de outras pessoas, como as de seus avós e pais, e por fatos históricos recuperados pela memória coletiva (escopo do Capítulo 3). Para subsidiar essas reflexões, contamos com um aparato teórico ampliado, constituído em especial pelas considerações sobre memória e esquecimento de Jaques Le Goff (2003), Paolo Rossi (2010), François Dosse (2012) e Ecléa Bosi (2004); pelas reflexões acerca das relações entre memória coletiva e memória individual, de Maurice Halbwachs (2006); pelas considerações de Benedito Nunes (1988) e Paul Ricoeur (2007) sobre a imaginação e a ficção na construção narrativa, seja ela histórica, ficcional ou memorialística; pelas reflexões de Michel Foucault (1992), Leonor Arfuch (2010) e Philippe Lejeune (2014) sobre as “escritas de si”, o “espaço biográfico” e a autobiografia, respectivamente. Para desenvolver estas investigações, recorreremos em especial à pesquisa bibliográfica e às leituras teórico-críticas, por meio das quais fundamentamos a análise da obra que constitui o corpus da pesquisa, concluindo que *Città di Roma* é uma narrativa escrita a partir do entrecruzamento de várias vozes, temporalmente deslocadas, as quais são costuradas pela autora de modo a conformar um texto no qual se mantém os aspectos fragmentário e não linear da memória, assim como se busca construir uma imagem heroicizada da constituição da família Da Col/Gattai, da qual a autora é uma representante.

**Palavras-chave:** Memória. Zélia Gattai. Autobiografia. Literatura.

## ABSTRACT

This dissertation had as general objective to present an analysis of the book *Città di Roma* (2000), written by the writer Zélia Gattai, based on considerations about memory, observing how the author's memories are sewing with the collective memory to construct a narrative about the history of his family. For that, a theoretical reflection about the concept of memory is presented, approaching the conceptions of individual memory and collective memory and discussing the place of imagination and fiction in the construction of memorialistic discourse (scope of Chapter 1); an explanation of the writing of oneself and of the biographical space, identifying how various types of narrative are grouped together, and also how one can think of the book *Città di Roma*, usually linked to memorialism, in the set of these narratives (scope of Chapter 2 ); an analysis of *Città di Roma*, indicating the insertion of Zélia Gattai into a Brazilian memoirist literary tradition and identifying the ways in which in this book memory and forgetfulness are mixed, from the narrative choices of this narrator, an elderly woman who reports on her childhood and adulthood, permeated by memories of other people, such as those of their grandparents and parents, and historical facts recovered by collective memory (scope of Chapter 3). To support these reflections, we have an extended theoretical apparatus, constituted in particular by the considerations on memory and forgetfulness of Jaques Le Goff (2003), Paolo Rossi (2010), François Dosse (2012) and Ecléa Bosi (2004); by reflections on the relations between collective memory and individual memory, by Maurice Halbwachs (2006); by the considerations of Benedito Nunes (1988) and Paul Ricoeur (2003) on imagination and fiction in narrative construction, be it historical, fictional or memorialistic; by the reflections of Michel Foucault (1992), Leonor Arfuch (2010) and Philippe Leuveau (2008) on "self-writing", "biographical space" and autobiography, respectively. In order to develop these investigations, we have used in particular the bibliographical research and the theoretical-critical readings, by means of which we base the analysis of the book that constitutes the corpus of the research, concluding that *Città di Roma* is a narrative written from the intersection of several voices , temporally displaced, which are sewn by the author in order to conform a text in which the fragmented and non-linear aspects of memory are preserved, as well as the attempt to construct a heroic image of the Da Col / Gattai family constitution, of which the author is a representative.

**Keywords:** Memory. Zélia Gattai. Autobiography. Literature.

*A memória devolve o que o passado vislumbrou e o presente esqueceu.*  
Ecléa Bosi

*Contamos histórias porque afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas.*  
Paul Ricoeur

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 MEMÓRIA, FICÇÃO: NARRATIVAS DE VIDA.....</b>	<b>17</b>
1.1 O conceito de memória.....	17
1.2 Memória individual e memória coletiva.....	25
1.3 Memória e ficção: as narrativas da memória .....	30
<b>2 ESCRITAS DE SI E ESPAÇO BIOGRÁFICO: <i>CITTÀ DI ROMA</i>, LIVRO DE MEMÓRIAS? .....</b>	<b>40</b>
2.1 As escritas de si .....	40
2.2 O espaço biográfico .....	44
2.2.1 <i>Biografia</i> .....	47
2.2.2 <i>Autobiografia e autoficção</i> .....	52
2.3 <i>Città di Roma</i> , “livro de memórias”? .....	58
<b>3 MEMÓRIAS ENTRETECIDAS – LEMBRANÇAS DE VIDA EM <i>CITTÀ DI ROMA</i> .....</b>	<b>73</b>
3.1 Quem conta essa história? .....	73
3.2 O que contar e o que não contar? .....	90
3.3 Os fios que tecem uma história familiar .....	101
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>121</b>
Anexo A – Reportagem sobre a visita de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre ao Brasil.....	121



## INTRODUÇÃO

A narrativa de cunho memorialista tem forte tradição no Brasil, pelo menos desde fins do século XIX, com o Romantismo, quando começam a surgir os primeiros textos que se pautam pelo registro de eventos e recordações relacionados à vida pessoal dos escritores e à sua inserção cultural e identitária na história de nosso país. De acordo com Paulo Bungart Neto (2011), isso se deve, em especial, à emergência de uma “consciência nacional” que se reflete na necessidade de elaboração de uma literatura genuinamente brasileira, para a qual se mostra importante um entendimento dos próprios escritores de seu papel como intelectuais e artistas e de como esse papel se relaciona com a vida política, social e cultural brasileira.

Entre as principais obras memorialísticas nacionais, o pesquisador elenca: *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto (1953); *Minha formação*, de Joaquim Nabuco (1900); *Memórias*, do Visconde de Taunay (1948); *Itinerário de Pársagada*, de Manuel Bandeira (1954); *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego (1956); *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos (1953); *Memórias inventadas*, de Manuel de Barros (2006); *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade (1973); *Solo de clarineta*, de Érico Veríssimo (1973); entre muitas outras obras. Merecedora de destaque nesse rol é a série memorialística do mineiro Pedro Nava, considerada por muitos críticos a mais importante da literatura brasileira, composta por sete volumes de narrativas: *Bau de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo das trevas* (1981), *O círio perfeito* (1983), e, por fim, *Cera das almas* (1984), este último sendo publicado incompleto devido à morte do autor.

É no seio desta tradição que podemos situar a obra da escritora paulista Zélia Gattai, que construiu uma obra cujo foco está na narrativa de suas memórias. Descendente de italianos, ela começou a escrever aos 63 anos de idade, quando publicou seu primeiro livro, o premiado *Anarquistas, graças a Deus* (1979), e até sua morte, ocorrida em 2008, escreveu outros onze “livros de memórias”,<sup>1</sup> além de um romance, uma fotobiografia e três livros infantis.<sup>2</sup> Zélia Gattai recebeu vários prêmios por dedicação à literatura e à cultura e, após a morte de seu marido, Jorge Amado, em 2001, foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, onde passou a ocupar a cadeira que o esposo ocupou em vida.

<sup>1</sup> A classificação genérica dos livros de Zélia Gattai será discutida com mais vagar no Capítulo 2 desta dissertação.

<sup>2</sup> *Anarquistas Graças a Deus* (1979); *Um Chapéu para Viagem* (1982); *Pássaros Noturnos do Abaeté* (1983); *Senhora Dona do Baile* (1984); *Reportagem Incompleta* (1987); *Jardim de Inverno* (1988); *Pipistrela das Mil Cores* (1989); *O Segredo da Rua 18* (1991); *Chão de Meninos* (1992); *Crônica de uma Namorada* (1995); *A Casa do Rio Vermelho* (1999); *Città di Roma* (2000); *Jonas e a Sereia* (2000); *Códigos de Família* (2001); *Jorge Amado: um Baiano Sensual e Romântico* (2002); *Memorial do amor* (2004); *Vacina de sapo e outras lembranças* (2006).

É possível pensarmos que a obra de Zélia se constrói como um projeto memorialista, no qual, como uma “contadora de histórias”, ela tece as recordações de sua vida a partir das relações com sua família e da inserção em determinado contexto histórico, social e cultural.<sup>3</sup> Esse projeto teria inclusive sido incentivado, em grande parte, por Jorge Amado, que já era um escritor renomado no Brasil quando Zélia começou sua carreira. Conforme declarou em entrevista a Hermes Rodrigues Nery, a escritora teria recebido a seguinte orientação de Jorge Amado ao lhe pedir que lesse algumas das páginas escritas por ela:

[...] escreva sobre São Paulo dos anos 20, dos primeiros automóveis, da imigração italiana, dos anarquistas, dos movimentos revolucionários. Você pode contar isso, você viveu tudo isso, e pelo que escreveu aqui você sabe escrever, e pode fazer coisa diferente do historiador, porque conta de dentro para fora, não é fruto de pesquisa, de fora para dentro, mas fruto da vivência. Faça isso (GATTAI apud NERY, 1989).

Zélia Gattai parece ter seguido os conselhos do esposo, pois em seus livros a vemos discorrer sobre sua vida e a vida de sua família, incluindo a vinda de seus avós e seus pais da Itália para o Brasil; sobre seu casamento com Jorge Amado, os filhos e netos que tiveram e sobre os impactos da história política do Brasil sobre a vida da família (como quando estiveram exilados na Europa devido à declaração de ilegalidade do Partido Comunista no país); sobre as mudanças culturais que vivenciou e sobre a forma como as percebeu, a exemplo da chegada dos primeiros automóveis a São Paulo e da transição do cinema mudo para o cinema falado; sobre acontecimentos históricos e políticos que impactaram diretamente na vida dela e de sua família, como o incentivo à imigração italiana, a violência da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas (que acabou levando à morte de seu pai, após passar um período preso devido às suas atividades anarquistas) e o já citado exílio com Jorge Amado. Além disso, alguns silêncios são explicitamente indicados, de forma que certas lacunas da vida são pela autora justificadas com o fato de apresentarem-se como “páginas viradas”, as quais ela não deseja recordar (GATTAI, 2000).

É sob essa perspectiva, de reflexão sobre a história de uma família sendo costurada com os fios da memória e do esquecimento, os quais unem tanto uma “memória individual” quanto uma “memória coletiva”, para usarmos os termos de Maurice Halbwachs (2006), que esta dissertação se orienta. Para desenvolvermos essa reflexão, optamos por selecionar como corpus um único livro do conjunto dos doze livros de Zélia Gattai voltados especificamente à

---

<sup>3</sup> Essa hipótese de identificação de um certo “projeto autoral de escrita” – a construção de uma história de família – no conjunto da obra de Zélia Gattai não foi desenvolvida ao longo desta pesquisa devido às limitações de tempo impostas, mas assinala-se como perspectiva para investigações futuras.

temática memorialista: trata-se do livro *Città di Roma*, publicado em 2000, quando a autora já contava 84 anos de idade. Interessava-nos compreender como, nessa obra, Zélia Gattai articula, em sua narrativa, as vivências e memórias de um período cronologicamente bastante extenso: a narradora começa apresentando a “gênese” de sua família no Brasil, isto é, ela narra sobre a viagem de seus avós maternos e paternos da Itália para o Brasil com a esperança de aqui construírem uma vida melhor, passa por sua infância, adolescência e vida adulta e conclui a narrativa com informações sobre como estavam, na data de publicação do livro, os personagens que nos são apresentados ao longo da obra. Nas demais obras não ocorre uma narração que remeta a tão longo período de tempo, uma vez que elas apresentam um momento específico da vida de Zélia: *Anarquistas graças a Deus* (1979), por exemplo, narra apenas sua infância, não se estendendo à adolescência ou à fase adulta; *Senhora dona do baile* (1984), por outro lado, narra o exílio na Europa com Jorge Amado, depois que ele teve seus direitos políticos cassados quando o Partido Comunista se tornou ilegal no Brasil. Ademais, não existem ainda estudos sobre essa obra da autora, o que torna esta pesquisa relevante para os estudos literários e para a fortuna crítica de Zélia Gattai, a qual é bastante limitada.

*Città di Roma* é uma narrativa dividida em vários pequenos capítulos que tanto recontam histórias ouvidas por Zélia Gattai quanto registram lembranças de fatos por ela vivenciados, mesclando assim memórias pessoais da autora, memórias de “segunda mão”, às quais ela teve acesso por intermédio das recordações de outras pessoas, e memórias coletivas, que dizem respeito ao contexto histórico, político e cultural no qual a escritora estava inserida.

O título do livro remete ao navio que trouxe tanto sua família materna quanto a paterna da Itália para o Brasil, em pleno período de incentivo à imigração europeia, sendo este o evento com o qual a autora inicia sua narrativa, contando aos seus leitores que a família Gattai (sua família paterna) migrou da Itália juntamente com outras famílias para fundar a Colônia Cecília, no Paraná, em terras que lhes haviam sido doadas pelo Imperador Pedro II. Essa seria a primeira colônia anarquista em terras brasileiras, a qual, entretanto, não conseguiu se estabelecer, uma vez que faltavam recursos para as famílias se manterem e os líderes republicanos começaram a exigir a devolução das terras que haviam sido doadas pelo imperador. No *Città di Roma* viajou também a família Da Col (família materna da escritora), com a esperança de conseguir uma vida melhor por meio do trabalho nas fazendas cafeeiras do interior de São Paulo, depois da abolição da escravidão. Mas essa também foi uma expectativa frustrada, conforme nos conta a autora: as fazendas cafeeiras não passavam de ilusão, na medida em que os fazendeiros exploravam a mão de obra italiana, inclusive a das crianças (a remuneração não era muita, e ainda descontavam a passagem de vinda da Itália e

tudo o que era consumido pelos italianos nas fazendas), e tratavam os imigrantes como escravos.

A narrativa segue apresentando fragmentos recordados que remetem à história dos avós, dos tios e das tias; do casamento de seu pai e de sua mãe; de sua infância e adolescência, e de como ela fez para continuar seus estudos; da vida em comum da família até os casamentos de suas irmãs, Wanda e Vera, e de seus irmãos, Tito e Remo; de seu batismo na Igreja Católica, incentivado pela família de uma das namoradas de Remo; da prisão e soltura de seu pai, acusado de ser comunista e de dar abrigo a comunistas foragidos; da dor da perda do pai, que era para ela um herói. Ao final, a escritora nos apresenta uma espécie de “balanço” da história dessa família, mencionando a situação dos principais personagens citados à época da publicação do livro.

A obra em questão apresenta-se, assim, como uma grande colcha na qual se tece mais uma narrativa sobre a família de Zélia Gattai e sobre um certo período da história do Brasil do que sobre a própria autora, na medida em que grande parte do que é narrado são lembranças dos seus familiares e do contexto histórico vivenciado. Isso acontece, de acordo ainda com Halbwachs, porque recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, ainda que o primeiro testemunho a que possamos recorrer seja sempre o nosso:

[...] a memória individual [...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Faz-se importante, a partir dessa breve apresentação da pesquisa, ressaltarmos a forma como, ao longo dela, estaremos lidando com a relação entre memória, história e ficção que marca, indissolavelmente, as chamadas “escritas de si”, expressão genérica sob a qual se podem agrupar diversos tipos de texto de apelo memorialista ou confessional. Talvez seja bastante produtivo retomar, para isso, a própria fala de Jorge Amado (mediada pela memória de Zélia Gattai) apresentada anteriormente. Em poucas palavras, o escritor baiano aponta um caminho para que se pense em como essas relações se poderiam construir no texto de Zélia: o texto partiria da “vivência” da autora (“Você pode contar isso, você viveu tudo isso”), a qual seria recuperada por um movimento de rememoração (o qual, como veremos no Capítulo 1,

envolve necessariamente a seleção de informações) e pela organização narrativa dessas memórias por meio da escrita (“e pelo que escreveu aqui você sabe escrever”). Essa narrativa, no entanto, apesar de apresentar uma série de elementos de fundo histórico, político e social, resulta em uma narrativa diferente daquela do historiador, pois pautada por diferentes objetivos e métodos (“porque [você] conta de dentro para fora, não é fruto de pesquisa, de fora para dentro, mas fruto da vivência”), ou seja, a escritora não objetiva a composição de uma narrativa histórica, mas antes dividir com o leitor suas lembranças de vida.

Assim, pautamo-nos pela convicção de que memória, narrativa e história estão, no caso de obras de tradição memorialista, interligadas, não sendo possível definir com clareza as fronteiras que as delimitam ou restringem, o que impossibilita que elas sejam classificadas e compartimentadas em espécies de “caixas” isoladas. Isso não quer dizer, entretanto, que as tomemos por semelhantes ou sobrepostas,<sup>4</sup> mas que tentamos articulá-las como fios que se entrecruzam, se encontram, se separam, se distanciam e voltam novamente a se encontrar na tessitura de uma determinada obra, em nosso caso específico, de *Città di Roma*.

Tais entrecruzamentos remetem à discussão acerca da relevância da literatura, a qual remonta à Antiguidade, quando Platão, segundo pondera Márcia Valéria Zamboni Gobbi, afirma que “a arte não passaria de um ‘jogo de criança, despido de seriedade’, que não traz consigo qualquer conhecimento minimamente válido.” (GOBBI, 2004, p. 39). Para o filósofo, a arte não deveria ocupar um lugar relevante na sociedade, uma vez que não oferece conhecimento significativo e apresenta-se apenas como uma imitação da imitação, afastando assim cada vez mais o indivíduo de alcançar o tão almejado mundo das ideias.

Entretanto, Gobbi argumenta que é exatamente a partir da articulação entre a criação artística e a realidade que pode preponderar o conhecimento. A pesquisadora defende também que

[...] o poeta é, sim, um artífice, um artesão, porque a criação literária envolve, necessariamente, trabalho, técnica e produto; a arte é, também necessariamente, um simulacro: trabalha com materiais diversos da realidade das coisas e, portanto, só poderia fazer delas uma outra coisa, impondo-lhes uma forma que não é natural; além disso, ao definir o fazer artístico como um “jogo de criança”, aponta-se para o aspecto lúdico da criação (o “prazer do texto”), seu distintivo mais que desejável (GOBBI, 2004, p. 39).

---

<sup>4</sup> François Dosse, em seu livro *A história* (2012), afirma que “A história foi muito tempo identificada com a memória” (p. 266) e que, por isso, não é fácil dissociar as duas; entretanto, conforme o pesquisador, é possível perceber traços diferenciadores, já que a memória se caracteriza por ser subjetiva e se relacionar intimamente com o afeto, ao passo que a história é mais objetiva, uma vez que tenta retratar a “verdade” do passado.

De acordo com a pesquisadora, essa discussão sofre uma importante alteração, ainda na Antiguidade, com as considerações de Aristóteles, para quem a arte se apresenta como uma representação do verossímil e do necessário, ou melhor, ela retrata o que poderia acontecer ou o que poderia ter acontecido. Na perspectiva aristotélica, na poesia (que equivale à literatura, de forma ampliada) não há a necessidade de se ater apenas à realidade, já que isso é atribuição da história. A poesia não teria, assim, o objetivo de persuadir o leitor de que o fato narrado seja ou não real; pelo contrário, ela visa a entreter e a levar o leitor a refletir sobre sua existência, sobre a sociedade em que vive e sobre tudo aquilo que o rodeia, permitindo-lhe desse modo a formação de uma visão mais crítica da realidade.

Ainda recorrendo a Aristóteles, Gobbi indica que as diferenças entre a poesia e a história não se pautam pelo estilo usado para escrevê-las (se o verso ou a prosa), mas sim pelo teor de sua escrita: enquanto a história se ocupa com o relato de acontecimentos particulares, específicos, a literatura tem o poder de mostrar verdades consideradas universais, “justamente pelo seu poder de revelar o ilusório do mundo em que vivemos, alcançando assim, o universal pela mediação do particular. A ficção permitiria desvendar as aparências, levando o homem a conhecer as essências [...]” (GOBBI, 2004, p. 40).

As relações entre a história e a literatura são também um dos principais eixos de investigação da historiadora Sandra Jatahy Pesavento. Em seu texto “Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura” (2000), por exemplo, ela reflete sobre a questão a partir da análise do romance *Iracema*, de José de Alencar, e do texto historiográfico *Capítulos da História Colonial*, de Capistrano de Abreu, afirmando em sua argumentação que tanto os textos históricos comportam recursos ficcionais quanto os textos literários podem ser cercados por estratégias documentais de veracidade. Isso confirmaria o fato de que, quando história e literatura são entrecruzadas, as fronteiras entre esses dois campos de conhecimento e produção são diluídas.

A autora começa seu texto alertando sobre a permanente necessidade de alguns historiadores de diferenciar marcadamente a literatura e a história, na tentativa de diminuir ou desvalorizar aquela em detrimento desta. Seu posicionamento, entretanto, visa demonstrar que não há necessidade de separar tão rigidamente cada um desses discursos, uma vez que eles apresentam muitos pontos de interseção. Pesavento acredita que, assim como a literatura precisa de um narrador para apresentar os fatos narrados, a narrativa histórica necessita também de um narrador para expor o que ouviu, viu ou pesquisou, ou seja, em sua concepção o que o historiador faz é (re)apresentar o fatos para o leitor. Nesse processo, ele recorta, seleciona e relaciona os fatos que serão apresentados como “verdadeiros”, conformando a

história de uma sociedade; mas, ao mesmo tempo, seria possível pensarmos que, ao agir dessa maneira, ele ficcionaliza seu texto, nele enxertando a subjetividade que permeia qualquer construção narrativa.

Entretanto, Pesavento reconhece que esse uso da imaginação, quando pensamos no fazer histórico, é um uso limitado, uma vez que matizado pelos métodos próprios à história, dentre os quais se destaca a importância das “fontes”: a ficção no texto histórico “é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos os traços do passado que chegam até o presente” (PESAVENTO, 2000, p. 39). Contudo, se ao historiador não é permitida a criação de vestígios do passado, todavia é ele quem atribui ou confere a esse vestígio sentido histórico, de modo que a recorrência da ficção na história se faz tanto por via da seleção do que será narrado quanto pela forma como o historiador apresenta esses vestígios em sua articulação narrativa.

Esse aspecto é também destacado por Márcio Seligmann-Silva (2003), pesquisador que dedica boa parte de suas investigações a reflexões acerca das relações entre memória, história e literatura, e que indica como é problemática a visão de alguns historiadores que visam a anular a memória individual e a memória coletiva em detrimento da ilusão de uma retratação “objetiva” do passado, baseada apenas em “fatos”. Para ele, a memória possui uma relação mais aberta e afetiva com o passado e por isso intervém e determina boa parte de seus caminhos. Ela não é singular, ao contrário, é plural na medida em que na sociedade apresenta-se sempre um embate em relação às múltiplas leituras acerca do passado: uma vez que cada indivíduo oferece uma versão diferente sobre um mesmo fato que foi narrado e vivenciado por outros, não há como existir relatos exatamente iguais de um mesmo acontecimento, considerando que o registro da memória é seletivo e atua entre a lembrança e o esquecimento. Partindo dessa ideia, o pesquisador acredita que “a tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos na memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia” (2003, p. 63). Não há como separar esses elementos, que são essenciais seja para a construção da história de um povo, de uma nação, seja para a construção de uma história familiar.

É, portanto, pautando-nos nessas considerações de que memória, história e narrativa se entrecruzam, que nos propomos a refletir sobre o livro *Città di Roma*, analisando os múltiplos e distintos movimentos da memória aos quais a escritora recorreu para construir a narrativa da história de sua família. Para isso, recorreremos, metodologicamente, à pesquisa bibliográfica em torno de dois eixos principais – os conceitos de memória e a tipologia das escritas de si –, a partir da qual debruçamo-nos sobre o livro de Zélia em busca de averiguar nossas hipóteses

iniciais: que *Città di Roma* é uma obra memorialística com características autobiográficas da autora Zélia Gattai, e que, ao narrar sobre a sua vida e a vida de sua família, a autora faz um panorama dos fatos históricos que marcaram, de alguma forma, essas vidas.

Nossas reflexões foram organizadas em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações finais. O primeiro capítulo, “Memória, ficção: narrativas de vida”, apresenta uma reflexão acerca do conceito de memória, perpassando suas diversas possibilidades de entendimento e destacando sua inextricável relação com o esquecimento, aspectos que abordamos a partir dos estudos de Paolo Rossi (2010), François Dosse (2012) e Jacques Le Goff (2013), em especial. Nele também são discutidos os conceitos de memória individual e memória coletiva, tais como elaborados por Maurice Halbwachs (2006), assim como o lugar da imaginação e da ficção na construção do discurso memorialístico, para o que recorreremos aos estudos de Paul Ricoeur (2007) e Benedito Nunes (1988), entre outros.

No segundo capítulo, “Escritas de si e espaço biográfico: *Città di Roma*, livro de memórias?”, apresentamos uma discussão do gênero “narrativa memorialista”, por meio de uma reflexão acerca da possibilidade de que outros gêneros vinculados às chamadas “escritas de si” possam trazer importantes contribuições à análise do livro *Città di Roma* (2000). Para tanto, partindo do texto fundamental de Michel Foucault (1992) sobre o assunto, percorremos as definições e principais caracterizações atribuídas a esses gêneros fronteiriços, tais como a biografia, a autobiografia, o testemunho e a autoficção, na tentativa de colocá-los em diálogo com o livro de Gattai. Será apresentado também o conceito de espaço biográfico, conforme Leonor Arfuch (2010), e a forma como nele se agrupam as diversas formas, canônicas ou não, das escritas de si. Nesse capítulo recorreremos, além de aos referenciais teóricos fundamentais à discussão (como Philippe Lejeune e Leonor Arfuch), à fortuna crítica relativa à obra da escritora paulista: apesar de a produção crítica sobre os livros de Zélia Gattai ainda se mostrar bastante reduzida, ela aborda fundamentalmente seu aspecto memorialístico, como se percebe em textos como “História e Literatura em Zélia Gattai” e “O memorialismo nas obras de Zélia Gattai”, de Kassiana Braga (2014); “Zélia Gattai em “A” *Senhora dona do baile*: uma autobiografia”, de Enói Maria Miranda Mendes (2012); *A narração memorialística em A casa do Rio Vermelho, de Zélia Gattai: uma meta-memória*, de Glaucy Cristina do Amaral (2010) e “História e Memória em *Um chapéu para viagem* de Zélia Gattai”, de Ceres Helena Ziegler Bevilaqua (2007), apenas para destacarmos os mais relevantes.

No último capítulo, intitulado “Memórias entretecidas – lembranças de vida em *Città di Roma*”, apresentamos uma análise do livro de Zélia Gattai, identificando os modos pelos quais se mesclam, em sua narrativa, lembrança e esquecimento, destacadas pelas marcas de



seleção presentes na narrativa acerca do que contar e do que não contar. Refletimos, assim, sobre a maneira pela qual memórias pessoais, memórias de outras pessoas e memórias coletivas, inclusive de eventos históricos, são entretecidas na construção da narrativa da história de uma família, a qual tem como ponto de inflexão específico sua condução por meio de uma narradora (a própria autora), já idosa, que relata lembranças de sua infância e de sua vida adulta, as quais nunca se apresentam isoladas, mas antes perpassadas por recordações de outras pessoas (como as de seus avós e pais, por exemplo).

Por fim, nas Considerações finais, procuramos articular nossas reflexões ao longo da dissertação buscando confirmar nossa hipótese inicial de que *Città di Roma* pode ser lido como uma história de família que só é passível de (re)construção por meio da tessitura de uma narrativa que depende da interpolação de fios da memória bastante diversificados.

## 1 MEMÓRIA, FICÇÃO: NARRATIVAS DE VIDA

O conceito de memória é extremamente variado, não sendo possível defini-lo de uma maneira determinante, uma vez que é possível estudar a memória em diferentes áreas do conhecimento. Ela é abarcada nas áreas exatas, humanas, sociais e da saúde, sendo inclusive de fundamental importância para o desenvolvimento das áreas tecnológicas.

Neste capítulo, nosso foco está voltado para a relação entre memória, ficção e narrativa. Para tanto, optamos por dividi-lo em três seções temáticas. A primeira seção – Os conceitos da memória – apresenta uma reflexão teórica acerca do conceito de memória a partir das considerações de Jacques Le Goff (2013), Paolo Rossi (2010) e François Dosse (2012), assim como suas ponderações a respeito da relação entre memória e esquecimento. Já a segunda seção – Memória individual e memória coletiva – discute os conceitos de memória coletiva e memória individual, partindo das exposições de Maurice Halbwachs (2006). Na terceira e última seção – A narrativa memorialística – apresentamos uma reflexão acerca do lugar da imaginação e da ficção na construção do discurso memorialístico, a partir dos estudos de Benedito Nunes (1988) e Paul Ricoeur (2007).

### 1.1 O conceito de memória

A memória, por retomar o passado, acaba se encontrando com a história nos entrecruzamentos da escrita. Ela retoma fatos coletivos e acontecimentos pessoais que em muitos momentos se confundem, se completam e se unem na história de uma sociedade. O historiador francês Jacques Le Goff, em seu livro *História e Memória* (2013), aborda a relação entre memória e história e indica como a memória faz parte da construção da história; em virtude disso, seu texto se foca mais na memória coletiva. Mas ele não se furta a conceituar a memória:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 2013, p. 387).

O autor insere em seu texto uma nota a respeito desse conceito de memória. Ele explica que a memória, conforme abordada nessa passagem, é entendida como um fenômeno individual e psicológico que está ligado diretamente à vida social. Le Goff esclarece, ainda, que há variação da memória em função da ausência ou da presença da escrita (no caso de

sociedades orais, por exemplo) e que isso é um elemento da atenção do Estado, o qual, na tentativa de recuperar e manter os traços de qualquer evento do passado, produz vários tipos de documentos/monumentos<sup>5</sup>, com o intuito de registrar a história e acumular objetos que são representativos do passado de uma determinada nação. (cf. LE GOFF, 2013, p. 387-388).

Essa reconstrução do passado se realiza através da linguagem, de modo que é por meio da narrativa que a retomada do passado é feita de forma mais satisfatória. Isso ocorre porque a linguagem é produto da sociedade, sendo por meio dela que as informações são transmitidas:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isso significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (FLORES, 1972, apud LE GOFF, 2013, p. 389).

Le Goff, ao longo de seu texto, faz referência aos estudos do antropólogo francês Leroi-Gourhan, que apresenta três tipos de memória: a memória específica, a memória étnica e a memória artificial. A memória específica seria a responsável por determinar a fixação dos comportamentos de espécies de animais; a memória étnica faria o mesmo com relação ao comportamento das sociedades humanas; por fim, a memória artificial definiria a reprodução de atos mecânicos encadeados. Leroi-Gourhan esclarece ainda que a memória, em seus estudos, não é entendida como uma propriedade da inteligência, mas como a base das diversas sucessões de atos realizados pelos seres humanos (Cf. LE GOFF, 2013, p. 389-391).

É importante ressaltar que a ampliação do escopo da memória artificial devido ao desenvolvimento das tecnologias possibilitou o enriquecimento do campo de entendimento da memória: de acordo com Le Goff, nos anos 1950 surgiram novas ciências, como a cibernética e a linguística, que optaram por pensar a memória teoricamente.

O pesquisador afirma ainda que psicanalistas e psicólogos desenvolveram suas pesquisas relativas à memória pensando tanto na recordação quanto no esquecimento, concluindo que a memória individual e, por consequência, a memória coletiva, sofrem

---

<sup>5</sup> Para Le Goff, o que sobrevive ao tempo não são os fatos, mas aquilo que o historiador escolheu retratar. “A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos*. De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador.” (LE GOFF, 2013, p. 485, grifos do autor)

processos de manipulação conscientes ou inconscientes que são orientados pelo interesse, pela afetividade, pelo desejo, pela censura ou pela inibição.

Dessa forma, entende-se que

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2013, p. 390).

Ou seja, as pessoas, as classes e os grupos que detêm esse artifício, que podem exercer essa manipulação, detêm também o poder de determinar o que será lembrado e o que será esquecido. Como se pode perceber, as relações entre a memória, o esquecimento, a história e a linguagem são diversas, e é fundamental entendê-las para que possamos refletir, mais especificamente, sobre as narrativas da memória.

O historiador Paolo Rossi, em seu texto “Lembrar e esquecer” (2010), aborda justamente a questão da manipulação das memórias através do esquecimento, trazendo para esse campo de estudos mais uma questão fundamental: a da relação da memória com a “verdade”. Para Rossi, há muitas formas de induzir ao esquecimento e muitos motivos pelos quais se pretende provocá-lo:

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade (ROSSI, 2010, p. 32).

Rossi acredita, portanto, que “toda vez que tocamos no tema da memória, somos chamados também para o tema do esquecimento” (ROSSI, 2010, p. 36), já que é muito profundo o entrelaçamento entre ambos. Assim, tendo por escopo as memórias coletivas, o historiador pontua que se faz necessário, a todo o momento, atentar para as memórias que nos são apresentadas e refletir sobre o que poderia ter sido delas apagado, eliminado, de forma intencional ou não (cf. ROSSI, 2010, p. 36-37).

Percebe-se, assim, que para Rossi este entrelaçamento entre memória e esquecimento está intimamente relacionado às relações entre a memória e a história, que “podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva” (ROSSI, 2010, p. 28). Isso ocorre porque, de acordo com seu ponto de vista, o esquecimento é

forjado para construir uma memória somente com o que foi escolhido e determinado para ser lembrado:

A história do século XX, conforme bem sabemos também quando tentamos esquecê-lo, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de histórias foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideais inexistentes e ortodoxias políticas imaginárias.

Primeiro, foram queimados os livros. Depois, foram eliminados das bibliotecas, na tentativa de apagá-los da história. Primeiro, foram eliminados inúmeros seres humanos, depois, tentaram apagar os apagamentos, negar os fatos, obstaculizar a reconstrução dos eventos, vetar a contagem das vítimas, impedir a lembrança (ROSSI, 2010, p. 33).

Seguindo essa mesma linha de pensamento, o também historiador François Dosse, em seu texto “Uma história social da memória” (2012), aborda a relação da memória e da história e os seus impactos no processo de construção da identidade social de um país. Ele explica que “a história foi por muito tempo identificada com a memória” (DOSSE, 2012, p. 266), na medida em que era através da memória que a sociedade atual tinha acesso aos acontecimentos e eventos que foram importantes no passado. Ao discorrer sobre as relações entre esquecimento e silêncio, Dosse afirma que elas são relevantes para o entendimento da memória, já que o silêncio não significa necessariamente que algo foi esquecido, mas que pode ter sido calado ou deixado de lado. (cf. DOSSE, 2012, p. 300-301).

Partindo disso, o historiador cita Pierre Nora para apresentar sua crítica a respeito das relações entre memória e história:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que tudo as opõe. A memória é a vida, sempre levada por grupos vivos e, por isso, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todas as utilizações e manipulações, suscetíveis a longas latências e súbitas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que já não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no presente eterno; a história é uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória só se acomoda com pormenores que a confirmam; nutre-se de recordações vagas, imbricadas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, censuras, obstáculos ou projeções. A história, por ser uma operação intelectual e laicizante, convida à análise e ao discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a tira de lá e sempre a torna prosaica. (NORA, 1984 apud DOSSE, 2012, p. 285-286).

Nora entende, dessa forma, que a memória está relacionada ao que é afetivo e, portanto, está carregada de subjetividade, enquanto a história se preocuparia em ser objetiva, visando alcançar uma “verdade”<sup>6</sup>.

Pensando no estudo da memória social, é interessante ressaltar que a memória vem antes da escrita e que durante muito tempo os ensinamentos e os acontecimentos que deveriam ser conservados por uma determinada sociedade eram transmitidos através de narrativas orais:

Nas sociedades sem escrita, a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo, que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem; o prestígio das famílias dominantes, que se exprime pelas genealogias; e o saber técnico, que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa (LE GOFF, 2013, p. 394).

Dessa forma, os ensinamentos de um ofício ou religiosos eram passados através da oralidade, seguindo técnicas desenvolvidas por cada grupo social para facilitar a memorização do que estava sendo ensinado. Na Idade Média, por exemplo, apesar de a escrita se fazer presente, ela era destinada a um pequeno grupo selecionado pelas classes dominantes; para a maioria da população, os ensinamentos eram passados através da oralidade, por meio, por exemplo, das cantigas trovadorescas e das encenações teatrais religiosas, que visavam a evangelizar os cidadãos e a ensinar lições morais.

Para Le Goff, com o surgimento da escrita há uma profunda transformação da memória coletiva proporcionando, assim, um importante progresso, uma vez que a memória passa a assumir a forma de inscrição, existindo a partir desse momento escrita, de forma concreta, e não mais apenas nas lembranças de um determinado grupo social (cf. LE GOFF, 2013, p. 394-395).

O historiador lembra, ainda, que algumas sociedades antigas foram resistentes ao advento da escrita por entenderem que esta viria para destruir a oralidade. Eles não tinham o interesse de passar para o “papel” a sua doutrina, os seus dogmas, os seus conhecimentos. Não se interessavam em perpetuar através da escrita seus ensinamentos por acreditarem que

---

<sup>6</sup> O termo verdade aparece entre aspas devido ao entendimento de que, por mais que a história almeje a retratar o passado como ele realmente aconteceu, isso não é possível, uma vez que esta será sempre mediada pelo entendimento que dela se teve em determinados momentos, o qual, por sua vez, depende de uma série de questões, como os “rastros” do passado que conformam a memória de determinados eventos. Para aprofundar a relação entre história e verdade, ver Pesavento (2000), Ginzburg (2007), Gobbi (2004), Lima (2006), Selligmann-Silva (2003).

isso reduziria o interesse pela aprendizagem que demandava saber de cor um conteúdo (cf. LE GOFF, 2013, p. 399-401).

Nas sociedades greco-romanas, entretanto, as inscrições, muitas vezes feitas em pedras e mármore, se acumulavam devido à necessidade que esses povos tinham de eternizar suas lembranças e comemorações. Le Goff retoma as ponderações de Leroi-Gourhan para assegurar que a evolução da memória ligada ao surgimento e à difusão da escrita depende da evolução social, principalmente, do desenvolvimento das cidades:

A memória coletiva, no início da escrita, não deve romper o seu movimento tradicional a não ser pelo interesse que tem em se fixar de modo excepcional num sistema social nascente. Não é, pois, pura coincidência o fato de a escrita anotar o que não se fabrica nem se vive cotidianamente, mas sim o que constitui a ossatura de uma sociedade urbanizada, para a qual o nó do sistema vegetativo está numa economia de circulação entre produtos, celestes e humanos, e dirigentes. A inovação diz respeito ao vértice do sistema e engloba seletivamente os atos financeiros e religiosos, as dedicatórias, as genealogias, o calendário, tudo o que nas novas estruturas das cidades não é fixável na memória de modo completo, nem em cadeias de gestos, nem em produtos (LEROI-GOURHAN, 1964-1965, apud LE GOFF, 2013, p. 396).

Para o desenvolvimento e perpetuação da memória na sua forma escrita, os reis e os governantes de determinados povos vão instaurar e criar instituições-memória como museus, bibliotecas, arquivos, de modo que não se percam os registros que serão referência em relação à memória e à história daquela sociedade (cf. LE GOFF, 2013, p. 396-398).

Jacques Le Goff cita o também historiador francês Jean-Pierre Vernant para defender seu ponto de vista de que, com a escrita, a memória vai oportunizar a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual e de que, com a história, essa memória individual vai se somar com outras para formar a memória coletiva de um grupo social, construindo assim a história dessa sociedade. Com isso, é possível perceber que a escrita não vem para destruir a oralidade, na verdade, ela vem para se somar a esta; e que a história vem para acrescentar, e não para destruir, a memória coletiva (cf. LE GOFF, 2013, p. 399-400).

Apesar disso vale ressaltar, conforme Le Goff, que mesmo não sendo o intuito da escrita destruir a oralidade, com o seu surgimento perde-se a prática de exercitar a memória oralmente, uma vez que se prefere confiar no que já está escrito. Some-se a isso o fato de que não podemos nos esquecer das relações de poder existentes dentro de uma sociedade, as quais podem interferir profundamente no processo de construção da memória coletiva de um povo e naquilo que se registra dessa memória (cf. LE GOFF, 2013, p. 400).

De acordo com o historiador, a filosofia grega não reconciliou a memória e a história: para Platão e Aristóteles, “a memória é uma componente da alma, não se manifesta, contudo, ao nível da sua parte intelectual, mas unicamente da sua parte sensível” (LE GOFF, 2013, p. 402). Simônides, por outro lado, entende a memória como algo mais concreto, mais ao alcance do mundo real e não do mundo ideal:

Simônides fixava, assim, dois princípios da memória artificial, segundo os antigos: a lembrança das imagens, necessária à memória, e o recurso a uma organização, uma ordem, essencial para uma boa memória. Simônides acelerou a dessacralização da memória e acentuou o seu carácter técnico e profissional, aperfeiçoando o alfabeto e sendo o primeiro a se fazer pagar por sua poesia (cf. Vernant, 1965, pp.78 e 98) (LE GOFF, 2013, p. 403).

A esse poeta grego são atribuídas as técnicas de memória conhecidas como mnemotécnica. Ele faz duas importantes distinções em relação a essas técnicas: a primeira seriam os lugares da memória que permitem, de acordo com a organização e associação dos objetos de memória, uma maior recordação mnemônica; a segunda, a “distinção entre ‘memória para as coisas’ e ‘memória para as palavras’, que se encontra, por exemplo, num texto de aproximadamente 400 a.C., a *Dialexeis*” (cf. YATES, 1966, apud LE GOFF, 2013, p. 403).

A partir de suas pesquisas, Le Goff defende que “a memória tinha um papel considerável no mundo social, no mundo cultural e no mundo escolástico e, bem entendido, nas formas elementares da historiografia” (LE GOFF, 2013, p. 410). Como a memória era valorizada e tinha reconhecida sua importância na construção da identidade e história de um povo, durante a Idade Média os velhos eram reverenciados<sup>7</sup>, na medida em que eram considerados “homens-memória”, prestigiosos e úteis.<sup>8</sup>

Le Goff, retomando a questão da oralidade em relação ao surgimento da escrita, afirma que “[...] o escrito desenvolve-se a par do oral e, pelo menos no grupo dos clérigos e literatos, há um equilíbrio entre memória oral e memória escrita, intensificando-se o recurso ao escrito como suporte da memória” (LE GOFF, 2013, p. 411). Ele ressalta com isso que a escrita surgiu a partir da oralidade e que não há, portanto, porque inferiorizar uma em relação a outra, sendo necessário o entendimento de que ambas são fundamentais para o desenvolvimento de uma cultura, de uma identidade.

<sup>7</sup> É relevante ressaltar que o historiador Jacques Le Goff faz referência à cultura ocidental.

<sup>8</sup> No Capítulo 3 abordaremos, com mais vagar, a memória dos idosos em relação à produção literária de Zélia Gattai.



O historiador entende que a escrita é importante para perpetuar a memória porque as letras duram mais que as palavras que são apresentadas de forma oral, ou seja, as letras foram desenvolvidas para dar suporte à memória. Ele acredita que há maior facilidade em aprender ou decorar algo quando se o faz por escrito (cf. LE GOFF, 2013, p. 410-411).

Além do surgimento da escrita, que para o historiador foi importante para a perpetuação da memória, há também outras duas manifestações que foram igualmente relevantes para a conservação das lembranças de um grupo social. A primeira, instaurada após a Primeira Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos: “Em numerosos países é erigido um Túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum” (LE GOFF, 2013, p. 426).

A segunda é o surgimento da fotografia, que revoluciona a memória, multiplicando e democratizando as formas de recordar. A fotografia, de acordo com ele, confere às lembranças uma precisão e uma verdade visual nunca antes atingidas, “permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (LE GOFF, 2013, p. 426):

O álbum de família exprime a verdade da recordação social. [...] As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e seja mais edificante que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas, e o passado comum, ou, se se quiser, o menor denominador comum do passado, tem a nitidez quase exuberante de um monumento funerário frequentado assiduamente (BOURDIEU, 1965 apud LE GOFF, 2013, p. 426).

Com a fotografia há uma nova forma de eternizar momentos memoráveis de uma família, de um grupo, de um povo. Essa nova forma de conservar momentos importantes foge à tensão entre escrita e oralidade: não é mais através do que se leu/escreveu ou se falou/ouviu de um momento que este será lembrado, mas sim através do que dele foi visto, do que a imagem denunciou ou escondeu.

Além dessas atribuições conferidas à memória, o historiador aborda também a relação desta com o computador e suas funções nesse aparato tecnológico que foi e é tão importante para a evolução da humanidade, mostrando como é versátil e variada a sua significação. Com isso, é possível perceber como a memória está presente em diversas áreas do conhecimento.

Seu estudo é muito importante para o desenvolvimento das mais variadas ciências e para a formação crítica do indivíduo. É interessante pensar a memória como algo fundamental para o desenvolvimento e consolidação do processo identitário de um povo, devido à sua função de retomar e relembrar o acontecido. Nesse sentido, as reflexões de Maurice Halbwachs a respeito das relações entre a memória individual e a memória coletiva, às quais nos dedicaremos na próxima seção, podem nos auxiliar em uma compreensão mais aprofundada do modo pelo qual eventos passados repercutem na formação dos indivíduos e dos grupos sociais, assim como interferem nas narrativas de memória.

## 1.2 Memória individual e memória coletiva

Nesta seção, apresentaremos os conceitos de memória individual e memória coletiva conforme abordados pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs em seu livro *A memória coletiva* (2006). As considerações do sociólogo acerca da memória são importantes para os estudos sobre esse tema, na medida em que é ele quem chama a atenção para a constituição e construção da memória a partir do contexto social em que o indivíduo está inserido, abrindo espaço para uma série de estudos posteriores. Halbwachs afirma que a memória coletiva e a memória individual precisam uma da outra para se constituírem, uma vez que a memória coletiva é formada a partir da memória individual e esta, por sua vez, é constituída com referência às lembranças de um grupo: “Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Ele continua sua reflexão afirmando que

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

De acordo com o autor, mesmo quando um indivíduo faz uma viagem em que as pessoas que o conhecem ou que fazem parte do seu grupo social não estão com ele, ou ainda não tiveram a oportunidade de conhecer os locais visitados e as paisagens que foram admiradas, essas lembranças não pertencem apenas a esse indivíduo. Isso ocorre porque

outras pessoas, de diferentes partes do mundo, que não têm relação com o viajante, já puderam desfrutar desse passeio. E essas mesmas pessoas, juntamente com esse indivíduo, mesmo sem se conhecerem, sem saber da existência uns dos outros, compartilham essas mesmas lembranças, essas mesmas paisagens, essa mesma viagem. Para o sociólogo, seria possível dizer que apenas em aparência o indivíduo viajou sozinho. Nessa perspectiva, poderíamos pensar que da mesma forma que nossos discursos são atravessados por outros discursos, nossas lembranças não são apenas nossas.

Assim, retomando o exemplo da viagem, ocorre que outras pessoas que fizeram a mesma viagem que o indivíduo fez terão as mesmas lembranças que ele: elas contarão histórias comuns, mais próximas ou distantes umas das outras, mas que partilham de um mesmo fundo. Durante toda a viagem, não se pode dizer que o indivíduo estivesse sozinho, ou que refletisse sozinho a respeito de seu passeio, uma vez que ele, em pensamento, se situava entre os diferentes grupos de pessoas que puderam viver essa mesma experiência. E, ainda mais, toda vez que ele se recorda desse passeio, volta a fazer parte do grupo com o qual compartilha essas mesmas lembranças.

Halbwachs defende, portanto, que “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2006, p. 31). Para confirmar esse pensamento de que nunca estamos sós, ele afirma:

[...] quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo “ele andou só”, na linguagem corrente – mas ele esteve sozinho apenas em aparência, pois, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Além dessa discussão sobre as memórias individuais serem, simultaneamente, coletivas, o sociólogo levanta outra questão que merece destaque: o fato de que existem lembranças que os seres humanos têm, mas das quais não se lembra efetivamente, como no caso das recordações da primeira infância, por exemplo. Para ele, “não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social” (HALBWACHS, 2006, p. 43). Assim, as lembranças desse período da vida que assomam à nossa memória são cenas criadas a partir das descrições feitas pela família, “grupo do qual a criança participa mais intimamente nessa época de sua vida e está sempre a sua volta” (HALBWACHS, 2006, p. 45).

Halbwachs acredita que quando uma família vive por muito tempo em um mesmo local ou na proximidade das mesmas pessoas, local e família, as pessoas e a família são como sociedades complexas. Nascem então lembranças envolvidas em dois contextos de pensamentos, comuns aos componentes dos dois grupos. Para reconhecer uma lembrança desse tipo, é necessário fazer parte ao mesmo tempo de um e de outro, uma condição que durante algum tempo é preenchida por uma parte dos habitantes do local, por uma parte dos membros da família.

Quando alguns componentes dessa família partirem desse local comum aos dois grupos e passarem a viver em outra região, isso será suficiente para que tenham dificuldade em lembrar o que era comum nas recordações de ambos os grupos. O autor conclui assim que as memórias coletivas compartilhadas entre esses grupos se tornam mais fracas, pois uma das partes já não retém essas mesmas lembranças com o vigor necessário para que perdurem. E, se esses membros da família não mais voltarem ao local que viabilizou essas recordações, provavelmente não mais terão essas lembranças.

Essas lembranças, então, estariam para sempre perdidas? De acordo com ele, não: bastaria algum tipo de aproximação das percepções do período de tempo que foi vivido naquele local, com aquelas mesmas pessoas, para que as lembranças voltassem à mente daquele que se afastou do grupo. O sociólogo pondera, então, que “talvez não fosse a capacidade de voltar a pensar neles que nos estivesse faltando, mas a de pensar neles com intensidade suficiente para nos recordarmos de todos os detalhes” (HALBWACHS, 2006, p. 54).

Ele acredita, portanto, que a lembrança está próxima ao indivíduo, não perdida totalmente, mas talvez apenas dispersa em outros ambientes do seu inconsciente. Quando ela é reconhecida ou aparece de forma inesperada, o que é reconhecido são as forças que a fazem reaparecer e com as quais sempre foi mantido contato.

A intuição sensível, que para Halbwachs é o que permite ao indivíduo retomar suas lembranças, está sempre no presente, mesmo que sua função seja retomar aquilo que está no passado, o que já aconteceu. Em virtude disso, ele acredita que é uma ilusão pensar que uma lembrança atrai outra lembrança, uma vez que “nossas percepções do mundo exterior se sucedem seguindo a mesma ordem de sucessão dos fatos e fenômenos materiais” (HALBWACHS, 2006, p. 60). Para ele, é a “ordem da natureza que penetra em nosso espírito e regula o rumo de seus estados” (HALBWACHS, 2006, p. 60).

O sociólogo defende que existe uma lógica de percepção, que seria inerente ao grupo, a qual permite a compreensão de todas as noções que chegam do mundo exterior, tais como a

geográfica, a física, a topográfica. A leitura de objetos que é feita pelo grupo social decorre dessa lógica ou de leis naturais que a sociedade ensina e impõe aos indivíduos que dela fazem parte:

São essas leis que explicam que as nossas lembranças desenrolam em nosso pensamento a mesma sequência de associações, pois no mesmo momento em que estamos mais em contato material encontramos no referencial do pensamento coletivo os meios de evocar a sequência e seu encadeamento; facilmente perceberemos isto quando se trata das percepções do mundo material, se essa lógica social, neste campo, não estivesse a esta altura rigorosa, fortificada que está por sua universalidade. As leis naturais realmente se impõem a todas as sociedades pelo menos de direito e, de fato, a todas aquelas de que fazemos ou estamos expostos a fazer parte. É por isso que facilmente nos persuadimos de que essas leis se impõem a nós, não porque são admitidas em nosso grupo, mas porque estamos em contato com as coisas materiais. (HALBWACHS, 2006, p. 61-62).

Como as memórias e as evocações das lembranças estão ligadas diretamente ao coletivo, ao social, as lembranças que são mais difíceis de retomar são justamente as que dizem respeito apenas ao indivíduo em si. Por constituir um bem exclusivo do indivíduo, seria como se, para esquivarem-se dos outros, elas se esquivassem do próprio indivíduo que as detém.

Pensando ainda na memória individual, é relevante destacar que ela é um ponto de vista acerca da memória coletiva e que essa concepção pode ser alterada de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa nesse grupo. Esse lugar, por sua vez, pode ser alterado conforme as relações mantidas com os outros ambientes. A memória coletiva, assim, só vai existir enquanto aquele grupo do qual ela é representante continuar existindo, enquanto os indivíduos estiverem compartilhando essas lembranças.

Como vimos na primeira seção deste capítulo, não há como pensar em memória coletiva e não pensar em história. Halbwachs distingue memória coletiva e memória histórica seguindo a ideia de que a primeira é uma corrente de pensamento contínuo que não se apresenta de forma artificial, uma vez que recupera do passado o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Já a memória histórica, para ele, é uma impressão exterior à vida do indivíduo, é uma marca superficial, feita de fora, sem relação com a memória pessoal. Ela pode significar algo relevante quando fizer parte das experiências do sujeito e quando este presenciar ou for parte integrante do processo.

O sociólogo ainda aponta outras distinções relevantes, como entre história vivida e história escrita e entre memória exterior e memória interior, por meio das quais chega ao entendimento das memórias históricas nacionais. Para ele, a história vivida “tem tudo o que é

necessário para constituir um panorama vivo e natural sobre o qual se possa basear um pensamento para conservar e reencontrar a imagem de seu passado.” (HALBWACHS, 2006, p. 90). Já a história escrita é aquela em que os acontecimentos são elencados nos livros e nas narrativas, apresentando um quadro muito esquemático e incompleto dos eventos considerados relevantes para a memória – em seu sentido histórico – de um povo.

Assim, para que uma memória reforce ou complete outra memória, é necessário que as lembranças desses grupos tenham alguma relação com os acontecimentos que ambos compartilham. Ou seja,

Admitamos que a história nacional seja um resumo fiel dos acontecimentos mais importantes que modificaram a vida de uma nação, que se distingue das histórias locais, provinciais, urbanas pelo fato de reter apenas os fatos que interessam ao conjunto de cidadãos – ou melhor, dos cidadãos, enquanto membros da nação. Para que a história assim entendida, mesmo sendo muito detalhada, nos ajude a conservar e reencontrar a lembrança de um destino individual, é preciso que o indivíduo considerado tenha sido ele mesmo um personagem histórico (HALBWACHS, 2006, p. 99).

Para Halbwachs, é necessário que este indivíduo tenha vivido, feito parte das narrações históricas que dizem representar o povo de uma nação. Segundo ele, essa ideia de nação não alcança o indivíduo na medida em que sua história pessoal tem poucos pontos de contato com a história. Ele não se vê como parte desse contexto amplo que é a história do seu país.

É então que o sociólogo distingue as memórias interior e exterior, a memória pessoal sendo pensada como interna e a social, externa – o que ele classifica como memória autobiográfica e memória histórica:

A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda, naturalmente, seria bem mais extensa do que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória da nossa vida nos apresentaria dele um panorama bem mais contínuo e mais denso (HALBWACHS, 2006, p. 73).

Na perspectiva de Halbwachs, portanto, a memória não pode ser entendida apenas como lembranças e recordações individuais, devido ao seu intrínseco relacionamento com a memória coletiva e com a memória histórica. Com isso, ela é uma ferramenta essencial para o desenvolvimento cultural e identitário de um povo, passando a ser, como já haviam ressaltado Jacques Le Goff (2013), Paolo Rossi (2010) e François Dosse (2012), objeto de desejo daqueles que a entendem como um instrumento de poder extremamente valioso, uma vez que

pode ser moldada, alterada, apagada e esquecida de acordo com os interesses daqueles que desejam controlar e dominar a memória histórica de um determinado grupo social.

### **1.3 Memória e ficção: as narrativas da memória**

Apresentadas as principais conceituações de memória, memória coletiva e memória individual, e apontados alguns de seus eixos reflexivos norteadores, passaremos, nesta seção, a abordar as relações existentes entre a memória e a ficção na construção de narrativas, passando pelas distinções entre a “narrativa histórica”, a “narrativa ficcional” e a “narrativa memorialística”. Para tanto, recorreremos em especial aos estudos de Paul Ricoeur (2007) e Benedito Nunes (1988).

Benedito Nunes, em seu texto “Narrativa histórica e narrativa ficcional” (1988), aborda as distinções entre as formas de construção dessas narrativas. Para ele, as diferenças entre uma e outra remontam à ligação que ambas têm com o mito. Durante a Idade Média, a história era entendida como narração dos feitos históricos e de crônicas que abordavam as lendas da época.

No século XIX, conforme o autor, há a separação entre História-ciência e História-arte, quando foi definido o afastamento entre a pesquisa e a narração. A História-ciência (ou História-pesquisa) equivale a uma história da história, que permite acesso ao passado através de documentos, monumentos e arquivos, transmitindo, assim, um conhecimento imediato e indireto. A História-arte, por sua vez, é entendida pelo filósofo brasileiro como uma narrativa de acontecimentos que recria os fatos passados como se fossem presentes, tornando o historiador um contemporâneo dos fatos narrados e fornecendo, assim, imagens do passado como sendo atuais. Para isso, a narrativa não se eximiria de utilizar a imaginação para projetar tais imagens, que seriam reconstruídas através da narrativa (cf. NUNES, 1988, p. 10-12).

Ele explica, assim, que a História e a Ficção, num primeiro momento, se entrosam como formas de linguagem objetivando a atividade humana e que a História, ao selecionar, simplificar e organizar os fatos que são relatados, pressupõe algum tipo de imaginação, já que muitas vezes o historiador precisa resumir um século em uma página.

Partindo disso, Nunes assegura que a História, a Ciência e a Ficção visam a apresentar os objetos do pensamento humano estando, assim, ligadas naturalmente:

A História, investigação e registro de fatos sociais das civilizações, recorre a leis gerais, que são próprias à ciência, e também utiliza a ficção; a ciência pode limitar-se ao registro de fatos, e a Ficção, por intermédio do romance,

do drama, alcança, honrando a observação aristotélica de que a poesia é “mais filosófica do que a história”, um nível de generalidade semelhante ao do pensamento científico (NUNES, 1988, p. 12).

Nunes acredita que a narração – que é vista por muitos como recurso exclusivo da ficção<sup>9</sup> – está presente tanto nos textos ficcionais como nos textos históricos. Mesmo os textos históricos sendo entendidos como científicos, eles apresentam elementos ficcionais em sua construção na medida em que os eventos, os fatos narrados, passam por um processo de recorte, de seleção, para constituírem o texto histórico.

As reflexões de Benedito Nunes dialogam diretamente com as proposições do filósofo Paul Ricoeur. Este, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), apresenta a relação entre a memória e a imaginação, afirmando que há uma forte associação entre ambas. Para ele, evocar a memória é, por conseguinte, imaginá-la e, logo, lembrar-se dela. Apesar dessa ligação intrínseca, o filósofo explica que a imaginação é considerada inferior na escala dos modos de conhecimento, o que contribui para a redução da importância atribuída à memória pelos estudiosos de ciências.

Na tentativa de distinguir memória e imaginação, Ricoeur (2007) afirma que é possível apontar duas direções opostas, mas que, em um determinado ponto, se complementam para a construção da narrativa memorialística. De um lado teríamos a imaginação, que está voltada para o fantástico, para a ficção, para o irreal, para o utópico; de outro, a memória, que remete à realidade anterior, ao passado, o qual institui a marca temporal do que é lembrado. Conforme o pesquisador, a memória é a garantia de algo que aconteceu antes mesmo da formação da lembrança, e mesmo a historiografia não poderia deixar de convir que a memória é uma referência ao passado, ao que de fato aconteceu, embora ela se utilize da imaginação para a consecução de seu objetivo principal, que é evocar esse algo que já passou.

Além disso, Ricoeur aponta que tanto a imaginação quanto a memória não podem se esquivar do esquecimento, o qual é entendido como “apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel de cera” (RICOEUR, 2007, p. 27) e que se apresenta como companheiro inseparável de ambas.

---

<sup>9</sup> Essa vertente considera a História mais confiável que a Ficção, acreditando que, por narrar o passado, a História retoma eventos que aconteceram de fato, o que faria de sua narração “verdadeira”. Em contrapartida, a narração de um romance, por exemplo, não seria verdadeira por não haver esse compromisso em relatar os eventos acontecidos. Entretanto, para Nunes, não é porque a História narra o passado que ela seja mais confiável que a Ficção, uma vez que a leitura de um romance leva o leitor a acreditar que os acontecimentos narrados pertencem ao passado da voz que narra e este passado narrado afiança a crença que garante a leitura da ficção como ficção (Cf. NUNES, 1988, p. 23-25).



O esquecimento, na perspectiva ricoeuriana, poderia ser tomado como um não esforço para recordar: sempre há a tentativa de evocar aquilo que possa ter sido esquecido e a recordação seria exatamente aquilo que não foi esquecido. Não há, segundo Ricoeur, uma distinção definitiva sobre o surgimento do esquecimento, que poderia ter sido originado de duas formas: pelo apagamento definitivo ou pelo impedimento provisório do que foi aprendido antes.

É relevante pensar ainda, de acordo com Ricoeur, a ideia de continuidade do tempo nos processos de evocação da memória: esta é evocada no presente, que retoma algo que ficou no passado; entretanto, o presente se torna passado, e assim as lembranças vão se acumulando mutuamente em um passado profundo.

Para o filósofo é necessário pensar a memória como certa, pois a memória é a única maneira de retomar e relembrar o passado, ainda que exista a relação dela com a imaginação, algo subjetivo e de credibilidade questionável. E é justamente por essa característica de não ser totalmente confiável, devido a sua ligação com a imaginação, que a memória possibilita o único caminho para conferir autenticidade ao que se declara como lembrança.

Ainda segundo Ricoeur, existem três tipos de narrações: as narrações que visam retomar lembranças, as narrações fictícias e as narrações que tendem a representar o passado. As narrações que buscam a representação sempre receberão mais importância em relação às outras duas, uma vez que oferecem uma falsa ilusão de que estão retratando verdadeiramente o que já aconteceu. Contudo, de acordo com suas considerações, é possível concluir que não há como retratar fielmente algo que já aconteceu, que ficou no passado, uma vez que ao tentar reconstruir a imagem de uma lembrança, ela não será completamente fiel ao que de fato ocorreu, isto é, a reconstrução dessa lembrança contará com a imaginação para complementar os traços que foram apagados pelo tempo. O traço diferencial entre memória e imaginação, então, é a limitação fictícia a que a memória está destinada. (cf. RICOEUR, 2007, p. 25-70).

Tecidas essas considerações acerca das relações entre as narrativas histórica, ficcional e memorialística, procuraremos refletir um pouco mais sobre as últimas, que nos interessam mais especificamente, buscando entender como elas são abordadas nas próprias reflexões literárias. Conforme a pesquisadora Maria Lúcia Dias Mendes, que se dedicou, em sua tese de doutorado, a estudar o texto memorialístico de Alexandre Dumas,

[...] o termo “memórias” [...] está tradicionalmente ligado às narrativas de vida, desde a origem das línguas romanas. Um *mémoire* é, a princípio, um relato de fatos, a exposição de um tema. O termo “*Mémoires*”, no plural, está ligado à recapitulação, à inscrição em *mémoire* de acontecimentos aos quais o autor teve acesso direto e que possibilitam a sua rememoração. O

memorialista não é um historiador, nem um cronista apenas, trata-se, na verdade, de uma testemunha da História. Seu testemunho restringe-se aos acontecimentos ao quais ele esteve ligado – como ator ou expectador (*sic*). Para escrever, o autor normalmente recorre a testemunhos de outras pessoas presentes ou mesmo a fontes documentais; contudo é a primeira pessoa que toma a frente na narração, organizando os fatos de acordo com a perspectiva pessoal de um indivíduo em particular (MENDES, 2007, p. 37-38).

Dessa forma, Mendes pontua que o memorialismo corresponde às narrativas de vida e que é um conceito que remonta à Roma Antiga, devido à origem da palavra memória. Conforme essa perspectiva, a função de um escritor de memórias não seria retratar o passado e, assim, fazer as vezes de um historiador; pelo contrário, o memorialista narraria as suas lembranças a partir do que viu e ouviu, moldando sua narrativa com o que aprendeu, entendeu e interpretou de toda a sua vivência.

Tomadas, portanto, como “memórias” ou “memorialismo”, as narrativas memorialísticas se movimentam, conforme afirma Massaud Moisés no verbete “Memórias”, de seu *Dicionário de termos literários* (2013), no espaço ocupado pela autobiografia, pelo diário e pelas confissões. As memórias, entretanto, distinguem-se por se constituírem como narrativas em primeira pessoa do singular, objetivando a reconstrução do passado a partir dos acontecimentos vivenciados pelo narrador. Nessa perspectiva, no texto de cunho memorialístico o autor seleciona os acontecimentos que serão narrados de acordo com a importância que cada um desses eventos tem para ele mesmo, de modo que o texto memorialístico apresenta uma forte subjetividade, que o faz pender mais para o lado da narrativa ficcional que para o lado da narrativa histórica, na medida em que sua principal preocupação, ao narrar memórias pessoais, é retratar suas impressões dos fatos e não focar estritamente nesses fatos.

A narrativa memorialística – que não se preocupa em seguir a linearidade do tempo – é construída, assim, com a apreensão de experiências julgadas importantes por parte do autor, não apenas como sujeito de uma existência marcada por episódios pitorescos e incomuns, mas também pelas impressões deixadas pelos outros em sua memória. Isso implica que a veracidade desses eventos é mais vivencial do que documental, isto é, “o subjetivismo, congenial às modalidades autobiográficas vizinhas, alcança neste caso suma intensidade, aproximando-se ainda mais do terreno ocupado pela narrativa ficcional ou pelo lirismo” (MOISÉS, 2013, p. 289).

Moisés assegura ainda que, “distorcido pela memória o passado transfigura-se como se parecesse inventado, uma vez que o intuito reside menos no pacto autobiográfico estrito do

que na reconstituição das lembranças que restaram do fluxo e refluxo dos dias” (MOISÉS, 2013, p. 289).

Sueli Gedoz e Terezinha da Conceição Costa-Hubes, em seu texto “A leitura do gênero discursivo memórias literárias a partir de um olhar bakhtiniano” (2010), defendem que a narrativa memorialística visa a resgatar o passado de alguém por meio das recordações vivenciais desse mesmo alguém. Entretanto, elas ponderam que o autor de um texto memorialístico busca “representa a realidade por meio de sua visão e interpretando aspectos que considera mais importantes, sem uma preocupação em retratá-los de modo fiel” (GEDOZ, COSTA-HUBES, 2010, p. 264).

Dessa forma, entende-se que o texto memorialístico apresenta em sua constituição expressões pessoais do autor e que este, por sua vez, ainda que construa sua narração a partir de acontecimentos reais de sua vida, de experiências pelas quais realmente passou, a costura juntamente com sua perspectiva pessoal e ficcional.

Seguindo essa linha de pensamento, Maria Lúcia Aragão afirma, em “Memórias literárias na modernidade” (1992), que

Hoje em dia costumamos chamar de “memórias” de um personagem a narrativa feita por ele mesmo dos acontecimentos de sua vida, com uma insistência sobre os acontecimentos objetivos, mais do que sobre o vivido subjetivo. [...]

Na elaboração literária de uma vida, o autor realiza um incessante diálogo entre o passado e o presente, colocando em cena a elaboração de seu ser pessoal, na procura das significações contidas nos fatos passados. Diríamos que o memorialismo faz uma segunda leitura do tempo vivido ou... perdido (ARAGÃO, 1992, s/p).

Percebe-se, assim, que as narrativas memorialísticas não possuem o objetivo de constituir um retrato fiel da realidade, sendo seu interesse maior narrar sobre os acontecimentos que, de alguma forma, foram importantes na vida do narrador e daqueles que compõem seu círculo social, como família e amigos. Em virtude disso, Aragão acredita que

Quando lemos uma história de vida, devemos estar sempre conscientes de que o autor nos conta apenas uma parte de sua história, que escolhe os fatos de maneira a nos apresentar uma certa imagem elaborada de si. [...] A narrativa de vida não se prende à descrição exata dos fatos. Ela obedece, isso sim, à exigência de fidelidade a si mesmo, segundo a ordem dos valores reveladores do sentido de uma vida, na plenitude de sua permanente atualidade (ARAGÃO, 1992, s/p).

A pesquisadora explica que o termo memórias, a partir do século XVII, passou a ser usado para denominar os textos de historiadores ou de indivíduos que não seguiam a carreira

literária – memórias de parlamentares, nobres, religiosos, militares – prevalecendo, dessa forma, o interesse pela informação ou pelo testemunho de algum fato. Mais tarde, o termo memórias foi destinado às narrativas autobiográficas e, a partir daí, as narrativas históricas cederam lugar à narrativa de experiências pessoais. Desse modo, a elucidação de uma vida privada, misturada a acontecimentos coletivos, interessa mais ao leitor pelo seu lado anedótico do que por sua fidelidade aos fatos reais.

Isso ocorre uma vez que, ainda de acordo com Aragão,

Um livro de memórias é sempre uma nova forma de apreensão dos fatos, antes isolados, mas agora reunidos, que compuseram a trama de uma vida, fatos esses que voltam ao presente, através da lembrança, provando que alguma marca tiveram no conjunto do vivido. Outros fatos ficaram necessariamente enterrados, e o recurso é imaginar, não o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido.

Um livro de memórias é sempre uma segunda chance de se viver o que já se viveu, de viver o que não se viveu e de se recuperar o “tempo perdido” (ARAGÃO, 1992, s/p).

A narração de memórias é, portanto, uma experiência de recordação do autor, na medida em que este precisa voltar ao seu passado e reviver, relembrar tudo aquilo que havia ficado para trás. Ao fazer essa viagem, o autor/narrador escolhe tanto os acontecimentos que marcaram sua trajetória de vida e que deseja trazer à tona quanto a melhor maneira de apresentar esses fatos. Afinal, a escrita de memórias pode funcionar como uma nova forma de viver o passado, uma oportunidade para se reescrever uma história acrescentando ou retirando dela aquilo que interessa ou não ao narrador ser conhecido por terceiros. O autor, nessa perspectiva, é o senhor de seu passado, determinando ele próprio a construção e a consolidação de suas memórias.

Corroborando essa ideia, a pesquisadora Patrícia de Cássia Pereira Porto assegura, em seu artigo “Narrativas memorialísticas: memórias e literatura”, que em nossas lembranças – um espaço que sempre percorremos – sempre haverá a relação entre o que aconteceu e o que sonhamos ter acontecido. Isso porque as pessoas que possuem a capacidade de lembrar detalhadamente os fatos que marcaram sua vida são as mesmas que conferem “alma” a essas lembranças, e que, ao fazer isso, atribuem à memória sua afetividade, seus desejos e seus interesses, enfim, preenchem de subjetividade suas narrações. Porto defende, portanto, que “a escrita memorialística é uma escrita que passeia entre os fatos e os devaneios, entre as imagens da imaginação e da memória, entre os tempos pretéritos e o desejo do tempo futuro” (PORTO, 2011, p. 202).

Esta é a mesma posição de Sônia Ramalho de Farias, pesquisadora brasileira que, em seu artigo “Memorialismo, autobiografia e narrador pós-moderno: a prosa literária brasileira na leitura de Silviano Santiago” (2012), assegura que as teorias que abarcam o gênero memorialista chamam sempre a atenção para a impossibilidade de retratação fiel da realidade, assim como para a da coincidência identitária entre o eu narrado e o eu narrador. Para ela, a identidade que o autor pretende “é apenas efeito de uma forma retórica responsável pela dramatização do sujeito em uma unidade indissolúvel” (FARIAS, 2012, p. 67).

Além dessa linha argumentativa, que aponta as relações entre “história” e “imaginação” na constituição do texto memorialístico, vários estudos se dedicam a compreender os motivos que fazem com que esse tipo de narrativa atraia, cada vez mais, o público leitor. Essa é uma das questões apontadas por Valéria Brisolara no artigo “Narrativa, memória e identidade: o boom das narrativas de cunho memorial” (2012). A pesquisadora acredita que o crescente interesse em textos memorialísticos, assim como em todos os tipos de textos confessionais, os quais apresentam o cotidiano particular de seus autores, deve-se ao fato de ser este o tipo de escrita que mais se aproxima do leitor na medida em que, nesse tipo de obra, o leitor tem contato com um eu – uma pessoa “viva”, “real” – que lhe abre sua vida e suas mais íntimas confidências. Nessa perspectiva, a leitura do texto confessional criaria uma área de contato entre o leitor e o autor, possibilitada por meio da partilha dos medos, alegrias, sonhos, incertezas, levando o leitor a um reconhecimento e até mesmo a um certo conforto em poder dividir com o autor, de forma silenciosa e íntima, suas incertezas e seus medos.

Mas, mesmo ressaltando esta possibilidade, Brisolara (2012) assegura que é de fundamental importância atentar para o fato de que o sujeito narrador é um efeito de linguagem e que, jamais, autor e narrador serão a mesma pessoa, pois narrar é constituir-se como um sujeito-personagem, isto é, narrar é construir uma nova identidade. Diante disso, ela afirma que, a partir de suas pesquisas, pode perceber que a veracidade dos fatos narrados em textos memorialísticos não tem qualquer relevância para construção da narração, destacando-se antes a forma como são percebidos e apresentados pelo autor. A pesquisadora assegura, assim, que o interesse pelas memórias extrapola as barreiras da literatura, alcançando outras manifestações artísticas e outros meios de divulgação, como os filmes, que estão também colocando as memórias no centro das discussões cinematográficas.

Para concluir nossas reflexões sobre o memorialismo e encerrar este capítulo, optamos por recorrer a um estudo dedicado àquele que é considerado o mais importante memorialista brasileiro, conforme já referimos na Introdução desta dissertação: Pedro Nava. No livro *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*, Joaquim Alves de Aguiar faz a seguinte

afirmação, recorrendo a duas obras do próprio escritor mineiro, *Balão Cativo* (de 1973, indicada por “BC”) e *Chão de Ferro* (de 1976, indicada por “CF”):

[...] [Pedro Nava] sabia que recordar é sobrepor ao passado o presente, com sua acumulação de outros tempos passados, ou seja, de experiências. Essa característica da recordação abre caminho para a imaginação criadora, que transfigura o acontecimento lembrado: “É impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas” (BC, p. 221).

Quanto mais recuado, mais imperfeito é o tempo e maior sua necessidade de ser retocado, aperfeiçoado “por lembranças análogas ou congêneres de sucessos posteriores, que vão tornando o pretérito rico como as pérolas que ganham mais oriente quanto mais usadas, saliente, como os relevos das estátuas avivadas pelo arbítrio da pátina e do polimento dado pelo vento” (CF, p. 192) (AGUIAR, 1998, p. 21).

Corroborando com o que já foi discutido anteriormente nesta pesquisa, Aguiar, a partir das palavras de Pedro Nava, acredita que ao narrar suas memórias o autor retomará lembranças e fatos do passado, mas permeados por sua experiência de vida e pela visão de mundo que possui no momento da escrita de suas recordações. Nota-se assim, mais uma vez, a impossibilidade de se retratar fielmente um acontecimento que ficou no passado, e a consciência que a esse respeito tem o próprio escritor. A imaginação tem a função de retocar, de completar as lacunas que foram aparecendo e aumentando com o passar do tempo, pois as lembranças estão sempre sujeitas ao trabalho do esquecimento.

Aguiar explica ainda que, no processo de recordação para escrever suas memórias, Pedro Nava procedia “como quem exuma os ossos dos cadáveres para examinar as marcas da vida que os mantinha. Daí o título de Baú de Ossos, por exemplo” (AGUIAR, 1998, p. 17). Ao abrir o baú de suas lembranças, o memorialista trazia os mortos de sua história novamente à vida e, ao transportá-los para a escrita, fazia com que revivessem. Nessa perspectiva, o pesquisador aponta que, “para Nava, rememorar é dar vida aos desaparecidos no tempo, assim como escrever sobre eles é convertê-los em matéria literária” (AGUIAR, 1998, p. 17-18), ou seja, transformá-los em personagens ficcionais.

É notável na pesquisa de Aguiar a preocupação em recorrer a argumentos do próprio Nava para definir o escritor de memórias, o qual, para este, usa elementos da lembrança e da ficção sem saber afirmar exatamente onde começa uma e terminam as outras, talvez por que elas sejam inseparáveis. Segundo o pesquisador, Nava entendia a escrita de memória como uma “reconstrução do passado com a ajuda dos dados do presente, rompimento da matéria rememorada com o encadeamento cronológico, descompromisso com o relato verídico” (AGUIAR, 1998, p. 22), ou seja, como uma construção em terreno híbrido, tal qual a narrativa

de Nava na qual os fatos da realidade são aproximados do tijolo e da pedra, elementos que o escritor trabalharia juntamente com a areia e o cal, por ele manipulados, para constituir uma parede, uma casa ou qualquer outro tipo de construção.

Joaquim Alves de Aguiar, ampliando sua reflexão para os estudos dedicados ao memorialismo, acredita que o fato de estes abarcarem história e ficção dificulta o seu enquadramento nos gêneros canônicos:

Certamente, tanto os manuais de história quanto os de literatura não costumam dar destaque aos memorialistas. Num campo e noutro, talvez o gênero seja considerado menor, um subgênero, pelo subjetivismo das impressões, prejudicial à objetividade que se espera do historiador; pela adesão ao retrato, que pode empobrecer o texto ficcional. No campo da crítica literária, o maior problema foi sempre medir os graus entre verdade e verossimilhança no discurso memorialístico. Em princípio, mais próximas do verídico que os demais gêneros, com muito de testemunho e de confissão, as memórias acabaram sendo catalogadas numa espécie de gênero próprio, menor entre os maiores, o “memorialismo”, através do qual vêm logrando o reconhecimento do seu estatuto literário (AGUIAR, 1998, p. 23).

Apesar desse impasse em relação à classificação das memórias como gênero, de acordo com Aguiar, Nava não tinha dúvidas sobre sua inclusão no universo literário, o que confirma citando uma passagem do autor publicada em *Círio Perfeito*, obra de 1983:

[...] tudo isso, biografia, história, lembrança e memória não pode ser literatura? Sim. É literatura quando escrita com a surpresa e o mistério da poesia. Com as qualidades da clareza do estilo original. As discussões daquelas diferenças não conduzem a nada. [...] É ocioso discutir os limites da literatura. Literatura é tudo aquilo feito com bom estilo, tudo que é bem escrito e que é tocado, ainda que de leve, pela mão da poesia. (NAVA apud AGUIAR, 1998, p. 23).

Na perspectiva de Nava, portanto, o que difere o escritor de memórias que atua no campo da história daquele que atua no campo literário é a forma como ele trabalha com o evento evocado. Isto é, tanto o historiador quanto o memorialista vão reconstruir algo que ficou no passado; entretanto, o primeiro apenas descreve objetivamente o evento em questão, enquanto o segundo visa a traduzir a emoção que o fato lhe provocou, o que confere ao texto do memorialista sua veia primordialmente ficcional.

As narrações memorialísticas caminham, portanto, como se percebe nos mais diversos estudos sobre o tema, em uma linha tênue que separa história e ficção, uma vez que visam a retomar, *a posteriori*, algo que já foi vivido e que, de alguma forma, marcou a experiência de alguém. E como a memória, conforme discutido na seção inicial, não é exata, marcando-se

tanto pelo esquecimento quanto pelos afetos, ao retomá-la na construção de uma “escrita de si” e de um “espaço biográfico”, assuntos que aprofundaremos no próximo capítulo, certamente será necessário recorrer à imaginação.



## 2 ESCRITAS DE SI E ESPAÇO BIOGRÁFICO: *CITTÀ DI ROMA*, LIVRO DE MEMÓRIAS?

Atualmente, nota-se um crescente aumento em relação à produção e comercialização das obras comumente denominadas “escritas de si”. A busca e o interesse por esse tipo de produção escrita se explicariam, talvez, pela ambientação e desnudação particular da intimidade do autor, o que aguça a curiosidade de um público que vem aumentando consideravelmente. A reflexão sobre essas narrativas e sobre a forma como o livro *Città di Roma*, de Zélia Gattai, se insere no contexto dessa produção, é o escopo deste capítulo da dissertação.

Para tanto, o capítulo se apresenta dividido em três seções, com as quais acreditamos poder melhor abordar e desenvolver o assunto. A primeira seção – As escritas de si – visa a apresentar uma explanação acerca das referidas “escritas de si” ou “escritas do eu”, com base principalmente nas considerações de Michel Foucault (1992). Na segunda seção – O espaço biográfico – é feita uma exposição do conceito de espaço biográfico, conforme delimitado por Leonor Arfuch (2010), assim como do modo pelo qual nele se agrupam as diversas formas, canônicas ou não, das escritas de si<sup>10</sup>. Compõe ainda essa seção uma reflexão sobre essas variadas formas de escrita (memorialismo, testemunho, biografia, autobiografia, autoficção), apontando o quanto elas se misturam na constituição de um espaço biográfico. Por fim, a terceira seção discute em que medida tais reflexões nos auxiliam a compreender o livro *Città di Roma* (2000), de Zélia Gattai, normalmente classificado como uma obra de cunho memorialista.

### 2.1 As escritas de si

O filósofo Michel Foucault, em seu texto “A escrita de si” (1992), apresenta uma breve reflexão acerca desta, traçando um histórico de seu desenvolvimento e apresentando alguns de seus principais meios de realização. Foucault afirma que a escrita de si suaviza os perigos da solidão, pois permite uma nova forma de ver o que foi visto ou pensado. Além

---

<sup>10</sup> Para Leonor Arfuch (2010), as obras canônicas de escrita de si são aquelas que apresentam narrativas de uma vida privada e de suas particularidades por meio de publicações editoriais (como autobiografias, biografias – autorizadas ou não –, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos, correspondências). Já os textos não canônicos caracterizam-se por se apresentarem com características midiáticas e virtuais (como *blogs*, *vlogs* e redes sociais, entre outros).

disso, aponta que o fato de se obrigar a escrever sobre o que se está sentindo ou pensando desempenha para aquele que escreve o papel de um companheiro.

Assim sendo, o caderno de notas, o diário, ou qualquer outra forma de registrar os pensamentos, as ações e os sentimentos, funcionará para o escrevente solitário como a criação de um confidente, o que lhe possibilita um desabafo e o expurgo daquilo que tanto desejava compartilhar com alguém. A exposição diante desse “companheiro”, uma vez que é sempre constrangedor revelar sentimentos, pensamentos e ações, acabaria por promover o respeito e a vergonha diante de atos considerados indesejáveis, de modo que a presença desse outro pode levar à observância das regras de conduta sociais.

Foucault, a partir das ponderações do filósofo grego Epicteto, explica que “a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara para enfrentar o real” (FOUCAULT, 1992, p. 133). Partindo dessa afirmação, o filósofo francês corrobora as ponderações de Epicteto, que acredita que a escrita está associada ao exercício de pensamento de duas maneiras diferentes: uma linear e outra circular. A primeira parte da meditação para a escrita, ou seja, trabalha o pensamento para então escrever; já a segunda é uma releitura das notas e amadurecimento da escrita, pois o ato de escrever permite uma nova interpretação daquilo que vai ser contado.

De acordo com Foucault, a escrita de si parece ter se desenvolvido por meio de duas principais formas: os *hypomnemata* e a correspondência. Os *hypomnemata* eram cadernos pessoais que serviam de agenda, cuja finalidade poderia ser funcionar como um guia de conduta: neles eram feitas anotações sobre o que se tinha lido, ouvido, falado, e poderiam conter também fragmentos de obras. Eles representavam uma memória material de tudo o que fora presenciado, possibilitando, então, a releitura e a meditação a respeito das ações, dos fatos, dos eventos que fizeram parte dos dias, da vida daqueles que o utilizavam.

Foucault acredita que

É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. Num mesmo coração há vozes altas, baixas e medianas, timbres de homem e de mulher [...] (FOUCAULT, 1992, p. 144).

Os cadernos de notas podem ser usados também como base para textos que serão enviados a outras pessoas. Para o filósofo, a carta enviada atua sobre o indivíduo que escreve e sobre o que lê. Essa dupla função faz com que a correspondência se aproxime dos *hypomnemata*. Com a intenção de ajudar o seu destinatário oferecendo conselhos, consolando, criticando, repreendendo, o remetente passa por um processo de treinamento no qual vai se exercitando de modo que, ao enfrentar situações semelhantes às vivenciadas pelo destinatário de suas correspondências, tenha uma maior experiência e saiba lidar com tais eventualidades de forma menos complicada.

Foucault pondera, entretanto, que a correspondência não pode ser pensada como apenas um prolongamento da prática dos *hypomnemata*. A troca de cartas permite a manifestação individual de cada um sobre o que se está pensando, sentindo, almejando. Ela possibilita uma troca e um compartilhamento de experiências e vivências, proporcionando a ambos os envolvidos, remetente e destinatário, um crescimento e amadurecimento pessoal que decorre da leitura e da escrita de tudo aquilo que foi vivenciado. Além disso, a troca de correspondências proporciona não apenas a leitura das experiências e sensações vividas pelo outro, que são assim compartilhadas, mas também oferece a sensação da presença do escrevente, que parece estar ali contando seus fracassos, sucessos, infortúnios e alegrias, como se estivesse bem próximo ao leitor.

O texto de Foucault continua sendo, ainda hoje, uma referência fundamental para se pensar a escrita de si, estando na base dos mais diversos trabalhos que abordam a temática na contemporaneidade. Esse é o caso, por exemplo, do livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, da pesquisadora Diana Klinger (2012). Nesse livro, ela dedica uma parte de seu texto – intitulada “A escrita de si – o retorno do autor” – à discussão acerca da conceituação da escrita de si a partir das considerações de Foucault, as quais associa aos conceitos de autobiografia e autoficção, pontuando a relação desses textos com a postura assumida pelo autor nesse tipo de escrita voltada a um desnudamento do eu.

Klinger acredita que o avanço da cultura midiática tem proporcionado a afirmação dessa tendência, na medida em que essa forma de escrita permite ao leitor adentrar o ambiente privado do autor, proporcionando assim o conhecimento de sua “intimidade”. Entretanto, ela ressalta que a escrita de si, ainda que esteja em ascensão, tem uma presença marcante na história brasileira devido à sua importância no processo de formação da identidade nacional, abarcando seus conflitos e suas transformações.

Na perspectiva apontada pela pesquisadora, o caráter engajador da escrita de si não se restringiria somente ao processo de formação de uma identidade nacional, mas se estenderia

por toda a história dos países. Ela exemplifica a situação destacando o caso brasileiro, quando, nos anos posteriores à ditadura militar que assolou o país entre a década de 1960 e fins da década de 1980, a escrita de si assumiu a função de testemunho, apresentando a luta de uma geração pela mudança de valores. Com isso, a escrita de si praticada no século XX teria assumido uma postura de distanciamento em relação à escrita de si oriunda do século XIX e do Modernismo, as quais visavam reafirmar valores impostos pela sociedade e contribuir para a construção de uma imagem de nação. Além dessas questões, ainda conforme a autora, a escrita de si contribui para a formação de um si mesmo por parte do autor, uma vez que permite a este a oportunidade de vivenciar e refletir sobre o fato narrado, com isso possibilitando o amadurecimento de suas ações e pensamentos. Dessa forma, evidencia-se como a escrita de si, tal como já discutido no Capítulo 1 desta dissertação, apresenta tanto elementos ficcionais quanto elementos relacionados à história de vida de um indivíduo, os quais por sua vez compõem a história de uma nação.

Reverberam também a partir das reflexões foucaultianas uma série de estudos que abarcam as particularidades das correspondências e dos “diários”, que remetem diretamente aos *hypomnemata*. Esses dois gêneros textuais destacam-se tanto pela profusão de sua produção quanto pelas possibilidades de publicação, as quais se multiplicam nos dias atuais, mediante o grande interesse do público na vida privada de personalidades dos mais diversos âmbitos sociais<sup>11</sup>.

Esse exercício de escrever sobre o que se pensa, sente, almeja, seja em cartas, seja em diários, proporciona assim um maior conhecimento do indivíduo sobre si mesmo e é também uma maneira de ele refletir sobre sua própria personalidade e sobre sua constituição como componente de uma sociedade. É uma tentativa de o autor se mostrar, com todos os seus erros e acertos, como pontua Foucault: “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150).

Para finalizar esta seção, parece-nos importante retomar uma reflexão de Luiz Costa Lima, que em seu texto “Persona e sujeito ficcional” (1991) apresenta o conceito de *persona*, que equivaleria a uma espécie de armadura que o indivíduo precisa apresentar para viver em sociedade. A persona assume, assim, um papel que lhe garante a aceitação na sociedade, e é justamente esse papel assumido que determina o ponto de vista do indivíduo em relação ao mundo que o rodeia:

---

<sup>11</sup> Destacam-se entre esses estudos, os estudos de Silvano Santiago (2006), Philippe Lejeune (2014) e Maurice Blanchot (2005).

À medida que esta [*persona*] se habitua a constatar o mundo pelo exercício de um papel, apropria-se de um ângulo de visão; concede-se uma janela; nela se debruçar, pela frequência do hábito, torna-se confortável, mesmo que o costume seja de uma autoimagem desagradável – o “pobre de mim” não é menos confortante que “eu, o vitorioso” (LIMA, 1991, p. 50).

A *persona*, então, possui obrigações sociais com relação às quais sua personalidade vai se constituindo para exercer sua função social. O sujeito ficcional, por outro lado, desvia-se dessa criação social, afastando-se de seu próprio autor e possibilitando que ele tanto se veja de forma distanciada quanto se liberte das imposições e exigências da sociedade. Esse distanciamento em relação à *persona* é crucial para a constituição do sujeito ficcional, pois é justamente em decorrência desse afastamento que o sujeito ficcional pode se dispor em relação à *persona* e apresentar uma nova concepção de mundo, uma nova forma de atuar nesse mundo constituído pelas máscaras exigidas pela sociedade.

Essas reflexões de Costa Lima reforçam a ideia de não equivalência entre as figuras do escritor, sujeito social inserido em um mundo empírico, e do sujeito ficcional por ele apresentado nas escritas de si, de modo que o interesse por esses textos não deve ser limitado apenas pelo interesse em relação à vida do autor, uma vez que eles recobrem relações bem mais complexas em sua constituição. Afinal, os autores, como sujeitos ficcionais, constroem suas narrativas preocupados em preparar a recepção destas por parte dos leitores, elegendo os modos pelos quais pretendem se mostrar, o que desejam ou não revelar de sua intimidade.

## 2.2 O espaço biográfico

É na esteira das discussões sobre as escritas de si que Leonor Arfuch propõe o conceito de “espaço biográfico”, que assim a pesquisadora começa a delinear:

A simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência (ARFUCH, 2010, p. 15).

Arfuch ressalta que, ainda que existam inúmeras diferenças entre os gêneros textuais que ela associa às escritas de si, o que lhe interessa é refletir sobre as afinidades por eles mantidas, as quais possibilitam a ideia dessa constituição de um espaço comum voltado à

biografia, um espaço tomado “como horizonte de inteligibilidade” (ARFUCH, 2010, p. 16). Assim, a um conjunto de informações já tradicionalmente associadas às narrativas que têm como principal objeto o próprio autor que as escreve, a contemporaneidade agrega outras, ampliando o escopo disso que podemos entender como “espaço biográfico”: são entrevistas, testemunhos, *talk shows* e *reality shows*, enfim, uma série de novas formas narrativas que se desenvolvem no ambiente midiático e tecnológico.

É a partir do século XVIII, de acordo ainda com a pesquisadora argentina, que começa a se descrever claramente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos pensados como representantes do mundo particular dos autores, configurando-se assim um novo espaço social tanto para o autor quanto para sua obra. Nessa perspectiva, Arfuch acredita que essas escritas de si “traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36). Desse modo se delinearía a sensibilidade característica da sociedade burguesa, que havia sido fundada por meio de uma cisão dualista – público/privado, sentimento/razão, homem/mulher – e encontrava-se em pleno desenvolvimento, de modo que se fazia premente a necessidade de se definir os limites e as regras do que seria permitido e/ou proibido nessa nova forma de organização social. A partir dessa nova organização social se consolidaram as desigualdades sexuais em relação ao feminino, de modo que o feminino passou a ser restrito apenas ao ambiente doméstico, restando ao homem a grandiosidade de tudo o que era público.

Arfuch explica que assim é criada uma dicotomia acerca das esferas público-privadas relativas às suas significações como exterior/interior, sociedade/indivíduo, comum/próprio. O privado está relacionado a uma esfera de intimidade, revelando o ambiente doméstico, que normalmente é secreto e muitas vezes proibido. Já o público se caracteriza por representar os ambientes social e político. É graças a essa distinção de ambientes que a escrita de si se torna tão requisitada ao apresentar a ambientação íntima do autor e, em consequência, a possibilidade de revelação dos mais secretos assuntos de sua vida particular. Afinal, essa nova construção narrativa, que tinha por objetivo apresentar a vida privada de grandes nomes da política, da intelectualidade ou das artes, trazia a ilusão de colocar o leitor diante do testemunho de uma consciência feliz, cuja “vida real” era instituída por meio de textos cujas práticas obrigatórias muito tinham de autocriação.

Arfuch continua apresentando esse breve panorama de composição do espaço biográfico afirmando que as práticas de escrita autógrafa surgiram a partir da descoberta da solidão, em meio às leituras, à meditação e até mesmo ao ato de ler anotações cotidianas,

atividades que contribuíram para a formação da subjetividade das escritas do eu. Nessas escritas, coexistiriam dois tipos de memórias: as clássicas, que correspondem às narrações de fatos importantes de seus protagonistas, e aquelas que poderiam ser chamadas “afetivas”, já que visam a apresentar o mundo afetivo de seus autores. Estas últimas se baseariam em cadernos de contas ou registros de tarefas que acabam por se tornar uma narrativa da vida cotidiana do autor, deixando visíveis suas vontades, seus pensamentos e seus sentimentos, enfim, sua intimidade. Com o desenvolvimento desse novo tipo de escrita, os leitores não teriam acesso apenas a fábulas ou contos, com personagens míticos e imaginários, mas a personagens que se aproximavam de sua realidade, deixando de lado os ensinamentos morais que eram o foco dos textos teologais com os quais tinham contato até então.

Essa tendência das escritas do eu que visam a expor o ambiente privado e íntimo de alguma personalidade encontrou, tempos depois, um cenário privilegiado para o seu desenvolvimento: o avanço incontrolável da midiaticização presenciado ao longo do século XX e início do século XXI contribuiu enormemente “para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip*<sup>12</sup> – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade” (ARFUCH, 2010, p. 37). Atualmente já não é necessário “espiar pelo buraco da fechadura”; pelo contrário, o acesso à vida particular e íntima das pessoas é alcançado de forma bastante simplificada. Os segredos são revelados e agora pode-se ocupar a primeira fila para assistir à vida alheia, o que pode ocorrer até mesmo em formato “ao vivo”.

Arfuch ressalta, no entanto, que é preciso atentar às diferenciações entre o que se entende por “biográfico”, por “privado” e por “íntimo”, expressões que segundo a pesquisadora se distinguem de maneira muito sutil. Ao pensar metaforicamente o lugar da interioridade, o íntimo seria o âmbito mais pessoal do espaço do privado, aquele que guarda segredos puramente pessoais; o privado, por sua vez, abarca esse espaço íntimo, que, todavia, pode ser compartilhado em algumas situações; o biográfico, por fim, envolve esses dois ambientes – o íntimo e o privado –, incluindo ainda a vida pública.

Outro aspecto em torno do qual a pesquisadora pondera é acerca da importância de se deslindar história e ficção, já que ambas participam do processo de construção de uma narrativa. Para ela, tanto a primeira quanto a segunda dividem os mesmos procedimentos de ficcionalização, “mas se distinguem, seja pela natureza dos fatos envolvidos –

---

<sup>12</sup> O termo *gossip* é uma palavra da língua inglesa que pode ser entendido como uma conversa informal acerca da vida privada de outras pessoas, podendo ou não ser verdadeiras as informações.

verdadeiramente acontecidos ou produtos de invenção – seja pelo tratamento das fontes e do arquivo” (2010, p. 117)<sup>13</sup>.

Arfuch argumenta que essa consideração a respeito da ficcionalização ocorrida mesmo em textos históricos, ainda que não seja novidade para os estudiosos em literatura, chocou historiadores tradicionais em virtude de transferir o foco da história da verdade incontestável para a verossimilhança. Ela afirma que mesmo os textos considerados canônicos pertencentes à categoria das escritas de si – as biografias, as autobiografias, as memórias e as correspondências – são construídos por meio de estratégias narrativas que pendem tanto para o lado da ficção quanto para o da história. Diante disso, ela questiona: “Como abordar o *quem* do espaço biográfico? Como se aproximar desse entrecruzamento das vozes, desses *eus* que imediatamente se desdobram não só num *você*, mas também em *outros*?” (ARFUCH, 2010, p. 122, grifos da autora).

Para melhor apresentarmos as reflexões de Arfuch acerca do espaço biográfico e dessas vozes que o conformam, apresentaremos em seguida, de maneira mais detalhada, alguns dos principais gêneros textuais canônicos abordados pela pesquisadora, os quais acreditamos possam nos auxiliar na compreensão da obra *Città di Roma*, quais sejam: a biografia, a autobiografia e a autoficção.

### 2.2.1 Biografia

A biografia talvez seja um dos mais difundidos gêneros canônicos das escritas de si, apresentando-se como uma escrita capaz de desnudar a intimidade de alguém, normalmente uma pessoa que é reconhecida em algum meio específico e que, por isso, desperta o interesse de leitores para sua vida:

Efetivamente, a excessiva publicação de biografias em nossos dias mostra tanto a resistência ao tempo e aos estereótipos do gênero quanto a busca de novos posicionamentos críticos a respeito de seu inegável trabalho ficcional; mostra também o favor sustentado do público, que busca nelas esse *algo a mais* que ilumine o contexto vital da figura de algum modo conhecida – dificilmente se lê a biografia de um personagem que se desconhece (ARFUCH, 2010, p. 139-140, grifos da autora).

A biografia perpassa de forma indecisa o testemunho, o romance e o relato histórico, conforme explicações de Arfuch (2010), e alcança fatos e ambientes reservados,

---

<sup>13</sup> As reflexões sobre os entrelaçamentos e diferenciações entre história e ficção foram apresentadas na Introdução desta dissertação, assim como em seu Capítulo 1, sob o viés da memória.



apresentando deles interpretações às quais geralmente somente o próprio biografado teria acesso. Conforme a estudiosa, a biografia precisa seguir a cronologia natural de uma vida em sua narrativa, não contando com a mesma liberdade para criação encontrada na autobiografia, sobre a qual discorreremos no próximo tópico.

Ela ressalta também que há quem defenda que a biografia é um gênero que se aproxima mais do jornalismo do que da literatura, justamente por seu caráter de despertar a curiosidade em relação ao ambiente íntimo e privado, de modo que o jornalismo entende a biografia mais como uma notícia “quente” do que como uma obra literária. Nesse contexto, Arfuch afirma que há um modelo de biografia muito recorrente atualmente, as biografias não autorizadas, as quais, para a autora, aproximam-se mais do *gossip* do que da literatura de fato.

A reflexão sobre a biografia perpassa diversos campos de estudo, como a sociologia, a história e a própria literatura. O escritor brasileiro Cristóvão Tezza, em seu texto “Literatura e biografia” (2008), discute a relação entre esses dois elementos. De acordo com o escritor, o que pauta a escrita biográfica<sup>14</sup> é o desejo de retratar a realidade. Como apresentado no capítulo anterior, não há como narrar fielmente algo que já aconteceu; em virtude disso, é importante lembrar que para o narrador tudo o que está sendo narrado é real, faz parte de sua realidade narrativa, de modo que na constituição do sentido do texto a “verdade” dos fatos é irrelevante para o desenvolvimento da narrativa. Para ele, mesmo o evento real, ao fazer parte da narrativa, perde seu caráter de verdadeiro e passa a figurar o ambiente ficcional.

Tezza acredita que

A ficção é um modo particular de ver, descrever, compreender e interpretar o mundo que arranca a âncora de referência factual do mundo concreto (o chão que pisamos, o ar que respiramos) e a coloca no reino paralelo das possibilidades. Na ficção, o dado real, descola-se de seu peso incontornável e se transforma também em imaginação – cães e dragões frequentam o mesmo reino e têm o mesmo valor de face (TEZZA, 2008, p. 18).

Para o escritor, portanto, todos os julgamentos enunciados no texto biográfico pelo narrador serão pertencentes ao autor do texto. Nesse caso, a mão que escreve concorda plenamente com a voz narrada na obra, uma vez que as palavras narradas refletem a intenção do biógrafo.

---

<sup>14</sup> Cristóvão Tezza não diferencia autobiografia e biografia, apenas propondo distinções entre o mundo escrito e o mundo não escrito. Para ele, o mundo não escrito é incompleto e marcado pelo desconhecimento do futuro, enquanto o mundo escrito é conclusivo, uma vez que possui começo, meio e fim, e nele os acontecimentos futuros são claramente apresentados. Nós optamos, entretanto, por apresentar biografia e autobiografia distintamente, de modo a elucidar as principais distinções entre ambas e as demais formas de escrita de si.

No desenvolvimento da narrativa, na leitura de uma escrita de si, é sempre importante pensar que o narrador e o autor se tornam pessoas diferentes, mesmo que o nome na capa e os eventos relatados estejam de acordo com o nome do narrador protagonista e com os eventos que aconteceram de fato na vida daquele escritor. A narrativa passa a ter sua própria vida e sua própria história, há a vivência fora da narrativa que deu origem à narração e há uma nova história de vida que passa a existir dentro da narrativa, no mundo ficcional:

O narrador, assim que se instala e diz o que tem a dizer, destaca-se para sempre de seu criador, o autor biográfico, e passa a viver no mundo relativamente autônomo dos textos. O narrador já não deve obrigações ao autor biográfico – e ele sai do evento aberto da vida de onde ele nasceu, para o mundo paralelo do texto, o mundo sobre representação, uma espécie de mapa que se desenha entre as coisas reais e o nos nossos olhos para que, enfim, possamos ver alguma coisa “real” (TEZZA, 2008, p. 3).

Todavia, Tezza pondera que a biografia pode ser julgada por meio de diversos elementos, como a força das metáforas, o peso da emoção, entre muitos outros, “mas se a representação do ‘mundo dos fatos’ falha, nada sobrevive” (TEZZA, 2008, p. 7). A representação da realidade deve ser o principal objetivo de uma biografia, sempre, porém, atentando para o recorte que o autor faz dessa realidade e a forma como ele constrói essa representação do real. Segundo ele, o leitor assume que os fatos relatados são verdadeiros, isto é, há uma pressuposição de verdade. Mesmo que ocorra um erro factual, a intenção da verdade continua a ser a tônica da narrativa biográfica.

As ciências sociais também se debruçaram sobre o tema, como se pode perceber nas reflexões do sociólogo francês Pierre Bourdieu em seu texto “A ilusão biográfica” (1998), no qual este define a biografia “como uma história seguindo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo” (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Bourdieu ressalta que, na construção de um relato de vida, o investigado (biografado) se entrega ao investigador (biógrafo), e este propõe uma ordem para a sucessão dos acontecimentos, não seguindo estritamente a ordem cronológica dos eventos narrados, mas fazendo um novo caminho que vai se formando de acordo com a narrativa. Observe-se, aqui, já uma distinção em relação às características da biografia tal qual apontadas por Leonor Arfuch, que insiste na importância da ordem cronológica nessas narrativas.

Pierre Bourdieu acredita que

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 1998, p. 185).

A biografia é, assim, um texto sobre a história de uma vida, construído a partir de relatos de eventos importantes de uma personalidade que conquistou, de alguma forma, fama e reconhecimento: todo o interesse na trajetória de uma vida é pautado por uma identidade identificada no mundo social. E essa identidade social, que de acordo com Bourdieu é constante e durável, confere identidade ao indivíduo biológico em todos os campos de vivências sociais nos quais ele se porta como agente, ou seja, onde ele age para construir sua trajetória de vida (cf. BOURDIEU, 1998, p. 184).

Bourdieu aponta que a identidade é registrada através do nome próprio, que é o atestado visível para que o indivíduo possa ser reconhecido com um ser social e tenha suas funções na sociedade, para que de fato sua existência possa ser confirmada. Entretanto, segundo o sociólogo, o nome próprio não define nem determina a personalidade, os sentimentos, as características e as emoções do nomeado, apenas garantindo o reconhecimento do indivíduo de sua participação em um espaço social. A identidade civil, suas funções sociais, são apenas fatos documentais que podem ser conhecidos através de certidões e contratos, de registros os mais diversos.

O interesse da biografia, portanto, não se resume à identidade civil do biografado; ao contrário, sua intenção é alcançar o interior, a intimidade daquela vida, as trocas íntimas com familiares e suas confidências. Para Bourdieu,

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1998, p. 189-190).

Para encerrar este tópico, recorreremos a um aspecto relativo às biografias abordado pela historiadora Mary Del Priore em “Biografia: quando o indivíduo encontra a história” (DEL PRIORE, 2009). Ela afirma que, no século XIX, as biografias ganharam maior importância por terem participado da construção da ideia de nação, eternizando heróis e monarcas, ajudando a consolidar símbolos nacionais.

Além disso, a biografia contribuiu para a dessacralização dos papéis sociais estritamente públicos que o indivíduo exercia na sociedade, expondo assim as complexas relações entre a vida pública e a vida privada:

[...] a biografia desfez também a falsa oposição entre indivíduo e sociedade. O indivíduo não existe só. Ele só existe “numa rede de relações sociais diversificadas”. Na vida de um indivíduo, convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o contexto social ao qual ele pertence (DEL PRIORE, 2009, p. 10).

Essa perspectiva remete às discussões relativas à memória apresentadas no capítulo anterior, no qual, a partir de Maurice Halbwachs, apresenta-se a impossibilidade da separação absoluta entre memória individual e memória coletiva. Também no texto biográfico evidencia-se que o indivíduo não está só, na medida em que seus caminhos são situados em diversas redes de relacionamento que se cruzam, como a casa, a família, o ambiente de trabalho, entre outros. Dessa forma, percebe-se que não pode haver uma oposição entre indivíduo e sociedade, uma vez que a existência de um está diretamente ligada à existência do outro:

Assim, o indivíduo é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época, seu percurso iluminando a história por dois ângulos distintos. Um explícito, pela iniciativa voluntária do observador que propõe uma análise da sociedade na qual o personagem está inscrito. Outro, implícito, avaliado no percurso da personagem que ilustra, por sua vez, as tensões, conflitos e contradições de um tempo, todos essenciais para a compreensão do período (DEL PRIORE, 2009, p. 11).

A biografia, então, permite que o leitor se depare com uma narrativa que surge a partir de fatos “reais”, embora sejam a ela acrescentadas as interpretações do autor: é uma narrativa composta por conflitos reais, que podem muitas vezes ser comprovados com documentos, mas temperada com elementos da ficção, na medida em que o biógrafo acrescenta à sua escrita sua interpretação dos fatos e recorta das informações aquilo que de fato interessa para a construção de sua narrativa.

### 2.2.2 Autobiografia e autoficção<sup>15</sup>

Leonor Arfuch, para aprofundar suas reflexões acerca do espaço biográfico, traz a cena à autobiografia. Com o intuito de esclarecer sobre as mudanças pelas quais a relação entre o público e o privado foi passando ao longo do tempo, recorre a Rousseau e ao seu texto confessional. De acordo com ela, é em *As confissões* que se pode presenciar o nascimento da voz autorreferencial (o Eu), que apresenta tanto uma promessa de fidelidade absoluta acerca dos acontecimentos narrados quanto a percepção sutil de um outro como destinatário, cuja adesão ainda não se pode afirmar que será alcançada. Esse Eu, que agora possui uma voz e a incerteza da adesão por parte do destinatário, é o elemento essencial para a formação do espaço autobiográfico moderno.

Ao remetermos à autobiografia e ao eu que ganha voz nessa forma de escrita, faz-se necessário trazer para discussão os textos do já citado pesquisador francês Philippe Lejeune (2014), que aborda a questão do contrato presente na autobiografia, ou melhor, a questão do compromisso com a verdade que o autor autobiográfico precisa ter com seu texto.

Partindo da indagação sobre a possibilidade de definir a autobiografia, o autor apresenta o que, segundo ele, seria a conceituação mais pertinente: “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, 2014, p. 14). Em seguida, Lejeune faz uma relação de características que uma obra deve conter, simultaneamente, para ser considerada autobiográfica:

1. Forma de linguagem: a. narrativa, b. prosa;
  2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade;
  3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador;
  4. Posição do narrador: a. identidade do narrador e do personagem principal; b. perspectiva retrospectiva da narrativa.
- (LEJEUNE, 2014, p. 14)

Aproveitando essas categorias, Lejeune diferencia autobiografia de memórias, biografias, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e autorretrato ou ensaio. Ele

---

<sup>15</sup> Autobiografia e autoficção são apresentadas na mesma subseção em virtude de sua proximidade conceitual que, por vezes, faz com que cheguem a se confundir. Além disso, o conceito de autoficção, em especial, é bastante recente nos estudos literários, de modo que ainda dialoga de perto com as reflexões sobre o autobiográfico, já mais consistentes.

explica que as memórias<sup>16</sup> não são um texto autobiográfico porque não tratam de uma vida individual, de uma personalidade específica; a biografia não tem o narrador como protagonista; o romance não trabalha a identidade do autor; o poema autobiográfico não é em prosa; o diário não possui uma perspectiva retrospectiva; e o autorretrato ou ensaio não é uma narrativa e nem possui uma perspectiva retrospectiva da narrativa.

O texto aborda também a questão da identidade na autobiografia, porque, de acordo com o escritor, para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Lejeune defende também que na autobiografia deve haver um “contrato” entre o leitor e o autor. Esse “contrato” deverá ser selado pela compatibilidade entre o nome próprio do autor, que é o mesmo nome do narrador, e este por sua vez deve ser o protagonista, que deverá também apresentar o mesmo nome.

Leonor Arfuch, no entanto, discorda de algumas afirmações de Lejeune e defende que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). As discordâncias com o pensamento de Lejeune se apresentam também no já mencionado texto de Luiz Costa Lima, “Persona e sujeito ficcional”, que defende que “[...] o nome dado não é um pseudônimo, as memórias não são intencionalmente falsas ou não pretendem ser um romance. Ao contrário, o nome do autor é real, que nos conta como pensa ter vivido o que relata.” (LIMA, 1991, p. 41). Ambos concordam que não há como exigir um pacto de verdade ao escrever sobre si mesmo, uma vez que a escrita autobiográfica não é apenas uma reprodução do passado, nem a apreensão fiel de acontecimentos vivenciados pelo autor, embora narrador e autor compartilhem o mesmo contexto. Além disso, tanto para Lima (1991) quanto para Arfuch (2010), nas diversas formas de escritas biográficas a narração, apoiada na garantia de uma vivência “real”, tem mais valor para a leitura do que um contrato rígido de identidade entre autor e narrador, tal como proposto por Lejeune (2014).

O que efetivamente importa, conforme Arfuch, são as estratégias ficcionais de autorrepresentação utilizadas pelo escritor ao longo de sua obra: “não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história alguém conta de si mesmo ou de outro eu” (ARFUCH, 2010, p. 73). Nesse sentido, exigir um pacto autobiográfico do autor com o narrador seria o mesmo que retirar

---

<sup>16</sup> Os textos do gênero memórias, ou memorialismo, já foram discutidos na seção 1.3, no capítulo anterior. Voltaremos a eles também na última seção deste capítulo.

toda a subjetividade da obra, eliminando todo o imaginário que circunda as obras literárias. Corroborando essa ideia, Maria Lúcia Aragão afirma que

Quando lemos uma história de vida, devemos estar sempre conscientes de que o autor nos conta apenas uma parte de sua história, que escolhe os fatos de maneira a nos apresentar uma certa imagem elaborada de si. [...] A narrativa de vida não se prende à descrição exata dos fatos. Ela obedece, isso sim, à exigência de fidelidade a si mesmo, segundo a ordem dos valores reveladores do sentido de uma vida, na plenitude de sua permanente atualidade (ARAGÃO, 1992, s/p).

Afinal, só é possível conhecer a história de uma vida a partir da narração, afirma Arfuch (2010), ou seja, é apenas o contar que apresenta, que introduz em um meio a história de alguém. A partir dessa argumentação, Arfuch questiona a definição da primeira pessoa como elemento essencial para uma autobiografia, tal qual pontuado por Lejeune (2014), e assevera que nem sempre será necessário seguir essa regra, uma vez que tal aspecto dependeria das intenções e dos interesses do autor da autobiografia. Para ela, a autobiografia é um gênero que possui uma ampla multiplicidade formal, podendo ser escrita segundo diversos padrões e construindo seus próprios caminhos, sem se preocupar com as amarras que buscam a todo custo prendê-la (cf. ARFUCH, 2010, p. 52-56).

Assim, apesar das tentativas de fixar a escrita autobiográfica como uma escrita em primeira pessoa, ela pode ser constituída em primeira, segunda ou até mesmo em terceira pessoa. O valor desse tipo de escrita iria muito além do simples ato de escrever, uma vez que permitiria o exercício da individualidade, importante para a concepção de uma identidade narrativa, mas também fundamental para a concepção de uma personalidade concreta.

Leonor Arfuch recorre às reflexões de Émile Benveniste e Paul Ricoeur, que acreditam que a narrativa está inserida em três tempos: o tempo do mundo da vida, o tempo de construção do relato e o tempo da leitura. O primeiro tempo faz referência ao período em que ocorreu o fato que será narrado; o segundo é o tempo em que a narrativa está sendo constituída, ou seja, o narrador já não é o mesmo que vivenciou esse evento na medida em que sua experiência o transformou no decorrer da vida; finalmente, o terceiro tempo é o momento em que acontece a leitura dessa narrativa. Haveria, conforme a pesquisadora, na concepção de Ricoeur, “uma relação dialética entre pressuposição e transformação, entre a prefiguração dos aspectos temporais no campo prático e a refiguração de nossa experiência pelo tempo construído do relato” (ARFUCH, 2010, p. 115). O terceiro tempo apresentado seria, portanto, a consequência do entrecruzamento da história e da ficção que, imbricadas, resultam em uma identidade narrativa que tem por função narrar a história de uma vida.

Ainda de acordo com Arfuch, Ricoeur propõe extinguir a ilusão de que há um sujeito idêntico a si mesmo que narra sua história, ou melhor, o autor e o narrador não são a mesma pessoa. Para alcançar essa forma de pensamento, é preciso pressupor que quem está falando no momento do relato não é o mesmo sujeito que pratica a ação que está sendo narrada. Para o filósofo, essa situação se resolveria com a instituição de um eu narrativo e de um eu autor. Ao narrar sobre si mesmo, o autor cria um personagem para viver na narrativa. Haveria, assim, o autor, que é quem escreve; o narrador, que é quem narra; e ainda o personagem, que é quem vive o enredo dessa narrativa. São, portanto, três sujeitos que possuem funções diferentes no desenvolvimento da narrativa.

A autobiografia oscila, portanto, entre a *mimesis* e a memória, na medida em que traz em si a retomada de algo que foi vivenciado anteriormente, ao que acrescenta distorções que constituem a (re)criação do que será relatado. Ou seja, a vida transposta para a escrita não será apenas uma imitação do que aconteceu um dia, mas antes apresentará uma nova interpretação e uma nova visão de tudo o que foi vivido e experienciado, “[...] a transcendência das vidas ilustres, a recuperação do tempo passado, o desejo de se criar a si mesmo, a busca de sentidos, o traçado de uma forma perdurável que dissipe a bruma da memória [...]” (ARFUCH, 2010, p. 135-136).

Além disso, pode-se dizer que a autobiografia permite também um revisionismo da vida na escrita, uma vez que não supõe uma univocidade do relato dos eventos que fazem parte da narração dessa vida. Esse recurso possibilita ao autor retomar mais de uma vez um mesmo acontecimento, admitindo-se assim que possam existir várias versões de uma mesma autobiografia. Destaca-se também a distinção apontada entre as narrativas memorialistas e as autobiografias, que residiria no fato de as primeiras, ao contrário das últimas, não focarem a vida individual de alguém, sendo repletas das lembranças de outras pessoas que fazem ou fizeram parte da vida do autor.

Esse caráter “coletivo” das narrativas memorialistas é apontado também pelo sociólogo e crítico literário Antônio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia” (1989), no qual apresenta uma análise da obra memorialista do mineiro Pedro Nava e afirma que, ao tentar reconstruir suas memórias, o narrador precisa trazer para sua narração o discurso daqueles que participaram ou participam de sua vida, tendo compartilhado com ele os momentos que são ali narrados:

Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o Narrador penetra *simpaticamente* na vida dos antepassados e dos



parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação (CANDIDO, 1989, p. 60).

Pode-se afirmar, assim, que em textos autobiográficos o autor é o centro da narrativa, seu interesse é mostrar sua própria história de vida a partir de sua interpretação dos fatos apresentados. Como vimos com relação à biografia, não há como exigir veracidade com relação ao que será relatado, uma vez que o autor escolhe conscientemente o que vai contar e como vai contar, tendo a possibilidade de omitir alguns fatos; além disso, pode haver interferências inconscientes, as quais se percebem quando a lembrança já não se apresenta completa e a imaginação precisa preencher as lacunas deixadas pelo tempo em nossa memória.

Leonor Arfuch assegura que, embora as obras canônicas sejam forçadas a abarcar em sua escrita certa verossimilhança com os eventos reais, outras variedades textuais que conformam o espaço biográfico podem causar um efeito bastante desestabilizador:

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que já não se considera no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às variadas formas da autoficção (ARFUCH, 2010, p. 137).

Dessa forma, Arfuch traz para a cena do espaço biográfico uma vertente das escritas de si que tem ganhado espaço na contemporaneidade, a autoficção. O termo autoficção foi difundido por Serge Doubrovsky, em seu romance *Fills*, lançado em 1977, na França. Essa nova forma de escrita de si visa a construção de uma narrativa em que “o autor, o narrador e o protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 68). O pesquisador francês Jacques Lecarme, em seu texto “Autoficção: um mau gênero?”, acredita que a autoficção é um artifício que o escritor tem à sua disposição para fugir das regras da autobiografia e poder construir uma narrativa sobre si mesmo tendo total liberdade para ficcionalizar sua história, seu passado, sua identidade.

Para o pesquisador, a ficcionalização não está relacionada ao conteúdo da narrativa, “mas à voz narrativa que enuncia, pois é ficção se contada em terceira pessoa, sem jamais ceder à tentação da volta à primeira pessoa: o efeito produzido é a manifestação do estranho e um narrador alienado de sua própria identidade” (LECARME, 2014, p. 96). Ele acredita

também que o uso de pseudônimo é um artifício que pode ajudar no efeito da autoficção, uma vez que introduz a invenção da identidade do autor e permite um jogo entre o leitor e o autor sobre a unidade do sujeito que escreve.

O próprio Doubrovsky, no artigo “O último eu” (2014), afirma que o termo autoficção veio para “preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Como discutido anteriormente, além de relatarem algo que aconteceu, as escritas de si – como as memórias, a biografia e a autobiografia, entre outras – preenchem os espaços vazios da narrativa que foram deixados seja pelas lembranças que já não são completas devido à passagem do tempo seja porque o autor prefere acrescentar ou excluir alguma informação de seu relato.

Doubrovsky assegura que

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

O filósofo francês Vincent Colonna, em “Tipologia da autoficção” (2014), apresenta variadas características que a autoficção pode admitir conforme a postura que o narrador se propõe a assumir na narrativa sobre sua existência. Para Colonna, a autoficção é uma narrativa da vida individual de alguém que não se propõe, de forma alguma, a manter um compromisso com a realidade, a apresentar a verdade dos fatos narrados. Nesse tipo de narrativa de si, o autor tem mais liberdade de usufruir da ficção para construir sua narrativa e não precisa se preocupar em manter ou não a verossimilhança com a realidade revivida, diferentemente da autobiografia.

Esse é o caso indicado por Arfuch, em que certos autores, sem renunciarem

à identificação de autor, se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial – um autor que dá seu nome a um personagem ou se narra na segunda ou na terceira pessoa, faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, escreve com outros nomes etc. Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (ARFUCH, 2010, p. 127).

Percebe-se, assim, que na argumentação de Arfuch o traço essencial das escritas de si não se vincula ao fato de a narração ser fidedigna ou não, ou de o narrador ter ou não autoridade para relatar tais fatos, sendo

[...] antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador, mesmo sob a marca de “testemunha” do *eu*, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes; essa partilha coral que sobrevém – com maior ou menor intensidade – no trabalho dialógico tanto da oralidade quanto da escrita e cuja outra voz protagonista é, evidentemente, a do destinatário/receptor (ARFUCH, 2010, p. 128, grifos da autora).

Tais considerações fazem ressaltar a importância da autoficção como peça relevante para se pensar o espaço biográfico, já que ela se apresenta como um tipo de escrita de si em que se objetiva narrar a vida de alguém sem que haja, contudo, compromisso com a veracidade dos fatos. Com isso, explicita-se o quanto é ampliado o leque de possibilidades de inscrição da voz narrativa no espaço biográfico: as escritas de si, em suas diversas formas, apresentam a revelação de um ambiente que até então era destinado ao privado, revelando as intimidades de seus autores. Além de tornar visível o que é secreto e particular ao autor, esse tipo de escrita permite a este um amadurecimento em relação à sua personalidade na medida em que a escrita de si oportuniza um maior conhecimento de seus anseios, pensamentos e sentimentos.

Partindo das reflexões acerca das escritas de si e do espaço biográfico por elas constituído, na próxima seção apresentaremos uma reflexão sobre o livro *Città di Roma* (2000), comumente entendido como uma obra memorialística, e sobre como outras considerações acerca do espaço biográfico podem nos auxiliar em sua melhor compreensão.

### **2.3 *Città di Roma*, “livro de memórias”?**

As obras de Zélia Gattai são, em sua maioria, voltadas à narrativa das lembranças de sua vida, somando-se, como indicado na Introdução desta dissertação, doze livros “de memórias”, três livros infantis, uma fotobiografia e um romance. Sua escrita é simples, com um vocabulário de fácil entendimento para todos os públicos, organizada normalmente em pequenos capítulos que muito se parecem com crônicas, tanto por sua linguagem informal quanto pelo conteúdo apresentado, relativo a situações corriqueiras do cotidiano. Essa opção narrativa é assim descrita pela própria escritora:

Eu costumo dizer que um livro de memórias, além do prazer que dá escrevê-lo, trazendo lembranças antigas, resgatando amizades perdidas no tempo e no espaço, nos surpreende, por vezes, com gratas surpresas. Eu, que não tomo nota de nada, nunca possuí um diário, tiro tudo da memória à medida que vou escrevendo, além das amizades resgatadas, volto a sentir perfumes, sabores e relembro cores. Há vinte anos, ao escrever meu primeiro livro de memórias, *Anarquistas, Graças a Deus*, revivi minha infância, senti enormes emoções (GATTAI, 2000, p. 70).

Um aspecto comum aos livros de Zélia Gattai é o fato de que neles ela narra não só suas lembranças, dando voz também aos membros de sua família e permitindo, assim, que a construção da memória de sua família possa se construir ao evocar suas lembranças e transpô-las nas páginas de seu livro. Esse é o caso de *Città di Roma* que, conforme já mencionado, apresenta uma narrativa que se inicia com a viagem das famílias Da Col e Gattai da Itália para o Brasil e com o estabelecimento dessas duas famílias em uma nova terra.

A questão da determinação do gênero desta obra, entretanto, revela a complexidade dos textos relacionados ao espaço biográfico, e chama a atenção de imediato a divergência de informações entre diferentes edições do livro: publicado em 2000 pela Editora Record, *Città di Roma* apresenta na ficha catalográfica dessa edição a classificação de “biografia” (FIG. 1), enquanto uma segunda edição, lançada pela Companhia das Letras, em 2012, o cataloga como uma “autobiografia”, apresentando ainda uma opção de índice para catálogo sistemático que caracteriza a obra como “memórias autobiográficas” (FIG. 2).

Figura 1 – Ficha catalográfica Editora Record

<b>CIP-Brasil Catalogação-na-fonte</b>	
<b>Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ</b>	
<b>G235c</b>	<b>Gattai, Zélia, 1916-</b> <b>Città di Roma / Zélia Gattai – Rio de Janeiro:</b> <b>Record, 2000.</b>
	<b>ISBN 85-01-05888-2</b>
	<b>1. Gattai, Zélia, 1916- - Biografia. 2. Gattai</b> <b>(Família). I. Título.</b>
<b>00-0407</b>	<b>CDD – 928.699</b> <b>CDU-92(GATTAI, Z.)</b>

Fonte: Gattai (2000).

Figura 2 – Ficha catalográfica Editora Companhia das Letras

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)	
Gattai, Zélia, 1916-2008. Città di Roma / Zélia Gattai. — 1ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.	
ISBN 978-85-359-2037-6	
1. Escritores brasileiros — Autobiografia 2. Gattai, Zélia, 1916-2008 3. Memórias autobiográficas I. Título.	
11-14801	CDD-928.699
Índice para catálogo sistemático:	
1. Escritores brasileiros : Memórias autobiográficas 928.699	

Fonte: Gattai (2012).

É relevante pensar por que *Città di Roma* poderia ser entendida como uma biografia, seguindo a classificação que aparece na ficha catalográfica da editora Record. Conforme as discussões apresentadas na seção anterior deste capítulo, entende-se biografia como a história de vida de uma pessoa que se tornou conhecida por alguma razão, geralmente a história de uma personalidade que participou de importantes eventos históricos. Em escritas biográficas, entretanto, a narração costuma ser feita em terceira pessoa, ou melhor, temos um narrador que apresenta os relatos da vida de uma personalidade a partir de uma junção de diversas fontes, como documentos ou testemunhos de pessoas próximas ao biografado.

Nessa perspectiva, poderíamos pensar que Zélia Gattai, em suas narrativas, exerce o papel de biógrafa ao narrar a história de outras pessoas que fizeram parte de sua vida, sejam elas integrantes de seu grupo familiar, amigos e/ou vizinhos – mesmo que essas pessoas não se enquadrem na categoria “personalidades” apontada como um dos elementos centrais ao texto biográfico. Logo no início da narração de *Città di Roma*, por exemplo, a escritora apresenta a curta biografia de sua tia Hiena, que faleceu aos dois anos de idade, logo que a família Gattai chegou ao Brasil:

Tia Hiena estaria festejando cento e onze anos de idade, não tivesse morrido ao dois.

Passei a infância e adolescência ouvindo a família – mamãe, mais do que todos – lamentar o triste fim da menina, a mais nova dos quatro irmãos de seu marido nascidos na Itália (GATTAI, 2000, p. 7).

[...]

*Um navio estava à espera dos imigrantes para levá-los a um ponto do Paraná. Todo mundo partiu, menos nossa família.*

*Hiena ainda resistiu dois dias em terra firme. Foi enterrada em Santos (GATTAI, 2000, p. 18, grifos da autora).*

Em seguida, ela narra também a história de suas famílias paterna e materna, vindas da Itália no mesmo navio, o Città di Roma:

Nonno Eugênio disse uma vez que as histórias de nossas famílias, a Gattai e a Da Col, eram parecidas mas completamente diferentes. Todo mundo riu, caiu em cima dele: *Como poder ser uma dessas, nonno? Parecidas mas completamente diferentes?* E ele explicou muito bem: *Somos, nós e eles, italianos não somos? Só eles são toscanos e nós, vênnetos. Muito diferentes, não é? Eles eram anarquistas e nós católicos. Mais diferente, impossível. A viagem deles teve uma finalidade política. Queriam reformar o mundo. A nossa, econômica. Queríamos ganhar dinheiro. Nem eles reformaram o mundo nem nós ganhamos dinheiro. Viajamos no mesmo navio, o Città di Roma. Tínhamos cinco filhos, eles também tinham cinco filhos.* Nonno Eugênio fez uma pausa, a voz embargada, falou: *Essa viagem nos roubou uma filha, roubou uma deles, também: Hiena e Carolina. Embarcamos no porto de Gênova, para o Brasil, no mesmo navio que eles* (GATTAI, 2000, p. 22, grifos da autora).

Podemos pensar, portanto, a partir desses breves fragmentos apresentados, que a narradora apresenta a biografia de suas famílias paterna e materna, elucidando ao leitor como seus pais, Angelina e Ernesto, constituíram seu grupo familiar – Zélia, Tito, Vera, Remo e Wanda. Tudo isso, no entanto, ocorre de maneira paralela à apresentação, pela narradora, de sua “autobiografia”, tal como se indica na edição de *Città di Roma* publicada pela Companhia das Letras, quando ela discorre sobre sua infância e adolescência, recorrendo à característica formal mais geral apontada por Philippe Leujeune (2014) para que um texto seja considerado autobiográfico, como já discutido neste capítulo, a relação de identidade entre autor, narrador e personagem: “Eu começava a dar-me ares de mocinha, e só papai não via isso. Os rapazinhos das redondezas me flechavam com olhares e eu só na janela, a vê-los passar” (GATTAI, 2000, p. 91).

Leujeune (2014) defende ainda que, em autobiografias, o autor precisa assumir um compromisso com a verdade de seu texto e com o leitor, o chamado “pacto autobiográfico”. Nessa perspectiva, o nome que aparece na capa do livro (o autor) tem que ser o mesmo que aparece dentro do livro (como narrador e personagem principal), artifício ao qual a escritora Zélia Gattai recorre em seu texto:

Ouvindo a conversa sobre os meus “linhas”, Tito resolveu se intrometer em minha vida, atijando mamãe:

- Cuidado com ela, mãe! Anda assim de almofadinhas rondando a casa. Surpresa com essa novidade: Onde já se viu? Zélia é uma criança... Que negócio é esse de almofadinha rondando a casa?
- Você está brincando, Tito? Que almofadinhas são esses?
- Toda hora passa um, mãe, e ela, feito um pavão, na janela, se mostrando.
- É verdade, Zélia?
- Quase verdade, mãe. - Olhei para Tito com ar de desafio. - Ele só não disse que são todos lindos! Cada um mais bonito do que o outro! Está com inveja? *Morda aqui!* - Mostrei-lhe o cotovelo. (GATTAI, 2000, p. 93, grifos da autora).

Na tentativa de conferir veracidade às suas narrações, e assim garantir esse pacto com o leitor, Zélia discorre, por exemplo, sobre a carteira de habilitação de seu pai que, de acordo com ela, era um ótimo motorista e tinha uma oficina mecânica para conserto de automóveis. Nessa passagem, a escritora apresenta dados específicos da documentação que permitem ao leitor o acesso a elementos factuais que contribuem para o estabelecimento de uma relação de confiança entre a narradora e o leitor, mediante a “comprovação” dos eventos narrados:

A Carta de Conductor de Automóvel de papai, expedida pela Inspetoria de Viação Municipal, da Prefeitura do Município de São Paulo, em 1907, foi registrada na folha N. 8 do livro N. 1. No seu verso consta um vasto regulamento de treze artigos.

Possuo o original desse documento, quase desfeito pelos seus noventa e dois anos de vida, e, com a ajuda de uma lupa, divirto-me relendo-o e fazendo comparações com os regulamentos de trânsito nos dias de hoje. Só por curiosidade, transcrevo aqui três dos treze artigos:

“Art. 2º - A denominação de carro automóvel, a que se refere o presente regulamento, compreende todos os vehiculos munidos de motor mechanic, qualquer que seja a natureza deste.

Art. 8º - O conductor do automóvel deverá estar em condições de dispor sempre da velocidade do vehiculo de forma a moderá-la ou mesmo anulá-la quando ella possa constituir uma causa de acidente, transtorno ou obstáculo à circulação.

Nos lugares estreitos ou onde haja acumulação de pessoas, a velocidade será igual à de um homem a passo. Em caso algum poderá a velocidade ir além de 30 kilometros por hora em campo raso, de 20 kilometros nos pontos habitados e de 12 kilometros nas ruas centrais da cidade, velocidade que poderá ser reduzida sempre que isso se torne necessário, segundo o numero de vehiculos ou pessoas em transito.

Art. 9º - Os automóveis deverão trazer, à noite, na sua frente, duas lanternas, uma de luz branca, outra de luz verde. Devem também estar munidos de signaes sonoros, suficientemente eficazes para indicar a sua aproximação à distancia conveniente.”

Esse regulamento foi assinado pelo prefeito de São Paulo, Antônio Prado, pelo diretor da Inspetoria de Viação Municipal, Álvaro Ramos, e com o visto do secretário geral da Prefeitura, Rudgy Ramos (GATTAI, 2000, p. 28).

As Figuras 3 e 4, que compõem a edição da Editora Record, trazem ainda as imagens da licença de motorista de Sr. Ernesto e o regulamento que são citados por Zélia em sua narrativa, contribuindo para o caráter de veracidade da informação apresentada.

Figura 3 – Licença de motorista de Ernesto Gattai



Licença de motorista de Ernesto Gattai.

Fonte: Gattai (2000, s/p).

Figura 4 – Regulamento para circulação de automóveis



Regulamento para circulação de automóveis.

Fonte: Gattai (2000, s/p).



A autora, inclusive, transcreve três desses artigos, dizendo que faz isso “só por curiosidade”. Ao fazer uso dessa outra estratégia – a da curiosidade –, Zélia Gattai não apenas reforça o pacto autobiográfico como cria um vínculo de identificação entre autora e leitor, à medida que se mostra também como curiosa e disposta a atender à curiosidade do outro.

As fotografias, como indicamos nesse caso, são também elementos utilizados para conferir veracidade à obra, ainda que não possamos afirmar que sejam uma estratégia da própria autora ou uma estratégia editorial: a edição da Record é bem mais rica em fotografias que a edição da Companhia das Letras. De todo modo, elas ampliam, para o leitor, a impressão de realidade: são apresentadas fotografias de família de Zélia Gattai e de pessoas próximas ao seu grupo familiar citadas na narrativa, dos passeios feitos aos domingos juntamente com os companheiros de viagem, e de vários outros eventos descritos por ela.

As fotografias são elencadas num intervalo de páginas sem numeração, situado entre as páginas 104 e 105. A primeira fotografia à qual temos acesso mostra os pais de Zélia – Ernesto e Angelina Gattai.

Figura 5 – Os pais de Zélia, Ernesto e Angelina Gattai.



Fonte: Gattai (2000, s/p).

Em seguida, vemos a fotografia do avô paterno de Zélia, Francesco Arnaldo Gattai, e de Dealma, sua segunda esposa. A avó de Zélia, Argia, falecera alguns anos depois que a família Gattai se mudou para São Paulo, após o fim da colônia Cecília. De acordo com a narradora, a avó havia ficado com “a saúde abalada de tanto sofrimento” (GATTAI, 2000, p. 44).

Figura 6 – Francesco Arnaldo Gattai (avô de paterno de Zélia) e Dealma, sua esposa



Fonte: Gattai (2000, s/p).

Após conhecermos os ramos originários da família de Zélia, passamos então a acompanhar as imagens de eventos nos quais ela estava presente: a próxima fotografia apresenta um dos passeios que a família de Zélia fazia aos domingos. Conforme a narradora, o Sr. Ernesto gostava muito de dirigir e conhecer lugares novos, contando sempre com amigos que apreciavam essas aventuras. Combinavam e a cada domingo conheciam um novo lugar. A foto em questão foi tirada em um piquenique no alto da Serra de Santos, em 1913.

Figura 7 – Famílias de Ernesto Gattai e Amadeu Strambi



Famílias de Ernesto Gattai e Amadeu Strambi em um piquenique no alto da Serra de Santos, 1913.

Fonte: Gattai (2000, s/p.).

A família de Zélia também nos é apresentada por meio dessas imagens, como na Figura 8 a seguir, em que ela aparece junto a seus irmãos. Da esquerda para a direita: Wanda, Tito, Remo, Zélia e Vera, no Jardim da Luz, em 1919.

Figura 8 – Os cinco irmãos Gattai



Fonte: Gattai (2000, s/p).

Contudo, como já discutido ao longo dos capítulos 1 e 2 desta pesquisa, não é por recorrer a eventos históricos ou a fatos vivenciados por si mesma que se pode tomar a narrativa de Zélia Gattai como “verdadeira”, uma vez que as lacunas, o esquecimento e a imaginação são indissociáveis do texto produzido, como nos alerta Maria Lucia Aragão:

Um livro de memórias é sempre uma nova forma de apreensão dos fatos, antes isolados, mas agora reunidos, que compuseram a trama de uma vida, fatos esses que voltam ao presente, através da lembrança, provando que alguma marca tiveram no conjunto do vivido. Outros fatos ficaram necessariamente enterrados, e o recurso é imaginar, não o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido (ARAGÃO, 1992, s/p).

Além disso, pode-se argumentar que as obras de Zélia Gattai, mais especificamente *Città di Roma*, condizem com os textos memorialísticos, pois, como abordamos no primeiro capítulo desta dissertação, o memorialismo pode ser definido como um gênero literário que visa à construção de uma narrativa apresentando os relatos de vivências não apenas do

narrador, que é também o autor dessa história, mas de um grupo social que com ele manteve uma relação de proximidade, como família e amigos, aspecto que fica bastante evidente no livro de Zélia Gattai:

Mamãe se danava quando dizíamos que tio Angelin era um tampinha. *Ele pode ser tampinha mas é um poço de sabedoria. Inteligente, espirituoso como ele só*, elogiava a irmã.

De baixa estatura, tio Angelin ainda parecia mais baixo ao lado de tia Joana, sua mulher, uma cabaça mais alta que ele. Perto de tio Gigio, um varapau, ele sumia. Costumávamos chamar os dois, pelas costas, de Mutt e Jeff, o alto e baixo, heróis dos desenhos cinematográficos da época, apelido arranjado por Tito, meu irmão (GATTAI, 2000, p. 38, grifos da autora).

Em suas narrativas, Zélia aborda ainda – além de suas memórias familiares, de fatos que faziam parte do cotidiano de sua família, de seus amigos e vizinhos – o contexto histórico vivenciado pelas personagens e que emoldurava os fatos relatados. Essa é uma característica comum ao memorialismo, uma vez que ao narrar sobre suas lembranças o autor faz referência também ao contexto histórico, político e social em que essas lembranças aconteceram. No caso da viagem da família Gattai, por exemplo, ela apresenta a mudança de governo pela qual estava passando o Brasil na época, com a proclamação da república:

*O regime político no Brasil havia mudado, Pedro II fora deposto e instalada a República, a 15 de novembro. Toda essa mudança acontecera três meses antes do embarque do grupo. A doação das terras no Paraná, feita pelo imperador, não havia dúvida, tornara-se um dito por não dito. Assim mesmo, sem temer consequências, os pioneiros da Colônia Cecília arriscaram. Fariam tanta coisa boa que tudo acabaria dando certo, os republicanos lhes dariam boas condições de vida, pediram que continuassem... Eram uns otimistas, mais do que isso, uns utopistas*, afirmava tio Guerrando (GATTAI, 2000, p. 17, grifos da autora).

Engajados a um grupo de cerca de 150 pessoas, homens das mais diversas condições sociais e profissionais, verdadeiros heróis empunhando a chama revolucionária, que partiam para fundar uma colônia experimental socialista no Brasil, a Colônia Cecília, em terras no Paraná doadas pelo imperador Pedro II: nessa leva, partiu a família Gattai, em fevereiro de 1890 (GATTAI, 2000, p. 10).

As obras de Zélia Gattai podem, portanto, ser também classificadas como memórias, pois ela não conta apenas sobre sua vida individual. Essa dificuldade em se classificar a obra apenas nos leva a confirmar que “para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação genérica e homogênea, que cria caixinhas fixas para enquadrar e simplificar os gêneros literários” (MARTINS, 2011, p. 194).

Tal dificuldade é perceptível também na leitura das poucas obras que compõem a fortuna crítica da autora, nas quais são bastante diversificadas as classificações genéricas acerca de sua escrita: se predomina nesses textos o uso, ainda que não exclusivo, do cunho de “memorialista” para a designação de seus livros, algumas pesquisas os tratam como textos confessionais (BEVILAQUA, 2007), autobiografias (MENDES, 2012), autobiografias-memorialistas (ROSSINI; SOUZA, 2013), textos memorialísticos que fazem uso de características autobiográficas (AMARAL, 2010; CARNEIRO, 2002).

Kassiana Braga, por exemplo, em seu texto “A senhora dona da memória: autobiografia e a construção da memória em dois livros de Zélia Gattai – ‘Anarquistas graças a Deus’ e um ‘Chapéu para viagem’”, indica já no título a autobiografia, mas discorre acerca do memorialismo, o qual acredita que vá além de simplesmente relembrar o passado, uma vez que, ao fazer uso deste passado como parte da memória de identidades coletivas e pessoais, o memorialista discursa sobre si, sobre os seus próximos e sobre sua época para aqueles que se dispõem a ouvi-lo e a compartilhar sua vivência no distanciamento do texto e do tempo (BRAGA, 2012, p. 1).

A pesquisadora afirma ainda que a narrativa, “condicionada por vários determinantes interiores e exteriores, individuais e coletivos, quer pelos temas que levanta ou omite, quer pelas referências nas quais se espelha, estabelece uma nova relação com a verdade, não pela factualidade, mas pelo seu significado” (BRAGA, 2012, p. 2). Ela esclarece, então, que a realidade factual completa e detalhada não pode ser alcançada em textos memorialísticos, uma vez que as lembranças são moldadas pela memória e possuem diversos condicionantes que interferem na representação total e completa desta.

Enói Maria Miranda Mendes também pontua a característica autobiográfica ainda no título de seu texto, “Zélia Gattai em ‘A’ Senhora dona do baile: uma autobiografia” (2012). Entretanto, em movimento semelhante ao realizado por Kassiana Braga, aborda o livro *Senhora dona do baile* (1987) como apresentando características também das memórias e das biografias: “Conhecida por ser escritora de memórias, Gattai divide, em sua autobiografia, histórias do seu esposo, do seu filho e também de seus amigos” (MENDES, 2012, s/p). E continua: “Entre ficção e realidade, autobiografia e biografia, temos em ‘Senhora dona do baile’, traz (*sic*) o anseio de uma narradora por um mundo socialista” (MENDES, 2012, s/p).

A pesquisadora afirma ainda que *Senhora dona do baile* é um “romance autobiográfico” em que Zélia – narradora e personagem – discursa sobre si, narra sobre sua família e amigos, descreve os lugares pelos quais passou e, ainda, se anula e escreve somente sobre a vida de seu esposo Jorge Amado, apresentando ao leitor todos os compromissos e a

importância e reconhecimento que este tem nas cidades pelas quais o casal passou durante o exílio na Europa.

Os pesquisadores Igor Rossini e Ana Carolina Cruz e Souza, no texto “O ‘eu’ e os ‘outros de si’: automemoriografias em *Anarquistas, graças a Deus*, de Zélia Gattai” (2013), classificam o primeiro livro de Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus*, como um gênero híbrido, autobiografia-memorialista, uma vez que nele a autora mescla elementos autobiográficos com elementos de ordem coletiva e social. De acordo com eles, o foco narrativo transita entre o narrador falando de si mesmo e o narrador falando de outros personagens, os quais fazem parte da narrativa e de eventos sociais e políticos que funcionam como pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa.

Os pesquisadores acreditam que a autora utiliza elementos discursivos para estabelecer a relação entre narrador, autor e protagonista, promovendo a unidade dessas três instâncias narrativas para convencer o leitor de seu intuito de apresentar a verdade sobre sua história de vida. A autora utiliza, nessa obra – uso que já destacamos também com relação a *Città di Roma* –, fotografias de seus familiares, dos personagens que são citados ao longo da narrativa, da reportagem publicada num jornal quando ela foi eleita a melhor aluna da escola. Todos esses artifícios teriam como intuito, conforme argumentamos anteriormente, firmar com o leitor o pacto autobiográfico:

Todos esses recursos levam o leitor a ver a autora como se ela estivesse dentro e fora do texto. Sugerem, portanto, uma “metafísica da presença”. Por sua vez, o nome da escritora impresso na capa do livro funciona como um “pacto” de referencialidade biográfica. Os elementos destacados revelam promessa de “verdade” e “autenticidade” dos fatos narrados, bem como de uma vida própria, testemunhável e com aparência de sólida unidade. Parecem nos dizer: Esta sou eu, Zélia Gattai, autora, narradora e personagem do livro. Os fatos que narro sobre minha vida são verídicos e testemunhais. Eu sou esta pessoa que vos fala sem tirar nem por (ROSSINI; SOUZA, 2013, s/p).

Os pesquisadores acreditam que essa é uma estratégia que visa fixar “o que se é”, ou seja, por meio dela a autora retorna a si com o objetivo de mostrar que é o sujeito de suas próprias ações, estabelecendo como “uma única pessoa” a narradora, a personagem e a autora. De acordo com eles, “há toda uma elaboração de si, e por si, através de uma construção narrativa, ocorrendo a unidade performática em busca da representação coerente e estável do ‘eu’ que se enuncia” (ROSSINI; SOUZA, 2013, s/p).

O intuito dessa argumentação, alertam Rossini e Souza, não é questionar a veracidade dos eventos narrados em *Anarquistas, graças a Deus*, mas mostrar que a tentativa de

unicidade entre as três instâncias narrativas – narradora, autora, protagonista – através do pacto autobiográfico construído ao longo da escrita se desfaz, causando antes a dissolução do sujeito em múltiplos de si mesmo.

A partir daí, eles concluem que a narrativa autobiográfica adquire o caráter de autoinvenção, pois não representa o autor na sua versão original, mas cria, inventa uma nova versão de acordo com os seus interesses. O autorrelato reinventa um personagem a partir de si mesmo, o qual possui múltiplas faces que transitam entre as distintas instâncias narrativas – o eu e os outros de si mesmo.

Como discutido anteriormente, a autora Zélia Gattai não é a mesma enquanto personagem e narradora de suas memórias, já que o texto memorialístico não é apenas uma reprodução do passado, não é um relato fiel do já aconteceu; ao contrário, ela narra o que aconteceu, mas de acordo com o que acha que viveu. Retomando Costa Lima (1991), não é que suas lembranças sejam falsas, entretanto ela discorre sua trajetória de vida e de seus familiares a partir de seu ponto de vista, da sua interpretação.

Em “História e memória em *Um chapéu para viagem* de Zélia Gattai” (2007), Ceres Helena Ziegler Bevilaqua apresenta a obra *Um chapéu para viagem* (1982) como um texto confessional que é constituído a partir das memórias da escritora Zélia Gattai. Ela acredita que, ao apresentar acontecimentos e eventos de seu passado, a escritora produz narrativas bastante subjetivas, já que além de narradora é também personagem: o “texto confessional revela ações verídicas, mas que são trabalhadas por mãos de um narrador que as transforma em discurso, e este, pela distância temporal, receberá a lapidação involuntária, mas muitas vezes, necessária para se fazer compreender” (BEVILAQUA, 2007, p. 3).

De acordo com a pesquisadora, muitos fatos relacionados à infância de Jorge Amado, por exemplo, que foram narrados por Zélia na obra em questão, foram contados à narradora pelos pais do escritor, seu João e dona Eulália. Dessa forma, os fatos são apresentados ao leitor por meio da narração da escritora, a qual por sua vez ouviu esses relatos dos pais do escritor, de modo que a veracidade desses relatos poderia ser duplamente questionada, fazendo com que a ficção ganhasse espaço na narrativa.

No entanto, Bevilaqua apresenta elementos presentes na narrativa que conferem ao texto caráter de veracidade, como as interrupções feitas pela narradora ao longo de sua escrita, as quais são sempre precedidas de explicações que evidenciam sua preocupação em manter com o leitor o pacto autobiográfico com ele firmado. Ela afirma, por exemplo, que se excedeu um pouco na descrição de um personagem ou na narração de um fato, criando uma atmosfera de “honestidade” que auxilia na consolidação da relação de confiança entre o leitor e a autora,

na medida em que esse percebe que “não há interesse em enganá-lo, mas em mantê-lo sempre informado acerca do real e da ficção” (BEVILAQUA, 2007, p. 4). Além disso, Gattai discursa sobre sua amizade com personalidades importantes da literatura mundial, como Pablo Neruda e Nicolás Guillén, por exemplo, recurso que contribui ainda mais para acentuar o caráter de verossimilhança da obra.

A historiadora Maria Lúcia Tucci Carneiro, no artigo “Memórias de uma jovem anarquista” (2002), classifica *Anarquistas, graças a Deus* como uma obra memorialística pelo fato de, nessa obra, Zélia Gattai dividir com o leitor suas lembranças da infância, de sua família e da cidade de São Paulo no início do século XX. O viés da abordagem de Carneiro é histórico, como se percebe no seguinte fragmento: “ao escrever suas memórias, Zélia deixou-nos um importante legado: o do registro histórico, produto de sua curiosa vivência na velha São Paulo da garoa. São Paulo das serenatas, dos corsos carnavalescos na Avenida Paulista, dos bailes de salão animados com ritmo de ‘Charleston’” (CARNEIRO, 2002, p. 39).

Nessa perspectiva, a historiadora reconstrói em seu artigo o contexto político-social vivido e narrado por Zélia no livro analisado e aponta que, nas entrelinhas das narrações de Gattai, é possível perceber “a dimensão sutil da ação repressiva do Estado republicano que, desde a sua criação em 1889, teve dificuldades para lidar com as diferenças, fossem elas étnicas ou políticas” (CARNEIRO, 2002, p. 40). A pesquisadora acredita, assim, que as lembranças da narradora podem ser utilizadas como caminhos para a pesquisa histórica, agregando informações aos documentos produzidos pelos grupos anarquista, comunista e policial. Ainda que o intuito da escritora não fosse promover uma narrativa histórica, ao narrar suas memórias ela acaba trazendo para cena o contexto político-social da cidade de São Paulo e do Brasil, que funcionam como pano de fundo para o desenvolvimento do seu relato pessoal e familiar.

Por fim, verifica-se que Glaucy Cristina do Amaral, em sua dissertação intitulada *A narração memorialística em A casa do Rio Vermelho de Zélia Gattai: uma meta-memória* (2010), também entende a obra *A casa do Rio Vermelho* (2010) como uma narrativa memorialística por motivos semelhantes aos elencados por outros pesquisadores: o fato de que, no livro, a narradora compartilha com o leitor suas lembranças e as lembranças de todos os que conviveram com ela e sua família na casa do Rio Vermelho, em Salvador.

Ela destaca, no entanto, o caráter de distanciamento temporal que marca essa elaboração textual, afirmando que ao externar suas lembranças o autor tem a possibilidade de reconstruir sua identidade, uma vez que recordar eventos vividos seria uma maneira de revivê-los e de, já com a personalidade amadurecida pelo tempo, repensá-los de uma forma



diferente: “Quando uma lembrança reaparece na memória, ela renasce pelo ponto de vista atualizado do indivíduo. Diante do olhar renovado, a imagem é reorganizada numa relação de representação face ao novo” (AMARAL, 2010, p. 36). Além disso, exteriorizar as lembranças permite ao autor expor sua intimidade e o seu cotidiano particular, moldando o relato de acordo com o que ele quer que seja exposto e o que deseja que permaneça oculto.

Essa breve apresentação das diversas maneiras pela qual a obra de Zélia Gattai é analisada nos faz perceber que não há uma única forma para se abordar seus livros no que diz respeito ao gênero, ainda que todos os caminhos apontem para a pertinência da análise a partir da perspectiva das “escritas de si” e do “espaço autobiográfico”. Isso nos leva a apontar que, com relação a *Città di Roma*, obra por nós estudada nesta dissertação, não há uma fórmula a ser seguida para se narrar a própria vida, nem uma pureza de elementos que nos permitam apontar esta obra como sendo apenas um livro de memórias, uma autobiografia, uma biografia, uma autoficção, entre outras possibilidades alcançadas pela combinação entre esses gêneros. Essa diversidade classificatória, que aparece emblematicamente na composição de uma mesma ficha catalográfica que apresenta duas classificações distintas, nos levou, portanto, a recorrer, na análise da obra que constituirá o próximo capítulo, a elementos pertinentes aos diversos textos que constituem o espaço biográfico, e não apenas àqueles associados diretamente ao memorialismo, pois acreditamos que isso ampliará nossas possibilidades analíticas diante da obra estudada.

### 3 MEMÓRIAS ENTRETECIDAS – LEMBRANÇAS DE VIDA EM *CITTÀ DI ROMA*

Como vimos discutindo ao longo desta dissertação, Zélia Gattai focou sua escrita em textos que visam a apresentação de sua vida pessoal e, também, da história de vida de sua família e de seus amigos, alinhadas aos eventos marcantes da história do Brasil que, de algum modo, as afetaram mais diretamente. O terceiro capítulo desta dissertação tem o objetivo de analisar sua obra *Città di Roma* (2000), investigando os recursos narrativos utilizados para a construção da obra, partindo das discussões teóricas e críticas apresentadas nos dois primeiros capítulos.

Optamos, para isso, por dividir o capítulo em três seções. A primeira seção – Quem conta essa história? – objetiva apresentar as marcas da narradora, Zélia Gattai, que é uma senhora idosa que revive sua infância e narra sobre suas lembranças depois do passar de muitos anos, uma vez que ela tem 84 anos quando publica a obra em questão e suas narrações abarcam sua infância e parte da adolescência. Já na segunda seção – O que contar e o que não contar? – buscamos identificar os modos pelos quais se mesclam, em sua narrativa, lembrança e esquecimento, procurando apontar as “marcas de seleção” presentes na narrativa: afinal, o que Zélia – que é autora, narradora e personagem – opta por colocar em foco nesse livro? Por fim, na terceira seção – Os fios que tecem uma história familiar – refletimos sobre os modos pelos quais memórias pessoais, memórias de outras pessoas e memórias coletivas, inclusive de eventos históricos, são entretecidas na construção da narrativa da história de uma família.

#### 3.1 Quem conta essa história?

Zélia Gattai caminha desenvolvamente por entre três instâncias da escrita literária: ela é autora, narradora e protagonista. Intitulando-se como “contadora de histórias”, acredita que não seja uma literata. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), em 2002, afirma que não é boa em fazer discursos, que não é uma conferencista, e que o que gosta mesmo de fazer é contar histórias.

Segundo ela, essa característica está no seu sangue:

[...] meus pais, pessoas tão boas que eu tanto amava, e, além do mais, que sabiam contar histórias como ninguém. As que ouvíamos, meus irmãos e eu, à noite após o jantar, ora contadas por papai, ora por mamãe, me empolgavam, deixavam-me encantada (GATTAI, 2002, p. 2).

A escritora ainda remonta esse gosto à infância, pois seu maior divertimento nessa época era ouvir histórias, especialmente aquelas que provinham das bocas de seus próprios pais, Ernesto Gattai e Angelina da Col:

Embalado com o interesse da filha caçula pelo passado da família, papai resolveu contar mais uma vez a história de como os Gattai tinham vindo parar no Brasil. Já havia contado repetidas vezes, mas para mim seria a primeira.

À medida que falava, outros ouvintes iam se aproximando. Até Remo desistiu de um encontro, interessado na narrativa. Nono Eugênio, que habitualmente dormia com as galinhas, esta noite deitou-se mais tarde. Tudo o que ouvia dos lábios do genro não era novidade para ele, mas gostava de retornar ao passado; ele também lutara e sofrera muito desde que saíra de sua terra nata, Pieve de Cadore. (GATTAI, 2000, p. 117).

Meu pai emocionava-se ao nos narrar suas próprias histórias. Digo suas próprias histórias porque acredito que ele as inventava à medida que nos ia contando. Ele próprio se empolgava e isso eu percebia, nos momentos mais emocionantes, ao notar arrepios em seu pescoço. Embora falasse correntemente o português, papai só contava histórias em italiano, matava dois coelhos com um tiro só: divertia os filhos e ensinava-lhes a sua língua natal.

Com mamãe a coisa já era diferente: embora também tivesse grande imaginação, preferia nos contar trechos de romances que lia e filmes que assistia às quintas-feiras, na sessão das senhoras e senhoritas. (GATTAI, 2002, p. 2).

Esses breves fragmentos evidenciam que as histórias contadas por seus pais, Ernesto e Angelina, variavam em tema e foco narrativo. O pai narrava principalmente histórias de família, falando da vinda para o Brasil e de como foi difícil constituir uma vida em um novo país, tudo isso permeado pela imaginação. As narrativas da mãe, por outro lado, iniciavam as filhas nos caminhos da arte e da cultura, ao versar sobre os romances lidos e os filmes assistidos por ela.

Esse arsenal de histórias ouvidas quando criança e mesmo as que ela conheceu já depois de adulta conformam grande parte do que Zélia Gattai compartilha com o leitor em seus livros. Nascida em São Paulo, em 1916, a escritora pôde acompanhar a evolução e o desenvolvimento da cidade que é hoje a maior do país, e as grandes mudanças ocorridas no século XX. Além dessa vivência do crescimento da capital paulista e do próprio país, sendo descendente de famílias italianas imigrantes Zélia apresenta também, em suas obras, a história da vinda e da constituição dessas famílias no Brasil.

À medida em que ela narra para o leitor suas lembranças e as incontáveis histórias que ouviu de seus parentes e amigos, ela tem a possibilidade de viver novamente os fatos narrados, pode reconstruir a sua história que é, de alguma forma, a história de sua família.

Através dos fios da memória que une em sua narrativa, apresenta para o leitor sua trajetória de vida e as influências que teve para se tornar a pessoa que é no tempo da narração.

Sua preferência pela escrita vinculada às memórias de sua vida (as escritas de si, para retomarmos as reflexões do capítulo anterior) é evidente, já que em seus livros ela mesma explicita isso ao leitor e esclarece que, desse modo, traz de volta do passado os momentos e as pessoas queridas que dele fizeram parte. Na última página de *Città di Roma*, ela afirma:

Resgato aqui, ao escrever estas páginas, todo um século de gente e de acontecimentos. Resgato e os trago à vida, não apenas minha família mas também amigos, acontecimentos importantes, fatos e detalhes por vezes corriqueiros, insignificantes.

Na companhia de meus pais e irmãos, voltei à infância, revivendo, emocionada, as travessuras da menina atrevida, achando graça e, às vezes, até me surpreendendo ao lembrá-las.

[...]

Nego-me a admitir que meus pais e meus irmãos desapareceram para sempre. Eles estão vivos, presentes na minha lembrança e no meu coração, basta chamá-los que eles vêm correndo (GATTAI, 2000, p. 172).

Ao narrar suas memórias, Zélia revive um século de lembranças, o que podemos entender literalmente, já que, além de lembrar as inúmeras pessoas que fizeram parte de sua história, ela nos apresenta também pessoas que não chegou a conhecer – como as tias Hiena e Carolina, que morreram aos dois anos de idade, logo depois que as famílias Da Col e Gattai chegaram ao Brasil. Ela conta também a história de Rina, sua tia paterna, com a qual não pôde conviver em virtude de uma trágica situação envolvendo dois pretendentes, que resultou na morte de um dos rapazes. A família, entendendo que ela era a causadora de tamanha tragédia, a isolou, de forma que não houve convivência entre ela e nenhum outro integrante da família. Apesar disso, Zélia apresenta a seu leitor a história dessa tia, evidenciando que mesmo a ausência e o vazio são importantes na tessitura da memória.

Assim o são também detalhes curiosos e que podem parecer insignificantes ao leitor, como o compartilhamento da autora da surpresa que a tomou diante do recebimento de uma carta de uma prima de quem há muito tempo não tinha notícias e que, lendo seu livro *Anarquistas, graças a Deus* – publicado em 1979 –, pôde ter notícias da família e perceber que não tinha sido esquecida.

Podemos pensar também, quando a autora afirma ter voltado à infância na companhia de seus pais e irmãos, no quanto a narrativa dessa memória só se faz quando misturada às memórias daqueles que, de alguma maneira, estiveram presentes na vida da autora: seu livro é construído pela mescla de suas lembranças com as lembranças de seus familiares e amigos, ou

seja, apenas é possível recordar uma vida quando na companhia de outras vidas. E evidencia-se que, nessas vidas entrecruzadas, nem sempre são apenas os grandes eventos que deixam marcas na lembrança: os fatos mais cotidianos e situações corriqueiras, por vezes até mesmo de cunho anedótico, fazem parte dessa memória que se conta, como se percebe no capítulo “A bexiga”:

Certo dia, enquanto almoçávamos, papai lembrou de pedir a Remo o recibo de um pagamento que fizera. Está no bolso de meu paletó, no armário de meu quarto. Vá buscar, Zélia.

Não só encontrei o recibo como também um envelopezinho. Apalpei-o e senti uma argolinha roliça. Era uma camisinha, coisa inteiramente desconhecida por mim. É uma bexiga, pensei, e em seguida me pus a soprá-la. A borracha era resistente, mais grossa do que a dos balões coloridos, mas assim mesmo, ao voltar para a sala de jantar, sempre soprando a dita-cuja, já conseguira estufá-la bastante. Não me recordo se houve exclamações ou silêncio, lembro-me apenas das caras de constrangimento de papai e de mamãe, Wanda e Vera contendo o riso, Remo, vermelho como um pimentão, num salto arrancando a bexiga de minhas mãos (GATTAI, 2000, p. 102).

A narrativa memorialística permite também à autora resgatar lembranças que estavam há muito esquecidas na medida em que vai lembrando para contar, as lembranças vão surgindo:

Eu, que não tomo notas de nada, nunca possuí um diário, tiro tudo da memória à medida que vou escrevendo, além das amizades resgatadas, volto a sentir perfumes, sabores e relembro cores. [...]

Contei em meu livro de histórias quase esquecidas, recordei muita gente, pessoas das quais nunca mais *tivera* notícias (GATTAI, 2000, p. 70, grifos nossos).

É interessante notar que, ao longo de sua escrita, Zélia faz uso constante de verbos conjugados no tempo pretérito mais que perfeito do modo indicativo – como pode ser observado na citação acima –, recurso utilizado para designar algo que ocorreu e foi finalizado antes do momento em que se fala, isto é, a autora está retomando fatos que aconteceram e ficaram no passado.

Outro aspecto importante a destacar é o fato de que, ao narrar suas memórias, a autora tem a possibilidade de reviver seu passado, reencontrando aqueles que por lá ficaram e, de certo modo, a eles garantindo uma sobrevida dada pela narrativa:

Aqui, debruçada sobre o computador, passei uns poucos meses de convivência diária com meus pais e meus irmãos. Comigo estiveram: Remo, o namorador, que me levava aos bailes; convivi com Vera, o colosso, segundo do Angelina, companheirona, alegre e descontraída; contemplei

Wanda, beleza de madona, ar triste, inteligente e determinada; dei corda a Tito, o enrustido, o artista da família, ame provar divertindo-se com isso... Todos eles vivos, lembrando-me às vezes fatos que eu até já esquecera (GATTAI, 2000, p. 172).

Zélia Gattai se intitula e prefere ser considerada uma “contadora de histórias”, já que é isso o que ela afirma fazer em seus livros. A autora pode ser entendida, assim, a partir das considerações do pensador alemão Walter Benjamin, que em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” discorre sobre a presença do narrador na sociedade de seu tempo e afirma que este perdeu espaço em relação às sociedades nas quais se valorizava mais a oralidade que a escrita. Para ilustrar essa discussão, o autor analisa as obras do escritor russo Nikolai Leskov:

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: *a faculdade de intercambiar experiências* (BENJAMIM, 1994, p. 197-198, grifos nossos).

De acordo com Benjamin, a principal característica da narração se pauta na “faculdade de intercambiar experiências”, prática que, segundo seu texto, apesar de ser entendida como algo inerente ao ser humano, encontra-se em franco declínio, do qual é consequência o declínio também do papel do narrador. Esse declínio se deveria, segundo ele, tanto à dificuldade de se falar de experiências traumáticas, como as relativas à guerra, quanto às novas formas de acesso à informação, à maior facilidade e agilidade da produção da informação e ao advento do romance, que traz consigo a ideia de uma leitura solitária.

Zélia Gattai, contudo, nos permite uma visão diferente a respeito desse contexto em que o narrador estaria perdendo espaço: sempre que tem oportunidade, ela assegura sua vontade de contar histórias, seja em seus livros, seja no discurso de posse da Academia Brasileira de Letras que mencionamos anteriormente ou, ainda, nas diversas entrevistas cedidas a jornais, revistas, programas de televisão. Além de contar histórias, a autora

evidencia que também aprecia ouvir histórias, na medida em que compartilha com seus leitores diversas narrativas que lhe foram contadas ao longo de sua vida. Ao dividir com os leitores suas histórias, sejam estas derivadas de sua própria vivência ou da vivência de outras pessoas, ela proporciona justamente esse “intercâmbio de experiências” proposto por Benjamin. Nessa perspectiva, poderíamos até mesmo entender Zélia Gattai, a contadora de histórias, como uma representante do modelo do narrador benjaminiano, que caminharia, portanto, na contramão da tendência ao declínio da atividade do narrador por ele apontada.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”, afirma Benjamin (1994, p. 198). Para ele, há dois tipos de narradores que exercem satisfatoriamente essa função de transferir e agregar experiências: o “marinheiro comerciante” e o “camponês sedentário”.

O primeiro parte do seguinte pressuposto: “Quem viaja muito tem o que contar” (BENJAMIN, 1994, p. 198), ou seja, poder-se-ia pensar que o bom narrador é aquele que vem de longe e traz consigo tudo que viu, ouviu, aprendeu e conheceu para compartilhar com ouvintes interessados em saber mais sobre terras estranhas. Esse tipo de conhecimento é relacionado ao viajante, àquele cuja profissão permite conhecer lugares novos e aumentar seu acervo de histórias e experiências a serem partilhadas.

Já o segundo tipo de narrador é aquele que não saiu de sua terra, entretanto, conhece as histórias e tradições de seu país como ninguém, o que possibilita passar seu conhecimento para as gerações futuras. Esse tipo de narrador não saiu de seu lugar de origem, mas o conhece com profundidade e acompanhou as permanências e transformações que o caracterizam, de modo que as experiências que o marcam, ao serem compartilhadas, possibilitam que o povo de uma determinada região possa conhecer com mais afinco suas origens e o espaço em que vive.

Benjamin afirma ainda que esses dois “modelos” narrativos não eram estanques, mas se encontravam e trocavam experiências também entre si:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua prática ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1994, p. 199).

São duas categorias diferentes e que possuem funções sociais distintas, mas que, no entanto, se completam e precisam uma da outra para se constituírem como narradores. Cada um desses tipos de narrador desenvolve suas próprias características e as conserva com o passar do tempo, todavia, só é possível entender a formação da narrativa a partir do entrecruzamento dessas duas categorias, o conhecimento do novo e o conhecimento da tradição.

Podemos pensar que a Zélia narradora se aproxima dessa narradora oral que conseguia mesclar em sua própria experiência tanto o novo quanto o tradicional, dividindo com o leitor suas experiências por meio de uma linguagem simples e de fácil acesso que, apesar de escrita, traz muitas marcas da oralidade. As experiências que compartilha vêm de suas próprias vivências e também das vivências dos outros, que lhe foram narradas não só em sua infância, mas ao longo de toda sua vida. Isso fica claro quando ela compartilha com o leitor, por exemplo, as histórias dos pais de Jorge Amado, seu marido, sobre os acontecimentos e eventos que fizeram parte da história do filho. Zélia, assim, narra e ouve histórias, fazendo constituir-se, dessa forma, o “intercâmbio de experiências” defendido pelo filósofo alemão como fundamental à manutenção do narrador.

Assim aconteceu com Zélia Gattai e sua família. Seus pais, avós e tios, após o jantar, se reuniam para compartilhar com os mais novos as histórias da família – a vinda da Itália para o Brasil, os motivos que os levaram a fazer tal viagem, como os pais se conheceram e se casaram:

Algumas vezes, enquanto exercia a arte de cabelereira, ficava ouvindo tio Guerrando contar as histórias da viagem da família no Città di Roma. Meus primos em volta, também eles interessados na narrativa do pai a contar a odisseia da família e o triste fim de tia Hiena, faziam-lhe perguntas, sobretudo o menorzinho, Mário, o mais curioso.

As histórias que titio contava eram quase todas minhas conhecidas, ouvidas nos serões lá de casa, na versão de meus pais, mas, vez ou outra, cabia-me um detalhe novo, por exemplo, o da bandeira brasileira, que só tio Guerrando lembrava (GATTAI, 2000, p. 13).

Ao partilhar suas lembranças, a narradora apresenta as diferentes vozes que compõem a sua narrativa, além de mostrar como as histórias da família eram narradas e compartilhadas entre os diferentes ambientes, ora em sua casa, ora na casa de algum tio ou tia. Nesse trecho percebe-se ainda a característica das narrativas sobre a história de família como uma atividade familiar e coletiva que unia as diversas partes da família. Reuniam-se tios, primas, primos, irmãos, irmãs para ouvir e contar as mais diversas histórias.



A atividade coletiva ensejava, ainda, a interação dos ouvintes com o narrador, para perguntar ou até mesmo para completar as informações acerca do que estava sendo narrado, de modo que essa narrativa se mostrava ainda mais polifônica. Isso reverbera uma das discussões de Halbwachs que apresentamos no Capítulo 1: as memórias vão sendo completadas através dos testemunhos não só daqueles que vivenciaram o evento, mas também por aqueles que, de algum modo, interagiram com ele, mesmo que apenas como ouvintes.

Por fim, essa citação nos leva a destacar como um mesmo evento, conforme aquele que o rememora, pode apresentar detalhes distintos, não devido ao fato de um ou outro narrador estar “falseando” as informações, mas sim porque nossas lembranças têm relação direta com nossas vivências e modos de interpretar o mundo. Talvez por isso a bandeira brasileira no Città di Roma aparecesse somente na versão de Tio Guerrando, de quem ela pode ter chamado a atenção por muitos motivos, a ponto de deixar um rastro em sua memória.

Mas, além do intercâmbio de experiências, a verdadeira narrativa, conforme Benjamin, viria acompanhada de outra característica fundamental, qual seja, o senso utilitário e prático:

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se dar conselhos parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Essa característica de conselheiro do narrador adviria, assim, da troca de experiências com o outro, o que contribuiria para o aumento de seu conhecimento em relação aos acontecimentos e situações que serão vivenciados pelas pessoas em um determinado grupo social. Entretanto, Benjamin acredita ainda que “um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria [...] está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Corroboram com essa visão do narrador como um “conselheiro” as reflexões de Michel Foucault, apresentadas no Capítulo 2, acerca da escrita de si, em especial quando se retomam os *hypomnemata* e as correspondências. Com a troca de cartas, é possível ao narrador e ao destinatário intercambiar suas experiências e oferecer um ao outro conselhos, consolo ou, até mesmo, repreensões, quando necessário. Além disso, tanto os *hypomnemata* quanto as cartas, ao permitirem que o escrevente pense melhor em suas ações, à medida em que escreve sobre sua experiência, possibilitam que ele funcione também como uma espécie de conselheiro de si mesmo, de modo que numa próxima situação semelhante saiba agir da

melhor forma possível. A escrita de si, portanto, entendida como um ato narrativo, proporciona ao autor/narrador a oportunidade de dividir com alguém, um ouvinte/leitor, suas frustrações, emoções, preocupações, enfim, qualquer coisa que o esteja incomodando ou mesmo lhe proporcionando alegria.

Benjamin afirmava, em seu texto, que as ações de narrar estão em desuso e que tudo indica que esse quadro não teria mudanças: para ele, esse declínio tinha seus motivos centrais na Primeira Guerra Mundial, então bastante recente, da qual os soldados voltavam mudos, não querendo compartilhar as lembranças traumáticas que, muitas vezes, lutavam para esquecer. Nos últimos anos, no entanto, podemos pensar se essa convicção não deveria ser problematizada, uma vez que o século XX, apesar de ser chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de “era dos extremos” justamente pelo excesso de eventos violentos e traumáticos que o marcaram, chegou ao seu fim e deixou como legado para este século que hoje vivemos um aumento considerável do que se tem chamado, de maneira genérica, de “literatura de testemunho”, narrativas que se constituem como relatos de pessoas que passaram por situações traumáticas, como os sobreviventes dos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial ou das violentas ditaduras latino-americanas que vigoraram entre os anos 1960 e 1980 (cf. SELIGMAN-SILVA, 2003).

Por fim, Benjamin pontua outros dois elementos que teriam impactado nesse declínio da atividade narrativa: a velocidade da informação e o surgimento do romance, o qual está diretamente atrelado ao surgimento da imprensa. Por um lado, Benjamin acredita que a segregação é uma das principais características do romance, na medida em que ele isola o indivíduo, impedindo-o de desabafar suas preocupações; assim ele não mais recebe conselhos e, do mesmo modo, não pode oferecê-los aos outros indivíduos que porventura possam deles precisar. Por outro lado, o fácil acesso à informação e a velocidade com que esta deixa de ser importante para ser trocada por outra e assim por diante, ajudou na derrocada da narrativa e, por conseguinte, no declínio do narrador.

Dessa forma, para ter valor a informação necessita sempre de renovação: um evento que aconteceu hoje já terá perdido todo o seu valor informativo na semana que vem, uma vez que logo acontecerá outro evento capaz de tornar o anterior insignificante. O advento da televisão e, atualmente, da internet, e a rapidez com que se propagam as informações, são fatores que ajudaram no processo de decadência da arte de narrar já que com a velocidade da informação seu valor se mantém apenas enquanto ela ainda é recente, depois ela deixa de ser interessante e é rapidamente trocada por outra.

Já a narrativa, ligada à experiência e à sabedoria, como discutimos anteriormente, não perde seu interesse de modo tão efêmero, e seus ensinamentos podem mesmo ser transmitidos durante muito tempo. No entanto, as pessoas já não se reúnem mais para ouvir as histórias narradas por seus pais, tios e avós, que passavam às gerações seguintes as lendas de seu povo, as histórias, os “causos” de suas famílias. Os filhos as ouviam e mais tarde, quando também tivessem seus filhos, transmitiriam essas narrações para seus filhos e, posteriormente, para seus netos, que dariam sequência à tarefa. Se a arte de narrar está diretamente ligada à troca de experiências, ela necessita da interação de mais de uma pessoa para existir. É a partir dessa troca de experiências que os conhecimentos são passados de uma geração à outra, ou de um grupo a outro, num movimento que teve – e ainda tem – grande importância para o desenvolvimento da humanidade, que pôde assim sobreviver a diversas catástrofes em virtude dos conhecimentos adquiridos a partir desse intercâmbio de experiências.

Walter Benjamin finaliza seu texto afirmando que

o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos; não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador [...]. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Mas voltemos à nossa narradora, Zélia Gattai. Se ela, por um lado, cresceu entre narradores e fez dessa atividade parte de sua vida pessoal e familiar, por outro lado a dedicação de forma profissional à escrita dessas narrativas chegou já numa fase tardia de sua vida: entre a escuta e a vivência dessas histórias, que começou na infância, e o momento em que passou a narrá-las, decorre um longo período de tempo, pois Zélia Gattai começou a escrever apenas aos 63 anos de idade. A escritora afirma que nunca, antes disso, tinha pensado em escrever algo.<sup>17</sup>

Sua vida, até então, não indicava que seguiria esse caminho. Ela havia se casado duas vezes: a primeira, com o militante comunista Aldo Veiga, com quem teve seu primeiro filho,

---

<sup>17</sup> Foi levantada a informação, na fortuna crítica da autora, sobre a existência de duas reportagens de sua autoria para uma revista: uma sobre a visita de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre ao Brasil, e outra sobre Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de despejo*. Após várias buscas encontramos apenas o registro de uma das reportagens, conforme o Anexo A. Esse material foi gentilmente disponibilizado pela Fundação Casa Jorge Amado, Bahia.

Luiz Carlos; a segunda, com o escritor Jorge Amado, em 1945, união da qual nasceram dois filhos, João Jorge e Paloma.<sup>18</sup> A produção artística pela qual Zélia demonstrava interesse era a fotografia: fez diversos cursos e sempre registrava os momentos importantes e corriqueiros da família e dos amigos. Talvez por isso em seus livros de memórias note-se geralmente a presença de fotografias para ilustrar os personagens de suas narrações: esse recurso permite ao leitor se familiarizar com esse *hobby* da autora. Ela, inclusive, possuía na casa do Rio Vermelho, na Bahia, um laboratório de revelação. Em 1987, ela publicou o livro *Reportagem Incompleta*, que é uma fotobiografia de Jorge Amado: a obra é toda composta de fotografias tiradas por Zélia Gattai, de Jorge Amado com os filhos, os pais, os irmãos, os amigos, enfim, de todos aqueles que fizeram parte da vida do casal.

Seu contato com a produção literária estava restrito à relação com Jorge Amado: era função de Zélia corrigir e passar a limpo os rascunhos e manuscritos do marido, atividade que para ela, que apreciava a leitura e desde cedo cultivou esse amor pelos livros, era bastante prazerosa. Talvez essa convivência com o escritor e com tantos outros escritores que frequentavam o círculo de amizades do casal tenha feito com que sua vontade de escrever fosse aflorada ou intensificada. Mas foi apenas diante de um pedido de Paloma, sua filha mais nova, que ela escreveu algumas páginas sobre uma história que havia acontecido em sua infância, nas primeiras décadas do século XX. Jorge Amado leu o texto, o qual aprovou e, além disso, a aconselhou a continuar escrevendo. Orientou-a para que escrevesse sobre sua infância na cidade de São Paulo e sobre a história de sua família:

Com tal credencial, sem ter nenhuma anotação, apenas a memória trabalhando, voltei ao passado, voltei a ser criança, recuperei amigos perdidos na distância do tempo, voltei às ruas mal iluminadas de São Paulo, escrevi meu primeiro livro: *Anarquistas*, graças a Deus. Jorge só o viu depois de pronto e parece que gostou, pois continuou me incentivando a escrever.

Pedindo desculpas a Jorge, abdiquei de meu nome de casada, nome que tanto prezo, assinando o livro com o de solteira. Não quis andar de muletas escorada por tão famoso marido. Se o livro agradar, pensei, que tenha sucesso pelo que ele valha, não por outro motivo qualquer (GATTAI, 2002, p. 9).

Após a aprovação e o incentivo de Jorge Amado, ela decidiu escrever sobre sua infância e sobre sua família, publicando assim em 1979 seu primeiro livro, *Anarquistas*,

---

<sup>18</sup> A maioria de suas obras memorialísticas, no entanto, não remete ao período do primeiro casamento, como discutiremos na próxima seção. O foco de suas memórias está voltado para as lembranças de sua vida com o escritor baiano e os dois filhos, incluindo também o exílio na Europa quando o Partido Comunista se tornou ilegal no Brasil, a rotina da família, a relação com os amigos, as viagens e as muitas histórias de suas famílias: da família de Zélia, da família de Jorge e da família formada pelo casal de escritores.

*graças a Deus*. O trecho citado nos indica que seu método não se baseia em escritas anteriores, mas apenas no recurso à própria memória e às narrativas orais que a rodearam ao longo da vida. A opção pelo uso do nome de solteira, por outro lado, nos leva a algumas conjecturas: não apenas evitar se “escorar” no sobrenome do marido, já um escritor consagrado, como mencionado por Zélia, mas também desvincular-se de algumas expectativas de aproximação entre os trabalhos de um e outro.

*Anarquistas, graças a Deus* foi muito bem recebido pelo público, tanto que depois desse vieram vários outros livros da autora, nos quais ela fazia aquilo que mais gostava: compartilhar com o leitor suas memórias por meio das histórias que contava. “Descobri, um dia, que ao escrever minhas memórias consigo escapar do sofrimento numa fuga reparadora. O último livro que publiquei foi escrito num momento dramático de minha vida” (GATTAL, 2002, p. 9).

O livro a que a autora faz referência é *Códigos de família*, publicado em 2001, após a morte de Jorge Amado. De acordo com ela, essa narrativa foi uma tentativa de reanimar o marido que estava prostrado, devido a um problema sério de saúde que o impossibilitava de ler e escrever. Para tentar revigorá-lo, ela decidiu escrever sobre os “códigos de família” que eles partilhavam entre si, como os apelidos e as manias que cada um tinha na casa:

[...] lembrando códigos de nossa família, ele [Jorge Amado] pregando-me peças, comandando a casa como o grande comandante que sempre foi. Por uns poucos meses, consegui salvar-me de uma depressão. Esse livro, escrito em tais circunstâncias, conseguiu ser um livro leve e alegre. Eu o terminei na véspera de Jorge partir (GATTAL, 2002, p. 10).

Ao escrever para reanimar Jorge, Zélia percebeu que isso a distraía também, impedindo que ela sofresse ainda mais com a situação pela qual seu companheiro estava passando. Narrar as lembranças da convivência com seu marido e filhos ao longo de tantos anos de casamento, e recordar o carinho com que se tratavam, mostrando a relação de intimidade, companheirismo e cumplicidade entre os quatro (Zélia, Jorge, João e Paloma), fazia com que ela revivesse esses momentos e, assim, o sofrimento e a dor eram esquecidos, pelos menos por alguns momentos, amenizando a angústia e a aflição causada pela tristeza do momento difícil em que se encontrava a família.

Vemos, aqui, um aspecto das escritas de si já mencionado no Capítulo 2, uma vez que o processo de escrita permite ao autor não só organizar sua narração, mas também organizar sua própria vida, na medida em que ao escrever sobre os acontecimentos passados o autor tem uma nova oportunidade para revivê-los, agora, sob um novo ponto de vista: o escritor está

mais maduro, já passou por outras adversidades, dificuldades, sofrimentos, alegrias que o foram moldando e transformando no indivíduo que ele se tornou no momento em que recorda sua história para transportá-la para o papel.

A escrita para Zélia, portanto, funcionava como um meio de fuga de tanto sofrimento, ou como uma maneira para lidar com esse sofrimento de forma menos dolorosa. Após a morte de seu esposo, ela sente a necessidade de escrever para trazê-lo de volta, mas reconhece que não é fácil essa tarefa. É nesse momento que o escritor e crítico Eduardo Portella a aconselha a escrever, juntamente com os filhos, um livro sobre Jorge Amado, narrando sobre como ele foi um bom pai e um bom marido. “Trabalhamos com entusiasmo, com o coração, e sentimos, os três, que, mesmo depois de ter partido, Jorge permanecia ao nosso lado” (GATTAI, 2002, p. 10).

Um aspecto merece destaque nesse processo de assunção do papel de escritora de memórias por Zélia Gattai: o fato de ela começar a escrever tão tardiamente. Estamos diante das narrativas de uma senhora, já idosa, que relembra fatos e acontecimentos de seu passado, abarcando inclusive sua infância e adolescência, compreendendo, pois, um período de tempo significativo.

Os relatos memorialísticos de pessoas idosas são de grande importância para o desenvolvimento da cultura de um povo, de uma nação. Esses relatos possibilitam às gerações futuras conhecer a sociedade anterior ao seu nascimento e perceber como nela se consolidaram os costumes que regem aqueles que nela vivem, determinando seus atos. Esse conhecimento das gerações e costumes anteriores permite aos jovens entender melhor o porquê das ações, dos pensamentos, da personalidade de seus pais e avós, os quais, na maioria das vezes, não coincidem com os seus.

Essa questão é abordada profundamente pela pesquisadora Ecléa Bosi, que em seu livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (2004), apresenta os resultados da pesquisa por ela desenvolvida no doutorado, refletindo sobre o quanto as memórias dessas pessoas são essenciais para a construção da memória de um povo. Bosi explica que seu intuito ao propor esse trabalho foi registrar a voz, a vida e o pensamento de indivíduos que já trabalharam por seus contemporâneos e por nós, mas que, no entanto, quando sua força de trabalho não pode oferecer o que se espera, são deixados de lado e perdem a importância para a sociedade e muitas vezes até para a família.

Ela esclarece também que os registros por ela coletados se referem a uma memória pessoal, mas que ao longo da pesquisa essa memória alcança uma memória social, familiar e grupal. Ademais, ela afirma que a veracidade dos fatos não foi o interesse dos registros, pelo

contrário, seu empenho estava concentrado “no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de suas vidas” (BOSI, 2004, p. 37).

Bosi acredita que no estudo das lembranças das pessoas de idade é possível verificar uma história social bem desenvolvida, na medida em que essas pessoas já vivenciaram um determinado tipo de sociedade, com características bem distintas e conhecidas. Elas já viveram quadros de referência familiar e culturais naturalmente reconhecíveis, de modo que sua memória atual pode ser entendida a partir de uma visão mais definida do que a memória de uma pessoa jovem, que de algum modo ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a requer, que dela exige muito mais intensamente do que exige de uma pessoa idosa. Para um adulto, segundo a autora, que permanece ativo em suas atividades, compromissos e hábitos cotidianos, a memória funciona como uma fuga da realidade, dessas rotinas que lhe consomem o tempo. Para o velho, não; ao se lembrar do passado, o idoso se ocupa consciente e atentamente de seu próprio passado, de sua história de vida.

A autora faz também uma indagação a respeito da memória do velho ser uma evocação pura ou um trabalho de refacção, e responde essa questão afirmando que “não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro. O conjunto de nossas ideias atuais, principalmente sobre a sociedade, nos impediria de recuperar exatamente as impressões e os sentimentos experimentados a primeira vez” (BOSI, 2004, p. 58).

É possível entender, assim, diante do que já discutimos ao longo dos capítulos 1 e 2 desta dissertação, que ao narrar sobre as nossas histórias de vida não há como fazê-lo garantindo fidelidade ao que realmente aconteceu. Assim como a segunda leitura de um livro não será jamais a mesma, com nossas memórias isso também acontece.

A pesquisadora acredita que

quando a memória amadurece e se extravasa lúcida, é através de um corpo alquebrado: dedos trêmulos, espinha torta, coração acelerado, dentes falhos, urina solta, a cegueira, a ânsia, a surdez, as cicatrizes, a íris apagada, as lágrimas incoercíveis. Se as lembranças às vezes afloram ou emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstituição. [...] A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento (BOSI, 2004, p. 39).

Ao recordar e contar algo de uma história, essa narrativa não será um retrato fiel do que realmente aconteceu. As memórias das pessoas estão carregadas com suas outras histórias, seus sofrimentos, sentimentos, conquistas, emoções, enfim, com toda a sua vivência:

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 mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, como 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, 2004, p. 55).

Em muitas obras autobiográficas e/ou memorialísticas, é comum os escritores narrarem algo sobre seu nascimento e o período da infância. Esses relatos, então, são construídos com base no que foi contado a eles sobre esse período em que ainda não eram seres sociais, ou seja, não possuíam lembranças definidas por suas vivências, mas as conformavam a partir de relatos de outras pessoas que puderam presenciar e participar dessa fase da vida dos autores.

Esse recurso fica bastante explícito quando Zélia Gattai, em seu livro *Città di Roma*, narra sobre períodos de sua vida em que ainda era muito pequena ou nos quais ainda nem era nascida. A narrativa desses eventos é construída, portanto, a partir do que foi passado a ela através das narrações de seus pais, tios, avós, ou seja, das pessoas que viveram esses momentos e que foram capazes de compartilhar suas experiências com os mais jovens, de modo a torná-los participantes de tais eventos.

Quando a narradora conta, por exemplo, sobre a personagem Maria Negra, empregada que serviu sua família por anos, ela faz uso das lembranças de sua mãe, dona Angelina, para apresentar o fato aos leitores:

Maria Negra apareceu lá em casa, recomendada para ser a pajem da criança de dona Angelina que estava para nascer. Chegou e ficou por muitos anos. Só o casamento levou-a de nós. Menina esperta, ativa, uma atrevida, segundo a patroa, foi ela quem sugeriu o nome de Zélia para mim (GATTAI, 2000, p. 27).

Ou, ainda, quando a autora discorre sobre a chegada da família materna, Da Col, nas fazendas cafeeiras no interior de São Paulo logo após a abolição da escravidão, no final do século XIX:

Mas chegados à fazenda, em meio àquele verdadeiro mar de cafezais, os frutos já maduros, na hora de serem colhidos, a família Da Col se impressionou. Mais impressionados ficaram ao serem levados, em seguida, para a colheita.



Tiveram apenas tempo de deixar seus pertences no barracão miserável onde teriam de habitar. Descansar da viagem? Nem pensar. Já tinham perdido dias demais e... nada de conversa.

O fazendeiro tinha pressa, os grãos precisavam ser colhidos, já estava passando da hora. O capataz, acostumado a lidar com escravos, não perdera o ranço, cumpria com eficiência a sua obrigação, tangia as pessoas como quem tange gado (GATTAI, 2000, p. 27).

Em suas narrações percebe-se, portanto, não apenas uma Zélia autora ou narradora, mas três Zélias diferentes, que ocupam três distintas instâncias narrativas: a Zélia autora, uma senhora idosa que narra sobre sua infância a partir de suas lembranças e das memórias de seus familiares; a Zélia narradora, que constrói o texto em que apresenta os fatos ao leitor; e a Zélia personagem, que vivencia na narrativa as lembranças reconstruídas pela autora que se faz de narradora.

Antonella Rita Roscilli, em seu livro *Da palavra à imagem em Anarquistas, Graças a Deus de Zélia Gattai*, assegura que

Por ser criada a partir de processos de percepção da realidade, qualquer obra será sempre obra imaginada e assumirá a forma ficcional, sinônimo de imaginação ou invenção. Zélia parte de sua percepção da realidade, que ocorre de forma direta e indireta. Ela observa o mundo, as ideias, as concepções e, ao mesmo tempo, toma conhecimento de alguns fatos por meio dos contos do pai e do avô. Assim, a situação real que tem na percepção direta é suprida na indireta por meio de sua imaginação (ROSCILLI, 2011, p. 63).

Na passagem a seguir temos mais um exemplo de como as lembranças de seus familiares, ou seja, essas memórias indiretas, ajudam a narradora a construir a história de sua família:

*A travessia de Gênova para o porto de Santos foi longa e penosa, contava tio Guerrando. Não posso esquecer. Amontoados e tristes como gado a caminho do matadouro, os imigrantes enjoavam nos porões escuros e quentes, ao lado das caldeiras do navio, um verdadeiro inferno. A gente ia aguentando sem reclamar. Todo mundo tinha um medo terrível de ficar doente e acabar morrendo em alto-mar.*

*Vocês sabiam, não é?, explicava tio, nos navios daquela época não havia frigoríficos para conservar os cadáveres, e os corpos de quem morresse durante a travessia eram jogados ao mar* (GATTAI, 2000, p. 13-14, grifos da autora).

Em sua narrativa, Zélia destaca o que seria a fala, a contribuição de cada pessoa para a construção da memória de sua família. Ela faz uso desse recurso (na edição da Record, marcado pelo itálico; na edição da Companhia das Letras, pelas aspas) para conferir

veracidade à sua narração, na medida em que essa marcação da fala de seu tio confere um caráter de transcrição direta do discurso, trazendo as lembranças de alguém que de fato viveu os fatos narrados em sua obra.

Esse mesmo recurso é utilizado na inserção de outras falas, como a dos avós, das tias, das irmãs e, até mesmo quando é ela a narradora de um evento do dia a dia, destaca as falas que não são diretamente dela. Esse não é o único recurso narrativo para alcançar um efeito de veracidade utilizado por Zélia Gattai: ela também faz uso de datas, de fatos históricos, de lugares e de nomes próprios de pessoas que, por exemplo, fizeram parte do governo. Isso se evidencia nos capítulos em que ela narra a prisão do pai e o desespero da família por não ter notícias dele: nessas passagens, a autora faz referência à Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), que foi criada para atuar durante o Estado Novo (a ditadura de Getúlio Vargas, ocorrida entre 1937 a 1945) e durante a ditadura militar (1964 a 1985), e que visava a censurar e a reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime que estava no poder.

Completamente desaparecido, o buscávamos em vão, um dia, passado mais de um mês, fomos convocados, a família toda, a comparecer à Delegacia de Ordem Política e Social (GATTAI, 2000, p. 165).

Fraço, depauperado, papai ainda passou uns poucos meses conosco, nos contando as maldades que lhe haviam feito.

[...]

Acometido de febre tifoide, o organismo debilitado de papai não resistiu.

Morreu aos cinquenta e quatro anos, vítima das atrocidades da polícia do Estado Novo de Getúlio Vargas (GATTAI, 2000, p. 168).

Roscilli explica que a imaginação é um dos principais processos para a apreensão da realidade na autobiografia. De acordo com ela, Zélia acrescenta à imaginação suas observações e memórias, criando dessa forma uma atmosfera que remete ao futuro. Embora o artifício da imaginação permita criar uma atmosfera que faça referência ao futuro, a relação com o passado sempre estará em aberto e incompleta, já que a memória sofre com o passar do tempo e acaba por conter lacunas em relação ao que é lembrado: “Assim, o horizonte na memória é uma questão de possibilidades não exploradas e a incompletude constitutiva da memória possibilita distanciamento reflexivo em relação ao que foi, abrindo o horizonte do que poderia ter sido” (ROSCILLI, 2011, p. 63).

Em outro fragmento da narração é possível observar como narradora e autora não são a mesma pessoa na medida em que a voz que narra é a de uma senhora idosa que vivenciou esse fato na infância e que o relembra na época da escrita do livro, ou seja, é a Zélia narradora quem apresenta um fato que foi vivido por uma Zélia personagem de suas lembranças.

Estamos diante de uma senhora idosa, que já viveu longos anos e passou por inúmeras situações, de sofrimentos e de alegrias, relatando acontecimentos vivenciados enquanto ela era uma criança:

Nonno Eugênio foi morar em nossa casa depois da morte de nonna Pina. A pobrezinha falecera depois de padecer vários meses na cama. Desde a morte de Carolina, tantos anos passados, nonna Pina tornara-se uma pessoa triste, e suas últimas palavras, na hora da morte, a voz quase apagada, foram: Vou ao encontro de minha filha, ela está me esperando (GATTAI, 2000, p. 38).

Nessa passagem não é a Zélia criança quem relata esse acontecimento, ao contrário, é a Zélia adulta, idosa, experiente, com longos anos de vivência. Nota-se, dessa forma, as vozes de uma menina e de uma mulher idosa entrecruzadas pelas lembranças e pela passagem do tempo. A mulher idosa que com a morte do pai sofreu imensamente essa ausência, foi casada duas vezes, mãe de três filhos, tem toda uma vivência de luta por uma sociedade com oportunidades iguais para todos, foi obrigada a deixar seu país para acompanhar o marido exilado na Europa, não pôde conviver com o filho Luiz Carlos e nem participar de seu crescimento, viu o Brasil passar por dois regimes totalitários e a liberdade de expressão ser duramente reprimida: é essa a mulher que narra suas lembranças de infância, que tenta recriar a mesma atmosfera do período em que vivia na cidade de São Paulo, quando morava com os pais e os irmãos e imaginava como seria sua vida no futuro. Dessa forma, suas narrações são impregnadas de subjetividade, já que ela traz consigo a invenção de si mesma realizada pelo autor quando este relembra o seu passado. Ela, agora, tem a oportunidade de reviver tudo o que ficou para trás, mas sob o olhar de uma outra pessoa, que é ela mesma após a passagem dos anos.

Se discutimos, nessa seção, quem é a pessoa que conta essa história, na próxima nos deteremos sobre o que ela conta: qual é o recorte feito nos fatos e eventos que serão narrados? O que a autora escolhe compartilhar com os leitores e o que fica na penumbra?

### **3.2 O que contar e o que não contar?**

Ao construir uma narrativa de vida, eventos e acontecimentos que marcaram uma vivência são selecionados e moldados para a construção dessa história de vida. Esse recorte é conduzido por aquele que rememora com um determinado intuito: todo o processo é feito de acordo com a imagem que o autor deseja passar para o leitor de si mesmo. O historiador

francês Phillipe Artières, em seu texto “Arquivar a própria vida”, afirma que “Numa autobiografia [...] não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Com a escritora Zélia Gattai não seria diferente. Em *Cittá di Roma* (2000), ela apresenta a narrativa da história de suas famílias paterna e materna e como foi a viagem e a chegada ao Brasil no final do século XIX. Paralelamente, narra também a respeito de sua infância, adolescência, sobre os pais e os irmãos, apresenta os tios e primos e discorre acerca da relação e convivência com todos eles. Com a seleção que a autora faz de sua história de vida, percebemos que há nesse livro tanto uma tentativa de heroicização de seus familiares quanto há passagens em que ela mesma afirma não querer tocar em certos assuntos porque eles não lhe trazem boas recordações. Além disso, a Zélia idosa que narra suas lembranças nos apresenta a uma Zélia, criança e adolescente, bem madura para a sua idade e engajada nas causas e movimentos políticos.

A história da família se inicia com a apresentação de Zélia de seus avós: tanto o avô paterno – Francesco Gattai – quanto o avô materno – Eugênio Da Col – são apresentados pela narradora como grandes homens. O primeiro era anarquista e veio para o Brasil juntamente com outro grupo de italianos anarquistas para fundar a Colônia Cecília – a primeira colônia anarquista em terras brasileiras. As terras para a Colônia Cecília, localizadas no Paraná, foram doadas pelo imperador Dom Pedro II no final do século XIX e, em fevereiro de 1890, um grupo com cerca de 150 pessoas partiu para o Brasil. Eles pretendiam formar uma sociedade em que o povo fosse seu próprio governante, tomando as decisões necessárias para a sustentação e a manutenção do convívio das pessoas na Colônia.

Ao contar sobre essa viagem e sobre o avô Francesco, Zélia o engradece e tenta construir a imagem de um homem forte e convicto de seus ideais e de sua opinião. Para dar mais credibilidade a essa visão, a autora narra a opinião da mãe em relação ao sogro, apresentando o trecho destacado do restante do texto, como se estivesse transcrevendo o discurso tal como sua mãe o havia feito.

Dona Angelina, minha mãe, costumava dizer: *O avô de vocês, o nonno Gattai, era um homem destemido. Livre-pensador, de idéias avançadas, dizia o que pensava, fazia o que achava justo e direito. Passava por maus pedaços devido às suas idéias, mas não recuava. Era um “testardo”, um obstinado*, concluía (GATTAI, 2000, p. 8, grifos da autora).

Em outra passagem, que se segue à anterior, é apresentada ao leitor uma situação que envolve o avô e demonstra sua obstinação:

*Nonno Gattai foi registrar a filha. Desencavara para lhe dar um nome polêmico, ótimo para escandalizar. Sem consultar a mulher, talvez com o receio de que pela primeira vez ela estrilasse, saiu de casa, satisfeito da vida, imaginando o espanto do escrivão do cartório, o primeiro a se horrorizar com o nome que ele arranjara para a filha, o primeiro a receber a resposta já prontinha, na ponta da língua.*

*Antegozando o impacto que a provocação iria causar, saiu seu Gattai, feliz da vida, assobiando pelas ruas de Florença, o cartório não ficava distante de sua casa.*

*De pé, diante do homem que o atendia, Francesco Gattai aguardava a esperada reação. Não esperou muito.*

- Como foi que o senhor disse? Que nome quer dar à sua filha? – perguntava o escrivão sem poder acreditar em seus ouvidos.

- Hiena. Escreva aí, não vou repetir outra vez – disse o pai da criança.

- Por que o senhor quer dar à sua filha o nome de um animal tão repugnante? Por quê?

*Francesco Arnaldo soltou a frase já pronta para escapular:*

- Se o papa pode ser Leão, por que minha filha não pode ser Hiena?

*O funcionário ficou sem resposta, não discutiu mais, registrou a criança (GATTAI, 2000, p. 9-10).*

Já o avô materno, Eugênio da Col, veio para o Brasil com a intenção de trabalhar nas fazendas cafeeiras depois da abolição da escravidão. Ele e vários outros italianos embarcaram no navio Cittá di Roma, em 1890, acreditando que em terras brasileiras poderiam trabalhar na lavoura e assim ganhar o sustento para a família, possibilitando uma vida melhor que aquela que estavam levando na Itália.

Mamãe gostava de contar histórias, sobretudo as da família. As crianças estavam ali, curiosas, e ela não ia deixá-las em falta. Começou do começo.

*A gente vivia uma vida tranqüila, lá no Cadore. O nonno era serrador, vivia de cortar madeira. Trabalho muito pesado, mas ele ia aguentando. Saía muito cedo de casa e só voltava ao cair da tarde, depois de cortar não sei quantos troncos de árvores, que eram levados em balsas pelo Piave. A madeira de Perarolo do Cadore era de ótima qualidade, usada na Itália inteira. Os habitantes do lugar vivem de cortar árvores e preparar a madeira para ser exportada.*

*A família Da Col ia aumentando. Começavam a surgir dificuldades financeiras. Para tanto trabalho, o salário do nonno era pequeno. Carolina ainda não completara dois anos e era o quinto filho de meus pais. Tio Gigio, o mais velho, com oito anos, tio Angelin, sete, tia Margarida, seis, e eu, quatro.*

*Foi nessa ocasião que começaram a correr vozes de que representantes de fazendeiros de café, do Brasil, haviam chegado, prometendo mundos e fundos, contratando famílias inteiras para trabalhar nas fazendas. A*

*América, diziam, é o paraíso! O Brasil, a terra da cuccagna! A terra da fartura, da riqueza!*

*As promessas eram tantas que todo mundo se entusiasmou. Teriam passagens e receberiam dinheiro suficiente para chegar à tal fazenda, enriquecer. Os enviados do fazendeiro falavam italiano e tinham muita lábia.*

*A grande decisão foi tomada: nonno Eugênio e nonna Pina, assim como muitas famílias, foram na onda, assinaram contratos.*

*Aquela gente toda acreditou nas promessas que lhes faziam, sem nem de longe desconfiar que estavam sendo levados para um país onde a escravidão vinha de ser abolida e que eles, italianos de braços fortes, trabalhadores de primeira, iriam substituir a mão escrava.*

*E foi nesse conto-do-vigário que meus pais caíram, disse mamãe, cheia de indignação, exaltada como se eles tivessem caído na véspera ou naquele dia mesmo no dito conto-do-vigário (GATTAL, 2000, p. 23-24, grifos da autora).*

Através da narrativa nota-se que o lugar em que a família Da Col vivia na Itália, Cadore, era um lugar tranquilo, e que a vida, apesar das dificuldades, era relativamente boa. Talvez essa apresentação positiva do lugar tenha o objetivo de criar um contraste com o que eles encontraram quando chegaram ao Brasil: desilusão, exploração e sofrimento. O Cadore é apresentado com características de um belo lugar, na medida em que possui uma vasta vegetação (árvores que são cortadas para a indústria madeireira) e um largo e vigoroso rio (pois havia navegação de barcos que transportavam os troncos das árvores). Além da valorização da terra natal, nesse trecho é possível perceber também a exaltação da narradora ao falar de sua família: seu avô materno, Eugênio Da Col, de acordo com ela era um homem forte, corajoso e trabalhador, que quando viu que a situação estava ficando muito difícil, uma vez que não estava conseguindo sustentar a família com o que ganhava, se deixou convencer pelos mensageiros dos fazendeiros brasileiros – estes apresentaram uma história muito bonita a respeito do que seria encontrado no Brasil e de tudo o que essas famílias poderiam alcançar se aceitassem fazer a viagem – a se mudar para o Brasil.

Os italianos, assim, tinham a esperança de vir para o Brasil e alcançar uma vida melhor devido à fama de que a América era a terra das oportunidades e da liberdade, e que o Brasil, especificamente, era o paraíso das terras boas para o plantio, um país em pleno desenvolvimento. Mas isso não passava de uma ilusão, já que os italianos vieram para substituir a mão de obra escrava, convencidos por fazendeiros tão ardilosos que haviam contratado pessoas que dominavam o idioma e, assim, poderiam se socializar facilmente com os italianos, conquistando a confiança destes. Essa articulação da narrativa leva o leitor a construir imagens bastante maniqueístas dos envolvidos na situação: de um lado, os italianos da família Da Col, trabalhadores e ingênuos, dispostos a enfrentar qualquer dificuldade para

garantir uma vida melhor para as gerações futuras; de outro, os brasileiros, representados pelos fazendeiros e por seus mensageiros, pessoas ardilosas e enganadoras, que se valeram da ingenuidade dos italianos para convencê-los a largar tudo por uma ilusão. Afinal, eles vieram para trabalhar nas fazendas cafeeiras no lugar dos escravos que haviam se tornado livres. E o ambiente que encontraram foi o mesmo deixado pelos escravos: o de maus tratos e exploração. Os capatazes permaneciam nas fazendas mesmo após a abolição e tratavam os italianos da mesma forma com que haviam se habituado a tratar os escravos:

Mal chegados à fazenda, em meio àquele verdadeiro mar de cafezais, os frutos já maduros, na hora de serem colhidos, a família Da Col se impressionou. Mais impressionados ficaram ao serem levados, em seguida, para a colheita.

Tiveram apenas tempo de deixar seus pertences no barracão miserável onde iriam habitar. Descansar da viagem? Nem pensar. Já tinham perdido dias demais e... nada de conversa.

O fazendeiro tinha pressa, os grãos precisavam ser colhidos, já estava passando da hora. O capataz, acostumado a lidar com escravos, não perdera o ranço, cumpria com eficiência a sua obrigação, tangia as pessoas como quem tange o gado.

- E as crianças? – quis saber nonna Pina.

O capataz berrou:

- Aqui não tem essa de criança ficar na vadiação... aqui todo mundo trabalha... Esta daqui já pode colher o café dos ramos baixos – apontava para Angelina, de apenas quatro anos. – Este também pode ir para a colheita – apontava Angelin, mais velho que a irmã, porém menor que ela. – A pequena – apontou Carolina –, como se não bastasse a grosseria, a ilustrou com gestos e sons tão chulos quanto a palavra. Só assim os *carcamanos* iam entender o que dizia. – Essa pode ficar debaixo dos pés de café.

- *Madonna mia santíssima!* – gemeu nonna Pina. – Eu preciso cuidar da bambina, ela ainda está muito fraca...

- Dio Cristo! Onde fomos nos meter! – rosou nonno Eugênio.

De nada adiantou implorar a Nossa Senhora, a Deus e a Cristo. Sob o olhar duro e impiedoso do capataz, lá se foram os Da Col para a dura labuta: os pais, as crianças, Gigio, Angelin, Margarida, Angelina e Carolina no colo do pai (GATTAI, 2000, p. 30-31, grifos da autora).

A partir desse fragmento, é possível perceber como os capatazes tratavam os italianos que chegavam para trabalhar nas fazendas cafeeiras; tanto para eles quanto para os fazendeiros, os imigrantes eram apenas escravos brancos, somente sua mão de obra era importante. Os trabalhadores recebiam um tratamento desumano e sofriam muitas humilhações. Os fazendeiros se acostumaram a contar com a mão de obra escrava devido ao alto lucro que essa forma de exploração lhes proporcionara; em virtude disso, foi necessário buscar uma mão de obra que desconhecesse o que realmente aconteceu e acontecia no Brasil. Se os italianos soubessem qual era de fato a realidade brasileira, talvez não tivessem aceitado

cruzar o oceano para trabalhar nas lavouras de café. Habitados ao sistema trabalhista que era oferecido aos escravos, os fazendeiros mantiveram os capatazes com suas funções mesmo recebendo uma nova mão de obra da Europa. O capataz é uma figura recorrente onde há trabalho escravo, ou exploração da mão de obra, sendo importante para manter a “ordem” (seria mais válido usar o termo “terror”) e o controle sobre os trabalhadores, uma vez que castigava todos aqueles que de algum modo o desobedecessem. Representante direto do fazendeiro, é bastante significativo que seja justamente essa figura quem vai receber os colonos na chegada à fazenda.

Mesmo depois de longos meses numa viagem terrível de navio, dos sofrimentos passados ao longo da travessia e do percurso até a fazenda no interior de São Paulo, essas pessoas não tiveram a oportunidade de descansar da viagem. Tão logo chegaram tiveram que seguir para os cafezais, que era onde os fazendeiros depositavam sua preocupação. Nem mesmo as crianças eram poupadas.

*Os colonos reunidos preparavam-se para comer quando ouviram o sino tocar, o mesmo sino que os despertava às cinco horas da manhã. Não chegaram a botar na boca a primeira garfada do pirão, arroz e feijão com farinha, quando surgiu o capataz.*

– Sigam-me – disse ele.

– As mulheres e as crianças também? – quis saber nonna Pina, na esperança de ser dispensada e poder comer e dar comida aos filhos, que estavam com fome.

– Todos, mulheres e crianças, todo mundo – frisou o bruto, para que não houvesse dúvida.

*Saimos atrás dele, andamos um bom pedaço de caminho, até chegarmos ao lugar indicado* (GATTAI, 2000, p. 33, grifos da autora).

As condições de trabalho e de vida para os colonos não eram fáceis, ao contrário, eram muito duras, e nem as mulheres e as crianças escapavam da falta de humanidade e consideração por parte dos capatazes. No trecho citado, é possível notar que não foi permitido às mulheres que permanecessem onde estavam para cuidar de seus filhos – muitos ainda eram crianças – e alimentá-los, devendo seguir o capataz e obedecer sem questionar todas as suas ordens.

No mesmo excerto nota-se, ainda, a figura protetora da mãe, sempre apresentada como o agente que tenta intervir pelos filhos e por seu bem-estar. Essa figura da mãe como aquela que se preocupa com os filhos nos remonta a função social que o homem e a mulher devem desempenhar, já que cabe ao homem ser o chefe da casa, aquele que traz o sustento, sendo a ele destinada a responsabilidade de manter e prover a sobrevivência da família, enquanto à



mulher cabe o papel de cuidar da casa e das crias. À mulher é destinada a função de prezar pelo bem-estar de seus marido e filhos, e isso se evidencia na preocupação por elas demonstrada frente à forma como as crianças eram tratadas nas fazendas: como os adultos, elas eram forçadas a acordar de madrugada para trabalhar na colheita de café e não eram poupadas da truculência do tratamento que o capataz conferia aos colonos:

*Um dia, o capataz, o mesmo que vigiava nossa família, vendo que Angelina e eu tínhamos parado de colher café, gritou: “Vamos trabalhar!” Abrimos as mãozinhas, mostramos: nas palmas feridas, bolhas estouradas, tudo estava em carne viva. “Esperem aí”, disse. Não demorou, voltou e, sem dó nem piedade, despejou sal sobre as chagas. Saímos correndo, pulando feito loucas, urrando de dor, e ele só rindo. “Amanhã essas carcamaninhas vão estar no ponto pra trabalhar...” (GATTAI, 2000, p. 32, grifos da autora).*

Na ocasião em que haviam sido interrompidos quando se preparavam para comer, a intenção do capataz ao chamá-los era lhes ensinar a quem eles deveriam temer e obedecer:

No tronco de uma árvore encontrava-se amarrado um negro.  
 – Vocês agora vão ver o que acontece aos fujões, aos que pensam em me enganar. Esse cachorro foi apanhado lá na estrada, tentando escapular, levando coisas da fazenda... Ele agora vai ver o que é bom, vai aprender...  
*Empunhando o chicote que trazia sempre à mão, levantou-o com fúria e lapt!, acertou em cheio no ex-escravo. Um gemido de dor sacudiu o negro e a todos os que ali, de pé, petrificados, assistiam à cena. Ainda uma segunda vez o chicote foi levantado mas não chegou a baixar.  
 Não houve a segunda chicotada. Recobrado do impacto, nonno Eugênio perdeu a cabeça, não ia continuar assistindo a um ato de selvageria daqueles, deu um grito de guerra: “Porca miséria! Porco maledetto!” Saltou sobre o capataz, tirou o chicote da mão dele e: “Toma, toma, maledetto!” Enquanto meu pai batia no covarde, que apavorado, cobria o rosto com o braço, alguém soltou o negro, que em seguida, desapareceu.  
 Naquele dia mesmo nossa família foi mandada embora, “aquí não há lugar para subversivos”, disse o administrador da fazenda, ao expulsar-nos, antes de trancar a porteira, deixando a família na estrada. Não nos deram nem um vintém furado, não pagaram nosso trabalho, “é o custo da viagem”, disse o mandão.  
 Meu pai sempre diz, a nonna também dizia, que Deus não abandonara a família, Deus vira tudo, estava conosco. Nossos companheiros de labuta, nossos conterrâneos, também eles loucos para se ver livres daquele inferno, nos entregaram uma pequena soma, arrecadada um pouco de cada um, para tornar nossa viagem menos penosa (GATTAI, 2000, p. 33-34, grifos da autora).*

Nessa passagem observa-se, além da narrativa dos maus tratos e do tratamento de escravos que os colonos recebiam, a heroicização que a autora confere aos personagens de sua família. Ela apresenta a imagem de seu avô materno, Eugênio da Col, como um homem forte,

sonhador, justo e que não consegue presenciar “um ato de selvageria daqueles” sem fazer algo para reverter tal situação. A narradora, além de exaltar a imagem do avô, constrói a imagem do povo italiano como um povo solidário, que se ajuda e se preocupa com os outros – enquanto o avô de Zélia enfrentava o capataz, alguém soltou o negro que estava preso no tronco e, mesmo quando os Da Col são expulsos da fazenda, as outras famílias os ajudam com pequenas quantias de dinheiro. É relevante observar que essa postura solidária dos colonos italianos contrasta com a postura arrogante, autoritária e desumana dos capatazes e até mesmo dos fazendeiros com os quais esse povo foi obrigado a conviver.

Em *Città di Roma*, podemos assim observar que, além de construir uma imagem de si mesma, a autora almeja apresentar ao leitor como foram construídas as bases que fundamentaram a sua criação. É como se ela estivesse dizendo: “Olhe, leitor, esse é meu avô! Está vendo o exemplo que eu tive para me tornar a pessoa que sou hoje? As pessoas na minha família são fortes, corajosas e não suportam injustiças”.

Mais uma vez, faz-se necessário chamar a atenção para os trechos em itálico que, na medida em que representam o discurso de outras personagens, funcionam como estratégias discursivas capazes de conferir veracidade ao texto, principalmente nas situações que não contavam com a presença da narradora. Nesse trecho, as partes em itálico fazem referência ao discurso da mãe de Zélia, dona Angelina, enquanto o trecho não destacado equivale ao discurso da narradora. É relevante notar ainda que esses relatos não vividos pela narradora contêm uma riqueza de detalhes que, talvez, até mesmo aqueles que vivenciaram as experiências não pudessem recordar de forma tão singular. Quando introduz a fala da avó, a narradora passa a impressão de que realmente esteve presente no momento em que o evento ocorreu e presenciou a cena narrada, mas sabemos que sua participação não é possível em virtude da época narrada, e que mesmo sua mãe ainda era uma criança no momento. No entanto, é como se ela tivesse vivido e revivido esses acontecimentos várias vezes em suas lembranças, mas, conforme vimos em nossas reflexões no tópico anterior, o que pode ter ocorrido é que ela se debruçou sobre eles de tal modo que pode reconstitui-los narrativamente da forma mais interessante possível aos seus leitores.

Outra característica recorrente em escritas de memórias é a falta de linearidade, aspecto também verificado quando lemos a narrativa de Zélia Gattai. O período histórico recoberto por *Città di Roma* é relativamente longo: a história começa em 1890, quando as famílias embarcam no porto de Gênova, e se entende até a época de publicação do livro, em 2000, quando ela “atualiza” o leitor sobre como estão os personagens citados na obra. Ela começa narrando, como vimos, sobre a viagem que suas famílias paterna e materna fizeram

da Itália para o Brasil. Entre uma história e outra apresenta, de forma intercalada, os familiares que lhe contam essas histórias mais remotas, seus tios e tias, seus avós, primos e irmãos, assim como os filhos e netos da família que ela formou com o escritor Jorge Amado.

Nesse ponto, cabe destacar um aspecto interessante quando pensamos nas omissões propositais que marcam as narrativas memorialísticas. Luiz Carlos é filho de seu primeiro casamento, com o militante Aldo Veiga, enquanto João Jorge e Paloma são filhos do casamento com o escritor Jorge Amado, como já mencionamos anteriormente. Mas o primeiro casamento é um aspecto rasurado de suas narrativas e, em consequência, pouco se fala em seus livros também do filho Luiz Carlos.

Aos vinte anos, Zélia casou-se com Aldo Veiga numa união que durou oito anos. Em 1942, nasceu Luiz Carlos. Esses oito anos da vida da autora não são mencionados em suas narrações: os livros *Anarquistas*, *Graças a Deus* (1979) e *Città di Roma* (2000) remetem à sua infância e adolescência, enquanto seus demais livros abordam a vida com o escritor Jorge Amado. Quando ela menciona seu primeiro casamento, faz questão de assegurar que ele é uma página virada de sua vida, e acreditamos que mesmo essas menções curtas e ríspidas só ocorram pela necessidade de falar sobre o filho, que aparece como o único alento de um período que se deseja apagar:

Dona Angelina adorava João Jorge e Paloma, meus filhos, e sentia um carinho muito especial pelo neto Luiz Carlos, filho de meu primeiro casamento, casamento sobre o qual prefiro não falar, não sinto prazer nisso. Trata-se apenas de uma página virada da minha vida. Desse casamento restou-me apenas Luiz Carlos, que amo como aos outros dois (GATTAL, 2000, p. 171).

É possível entender que, ao afirmar que “Dona Angelina adorava João Jorge e Paloma, meus filhos, e sentia um carinho muito especial pelo neto Luiz Carlos, filho de meu primeiro casamento [...]” e, em seguida, complementar remetendo a si própria: “Luiz Carlos, que amo como aos outros dois” (GATTAL, 2000, p. 171), a autora demonstre a necessidade de assegurar o amor a seu primeiro filho, levando-nos a inferir a existência de uma certa culpa por ter se afastado do primogênito e não ter podido compartilhar sua vida com ele, vendo-o crescer, como fez com os outros dois. Em 1944, quando Zélia se separou de seu primeiro marido, não era permitido à mãe que ficasse com a guarda do filho caso ela assumisse uma nova união. Então, quando decidiu morar com Jorge Amado, em 1945, seu filho Luiz Carlos, de apenas três anos, foi morar com sua irmã, Vera, em São Paulo. Ainda que sempre que possível Zélia visitasse o filho, ela não teve uma convivência regular com ele.

Mas retomemos a questão da falta de linearidade. As interrupções na narrativa são duplamente marcadas, o que lhes confere um caráter bastante fragmentário. Por um lado, isso é observado pela própria estrutura do livro, composto por pequenos “capítulos” independentes, dedicados a assuntos diversos. Além disso, há vários intervalos e digressões em suas narrações: ela começa a falar sobre um determinado evento que, segundo ela, faz com que se lembre de algo, o que a leva a interromper a narrativa e dividir com o leitor o evento de que se lembrou. “Não perco a mania de interromper minhas histórias com detalhes que têm e não têm a ver com o pato” (GATTAI, 2000, p. 126), ela diz.

Na página 10, por exemplo, começa a falar sobre a viagem das famílias Gattai e Da Col com o capítulo “Embarque”. Entretanto, logo depois desse capítulo interrompe a narrativa sobre a viagem para falar sobre o tio Guerrando e sobre o porquê de Francesco Gattai ter dado esse nome ao filho mais velho. Em seguida, interrompe novamente a narrativa sobre o tio para falar, dessa vez, sobre a esposa dele, Adele Mantovani, e só então volta a falar da viagem da Itália para o Brasil. O deslizamento temporal também fica evidente nessa passagem, pois quando aconteceu a viagem que ela narra Guerrando era ainda uma criança, mas isso não impede a interrupção que possibilita a apresentação de sua esposa, que numa linha do tempo cronológica aconteceria bem posteriormente.

Se, quando pensamos no funcionamento da memória, tal como apresentado no Capítulo 1, entendemos que ela não funciona linearmente, uma vez que ao relembrar eventos da vida é comum as pessoas se lembrarem de outros eventos que, por vezes, não têm nenhuma relação direta com o acontecimento que deu origem ao relato, confirmando a expressão “uma lembrança puxa outra”, é interessante refletirmos sobre o que significa reproduzir esse processo numa narrativa.

Naturalmente, as lembranças são acionadas nessa forma não linear, todavia, ao escrever essas recordações e organizá-las em uma narrativa, a autora tem a oportunidade de construir linearmente esses relatos. No entanto, Zélia não opta por esse caminho. A opção por estruturar a narrativa de forma não linear pode ser entendida como uma tentativa de permitir uma leitura mais leve para o leitor, ou, mesmo, de imprimir à leitura as características de uma roda de conversas na qual ocorre a troca de relatos de vida ou de experiências vivenciadas por seus interlocutores. Talvez essa seja uma estratégia da autora para a manutenção dessa imagem de contadora de histórias que ela quer construir e passar para o leitor, conforme discutimos no tópico anterior. Ao não desenvolver uma narrativa linear, podemos inferir que ela deseja que suas obras sejam lidas como narrativas que se desenvolvem de forma natural,

como conversas e não como “obras literárias”, uma vez que ela afirma não se considerar uma “escritora”.

É interessante observarmos ainda como essas interrupções convertem-se, elas mesmas, em matéria narrativa para Zélia, que também no capítulo “Retocesso” menciona as interrupções na história de sua família para compartilhar com o leitor sobre sua frustração de não ter tido um piano.

Termino aqui o longo parênteses que fiz, ao ocorrer-me contar a história sobre o panda, e volto aos quinze anos de Paloma, no dia em botei para fora minha frustração de não ter tido o piano de meus sonhos.

Estava no ponto em que Jorge perguntou à filha:

– O que você quer de presente, minha filha? Peça. Só não volte a querer um panda...

Antes mesmo que Paloma abrisse a boca, adiantei-me:

– Peça um piano! Um piano, menina!

– Um piano? – Minha filha arregalou os olhos, assombrada com tão estapafúrdia idéia da mãe. – Deus me livre! Eu odeio piano! (GATTAI, 2000, p. 112).

Todavia, vale ressaltar que, embora seja um livro de memórias no qual a autora compartilha com o leitor suas lembranças e histórias de família, sabemos que o esquecimento é parte intrínseca de qualquer recordação. Assim, além dos fatos rasurados propositalmente, certamente essas memórias são marcadas por uma série de lacunas que não encontram elementos para serem preenchidas. Afinal, a memória é naturalmente falha, seja pelo tempo que se encarrega de apagar ou embaçar as lembranças, seja porque deseja-se esquecer algo e, assim, não se faz qualquer esforço para trazê-lo à memória.

Em virtude disso, é fundamental perceber que a memória carrega consigo tanto a subjetividade da falha quanto a da interpretação individual e particular que cada indivíduo tem a respeito dos fatos narrados, mediada por sua maneira de ver a vida. Contudo, é justamente devido a essa subjetividade que o texto memorialístico se torna um material extremamente rico, que pode nos possibilitar aceder não apenas aos fatos narrados, mas também às sensações e emoções que foram sentidas na época da ocorrência do evento e àquelas despertadas pela escrita e rememoração desses mesmos fatos. A tudo isso acrescenta-se que, como discutiremos a seguir, essas lembranças e esquecimentos tramam-se a partir de uma série de vozes distintas, conjugadas pelo fio condutor da contadora de histórias que é Zélia Gattai.

### 3.3 Os fios que tecem uma história familiar

De acordo com Philippe Lejeune (2014), como apresentado no capítulo 2, a principal diferença entre o texto memorialístico e o autobiográfico é que no primeiro a narração não é apenas fruto de uma vivência individual. O texto memorialístico abarca as lembranças de uma família e/ou das pessoas que fizeram parte de uma história de vida, ele se constrói coletiva e contextualmente. Tal característica fica bastante explícita em *Città di Roma* (2000), obra na qual Zélia Gattai narra não só suas lembranças, mas também as lembranças de seus familiares.

Essa mescla de memórias já começa a se evidenciar no próprio título do livro – *Città di Roma* –, que remete ao nome do navio que trouxe as famílias materna e paterna da escritora da Itália para o Brasil, indicando que a narrativa que se lerá neste livro não é apenas da narradora, mas de todo o seu grupo familiar, numa perspectiva temporal ampliada: afinal, seus pais nesse período eram ainda crianças. Dessa forma, toda a recordação referente a esse momento é trazida ao texto por meio das histórias contadas a Zélia por seus pais, tios e avós.

Zélia, em vários trechos, ressalta no texto o que seria o discurso das outras pessoas que ajudam a compor sua narrativa, recorrendo para isso tanto aos destaques em itálico, já mencionados anteriormente, quanto à nomeação da pessoa responsável por narrar aquela memória. Isso procura tornar mais explícito em seu texto o que, ali, são suas lembranças, e o que lhe foi contado a respeito de eventos dos quais ela não participou. O efeito dessa multiplicidade de vozes sobre a narrativa é a polifonia, uma vez que essas memórias são construídas a partir de rememorações marcadamente diferentes daquelas que se apresentam como próprias à narradora. A narrativa, assim, não apenas tem como tema mais a família da autora do que ela mesma, como também se constitui a partir de lembranças provenientes dos vários membros dessa mesma família.

Zélia já começa a narrativa contando a respeito de sua tia Hiena e de como o avô paterno, Ernesto Gattai, fez para registrá-la com esse nome que não é comum, como visto em citação por nós apresentada anteriormente (cf. Cap. 3, p. 86). Hiena era a mais nova filha dos Gattai quando a viagem para o Brasil aconteceu. Por ser muito pequena e devido às dificuldades da viagem – má alimentação, péssimas condições de higiene, falta de ventilação e iluminação no porão do navio, para citarmos alguns aspectos –, a menina adoeceu no percurso e faleceu logo após a chegada da família em solo brasileiro.

A história de Hiena é inserida na narrativa sob a intermediação da voz dos familiares e, em especial, de dona Angelina, mãe da escritora: “Passei a infância e adolescência ouvindo a família – mamãe mais do que todos – lamentar o triste fim da menina, a mais nova dos

quatro irmãos de seu marido nascidos na Itália” (GATTAI, 2000, p. 7). É interessante destacar que a própria dona Angelina era já uma voz interposta a essa história, que envolvia a família paterna de Zélia, e não a materna (como indicamos anteriormente, apesar de terem viajado no mesmo navio, os Gattai e os Da Col não se conheciam antes de chegarem ao Brasil), o que já nos faz perceber, desde o início da narrativa, como esta será tramada a partir dos mais diversos fios narrativos.

Além desses fios que se originam em lembranças familiares de eventos específicos e localizados, a narradora recorre também àqueles oriundos da história coletiva do Brasil, na medida em que diversos dos fatos narrados têm importante ancoragem no período histórico em que ocorreram. Um desses fatos é a forte imigração italiana pela qual passou o Brasil no final do século XIX, a qual teve suas motivações tanto na abolição da escravidão em nosso país quanto na crise econômica que assolava a Itália no período. Milhares de italianos, almejando uma vida melhor, acreditavam que após a abolição da escravidão teriam boas oportunidades de trabalho nas fazendas cafeeiras brasileiras. Com tantas pessoas chegando ao Brasil, alguns cuidados eram tomados para se evitar a proliferação de doenças decorrentes dos germes e bactérias que poderiam ter se alastrado em virtude das más condições em que os italianos viajavam nos porões dos navios. Um desses cuidados era o descarte de todas as roupas utilizadas ao longo da viagem:

Havia a maior confusão no porto, uma gritaria dos diabos, uma loucura!  
Eram filhos perdidos dos pais, eram pais procurando os filhos no meio da multidão.  
Finalmente, chegaram uns caras que levaram todo mundo para um barracão.  
Separaram os homens das mulheres: homens pra cá, mulher pra lá. [...]  
Levaram nossa roupa de corpo e também as que trazíamos nas trouxas  
(GATTAI, 2000, p. 16).

Essa esperança por conseguir uma vida melhor foi o motivo da viagem da família da mãe de Zélia, a qual começava a passar por dificuldades e precisava melhorar de vida. O avô de Zélia trabalhava no corte de árvores que eram levadas para uma madeireira, um serviço pesado e que já não estava rendendo o necessário para o sustento e bem-estar da família. Então, os da Col, como muitas outras famílias italianas, viram na imigração para o Brasil a oportunidade de crescimento. Mas, como relatamos anteriormente, não foi bem isso o que aconteceu.

A história da família Gattai, além de também se vincular à imigração italiana, remete a outro aspecto da história do país, de caráter político, que transparece nas memórias narradas

por Zélia: o anarquismo. Francesco Gattai veio com a família para o Brasil, juntamente com um grupo de outros 150 italianos, com o sonho de fundar a primeira colônia anarquista em solo brasileiro, a Colônia Cecília:

A família Gattai preparava-se para uma longa viagem. [...] Engajados a um grupo de cerca de 150 pessoas, homens das mais diversas condições sociais e profissionais, verdadeiros heróis empunhando a chama revolucionária, que partiam para fundar uma colônia experimental socialista no Brasil, a Colônia Cecília, em terras no Paraná doadas pelo imperador Pedro II: nessa leva, partiu a família Gattai, em fevereiro de 1890 (GATTAI, 2000, p. 10).

Aqui, também como já pontuamos, as coisas não saíram como planejadas e a Colônia não progrediu. No capítulo “O fim da experiência”, a narradora explica o porquê do fracasso dessa empreitada:

As terras que haviam sido doadas pelo imperador agora eram cobradas pelos republicanos. Onde arranjar tanto dinheiro? Os pioneiros, chegados pelo Città di Roma, iam sendo substituídos por novas levas de imigrantes, atraídos pela ventura, gente de toda espécie, até criminosos, foragidos da justiça, dizem ter havido (GATTAI, 2000, p. 44).

O anarquismo, movimento político nascido no século XIX, que pregava a abolição de instituições de poder para governar a sociedade, tem grande importância na vida de Zélia Gattai, estando inclusive muito bem ressaltado no título de seu livro de estreia, *Anarquistas, graças a Deus*. Para os defensores desse movimento, o homem precisa da sua inteira liberdade para ser livre de fato e isso só seria conquistado a partir dos próprios indivíduos, e não das instituições. Eram essas as ideias nas quais Francesco Gattai, avô de Zélia, acreditava, as quais se perpetuaram em sua família.

Ao compartilhar com o leitor essas lembranças, a autora une assim sua história e a história de sua família à história dos milhares de imigrantes italianos que vieram para o Brasil em busca de novas oportunidades de uma vida melhor, e de certo modo dá voz a todos eles nas histórias particulares e, ao mesmo tempo, coletivas de seus familiares. Mesmo que não seja o objetivo da escrita memorialística, a história pode se mostrar como um pano de fundo relevante, já que os eventos narrados se situam em um tempo e em um espaço específicos e podem, como nos dois exemplos aqui apresentados, ter um impacto profundo sobre as vidas que são ali narradas.



Outro evento histórico que tem grande peso nas memórias da família Gattai é o período entre os anos 1930 e 1940 na Europa, com destaque para o fascismo na Itália, no Brasil expresso pelo Estado Novo, de Getúlio Vargas, que perdura entre os anos de 1937 e 1945.

No capítulo intitulado “Nova imigração”, Zélia narra sobre os italianos que estavam imigrando para o Brasil para fugir do regime político que fora instaurado na Itália:

Nova imigração italiana chegava a São Paulo. Desta vez tratava-se de refugiados políticos. Homens que, perseguidos ou ameaçados pelo fascismo, procuravam abrigo no Brasil. Chefe do governo, Mussolini, o Duce, como era designado, tentava fazer reformas, a ferro e fogo, usando métodos os mais terríveis contra os que dele discordassem. Acabara com a democracia e tentava esmagar a liberdade de pensamento. Um dos métodos, o mais vil e ignóbil, o de submeter o indivíduo à mais triste humilhação, era praticado: pessoas presas sob suspeita de tramar contra o regime, às vezes homens e mulheres do mais alto grau de cultura, viam-se forçadas a ingerir um litro de óleo de rícino e, depois, sob o efeito do poderoso purgante, eram soltas à rua, sob vigilância. Estávamos a par de tudo, pois amigos de papai, companheiros de tantas lutas, alguns deles desde os tempos de nonno Gattai e da Colônia, haviam se mobilizado e davam assistência aos refugiados (GATTAI, 2000, p. 153-154).

Mas esses refugiados, ao chegarem ao Brasil, não encontravam uma política muito diferente: a ditadura vigente durante o Estado Novo, implantada para uma suposta luta contra uma ameaça comunista, recorreu também à perseguição e à tortura daqueles que representavam ou que defendiam essa corrente política. Foi nesse período, por exemplo, que os líderes comunistas Olga Benário e Luiz Carlos Prestes foram presos. Ela, que estava grávida, foi mais tarde deportada para a Alemanha, onde morreu em um campo de concentração.

A família Gattai, que como vimos, tinha fortes vínculos políticos, não se omitiu nesse momento. Ernesto Gattai ajudou um dos refugiados que chegou ao Brasil fugindo do regime ditatorial italiano, e ao narrar esse acontecimento Zélia estabelece mais um cruzamento entre a história de vida de sua família e a história do Brasil:

Recomendado a papai, Cirio Covani apareceu lá em casa. Com ele, a mulher, Viena, e a filha, Clara, jovem, bonita. Vinham da cidade de Luca, fugidos do fascismo, dos desmandos do Duce. Cirio nunca fora político, não pertencia a nenhum partido, era apenas um homem bom. Não se conformara ao ver, por acaso, um homem encostado a um muro, esvaindo-se em diarreia, um policial por perto, assistindo, um sorriso nos lábios.

Revoltado, Cirio Covani interpelou o policial: Por que não dá assistência ao pobre? Que faz aqui parado? Vendo o tipo o olhando com ar de caçoada, disse-lhe alguns desaforos antes de se retirar. Mas não voltou para casa sozinho, acompanhou-o outro sujeito, outro policial que também por ali estava.

– Minha sorte estava selada – disse Cirio Covani –, um dos próximos poderia ser eu, acusado de inimigo do Duce.

– E como teve a ideia de vir para o Brasil? – quis saber mamãe.

– Eu tenho um tio que emigrou para a América do Norte. Esse parente já havia me aconselhado a ir também para lá, “*in América si sta bene*”, escrevera. Agora, com essa ameaça, a viagem tornava-se urgente. Com Viena, tratei de vender tudo que possuíamos para comparar as passagens e viajar antes que fosse tarde. E foi sorte.

– Ainda bem! – disse mamãe, interrompendo a conversa.

– Soubemos ontem – prosseguiu Cirio Covani – que no dia seguinte ao nosso embarque a polícia apareceu para dar uma batida lá na casa, já vazia... (GATTAL, 2000, p. 154-155, grifos da autora).

Contudo, sua abordagem é diferente da abordagem dos historiadores, uma vez que ao dividir com o leitor suas lembranças a narradora se atém a pormenores que não seriam necessários à descrição de um período histórico, sem se preocupar com a questão dos limites impostos pelas fontes históricas, de modo a preencher as lacunas da narrativa com o cotidiano e até mesmo o anedótico:

– Seu parente foi esperá-lo no porto? – quis saber Remo.

Cirio Covani riu:

– Meu parente mora nos Estados Unidos da América do Norte, ao comprar as passagens, eu disse apenas que desejava viajar para a América. Venderam-me passagens para o Brasil, para a América do Sul. Só nos demos conta do equívoco em alto-mar.

A família Covani chegara ao Brasil havia pouco mais de um mês, e ao desembarcar, graças à comissão de ajuda aos refugiados italianos, foram recebidos e alojados. Recomendados a papai, em busca de trabalho, apareceram em nossa casa.

Nesse mesmo dia, papai acertou a vida dessa família. Cirio Covani, pintor de automóveis, passou a trabalhar na garagem da Alameda Santos, ocupando a estufa que fora desativada com a mudança da oficina. Trabalharia por conta própria, não lhe faltaria serviço.

Do relacionamento com outras famílias italianas, Viena e Clara, bordadeira finas, com o tempo conseguiram freguesia rica. Choveram encomendas, dando-lhes a ganhar um bom dinheiro com as peças de *lingerie* que bordavam na perfeição.

Encantado com Clara, Remo não tirara os olhos da moça, sem conseguir disfarçar o seu interesse (GATTAL, 2000, p. 155, grifos da autora).

A linha da história dos Covani, no entanto, ainda voltaria a se cruzar com a linha da história dos Gattai, uma vez que Remo, irmão mais velho de Zélia, anos depois iria se casar com Clara. A proximidade entre os jovens aparece não apenas pelo explícito interesse

demonstrado por Remo já nesse primeiro encontro, mas também pela menção ao local em que estava localizada a oficina em que Cirio Covani iria trabalhar, a Alameda Santos – era nessa mesma rua que ficava a casa da família Gattai.

Mas o Estado Novo não rendeu apenas memórias anedóticas e felizes à narrativa de Zélia Gattai. Foi nesse período que Ernesto Gattai foi preso e torturado, acusado de ser comunista e de dar abrigo a imigrantes italianos que estavam fugindo da Itália. O pai de Zélia havia participado de vários encontros da Aliança Nacional Libertadora, organização que visava a uma reforma política radical para implantar um governo popular. A organização foi fechada pelo governo, mas seus dirigentes continuaram a fazer reuniões e comícios para discutir suas ideias. Ernesto, entretanto, não era um membro oficial da organização, mas apenas um simpatizante da causa, o que não impediu a violência que o acometeu e que impactou em toda a família Gattai:

O dia nem bem clareara quando a casa toda despertou com um vozerio na rua, pancadas fortes na porta: Abram! É a polícia!

Várias viaturas da polícia estacionaram na vila, despejando os tiros, que cercaram a casa. Vinham buscar papai.

Arrancado da cama, levado, sem dó nem piedade, para um camburão que aguardava de porta aberta, atirado para dentro com a maior brutalidade, sem ouvir os protestos da família, lá se foram, levando meu pai.

Diante de nossos olhos atônitos, sem conseguirmos entender o que estava acontecendo, os tiros reviraram a casa, esvaziando gavetas, abrindo colchões, travesseiros de plumas, procurando não sabíamos o quê.

Finalmente, debaixo do colchão de mamãe eles encontraram os recortes de jornais e revistas, as relíquias de dona Angelina, coisas as mais diferentes: poesias, artigos literários, notícias de prisões de amigos nossos, comunistas, com fotografias, e até escandalosas reportagens de crimes hediondos, como a do “crime da mala”, que ocupara as manchetes dos jornais e cuja protagonista, a vítima, esquartejada e metida numa mala, Maria Féa, mamãe conheceu. Não estou certa de que o material sobre tia Rina ainda estivesse por lá, se teria resistido ao tempo. Mas isso não vem ao caso, o que interessava à polícia eram os artigos políticos escritos por comunistas notórios e os noticiários com fotografias sobre prisões e deportações de *indesejáveis*.

Ao ver que seus velhos jornais amarelados pelo tempo estavam sendo recolhidos e metidos num saco para serem levados, mamãe protestou: *Essas coisas são minhas, meu marido não tem nada a ver com elas... Podem me prender se quiserem, mas não prendam ele, ele é inocente...* Não contivera as lágrimas. Os policiais nem a ouviram, não lhe deram confiança e muito menos se comoveram (GATTAI, 2000, p. 164, grifos da autora).

A origem da prisão de Ernesto Gattai? Uma jovem comunista havia sido detida e com ela encontraram uma lista com nomes e endereços de pessoas que ajudavam ou apoiavam o movimento comunista. Como a jovem estava grávida e temia pelo filho, entregou todos

aqueles que constavam na lista, mesmo sem conhecê-los, e foi assim que a polícia chegou até o pai de Zélia.

Ignorávamos toda e qualquer atividade política de papai. Por mais de uma vez, ele pedira a mamãe que desse fim à *porcariada* que juntava debaixo do colchão. *Se eu for preso isso vai me implicar.*

Mamãe se ofendera ao ver suas preciosidades serem chamadas de *porcariadas*. *Que homem mais convencido! Dizer: “Se eu for preso...” Preso por quê?*

A jovem que fora apanhada com a lista, e, por sinal, em adiantado estado de gravidez, dera o serviço, sempre pedindo perdão, pedindo clemência para o filho que trazia no ventre:

– O Gattai transporta dirigentes ilegais, os leva para encontros de direção, é o homem de confiança do Partido.

– *Homem de confiança do Partido?* – repetiu o chefe dos tiras, esfregando as mãos, de contente.

A polícia andava doida atrás de Prestes e Olga Benário; tinham posto a mãe, agora, em cima de quem poderia dar notícias do casal.

*Não conheço Prestes, nunca o vi em minha vida*, dizia o preso a cada interrogatório. Acareado com a jovem que o denunciara, ele continuou a negar toda e qualquer participação partidária, exasperando os policiais, que partiram para a violência (GATTAI, 2000, p. 165, grifos da autora).

A prisão do pai gerou muita angústia para Zélia e seus familiares, já que Ernesto foi preso e ficou desaparecido por vários dias:

Completamente desaparecido, o buscávamos em vão, um dia, passado mais de um mês, fomos convocados, a família toda, a comparecer à Delegacia de Ordem Política e Social.

Conduzidos à sala do delegado, Luiz Apolônio, ficamos aguardando. Não demorou, abriu-se uma porta e por ela entrou um tira acompanhado de um desconhecido. Que será esse pobre-diabo?, pensei.

Aspecto sujo, curvo, cabeça baixa, o “pobre-diabo” mal se mantinha em pé.

– Aqui está sua família – disse-lhe Apolônio.

O homem levantou a cabeça, nos fitou, e só então reconhecemos, debaixo das pelancas de um rosto sofrido, da barba comprida, o nosso pai.

Desesperados ao vê-lo naquele estado, o abraçamos chorando.

Apanhara muito, levava duchas de água gelada sobre a roupa e com ela encharcada fora atirado a um porão infecto, sem luz, gelado. Desesperada, mamãe lhe perguntava, entre soluços:

– O que foi que fizeram com você, Ernesto?

Calado, ele nos fitava.

Finalmente, ao sentir que a comoção se generalizara, Apolônio resolveu não perder mais tempo. Deu um murro na mesa, berrou:

– Está vendo, seu cínico? Tua família sofrendo por tua causa, você não tem pena dela?

Voltando-se para o nosso lado, disse:

– Esse descarado teima em não abrir a boca... Se ele contasse o que sabe, já estaria em casa há muito tempo. Se ele continua aqui, a culpa é dele, só dele. (GATTAI, 2000, p. 165-166).

Nessa passagem, percebe-se que a narradora pretende mostrar como seu pai foi forte e corajoso durante todo aquele martírio passado na prisão, mesmo diante de todo o sofrimento, de todas as torturas, evidenciados em sua descrição física e em seu silêncio. Além disso, é possível notar ainda a construção que a narradora faz a respeito da lógica que regia a DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), que tratava com bastante violência os presos suspeitos de atuar contra o regime vigente, e da falta de sensibilidade e ignorância que marcavam a postura desses profissionais que acreditavam estarem lutando e protegendo o seu país.

Continuávamos chorando, e, num gesto terno, papai passou a mão trêmula sobre minha cabeça:

– Não chorem mais, não chorem...

À negativa do prisioneiro desde o primeiro interrogatório, *eu não sei nada, não conheço Prestes*, ele agora acrescentara: *Mesmo que eu soubesse não diria, não sou agente de polícia.*

– Não adianta bancar o durão – continuou o policial. – Esta é a última chance que te damos; se você não se comove mesmo vendo tua família sofrer, então não tem mais remédio, você vai acertar as contas com Mussolini. Já foi encaminhado o pedido de tua expulsão para a Itália. Tudo depende dele – disse, dirigindo-se a nós.

Não pude me conter e, contrariando as ordens do chefe – recomendação feita ao chegarmos, *não podem dizer nada a não ser que eu pergunte* –, adiantei um passo e, olhando firme para papai, falei alto:

– Não se impressione, pai, não vá atrás da conversa dele... O senhor não pode ser expulso do Brasil, o senhor chegou aqui aos quatro anos de idade, já está há cinquenta anos e tem filhos brasileiros... Não há lei que permita sua expulsão...

Eu havia me informado sobre a possibilidade de uma expulsão, sabia tudo a respeito mas não pude continuar, não pude dar a meu pai detalhes sobre o assunto.

Fui interrompida com um tremendo berro:

– Cala a boca! Se disser mais uma palavra, sua cretina, você também fica!

Eu já tinha dado meu recado, e não me atingiram as ofensas que ainda ouvi (GATTAI, 2000, p. 166-167, grifos da autora).

Com a narração do encontro da família com Ernesto quando este estava preso, é possível perceber tanto a angústia e o sofrimento dos familiares por toda aquela situação como, também, a força e a coragem que a definiam. Isso se expressa especialmente através das atitudes de Zélia que são narradas, as quais indicam uma jovem formada nos mesmos valores que o pai. “Emocionado com a minha presteza em querer ajudar nosso amigo, olhando-me nos olhos, papai me disse: *Você é a minha esperança, eu acredito em você, [...]* *Os outros teus irmãos não se interessam por assuntos políticos*” (GATTAI, 2000, p. 162, grifos da autora).

A narradora se mostra como uma pessoa proativa, que busca soluções sem esperar que outras pessoas exijam isso e, dessa forma, constrói uma imagem que a aproxima bastante de seu pai. A partir da citação em relação à prisão de Ernesto Gattai, observa-se que a jovem Zélia busca informações e orientações que possam ajudar seu pai, alertando-o sobre o que poderia ou não ser feito com ele diante das ameaças do delegado da DOPS. Foi justamente por esta presteza e coragem apresentadas pela filha, que fazem com que ela não se intimide diante das grosserias e ameaças do delegado, que o pai a elogiara dias antes da prisão. A autora, dessa vez valendo-se das palavras do pai, mostra-se ao leitor como uma mulher corajosa, forte e com iniciativa, disposta a lutar por seus ideais e contra injustiças que possam ocorrer, igualando-se assim às imagens de seus avós, Eugênio e Francesco, e também ao pai, que tão fortemente lutou contra o regime instaurado por Getúlio Vargas.

A resistência de Ernesto Gattai foi mesmo grande: apenas depois de muitos dias do ocorrido na delegacia, conforme a narrativa, o pai de Zélia voltou para casa. Mas ele já não era o mesmo.

Fraco, depauperado, papai ainda passou uns poucos meses conosco, nos contando as maldades que lhe haviam feito.

– E por que o senhor não contou o que sabia? – quis saber Vera.

– Para que outras pessoas não viessem a sofrer o que eu estava sofrendo. Para a polícia não se deve abrir a boca.

Acometido de febre tifoide, o organismo debilitado de papai não resistiu.

Morreu aos cinquenta e quatro anos, vítima das atrocidades da polícia do Estado Novo de Getúlio Vargas.

No dia de seu sepultamento, as casas comerciais do bairro da Consolação e da Avenida Rebouças fecharam suas portas em sinal de luto.

Não fui ao cemitério. Recusei-me a ver o caixão de meu pai baixar à cova aberta à sua espera. Creio que não resistiria à dor. Fiquei em casa sozinha (GATTAI, 2000, p. 168).

Esse trecho da narrativa permite pensar que o intuito da narradora é denunciar as atrocidades do regime de Getúlio Vargas, e incriminar o ditador pela morte de seu pai, que era para ela como um herói. Ela o admirava e se orgulhava muito de ser filha de um homem que era justo, bondoso e honesto. Nesse fragmento, novamente se observa a tentativa da construção de uma imagem heroica para o pai da narradora. Ao indicar que ele sofreu todos aqueles atos de violência sozinho, sem denunciar outros companheiros de luta, a autora aponta para a coragem e a lealdade daquele homem, além de lhe atribuir uma conotação de mártir. Outro ponto relevante desta citação e dos modos pelo qual, nela, se pode observar a construção de uma imagem familiar, é a indicação do respeito e do carinho que o pai de Zélia teria conquistado ao longo de sua vida, os quais são expressos pela informação de que, no dia

do enterro, o comércio da região fechou suas portas em sinal de luto. Ainda nesse excerto a narradora apresenta ao leitor a dor que sentiu no dia em que seu pai morreu, a qual se evidencia em sua recusa em ir ao cemitério e na dificuldade que teria em assistir à cena que determinava o adeus ao pai.

Os relatos de quem passou por regimes ditatoriais ou dos familiares que tiveram pessoas na família que passaram por torturas, ficaram desaparecidas, enfim, o relato de quem vivenciou situações traumáticas, é mais completo do que o discurso histórico que simplesmente resume os fatos para que caibam nas páginas dos livros de história ou nas prateleiras dos arquivos, conforme ressalta Márcio Seligmann-Silva em seu livro *História, Memória, Literatura – o testemunho na era das catástrofes* (2003). Afinal, o que fica arquivado na memória de quem vivenciou essas situações permite resgatar as sensações e as emoções daqueles momentos, oferecendo ao leitor um discurso que possibilita uma perspectiva mais clara dos eventos compartilhados. O que se narra, nessas situações, é algo que pode ser sentido, e a possibilidade de o leitor se reconhecer naquela dor o aproxima muito mais do autor de memórias do que do historiador. Conforme o pesquisador, que reflete sobre uma obra ficcional que se tornou referência nos estudos acerca do Holocausto,

A força dessa obra advém justamente do fato de ela ser fictícia: as pessoas que realmente passaram pelas situações que o autor o descreve – baseado na leitura de dezenas de textos autobiográficos e de documentos e livros de história –, esses autênticos sobreviventes, justamente são incapazes de narrar com tanta precisão os detalhes do olhar da medusa (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 378).

É certo que Zélia não vivenciou as torturas nem compartilhou dos ambientes inóspitos em que os presos ficaram, mas presenciou a maneira desumana com a qual eram tratados e os efeitos dessa situação sobre eles, de modo que pode inserir em sua narrativa lembranças que seriam de seu pai mas, também, de certo modo, de todo um grupo de pessoas que passaram pelo horror de serem presas durante um regime autoritário.

Podemos inferir, assim, que Zélia apresenta em sua narrativa essas lembranças para mostrar ao leitor as terríveis consequências a que estão sujeitos todos aqueles que se veem obrigados a viver sob um regime autoritário. Com essas recordações, o leitor pode se familiarizar com a sua dor e se compadecer dela ao se colocar no lugar da narradora no momento da perda de seu pai. Ao se mostrar fragilizada em um momento de forte sofrimento, ela compartilha com o leitor o que teria de mais íntimo e privado e, ao mesmo tempo, o que há de mais comum a todos os seres humanos: a dor diante da perda.

Em *Città di Roma*, portanto, como pretendemos demonstrar, encontram-se muitas lembranças que a narradora não vivenciou, mas que ela compartilha com o leitor por meio do que lhe foi contado, ou seja, através das lembranças de seus familiares, as quais lhe foram passadas quando era criança em ocasiões em que os avós, tios e primos se reuniam, ou mesmo quando seus pais e irmãos se reuniam em sua casa após o jantar, para conversar e contar histórias.

A autora afirma, inclusive, que há várias versões para a mesma história, já que esta depende de quem a conta, pois cada um, ao narrar, tem um tom particular:

Emocionei-me com todas as versões que ouvi, os detalhes novos de cada narrador com sua ótica particular, cada qual com sua lembrança. Quem a contava bem, com grande sentimento, era tio Angelin. Sempre que eu ia a São Caetano visitá-lo, puxava o assunto (GATTAI, 2000, p. 35).

O mesmo acontece com a narrativa da chegada das famílias Gattai e Da Col ao porto de Santos, quando a autora expõe tanto a versão de seu tio Guerrando, o irmão mais velho de seu pai, quanto a versão de sua tia Margarida, irmã de sua mãe. Ambos contam como foi a chegada ao Brasil e a recepção dos imigrantes. O relato de Guerrando foca no jeito truculento com que os agentes sanitários os tratavam, pegando suas trouxas de roupas e a roupa do corpo para ferver e desinfetar, enquanto o relato de Margarida recai sobre a atenção e cuidado com que o médico tratou de sua irmã, Carolina, de apenas dois anos, que estava muito mal de saúde.

Essa mescla de vozes faz de *Città di Roma* uma narrativa memorialística multifacetada, na qual a narradora apresenta lembranças que não são fruto de sua vivência, mas que fazem parte da história de sua vida, já que foram com ela compartilhadas por seus parentes. A narradora é, aqui, a responsável pela tessitura dessa grande obra, pela seleção das diversas versões de um mesmo evento que são contadas por pessoas diferentes, pela definição do que deve ser mencionado e do que deve ser omitido.

Todos esses relatos – dos tios, dos pais, dos avós –, pautados por lembranças e esquecimentos das mais diversas ordens, são costurados pela autora que, assim, constrói a história de sua família. Cada episódio narrado vem de uma direção diferente, com a interpretação particular de cada um, e a escritora vai costurando essas lembranças, recolhidas daqui e dali, para formar a imensa colcha de retalhos que é a história das famílias Da Col e Gattai, a qual se desdobra em várias outras.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos vinculados às chamadas “escritas de si” – tais como o memorialismo, a autobiografia, a biografia e o testemunho, entre outros – estão cada vez mais conquistando espaço tanto na produção literária quanto na crítica acadêmica, o que tem levado a novas reflexões sobre os impactos desses textos no campo dos estudos literários. Tal produção, entretanto, não é uma novidade e encontra, no Brasil, uma tradição já delineada, na qual o nome de Zélia Gattai é um dos mais prolíficos.

Refletir sobre obras que lidam com a memória, individual e coletiva, e que, assim, aproximam-se tanto da história quanto da ficção, mostrou-se um desafio instigante, pois nos levou a perceber o quanto essas narrativas são porosas e têm limites pouco rígidos. Isso decorre, em parte, do próprio processo da rememoração, sobre o qual discorreremos no Capítulo 1: não há uma memória que se possa dizer “exata” ou que recupere “fielmente” o passado. A memória é incerta e tateante, marcada por esquecimentos, rasuras e reconstruções. Além disso, ela não é um processo solitário: como vimos com Maurice Halbwachs, a memória está sempre inserida no ambiente social, sendo assim construída por interpolações de vozes diversas.

Essas características nos levaram a perceber o quanto era movediço o terreno que havíamos escolhido para percorrer: qual seria o melhor caminho para analisarmos o livro de Zélia Gattai que tínhamos escolhido como corpus para nossa pesquisa, *Città di Roma*? Como lidar com as narrativas dessa mulher que se intitula como contadora de histórias e diz não acreditar que seja uma escritora? Como identificar, nessas narrativas, os pontos de aproximação e de distanciamento entre a história e a ficção, sempre decorrentes de um ato de recordação?

Foi diante dessas questões que nos ocorreu atentar para as fichas catalográficas das duas edições publicadas da obra, uma lançada pela editora Record e a outra pela Companhia das Letras. Nessas fichas, que se propõem como um material indicativo no qual as obras literárias são classificadas conforme seu gênero e assunto abordado, confirmou-se a dificuldade em se classificar a obra da escritora: a ficha da editora Record classifica o livro como uma biografia, enquanto a ficha da Companhia das Letras o classifica como uma autobiografia. Partindo dessa divergência, recorreremos também à fortuna crítica da autora e pudemos corroborar nossa dificuldade: apesar de as obras de Zélia serem normalmente associadas ao memorialismo, ao debruçarem-se sobre esses textos os pesquisadores transitam

por uma diversidade de gêneros textuais aproximados pelo fato de dedicarem-se a narrativas de vida, próprias ou alheias.

Esse texto que não se encaixava, exatamente, em uma única categoria, levou-nos a pesquisar sobre as outras formas narrativas que poderiam dele se aproximar, de modo a nos auxiliarem em nossa análise: assim, refletimos também sobre as variadas formas das escritas de si, que perpassam pela construção do que Leonor Arfuch chama de espaço biográfico. A partir dessas reflexões, percebemos que dispúnhamos de uma série de referenciais teórico-críticos que poderiam nos instrumentalizar para refletir sobre como, na obra em questão, a autora elabora um espaço biográfico que remete à história de sua própria família, num período de cerca de cem anos.

Foi, portanto, a partir desse cenário de muitas interpolações, que nos debruçamos sobre *Città di Roma*, e percebemos o quanto essa obra, aparentemente simples e prosaica, pode nos suscitar de reflexões sobre a literatura, sobre a história, sobre a narrativa. No texto de Zélia Gattai encontramos não apenas o relato das memórias de uma senhora, já idosa, que recorre às suas lembranças e às lembranças de seus familiares para contar ao leitor a história da formação de uma família. Pudemos perceber que essas lembranças são ligadas, de forma inseparável, a uma série de fatos históricos que conformaram ou, ao menos, possibilitaram a ocorrência de certos eventos. As histórias que essa narradora conta aos seus leitores são, assim, histórias de uma vida, de uma família, de uma cidade, de um país. Histórias permeadas pelo tempo, pelo esquecimento e pelas escolhas de uma determinada forma de escrita.

Identificamos, por exemplo, que a opção por manter a fragmentação e a falta de linearidade que, se são típicas da memória, não necessariamente fazem parte da narrativa, garante ao texto de Zélia Gattai um ar de informalidade que o aproxima mais de uma conversa que de uma narrativa literária. Isso, aliado à apresentação de diversas versões dos mesmos fatos, faz também com que se evidenciem ali mais as estratégias das narrativas ficcionais que as das narrativas históricas, pautadas por um desejo de objetividade e de compromisso com a verdade. Ao recorrer explicitamente a diversas memórias, a autora tanto explicita quanto recorre à sua liberdade de criação, mesmo quando narra eventos supostamente reais.

Outro recurso narrativo de Zélia Gattai que nos chamou a atenção foi a atribuição de determinadas lembranças a terceiros, seja por meio do uso do itálico para marcar uma voz que não era a dela, seja pela explicitação da origem daquelas informações. Essa estratégia parece nos levar a dois efeitos distintos: por um lado, isentam a autora da responsabilidade por determinadas imagens construídas na narrativa, uma vez que ela ali assume apenas o papel de uma reprodutora das memórias e vozes alheias; por outro lado, podem atribuir maior

credibilidade a fatos que o leitor sabe que não podem ter sido presenciados por ela, e cujos relatos poderiam ser colocados sob suspeita se não houvesse uma atribuição explícita àquele que o vivenciou e que, portanto, teria autoridade suficiente para a ele se referir.

Assim chegamos à imagem de uma colcha de retalhos, na qual esta contadora de histórias reuniu uma série de pedacinhos de vidas, com nuances e tonalidades diferentes, uma vez que oriundos de várias pessoas, e os agrupou de modo a dar a essa colcha a aparência que desejava. Certos retalhos foram excluídos propositadamente, pois a ela cabia a decisão sobre o que deveria ou não compor essa história de família. Outros talvez tenham se perdido ou esfacelado ao longo do tempo, ficando esquecidos por todos. Mas esses fragmentos não poderiam ser simplesmente juntados, de qualquer maneira: a costureira queria juntar esses fios e com eles tecer uma bela trama.

E é isso o que a narradora faz ao reunir essas vozes em favor da construção da imagem que ela deseja que o leitor tenha de si própria e de sua família. Falando de si e dos outros, ou deixando que os outros falem de si mesmos, da história do país e da vida daqueles que com eles conviveram, o espaço biográfico que na obra se constrói diz de uma família marcada, desde suas origens e chegada ao Brasil, pela força e pela justiça. Seus parentes – os avós, os pais, os tios, os irmãos – são apresentados como heróis, como pessoas corajosas capazes de enfrentar um oceano para conseguir uma vida melhor para as gerações futuras. Pessoas que nunca se recusaram a trabalhar, que passaram por problemas diversos, mas sempre resistiram a eles com bom humor, amor e fraternidade. São essas pessoas que possibilitam o nascimento da própria autora, uma menina ativa, inteligente e correta, que desde criança se destacava na família por suas posturas.

Ao lermos *Cittá di Roma*, assim, a partir de todos esses elementos, ainda que percebamos o aspecto de construção narrativa destinado à conformação de uma determinada imagem familiar, sentimo-nos próximos dessa família, que vivenciou eventos corriqueiros que poderiam acontecer a qualquer família. Fazemos, também, um pacto que é muito mais autobiográfico que ficcional, aproximando a narrativa mais à história que à ficção. Afinal, temos ali vozes autorizadas, acompanhadas de imagens que nos fazem conhecer essas pessoas, de documentos e fotografias que, de certa forma, “comprovam” o que se narra, fazendo com que o leitor perceba esse universo como autêntico.

Ao concluirmos esta dissertação, sentimos que conhecemos um pouco mais da história de nosso país por meio da história da família Da Col-Gattai, e acreditamos ter conseguido evidenciar que, apesar de relegada a segundo plano nas pesquisas acadêmicas, a obra de Zélia

Gattai possibilita uma série de reflexões sobre as escritas de si e sobre a própria literatura que ainda estão longe de ser esgotadas.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim Alves de. Introdução. In: AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da memória**: um estudo sobre Pedro Nava. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 13-26.

AMARAL, Glaucy Cristina do. **A narração memorialística em A casa do Rio Vermelho, de Zélia Gattai**: uma meta-memória. 2010. 85 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14929>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

ARAGÃO, Maria Lucia. Memórias literárias na modernidade. **Letras**, Santa Maria, n. 3, jan./jun. 1992. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11423/6898>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas de subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: Arquivos pessoais, **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEVILAQUA, Ceres Helena Ziegler. História e memória em Um Chapéu para Viagem de Zélia Gattai. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 12, 2007, Ilhéus, BA. **Anais...** Ilhéus: UESC, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/CERES%20HELENA%20ZIEGLER%20BEVILAQUA.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. p. 183-191.

BRAGA, Kassiana. A senhora dona da memória: autobiografia e a construção da memória em dois livros de Zélia Gattai – “Anarquistas graças a Deus” e um “Chapéu para viagem”. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 21, 2012, Campinas, SP. **Anais...** São Paulo: ANPUH-SP, 2012. p. 1-11. Disponível em: <[http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342557520\\_ARQUIVO\\_ResumoUnicamp.pdf](http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342557520_ARQUIVO_ResumoUnicamp.pdf)>. Acesso em: 03 set. 2016.

BRAGA, Kassiana. História e Literatura em Zélia Gattai. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: CULTURA, SOCIEDADE E PODER, 4, 2014, Jatai, GO. **Anais...** Jatai: UFG, 2014. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(138\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(138).pdf)>. Acesso em: 15 out. 2015.

BRISOLARA, Valéria. Narrativa, memória e identidade: o boom das narrativas de cunho memorial. **Cenários**, Porto Alegre, v. 1, n. 5, 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/view/737/499>>. Acesso em: 03 set. 2016.

BUNGART NETO, Paulo. De Taunay a Nava: grandes memorialistas da literatura brasileira. In: ENCONTRO DIÁLOGOS ENTRE LETRAS, 1, 2011, Dourados, MS. **Anais...** p. 44-55. Dourados: UFGD, 2011. Disponível em: <<http://www.ufgd.edu.br/eventos/edel/trabalhos/BUNGART%20NETO,%20Paulo.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2016.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Memórias de uma jovem anarquista. In: MYRIAM, Fraga. **Gênero e Memória**. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2002. p. 39-54.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-68.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 39-66.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, 2009, p. 7-16. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antteriores/topoi19/topoi%2019%20-%2001%20artigo%201.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi19/topoi%2019%20-%2001%20artigo%201.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2016.

DOSSE, François. Uma história social da memória. In: DOSSE, François. **A história**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2012. p. 265-307.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 111-125.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Memorialismo, autobiografia e narrador pós-moderno: a prosa literária brasileira na leitura de Silviano Santiago. **Iris**, Recife, v. 1, n. 1, p. 67-76, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/IRIS/article/view/12/11>>. Acesso em: 03 set. 2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

GATTAI, Zélia. **Anarquistas, graças a Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTAI, Zélia. **Città di Roma**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GATTAI, Zélia. **Città di Roma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GATTAI, Zélia. **Discurso de posse**. Academia Brasileira de Letras, 2002. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/zelia-gattai/discurso-de-posse>>. Acesso: 10 fev. 2016.

GATTAI, Zélia. **Senhora dona do baile**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GEDOZ, Sueli; COSTA-HUBES, Terezinha da Conceição. A leitura do gênero discursivo memórias literárias a partir de um olhar bakhtiniano. **Signum: estudos da linguagem**, Londrina, v. 13, n. 2, p. 253-273, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/6528/6978>>. Acesso em: 03 set. 2016.

GINZBURG, Carlo. Introdução; Apêndice – provas e possibilidades. In: GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7-14; 311-335.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, v. 22, p. 37-57, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736/2473>>. Acesso em: 03 set. 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor. In: KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 15-60.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 76-110.

LE GOFF, Jaques. A ordem da memória. In: GOFF, Jaques Le. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013. p. 387-499.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristóvão Tezza. **Letrônica**, Porto Alegre. v. 4, n. 1, p. 181-195, 2011. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>>. Acesso em: 10 set. 2016.

MENDES, Enoi Maria Miranda. Zélia Gattai em “A” Senhora dona do Baile: uma autobiografia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ORBIUS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, 8, 2012, La Plata, Argentina. **Actas...** La Plata: UNLP, 2012. Disponível em: <<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Miranda%20Mendes-%20Enoi%20Maria.pdf/view?searchterm=None>>. Acesso em: 15 out. 2015.

MENDES, Maria Lúcia Dias. **No limiar da história e da memória: um estudo de Mes mémoires, de Alexandre Dumas.** 2007. 320 f. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112007-143905/pt-br.php>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

MOISÉS, Massaud. Memórias. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 289.

NERY, Hermes Rodrigues. **Zélia Gattai e a alegria de viver.** Entrevista. Site UOL, 14 jan. 1989. Disponível em: <<http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/gattai.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de História das Ideias,** Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000. Disponível em: <<http://rhi.fl.uc.pt/vol/21/spesavento.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2016.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira. Narrativas memorialísticas: memória e literatura. **Revista Contemporânea de Educação,** Rio de Janeiro, n. 12, p. 195-211, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1648/1496>>. Acesso em: 03 set. 2016.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 25-142.

ROSCILLI, Antonella Rita. Análise diegética: tempo e narrativa. In: **Da palavra à imagem em Anarquistas, graças a Deus de Zélia Gattai.** Salvador, EDUFBA, 2011, p. 49-63.

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010. p. 15-38.

ROSSINI, Igor; SOUZA, Ana Carolina Cruz de. O “eu” e os “outros de si”: automemoriografias em Anarquistas, graças a deus, de Zélia Gattai. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 13, 2013, Campina Grande, Paraíba. **Anais...** Campina Grande: UEPB, 2013. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434327683.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434327683.pdf)>. Acesso em: 25 ago. 2016.



SANTIAGO, Silvano. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, Silvano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-93.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

TEZZA, Cristóvão. **Literatura e biografia.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. Disponível em:

<<http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/Literatura%20e%20biografia%20-%20Cristov%C3%A3o%20Tezza.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2016.

## ANEXOS

## Anexo A – Reportagem sobre a visita de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre ao Brasil



crônica

# duas capitais na rota de sartre



Caminhando semba de Visconde ("Princesa não tem fim"), o existencialista foi ver o Cristo Redentor.



No Largo da Botafogo, verdadeira Vila Rica.

Quando percebeu o movimento em torno da vinda de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir ao Brasil, depois de conhecer a importância do famoso filósofo francês, o menino estremeceu-se, pensando numa entrevista para o seu jornalzinho do colégio. De fato, sensação!

Cutou algum esboço aos pais convencendo-os de que devia doctar de lá. Os ilustres visitados seriam, naturalmente, solicitados a dar lições de entrevistas e a passar para colegas profissionais. Não seria justo incomodá-los, tomar-lhes o precioso tempo com um "fofoquinha".

Durante toda a estada de Sartre e Simone de Beauvoir no Rio, o menino teve várias oportunidades de estar com o casal. Tinha dado sua palavra — que dabo! — e manteve o trato. Já-mais se impertinou com perguntas.

El se viuvera de sua parreira, enquanto tomava uma batida de maracujá (uma de suas boas descobertas no Brasil), seu insuperável charutinho Talbot na boca, virando-se para o menino, que prostrava aliado para ver se "passava" alguma coisa de francês, o filósofo perguntou-lhe a seguinte-roque:

— Como é que você ainda não me pediu uma entrevista para o seu jornalzinho? — E, com um

serio mal consultado — E isto verdadeiramente surpreendido.

O menino sorria, meio encolado, e sua resposta foi um olhar significativo à mãe, que se encontrava presente.

— Se você quiser, ainda está em tempo... Você não vai me incomodar, posso afirmar — disse-lhe, tendo interpretado o olhar do menino.

— Agora? Agora que todo mundo já fez, não interessa — respondeu o menino, dirigindo-se à mãe, desta vez com um olhar de censura.

Sartre interessou-se. — Mas eu posso dar uma entrevista diferente a você. Eu direi a você coisas que não disse a nenhum jornalista. De acordo?

— Eu li seu jornal que o senhor disse que não tinha nada a dizer à juventude...

— Você lê isso? — Desta vez não achou graça. — Pois não é nada. Nunca eu digo isso. Tenho sempre muito a dizer aos jovens. Tive contato com os jovens brasileiros de Pernambuco, Bahia, Rio e São Paulo. Eles estiveram presentes às minhas conferências, e fiquei encantado com o seu interesse, sua vivacidade e perguntas inteligentes. Naturalmente o jornalista que escrevesse isso não interpretaria o que eu disse. Mas, vamos lá, pergunta, jovem, que eu responderei com prazer.

O menino, de natural desembargado, estava, agora, diante do escritor, inteiramente incluído. Mas encolado, impudico!

— Vamos planejar esta entrevista — seu ar grandioso voltou em grande estilo. — Você, um menino de 12 anos, vai me fazer perguntas de um

Com Nietszche, para servir direito Brasil.



Jean-Paul e Simone (as idéias) e JK (as fotos). Resultado final: estenderam-se maravilhosamente.

menino de 12 anos. Como só agora eu fui entrevistado por jornalistas maiores, as respostas que darei, serão inteiramente de primeira mão. Se você me perguntasse sobre existencialismo, Cuba ou Alpiça, não teria graça. Já respondi mil vezes. Você é um menino que gosta de política. Agora como você preferirá ouvir um discurso abstrato a assistir um jogo de futebol — não aceita?

O menino sorria — sempre adentro mágoas — como é que foi "meu"?

— Pergunte o que é que eu gostaria de fazer aos 12 anos. Se, como você, eu me interessava por política. Eu responderei que absolutamente não me interessava pela política.

— Por falta das circunstâncias... Não que isso me dá prazer...

— Sempre me interessei por livros. Desde os sete anos, quando aprendi a ler e escrever, leit e escrevi. Isso me dá prazer.

— Por que você não lhe pergunta se dirige



Atitude pitoresca. O peso diria ser esteatossilicatos.



João Amado, o pequeno repórter, cumpre sua tarefa.

caçoque

# velha terra de minas no caminho do filósofo

— Voltamos às perguntas de 12 anos. — E, retomando o pé! — Você não quer saber se eu gosto de tomates?

Gargalhada geral.

O tempo havia passado depressa. Um compromisso se esperava.

Estádo, em casa, o menino se perguntava e porque daquele sermão das "velhas", prestado nas "intencional" entrevistas.

— Esse Sartre é um "chapa legal!"

— Voltamos às perguntas de 12 anos. — E, retomando o pé! — Você não quer saber se eu gosto de tomates?

Gargalhada geral.

O tempo havia passado depressa. Um compromisso se esperava.

Estádo, em casa, o menino se perguntava e porque daquele sermão das "velhas", prestado nas "intencional" entrevistas.

— Esse Sartre é um "chapa legal!"

— Voltamos às perguntas de 12 anos. — E, retomando o pé! — Você não quer saber se eu gosto de tomates?

Gargalhada geral.

O tempo havia passado depressa. Um compromisso se esperava.

Estádo, em casa, o menino se perguntava e porque daquele sermão das "velhas", prestado nas "intencional" entrevistas.

— Esse Sartre é um "chapa legal!"

— Voltamos às perguntas de 12 anos. — E, retomando o pé! — Você não quer saber se eu gosto de tomates?

Gargalhada geral.

O tempo havia passado depressa. Um compromisso se esperava.

Estádo, em casa, o menino se perguntava e porque daquele sermão das "velhas", prestado nas "intencional" entrevistas.

— Esse Sartre é um "chapa legal!"

— Voltamos às perguntas de 12 anos. — E, retomando o pé! — Você não quer saber se eu gosto de tomates?

Gargalhada geral.

O tempo havia passado depressa. Um compromisso se esperava.

Estádo, em casa, o menino se perguntava e porque daquele sermão das "velhas", prestado nas "intencional" entrevistas.

— Esse Sartre é um "chapa legal!"

— Voltamos às perguntas de 12 anos. — E, retomando o pé! — Você não quer saber se eu gosto de tomates?

Gargalhada geral.

O tempo havia passado depressa. Um compromisso se esperava.

Estádo, em casa, o menino se perguntava e porque daquele sermão das "velhas", prestado nas "intencional" entrevistas.

— Esse Sartre é um "chapa legal!"

Tipo popular de Ouro Preto, a era, pouco mais de Sartre. Simpatia mútua. Lembraça para ele.



Após a velha Ouro Preto, Pampulha, a noite.

