

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 6, Número 1, Jan.-Jun. 2017

FORMAS DA MEMÓRIA E CONFIGURAÇÃO DE LUGARES-VAZIOS NA FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA E NA AUTOBIOGRAFIA DE JOSÉ LINS DO REGO



TOWARDS A PARAMETRIC CONTINUOUS PROPOSAL IN PORTUGUESE

SILVA, Edson Ribeiro da
(UNIANDRADE)

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITARESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 13/05/2017 • APROVADO EM 02/06/2017

Abstract

According to Ricoeur, the Platonic philosophy establishes two major forms of remembrance: the eicastic corresponds to the images copy, as recorded passively in memory; the fantastic corresponds to the simulacrum, the creation of a new reality from such images. The writing of the self, in the broad sense given by Lejeune, makes use of memory, is to copy the data stored there, as in the autobiography, either to modify it intentionally, as in autobiographical fiction. For theorists heirs literature phenomenological tradition, as Ingarden and Iser, the text can not contain all the information, particularly the images necessary for its perception, which causes into its composition the use of indeterminacies and empty seats, that need to be filled at the reception act, by the reader. Iser sees the configuration of those empty seats, by the writer, the ability to obtain the aesthetic effect. José Lins do Rego is a notorious

example of writing of the self, who used his memory as the source for numerous works, such as the novel *Menino de engenho* and the autobiography *Meus verdes anos*. They are in them examples of use of two memory options and of configuration of the empty seats, aiming different ways of reception by the reader and coming to different aesthetic effects.

Resumo

Conforme Ricoeur, a filosofia platônica estabelece duas grandes formas de rememoração: a eicástica corresponde à cópia das imagens, conforme foram gravadas passivamente na memória; a fantástica corresponde ao simulacro, à criação de uma nova realidade a partir de tais imagens. A escrita do eu, no amplo sentido dado por Lejeune, faz uso da memória, seja para copiar os dados lá gravados, como na autobiografia, seja para modificá-los de modo intencional, como na ficção autobiográfica. Para os teóricos da literatura herdeiros da tradição fenomenológica, como Ingarden e Iser, o texto não consegue conter todas as informações, sobretudo as imagens necessárias à sua apreensão, o que faz com que ele se componha de indeterminações e lugares-vazios, a serem preenchidos no ato da recepção, pelo leitor. Iser vê na configuração desses lugares-vazios, pelo escritor, a possibilidade de obtenção do efeito estético. José Lins do Rego é um exemplo notório de escrita do eu, que fez da memória a fonte para inúmeras obras, como o romance *Menino de engenho* e a autobiografia *Meus verdes anos*. Encontram-se nelas exemplos de utilização das duas possibilidades de memória e de configuração dos lugares-vazios, objetivando modos diversos de recepção pelo leitor e chegando a efeitos estéticos diversos.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Memory. Aesthetic effect. Autobiographical fiction. Autobiography. José Lins do Rego.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Autobiografia. Ficção autobiográfica. Efeito estético.

Texto integral

As formas da memória na autobiografia e na ficção autobiográfica

A autobiografia e a ficção autobiográfica, ou autoficção, correspondem a modos diversos de a arte literária fazer da memória a matriz para a elaboração estética. Evidentemente, a intencionalidade que preside à escolha entre autobiografia e autoficção dá origem a procedimentos diversos de escrituração. Tais modos buscam determinar a recepção do texto, pelo leitor. Existe, de fato, uma tentativa de controle sobre a deriva dos sentidos, que se manifesta de formas diferentes conforme o texto apareça como memória ou como ficção.

Autobiografia e ficção autobiográfica se imbricam. Os processos através dos quais a memória é utilizada estão submetidos às contingências da própria transformação da recordação em material constitutivo para as obras. As formas da memória vêm sendo especificadas desde a antiguidade grega. Como memória, a relação do homem com o mundo pode representar uma atitude passiva, como fixação de imagens na alma, ou ativa, através da recordação, do esforço de reconstituir o passado. A memória como depositária de imagens, ou “eicástica”, conforme Ricoeur (2007, p. 31), que retoma os conceitos de Platão, é constituída pelo *eikon*, ou cópia do real, enquanto as artes de invenção, ou “fantástica”, apoiam-se no *phantasma*, simulacro que finge parecer real. Essa diferença não é ingênua: “É na contracorrente dessa tradição de desvalorização da memória, nas margens de uma crítica da imaginação, que se deve proceder a uma dissociação da imaginação e da memória, levando essa operação tão longe quanto possível” (RICOEUR, 2007, p. 25-26. Grifo do autor). A diferença entre representar o real, conservado como imagem na memória, e criar uma representação a partir do imaginário repousa sobre as intencionalidades a partir das quais as imagens são retomadas. Pode-se reconstituir o passado, buscando a eidética como cópia, ou usar a imagem como material para o imaginário. Conforme Ricoeur (2007, p. 26. Grifo do autor):

Sua idéia diretriz é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal.

A diferença provém, sobretudo, das intencionalidades que condicionam as duas possibilidades, a da criação de uma realidade, como ficção, e a da reconstituição da realidade, como esforço de memória. No primeiro caso, encaixa-se a ficção autobiográfica, como criação, mesmo que, sendo eidética, ela se baseie nas imagens depositadas na memória; no segundo caso, a autobiografia, como esforço de recordação, que busca o reconhecimento da imagem tal como fixada na memória. Sendo eidéticas, tanto uma como outra baseiam-se nas imagens depositadas, de modo passivo, na alma, através das impressões sensíveis. Não há como se chamar a fantástica, ou simulacro, de pura invenção. Por isso, a ficção autobiográfica, ou autoficção, pode ser definida como um esforço para evidenciar a ancoragem na memória, como intencionalidade. A partir do atrelamento da narrativa autoficcional à memória, aos dados da consciência do autor, estabelecem-se contratos de leitura específicos. O texto oscila entre criar e lembrar. O modo de configuração dele adota processos que evidenciam a lembrança, a reconstituição de elementos do passado em uma narrativa que se autodefine como ficção. Os processos de escrituração atentam para uma dialética entre rememoração e invenção, que produzem efeitos estéticos distintos daquela ficção que se apresenta, dentro das possibilidades e convenções, como obra apenas do imaginário. E que diferem também daqueles perseguidos pela autobiografia. O esforço por rememorar aparece, na autobiografia, como tentativa de reconstituição da imagem de forma mais fiel e definida.

Para as teorias que tratam da memória, essa duplicidade apontada por Ricoeur, e que vem desde os gregos, o esforço por transpor para a narrativa os dados depositados na consciência são fundamentais para a constituição daquilo que define a subjetividade. Afinal,

a individualidade é formada pela narrativa formada pela rememoração. A constituição do sujeito, no tempo, dá-se através da retenção de imagens, pelos sentidos, que são trazidas ao presente através do esforço voluntário de lembrança. Poder lembrar e reconhecer-se como a consciência que apreendeu a imagem torna possível o reconhecimento de si-mesmo, como sujeito. A concepção ricoeuriana de sujeito faz com que este seja uma narrativa voluntariamente formada, através do esforço de voltar ao passado.

Diante dessa possibilidade, a autobiografia parece corresponder com exatidão a esse esforço constitutivo do sujeito. O esforço pela fidelidade ao dado apreendido pela consciência, no passado, resulta em textos mais fechados, em que se depende a necessidade subjetiva do autor de reduzir ao mínimo as indeterminações, a deriva dos sentidos. A sua inteireza como sujeito do discurso evita riscos no que se refere à recepção do texto. É algo que pode ser evidenciado em inúmeras narrativas autobiográficas. Sobretudo, se essas narrativas autobiográficas são formadas pelo material que seus autores usaram para a produção das suas narrativas ficcionais ou autoficcionais. Usando-se um exemplo extraído da literatura brasileira, José Lins do Rego evidencia essa diferença. Sua ficção ancora-se em episódios da infância ou no contexto em que o autor a viveu. Quando o escritor, já em final de carreira, empreende a composição de um livro de memórias, que também se confina em episódios da infância, adota procedimentos distintos de escrituração, que evidenciam o esforço por reduzir as indeterminações, os lugares-vazios constitutivos de toda narrativa. Assim, *Meus verdes anos* é obra autobiográfica, em que o esforço pelo preenchimento de lugares-vazios acaba resultando no empobrecimento das possibilidades de recepção pelo leitor. Mas a ficção do autor, que tem em *Menino de engenho* a melhor possibilidade de atrelamento na memória, aceita as indeterminações, usa com domínio os lugares-vazios, buscando antes a construção de efeitos estéticos mais complexos. O modo como os lugares-vazios resultam em possibilidades de recepção, mas também de configuração da obra, evidenciam que eicástica e fantástica servem como procedimentos para a obtenção de efeitos estéticos.

A autoficção, sobretudo quando a relação entre memória e imaginário assume contornos mais ambíguos, busca resultados estéticos mais complexos do que o efeito de fidelidade ao real. A atenção do autor recai sobre as possibilidades de a memória obter efeitos de realidade que evidenciem a fidelidade, sem se deixar aprisionar pela cópia. A relação entre cópia e simulacro gera os fulcros onde os lugares-vazios acabam resultando em esforço estético, como busca por efeitos mais experimentais quanto às possibilidades de recepção. Se a obra de José Lins de Rego pode ser citada como exemplo conflitante dessa intenção, pois a linha divisória entre memória e criação é muito tênue, as obras de outros escritores também considerados regionalistas, como Rachel de Queiroz e Autran Dourado, evidenciam possibilidades de a ancoragem na memória, como eidética inevitável, manipular os limites entre recordação e invenção de um modo mais estético e menos conflitante; os lugares da infância estão lá, pessoas conhecidas, mas para serem recebidos como ficção.

O retorno à infância e o olhar interior como possibilidades para o prazer estético

O interesse pelo passado pessoal, que se torna matéria constitutiva para obras literárias, já foi objeto de inúmeros esforços de entendimento. Na maioria das vezes, o que ressalta é uma tentativa de formação de sentido para a existência do sujeito. O sentido pode estar lá, naquele passado que se reconstitui, mas também além do próprio presente em que se rememora, através da produção da obra de arte

como sentido estético. A fenomenologia, em especial a preocupação de Heidegger (2012, p. 516-524) com o sentido da existência, faz das duas possibilidades uma razão para que o artista escreva. O filósofo alemão faz do olhar do eu para si mesmo uma condição para a superação de uma existência “inautêntica”, sem sentidos pessoais. O olhar interior, tradição que Ricoeur (2007, p. 107) faz remontar a Santo Agostinho, pode ser compreendido como esforço pela compreensão do eu que faz da memória voluntária um meio para que o sujeito reconheça a sua unidade no tempo. Falando sobre Proust e o exercício do olhar interior, o filósofo francês também contempla a possibilidade de o eu se configurar como narrativa exterior, escrita. Ou seja:

O dilema desaparece se a identidade entendida no sentido de um mesmo (*idem*) for substituída pela identidade entendida no sentido de um si-mesmo (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* não é outra senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa. (...) Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. (RICOEUR, 2010, p. 419)

Isto significa ser o Mesmo dentro de uma sequência de mudanças no tempo, um si-mesmo que pode reconhecer-se como tal em cada manifestação da diferença, o que pode ser visto como a definição mais primária da narrativa como sequência de estados diferentes relacionados a um único sujeito. Sem a mudança, não se narra; se descreve. Encontrar um si-mesmo e especificar o que constitui ser o Mesmo dentro da mudança é uma das razões para que se escrevam narrativas. Assim:

A história contada diz o quem da ação. *Portanto, a identidade do quem não é mais que uma identidade narrativa.* Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou então se considera, na esteira de Hume e Nietzsche, que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista, cuja eliminação faz aparecer tão-somente um puro diverso de cognições, emoções e volições. (RICOEUR, 2010, p. 418. Grifos do autor)

Ricoeur está focalizando um aspecto que é uma das principais preocupações de Lejeune em seus estudos sobre a natureza da autobiografia. A narrativa é a história de uma personalidade. A “história contada”, de Ricoeur, passa a ser um esforço por juntar os diversos estados desse “*quem da ação*”, e Lejeune acredita na possibilidade de a autobiografia agrupar esses estados:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua

história individual, em particular a história de sua personalidade.
(LEJEUNE, 2008, p. 14)

A definição de Lejeune acerca do que constitui a autobiografia sofreu alterações ao longo de seus estudos. Por exemplo, a especificação de que se trata de narrativa “em prosa” será revista e abandonada em definições posteriores. O olhar interior torna-se a marca identitária do gênero, e Lejeune passa a não mais diferenciar autobiografia de autoficção. Tudo é escrita do eu. A percepção de que se trata de um olhar sobre si-mesmo basta, mesmo quando sob o disfarce da enunciação ficcional. A identificação entre autor, narrador e personagem, requisito para o texto autobiográfico, é posteriormente abandonada. Essa identificação, que era essencial ao contrato de leitura, o “pacto autobiográfico”, conforme Lejeune o nomeia, sofre revisões que tornam a exigência algo mais intuitivo que explícito. Assim, a ficção que faz da memória o material para a construção da narrativa é autobiográfica mesmo quando a relação autor-narrador-personagem é colocada sob as possibilidades diversas de foco narrativo. Proust é autobiográfico, de fato, mesmo sendo ficcional. E Ricoeur pode continuar vendo no romancista francês o paradigma do olhar interior que acredita que o sentido da existência está na perenidade da obra de arte, não nos fatos trazidos à luz pela eicástica. O paradigma de construção de sentidos para a existência através da configuração de uma obra de inegável valor estético também pode ser detectado em autores como Autran Dourado ou Luiz Vilela. No entanto, a autobiografia como identificação entre autor-narrador-personagem pode ser vista a partir da preocupação com a “história de uma personalidade” e o sentido desta passa a importar mais que o resultado estético obtido. José Lins do Rego, em seu *Meus verdes anos*, ilustra essa posição subjetivista do autor que já construiu uma obra literária e que, ao final da vida ou da carreira, prefere que esse olhar interior resulte como identificação definitiva do sujeito que escreve. A obra é homenagem, esforço por reconstituir o passado, e este passa a importar mais que resultados estéticos. A atitude nem sempre é esta. Há esforços memorialísticos que perseguem a perenidade estética, tantas vezes impulsionados pela obra proustiana, mesmo quando erigem o eu como monumento. Na literatura brasileira, o esforço é evidente em Pedro Nava. Ou a perenidade estética se sobrepõe à intenção de homenagear o eu, como se evidencia em *Infância*, de Graciliano Ramos, obra em que os lugares-vazios invertem uma preocupação com a causalidade própria das histórias de uma personalidade.

Essas possibilidades todas são aplicações do esforço pelo qual a memória reconstitui o passado. A memória em sua possibilidade ativa de trazer de volta imagens fixadas na consciência, diferente do modo involuntário pelo qual elas se fixam nesta. A presença do passado, da lembrança pessoal, na narrativa literária encontra uma provável explicação nas palavras do filósofo Comte-Sponville (2007, p. 30. Grifo do autor): “A infância é um milagre e uma catástrofe. Um milagre, porque nela vivemos apenas o inédito, o improvável, o inexplicável – apenas o *novo*. Uma catástrofe, porque precisamos sair dela e não conseguimos.” A impossibilidade de sair da infância, somada a esse caráter de encantamento que a caracteriza, está na base para a elaboração de obras em que o “*novo*” passa a ser tema para a compreensão do sujeito, da experiência humana como tal. O romance de formação é a sua manifestação mais evidente, dentro da ficção. A autoficção faz

dessa experiência com o “*novo*” uma busca por problemáticas que sirvam como pretexto para a elaboração estética. A condição de estar preso à infância traz para a autoficção a experiência pessoal, vivida na forma de encantamento ou até de sofrimento. Ou seja:

Ninguém se cura da própria infância, porque ela é si mesmo. Feliz? Infeliz? Ninguém se consola de tê-la perdido ou vivido. Não temos outra escolha que não seja entre a saudade (do que foi) e o lamento (do que não foi), entre a gratidão e a misericórdia, ambas difíceis. Trabalho de luto: trabalho de vida. Não para se encerrar na tristeza ou na angústia, mas, muito pelo contrário, para sair delas, caso se consiga. (COMTE-SPONVILLE, 2007, p. 30)

Está-se diante de algo complexo como é o conceito freudiano de “trabalho do luto”, que Comte-Sponville evoca e aproxima da necessidade de lembrar o passado. Lembrar como esforço para se libertar dele, através da definição de seus sentidos. Esse mesmo trabalho de luto, na visão de Ricoeur (2007, p. 82), impede que se recaia no abuso, na patologia, que consiste na “memória impedida”, aquela que não faz do olhar interior uma forma de acerto de contas com o passado e o transforma em obsessão. A literatura, assim, está no entrecruzamento de uma relação pessoal da memória com o passado e da possibilidade de o mesmo ser exteriorizado como texto configurado. É algo que poderia ser visto, tal como o trabalho do luto freudiano, como necessidade de fazer cessar o desconforto como forma de se sentir prazer. A ideia de prazer como supressão do desconforto e do sofrimento é negada por Comte-Sponville (2007, p. 77): “O prazer será a cessação de um sofrimento ou será o sofrimento que é a falta ou a perda de um prazer? (...) Sofrimento é diferente de nostalgia. Prazer, de alívio.” O filósofo está, evidentemente, se contrapondo à noção do prazer como satisfação de necessidades como comer ou da cessação da dor física. Em vez da ausência de um estado negativo, o prazer pode ser a sensação de fruição de algo positivo. É o que explicaria, por exemplo, o prazer estético:

Há o prazer de comer quando se tem fome, o sofrimento de ter fome quando não se tem o que comer. Mas há também o prazer estético, que não preenche nenhuma falta (...). O prazer de comer quando se tem fome não é a mesma coisa que o prazer de comer *bem* quando se gosta disso. (...) Positividade do prazer. Positividade do sofrimento. É o que tira a razão de Freud ou de Schopenhauer, para os quais o prazer era apenas o alívio de uma tensão, de um sofrimento, de um mal-estar anteriores. (COMTE-SPONVILLE, 2007, p. 77-78. Grifo do autor)

Sobre a condição de o prazer estético não preencher nenhuma falta, a ideia é evidentemente polêmica e só interessa aqui como fixação da possibilidade de se fazer da memória não algo de que o autor precisa se livrar como elemento negativo, mas justamente de se fazer dela uma referência para a obtenção desse prazer. A positividade da memória na construção da obra literária ultrapassa, sem dúvida, a

negatividade que a mesma pode assumir como superação da dor. Por isso, o retorno ao passado, como eicástica, está na base para a criação, através da fantástica. Ou para a fixação da memória como real vivenciado. As possibilidades de a obra baseada numa eidética olhar para o autor que rememora (como passado) ou para a obra que se constrói (como futuro) resultam em efeitos estéticos diversos, de acordo com essas intencionalidades.

Importa reconhecer que o sujeito que rememora como autor é instaurado nesses textos. Enunciador do texto, mesmo quando a voz é delegada a um narrador fictício e os fatos referidos a personagens imaginados. A experiência do si-mesmo através da experiência do passado, como sendo um outro da ficção, é uma das formas de o sujeito se observar, perceber uma unidade dentro de estados que se alteram. Evidentemente, esse exercício do olhar interior pode ser motivo para o prazer como positividade, antes mesmo do reconhecimento dos efeitos estéticos perseguidos na configuração da obra.

O olhar interior como constituição ou história de uma personalidade e os lugares-vazios como elementos constitutivos da obra literária

Conforme se retomou aqui o modo como Lejeune observa a autobiografia ou a ficção autobiográfica, elas podem ser vistas como histórias de uma personalidade. A natureza formativa dessa história, como algo ancorado na duração, que depende do tempo para ocorrer, faz com que ela se assuma como narrativa. Poderia ficar contida dentro da narrativa de si-mesmo como reconhecimento do sujeito como identidade, prática subjetiva de percorrer as imagens do passado e reconhecer-se como a mesma consciência que no presente rememora. Mas a narrativa vai além e se exterioriza como texto para ser lido. Agora, ela já não está mais sujeita ao estado da rememoração que apenas constata a continuidade, no presente, da consciência que, no passado, apreendeu imagens, presenciou fatos, transformou ações em hábitos. O reconhecimento desses dados fixados na consciência possibilita a sua exteriorização, como narrativa para o outro. O modo como essa exteriorização se dá, como configuração da obra, é que preside às escolhas estéticas. Há uma intencionalidade que preside ao ato de configuração.

Quando se fala em “configuração” da obra literária, está-se diante da relação que Ricoeur estabelece entre *mythos* e *mimesis*. O primeiro termo refere-se à “composição da intriga”, ato pelo qual a obra ganha corporeidade; o segundo refere-se ao “processo ativo de imitar ou de representar”, o que pode nos remeter ao conceito da *eikon* como cópia do real fixada na consciência, mas que é imagem, não o próprio real. A *mimesis* como imitação é uma ideia negada por Ricoeur, por isso ele alerta: “deve-se entender imitação ou representação em seu sentido dinâmico de composição da representação, de transposição em obras representativas” (RICOEUR, 2010, p. 57-59). Há, sem dúvida, uma relação dinâmica entre obter as imagens fixadas na consciência e transformá-las em obras configuradas. A relação entre a memória eicástica e a *mimesis* fica evidente quando o filósofo estabelece três tipos de mimetização, que se encadeiam dentro da intencionalidade da elaboração da obra. A *mimesis* I refere-se aos dados presentes na experiência pessoal do autor,

de onde serão retiradas as experiências deste com o real. É uma manifestação da *eikon*, sem dúvida, como preservação da experiência, mas também como cópia, representação do real. Ricoeur a chama de “pré-figuração”. É etapa anterior à *mímesis II*, e esta se refere ao *mythos* aristotélico como ato de composição da intriga, escrituração, ou “configuração”, como é chamada. Nela, os dados da experiência são transformados em representação, agora através da elaboração de uma obra. A *mímesis III* refere-se ao momento da recepção pelo leitor, através da leitura, e o filósofo a chama de “refiguração”, ato pelo qual a configuração passa pela comparação com a experiência pessoal desse que apreende, algo que é chamado de “mundo do leitor” e que é determinante para o sucesso da intencionalidade que presidiu à configuração da obra. A refiguração cabe ao leitor, mas evidentemente, o autor cria mecanismos para que ela ocorra de acordo com suas intenções. Trata-se de tentar controlar os modos de apreensão dos sentidos e dos efeitos estéticos, através de sinais internalizados na obra. São sinais que servem para que o leitor não se desvie daquele modo de recepção desejado quando dentro da intencionalidade. Há regras internalizadas na obra. E o cuidado do autor quando da configuração é um sintoma evidente de que ele não quer depender apenas da experiência pessoal do leitor para o sucesso de suas intenções. É preciso orientar esse leitor, criar controles sobre a sua recepção.

Parece inevitável, mas a teoria de Ricoeur acerca da configuração e da refiguração da obra encontra apoio nas teorias da recepção do texto, sobretudo nas de Iser. Esses sinais inseridos na obra correspondem a o que o teórico alemão chama de “leitor implícito”, o que na verdade corresponde a uma possibilidade de controle do autor sobre o texto:

(...) o papel do leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado. (ISER, 1996, p. 73)

Perspectiva criada pelo autor, o leitor implícito nada mais é que a configuração dessa estrutura de modo que ela seja observada no ato da leitura. Iser está colocando o autor em uma posição de controle sobre a recepção, pelo menos intencionado. O esforço do autor deve-se à impossibilidade de esperar que o leitor real do texto corresponda a um leitor ideal, que compartilhasse das mesmas intencionalidades. Construir esse leitor, implicitamente, no texto é uma garantia de que a recepção não se perca no desconhecido mundo do leitor real.

A refiguração de Ricoeur já dependia das possibilidades de o leitor ser receptivo aos sinais que tencionam orientar sua recepção. Em Iser, isso se torna uma teoria complexa acerca das possibilidades de leitura. A recepção corresponderia a um efeito estético, pois depende da interação do leitor com o mundo do texto. A configuração da obra corresponde a um efeito artístico, pois a intencionalidade não consegue ter absoluto controle sobre a recepção. Deve ser ressaltada essa preocupação, artística, como diferente do efeito estético. A configuração da obra,

como organização das imagens da memória, se esforça para que o leitor implícito funcione. Quando se pensa na autobiografia como história de uma personalidade, representação de um sujeito, e o autor deseja desta uma semelhança evidente com o real, a constituição desse leitor implícito vai exigir o controle sobre procedimentos que gerem indeterminações, lugares-vazios, derivas de sentidos. A reconstituição quer ser cópia, antes de criação. A preocupação com os resultados estéticos, na ficção, ao contrário, faz um uso mais experimental desses procedimentos, mesmo arriscando-se a não construir um leitor implícito tão satisfatório.

Iser reconstitui o processo de recepção através do ato da leitura a partir da fenomenologia. Era uma intenção que fora praticada por Ingarden, e que tem na fenomenologia de Husserl a base para a descrição do processo de transferência das imagens, tais como saídas da intenção do autor e configuradas como obra, para a consciência do leitor. Se Husserl estava atento aos modos específicos pelos quais a consciência se relaciona com o mundo, através das sensações, Ingarden preocupa-se com os modos pelos quais a narrativa literária se articula, suas possibilidades de construção. A fenomenologia ingardeniana aborda processos constitutivos do texto e sua relação com a consciência que apreende. Ingarden usa a expressão lugares-vazios referindo-se à impossibilidade de o texto informar todos os elementos necessários para que o leitor reconstrua a imagem que estava na consciência do autor. Trata-se, sem dúvida, de uma impossibilidade quantitativa. O texto busca a síntese, através de esquemas, e a compreensão desses pelo leitor permite à economia narrativa não dizer tudo. Não há como o autor informar, para a configuração de uma cena narrativa, todos os elementos que a constituiriam se a situação fosse real. Nem todas as imagens vislumbradas pela consciência. Os esquemas permitem, por exemplo, que a simples menção de uma expressão como “sala de estar” corresponda a um conjunto de elementos passíveis de visualização pelo leitor. A sua experiência do que seja uma sala de estar irá suprir a impossibilidade de o texto dispor de todas as informações. Evidentemente, cabe à experiência pessoal do leitor construir a sua recepção, suprimindo essas indeterminações e lugares-vazios com imagens extraídas da sua consciência. Há uma lacuna entre o autor e o leitor, que Ingarden enxerga como impossibilidade. Seria uma falha inevitável em todo texto essa impossibilidade de construir uma representação do real que corresponda com maior exatidão ao tencionado pelo autor. Nas palavras de Bordini (1990, p. 111): “Uma vez que Ingarden credita as qualidades metafísicas em parte à obra, em parte ao leitor, isso significa que este deve ser também um constituinte de sua estrutura necessária, o que não deixa de ser um paradoxo.” A vinculação da experiência literária ao metafísico relaciona-se com o que a autora chama de eidos da obra, no sentido de imagem que se produz na consciência. Essa experiência da imagem é fundamental, em Ingarden, para que a leitura não resulte em fracasso. Por isso, Bordini vê nele esse atrelamento de experiências entre autor-obra-leitor como paradoxo.

A visão iseriana é mais otimista. Há indeterminações e lugares-vazios. Trata-se de uma componente estrutural de todo texto literário. Para Iser, o escritor faz uso de tais elementos na configuração de sua obra, de modo a obter resultados tanto no nível dos sentidos quanto na estruturação. Assim, lugares-vazios tornam-se recursos utilizados de formas diferentes, conforme os estilos e os gêneros literários.

O uso deles é elemento que permite ao leitor suprir aquilo que não aparece explicitamente nos textos, e isso significa uma eficiência da relação dele com o autor. O preenchimento de lugares-vazios é um exercício que possibilita ao leitor o prazer estético. A possibilidade de formação de imagens a partir dos dados da sua consciência transforma a economia do texto em recurso e não mais em falha. Preencher espaços-vazios dá ao leitor de romances policias, por exemplo, a possibilidade de formular as suas hipóteses. Iser é preciso ao dizer que a necessidade de preencher esses lugares-vazios como requisito é característico da literatura comercial, que não objetiva a construção de efeitos estéticos elaborados. Da mesma forma, a imagem cinematográfica, que busca uma sensação de completude e, por isso, encerra a experiência da recepção em possibilidades limitadas. A incompletude acaba por tornar-se uma qualidade da recepção de bons textos ficcionais: “Se o texto ficcional irrealiza o leitor por meio das representações que provoca, ao menos durante a leitura, então é apenas conseqüente que no final da leitura aconteça algo assim como um ‘despertar’” (ISER, 1999, p. 63), mas essa sensação de algo a preencher pode ser vista como modo de se passar a observar o real em busca daquilo que está indeterminado na obra: “Mas estar temporariamente isolado do mundo real não significa que voltemos para ele com novas diretrizes. Ao contrário, a irrealização pelo texto nos permite descobrir o próprio mundo como uma realidade passível de observação” (ISER, 1999, p. 63), e essa possibilidade do observável representa, na recepção iseriana, um alargamento da experiência literária.

É preciso que se pense, sim, a representação do real como uma eidética, experiência da imagem. E Iser busca resolver aquilo que em Ingarden parecia paradoxo, ao valorizar a experiência do leitor. Não haveria, assim, uma incomunicabilidade entre obra e leitor, mas uma necessária adequação através dos ajustes na experiência imagética deste. Ou seja:

A imagem representada e o sujeito-leitor são indivisíveis. Mas isso não quer dizer que a relação dos signos presenciada na imagem representada seja resultado da arbitrariedade da subjetividade – mesmo que os conteúdos das imagens fossem por ela afetados; o que se pretende dizer é que o sujeito também é afetado pelo que representa por meio da imagem. Se os objetos da representação que criamos na leitura se caracterizam por algo ausente ou não-dado, isso significa que estamos sempre na presença do representado. No entanto, sendo afetados por uma representação, não estamos presentes na realidade. (ISER, 1999, p. 62)

Se Iser funde a imagem representada e seu leitor, também esclarece que esta não surge da subjetividade arbitrária, pois o sujeito é afetado pelo que representa. Algo possível, sem dúvida, graças ao leitor-implícito, esforço do autor para configurar a obra no limite de seu controle sobre as indeterminações. Essa visão otimista de Iser encontra uma finalidade na leitura da narrativa literária, que vai além da simples experiência ingardneriana com o metafísico. O “despertar” do leitor iseriano é parte do efeito estético da obra. Indica uma leitura bem sucedida. Ou seja:

Estar presente numa representação significa, portanto, experimentar uma certa irrealização, no sentido de que estamos preocupados com algo que nos separa de nossa realidade dada. Por isso, fala-se muito de escapismo, mas na verdade os leitores que reagem assim a textos literários nada mais expressam do que aquela experiência da irrealização durante a leitura. (ISER, 1999, p. 63)

A irrealização pode representar, portanto, um alargamento da experiência do mundo real, após a experiência da leitura. Para o teórico alemão, essa experiência de alargamento faz com que haja possibilidades de novas leituras do mesmo texto literário. Seria essa possibilidade uma qualidade do bom texto literário, e que artes como o cinema ou a narrativa de ficção comercial sonham a seu público. Iser está colocando essa possibilidade como uma resultante das indeterminações, do preenchimento de lugares-vazios a partir da experiência do leitor, de sua eicástica, como conjunto de imagens depositadas na memória.

E, mesmo assim, ele nos fala de possibilidades de escapismo ou evasão, em um sentido positivo. Para o autor da obra literária, essa possibilidade pode ensejar modos diversos de configurar a obra e prever a sua recepção. Seria ingênuo acreditar que, em todas as possibilidades de o autor trabalhar com sua memória, como a autobiografia ou as formas de ficção autobiográfica, a relação deste com a incompletude e a irrealização seja sempre a de adesão consentida. Há motivos diversos pelos quais um autor faz da memória o material para a sua obra. De uma possibilidade de criação de obra de inegável valor estético, responsável por um anseio de imortalidade, ou até de fixação da própria personalidade como monumento, tema de narrativa, pensando-se também na necessidade de trazer de volta a infância, as maneiras de fazer uso da eicástica geram intencionalidades diversas. As obras são configuradas, mesmo quando a memória é o elemento de refiguração, para que a refiguração corresponda a uma intenção prévia.

É curioso observar que Iser não acredita na unidade da personagem como sujeito. Para ele, essa unidade de um personagem-sujeito, ao longo de uma narrativa, é apenas convenção. Ideia contundente, que problematiza a visão da narrativa como possibilidade de constituição e de reconhecimento do sujeito, imprescindível na teoria de Ricoeur. Neste, a memória voluntária, como recordação, já seria a base para que uma consciência perceba a sua permanência, como sujeito que experimenta e acumula imagens. A mesma ideia que em filósofos como Locke faz com que o sujeito seja uma narrativa do eu. E que leva Lejeune a definir a autobiografia como história de uma personalidade. Nota-se que os teóricos da narrativa feita a partir da memória a reconhecem como possibilidade para que um sujeito se reconheça e possa narrar a sua história, como sequência de fatos ou formação de uma personalidade. Em Iser, essa unidade observada na sequência é apenas uma convenção literária, aceita pelo leitor, inclusive porque o esforço pelo preenchimento de lugares-vazios ocasiona a ilusão de uma continuidade, lá onde o autor pode, efetivamente, ter deixado uma indeterminação que não carece de ser preenchida.

As duas visões antagônicas se problematizam. Há esforços diversos de configuração de narrativas ancoradas na memória. Não há dúvidas de que o esforço pela constituição de um sujeito seja evidente na obra maior de Proust, em *O idiota da família*, de Sartre, esforço por biografar Flaubert e explicá-lo a partir de conceitos filosóficos, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, ou outras obras, ficcionais ou não, que olham para a existência de um eu como possibilidade de unidade entre momentos diversos ou até mesmo de causalidade entre eles. O que acaba por evidenciar esforços para que essa continuidade seja percebida pelo leitor. As indeterminações podem representar o risco de se perder essa unidade do sujeito. Ou de a configuração resultar em efeito estético que precisa ser determinado, como no trecho abaixo, do conto “Confissão”, de Luiz Vilela:

- Conte os seus pecados, meu filho.
- Pequei pela vista...
- Sim...
- Eu...
- Não tenha receio, meu filho, não sou eu quem está te escutando, mas Deus Nosso Senhor Jesus Cristo, que está aqui presente, pronto a perdoar aqueles que vêm a Ele de coração arrependido. E então...
- Eu vi minha vizinha... sem roupa...
- Completamente?
- Parte...
- Qual parte, meu filho? (VILELA, 2001, p. 77)

Afinal, aqui o leitor precisa recorrer a seu repertório de imagens para determinar o local, a aparência das personagens, as expressões faciais que poderiam insinuar uma intenção ilícita no confessor, entre tantos outros elementos. Trata-se de um trecho de conto, este inserido em obra que tem a infância e a adolescência como temática. O teor memorialístico, no que se refere a fato vivenciado, mistura-se a relatos ficcionais ancorados naquilo que Iser chama de esquemas, ou seja, configurações normalmente atreladas a situações, o que faz com que uma confissão em uma igreja de cidade de interior, em alguma década da primeira metade do século passado, possa ser representada pelo leitor. Há uma eicástica, como memória, seja do autor ou do leitor, mas também espaço para a fantástica, como criação a partir das imagens depositadas na memória. No caso do leitor de Vilela, esse repertório de imagens pode ter tido origem na ficção cinematográfica, televisiva, e acaba por constituir um esquema. Sabendo da existência deste, Vilela pode configurar o texto a partir de um uso ostensivo de lugares-vazios clamando por preenchimento. Interessa aqui a técnica, a composição a partir do que a teoria literária chama de cena, sem a voz do narrador. Os lugares-vazios possibilitam a economia do texto que abram mão de um narrador.

Trata-se de uma possibilidade narrativa. No entanto, o conto não está preocupado com a formação de uma personagem, com a unidade de um sujeito a ser explicitada. Quando essa preocupação se torna uma intenção mais destacada, o modo de trabalhar com os lugares-vazios passa a configurar a obra a partir de outras possibilidades estéticas. Da mesma forma, existe o retorno da infância como possibilidade estética, sem que essa unidade resulte da configuração. A presença de um sujeito que se identifica com o autor, quando há um esforço por explicar uma personalidade, pode resultar em necessidade de se reduzirem as indeterminações, de se preencherem os lugares-vazios com a imagem que se quer compartilhar com o leitor

Autobiografia e ficção autobiográfica: dois modos de se configurarem os lugares-vazios

A literatura brasileira fez da memória uma possibilidade de representação da realidade, a partir de interesses muito diferentes, como o intimismo, a preocupação social ou o pitoresco. Assim, a vontade de falar da realidade nacional fez uso da memória coletiva, do atrelamento a fatos históricos, quando quis estabelecer essa nacionalidade como sujeito narrativo. E quando buscou nessa identidade nacional um objeto estético, recorreu à memória individual, fez da região de nascimento do autor um ponto de referência para a representação da linguagem, de costumes, da paisagem. É comum que esse esforço seja resumido pela ideia de regionalismo. A preocupação com um lugar, uma região, como microcosmo possibilitou algumas das experiências estéticas mais bem elaboradas na literatura brasileira. Mas deu origem, também, ao esforço por apenas registrar, sem que a ideia da memória como um *eikon* para ser configurado resultasse em trabalhos de relevância estética. A simples utilização da memória, como eicástica, cópia do real, é evidente em obras que nem sempre se querem memorialísticas. Está em obras como *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, em que a intenção documental se ancora na memória individual. O esforço por preencher elementos como o espaço da narrativa, através de descrições da paisagem e dos ambientes, faz com que a obra deixe para a criação de personagens a possibilidade de uma fantástica que recorra à experiência do leitor, e faça usos mais frequentes de lugares-vazios ao falar delas que dos espaços que as circundam. O resultado é uma planificação de personagens, que são preenchidos através de esquemas recorrentes em tipos, o que torna mais rasteira a ideia de um sujeito como continuidade do eu. O mesmo procedimento pode ser visto em *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Contextos valem mais que personalidades. O uso de lugares-vazios acaba por tornar-se um modo de facilitar a recepção, pois existe um cuidado de querer preenchê-los, naquelas instâncias narrativas que interessam à obra, e que não se referem à história de uma personalidade.

A tradição do romance regionalista pode receber com alívio *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, em 1932, por tratar-se de um esforço pelo equilíbrio entre a descrição, que visava ocupar lugares-vazios, e a formação de uma personalidade que pudesse ser reconhecida como sujeito-narrador nele e ao longo de uma série de obras posteriores. De fato, o personagem resulta de um enumerado

de ações, narradas como sendo comuns aos moleques de engenho, e que o tornariam a criança incorrigível e o adulto indolente. O autor está interessado no espaço regional. Descreve-o, como um ficcionista do século XIX, para nele inserir o menino. Poderia ser um moleque típico, de resultado rasteiro, se a personagem não se abastecesse de referências na memória do autor. Os fatos ligados à morte da mãe e ao distanciamento do pai funcionam como fator que problematiza uma infância feliz. Tais fatos, evidentemente, possuem uma matriz memorialística. O menino pode ser reconhecido, assim, desde o primeiro romance, como uma representação do autor. É autoficção, e talvez o autor esteja naquela condição de fazer o que Comte-Sponville chamou de trabalho de luto, ou seja, a revisitação da infância como forma de acertar as contas com ela. Com toda certeza, o escritor sabe que essa possibilidade de inserir-se na própria memória e fazer dela material para sua ficção resulta em configurações estéticas mais complexas e mais bem acabadas que a criação através da pura eicástica, esforço que resultou nas obras menos reconhecidas dele. A memória, como cópia, eicástica, possibilita os efeitos de real desejados por ele: um lugar, costumes, e uma história pessoal marcada pela tristeza. A fantástica possibilita o distanciamento suficiente para que o livro seja recebido como ficcional e não como autobiografia. Fatos podem ser criados, desde que ancorados naquela eicástica que responde pela unidade de uma personalidade. O menino Carlinhos destaca-se da paisagem ou do registro de costumes porque há uma intenção de fazer destes um fundo onde uma unidade se constrói como sujeito. O leitor poderia, evidentemente, perceber na escolha dos fatos narrados o esforço por configurar um menino “perdido”, o que resulta em uma economia narrativa que tenta não se afastar do fio condutor. Um menino “perdido” resulta da falta de preocupação de uma mãe inexistente e do convívio com moleques e adultos lascivos. Mas também da hereditariedade, do sangue de um pai assassino. Ou seja:

Os pensamentos ruins principiavam a fazer ninho no meu coração. Batiam asas por fora, mas vinham sempre terminar comigo, nas soluções que me davam, nos sonhos que me faziam sonhar, nos ódios a que me arrastavam. Por debaixo dos sapotizeiros, nas sombras amigas destas árvores, à espera dos canários, só pensava pensamentos maus. Criava assim dentro de mim uma pessoa que não era a minha. As reclusões forçadas, a que submetiam o menino que precisava de ar e de sol, iam perdendo mais a minha alma que salvando o meu corpo. Lembrava-me de Maria Clara com uma saudade cheia de desejos que nunca tivera. Misturava as minhas alegrias de antigamente a umas vontades perversas de posse. Os meus impulsos tinham mais anos que a minha idade. Ficava horas seguidas olhando, no curral, as vacas que mandavam de outros engenhos para reproduzirem com os zebus do meu avô, e as bestas vadias rinchando com os pais-d'égua pelo cercado. O sexo crescia em mim mais depressa do que as pernas e os braços. (REGO, 2014, p. 120-121)

A possibilidade de misturar o regional, como referências a bichos e árvores, a uma personalidade a ser formada, faz com que exista uma continuidade narrativa voltada para a unidade desse sujeito. O texto faz largo uso das descrições, o que

evidencia a ação da afetividade do autor tentando recompor as imagens da sua infância, o que resulta de uma necessidade de preencher lugares-vazios, sobretudo no que se refere àqueles elementos específicos de um engenho de cana-de-açúcar. O esforço pela reconstituição da memória, aqui, exige do leitor que o mesmo seja reconhecido. Nesses momentos, a indeterminação se quer reduzida, trocada pelo descritivo:

Quando chegamos em casa, o café estava pronto. Na grande sala de jantar estendia-se uma mesa comprida, com muita gente sentada para a refeição. O meu avô ficava do lado direito e a minha tia Maria na cabeceira. Tudo o que era para se comer estava à vista: cuscuz, milho cozido, angu, macaxeira, requeijão. (REGO, 2014, p. 33)

Descrição que às vezes se quer documental:

Os carros de boi gemendo nos eixos de pau-d'arco, os cambiteiros tangendo os burros com o chicote tinindo, e o 'ô!' dos carreiros para os Labareda e os Medalha, mansinhos. Os moleques trepados nas mesas dos carros, aprendendo a carrear com os mestres carreiros. Tudo nessa labuta melódica do engenho moendo. (REGO, 2014, p. 122)

Percebe-se em José Lins do Rego um esforço por definir cenários, costumes, que ele não quer que permaneçam indeterminados, ou dependendo de um mundo do leitor que, provavelmente, não domina espaços como os descritos pelo narrador-personagem. Portanto, é preciso especificar, garantir que essa recepção seja determinada, na medida do possível, pelas descrições que antecipam ações. Rego é regional, e essa visão do local permeada pelo sentimento o leva a querer preencher os lugares-vazios naquele aspecto que Ingarden e Iser diziam que é frequente que se espere do leitor o seu preenchimento: ambientes e hábitos que compõem a rotina fora do narrado. Formar as imagens na consciência do leitor é um recurso limitado, quando se pensa, conforme Iser, que as imagens representadas e o sujeito-leitor são indivisíveis. Cabe ao autor apenas o esforço por tentar construir esse painel que, na visão fenomenológica, não tem como ficar completo.

Em uma obra ficcional, a possibilidade de deixar indeterminadas certas informações, que talvez se recubram de menos teor afetivo ou sejam menos relevantes na tessitura narrativa, faz com que certos lugares não careçam de descrição ou ela se refira a informações feitas anteriormente com mais detalhes, como é o caso da descrição do trem e da estação:

O trem pedira licença de Itabaiana, partira do Pilar. A gente o via se enroscando na curva do Engenho Novo. Depois, se sumindo no corte, roncava perto. O poste de sinal caía. E chegava, apertando os passos, na plataforma.

– Fique deste lado para ver o pessoal do engenho.

E o trem saiu, correndo por entre os canaviais e os roçados de algodão do meu avô. (REGO, 2014, p. 140)

A estação não parece constituir um espaço que necessite de descrição minuciosa. Já fora descrita, sem minúcias, no começo do romance. Os elementos remetem a esquemas, a palavras-chave, como plataforma. Ainda aqui, é o romancista se afastando das paisagens de sua memória. A permissão ao leitor para que preencha indeterminações com seu próprio repertório de imagens evidencia menos atenção para com a reconstituição imagética da memória, e mais para o efeito indeterminado no final de uma obra que seria continuada.

A relação entre descrição, como tentativa de determinar elementos da narrativa, e a formação de uma personalidade garante uma funcionalidade à autoficção de Rego que sua produção autobiográfica não possui. O esforço por obter resultados estéticos que possam significar uma saída do trabalho de luto e em relação a uma infância é evidenciado no modo como o autor faz uso de lugares-vazios na economia narrativa: uma elaboração da linguagem como elemento que agrupa o regionale e memorialístico. A inserção das descrições em um procedimento estético típico do regionalismo garante ao leitor uma sensação de satisfação estética. Assim como a estrutura, formada por capítulos curtos, sem excessos. No entanto, o escritor escreveu uma autobiografia já no final da carreira. Não o que poderia ser considerado um monumento ao escritor, as memórias de sua formação ou de seu trabalho. O que se tem é o relato da infância, abarcando um período de tempo semelhante ao de *Menino de engenho*. Assim, o que se tem é a narrativa daquele romance, agora sem os desvios da fantástica ficcional; uma biografia que se debruça sobre a eicástica, fazendo dessa fidelidade um diferencial que a justifique, como se o romance precisasse ser desconstruído. *Meus verdes anos* corresponde à identificação exigida por Lejeune entre autor-narrador-protagonista. A obra, de final de carreira, publicada em 1956, parece não estar interessada em resultados estéticos que a tornem permanente, reconhecida. A intencionalidade aqui talvez recaia sobre aquela necessidade de voltar à infância, de que fala Comte-Sponville, como algo de que o autor não se desvencilhou através de sua ficção. Está-se novamente no âmbito da infância de um menino de engenho que, neste caso, não precisa formular os fios que narrem a história de sua personalidade, mas sobretudo busca a reconstituição minuciosa, documental, pesada de sentimentalismo. Mais que um acerto de contas, a obra se ressentida daquela impossibilidade do perdão, de que fala Ricoeur (2007, p. 472): “Arrancar a culpabilidade da existência seria, ao que parece, destruir essa última completamente”, e que aponta para a memória como exercício que impossibilita o esquecimento. Não esquecer e nunca poder perdoar, esta parece ser a súplica dessa autobiografia. Rego é agora, definitivamente, o menino triste, não apenas pela infância sem os pais, mas pela ausência de amor no modo como é tratado pelos que cuidam dele. O menino, que abusa da liberdade no texto ficcional, mesmo sendo referido como um doente, agora sofre com a asma, e esta se torna um impedimento para que ele viva como um típico menino de engenho. São dias passados na cama, limitações quanto a brincadeiras, a ações que ocupavam capítulos inteiros no romance. Existem as duas tias, que substituem a mãe morta. Ambas se casam. Mas é o casamento da segunda, já no final da narrativa, que

desencadeia o ressentimento definitivo. O marido acaba por tornar-se a principal causa de sofrimento, de humilhações e de falta de afeto. É para ele, sobretudo, que a impossibilidade do esquecimento se dirige, mas também para os parentes consanguíneos.

A carga afetiva que preside à elaboração do texto exige do autor a atenção para os sentidos, o cuidado com os detalhes, o que resulta em descrições que se sucedem e abarcam o corpo quase todo da obra. Trata-se da sua infância, e a preocupação com evitar as indeterminações faz com que a obra procure descrever a rotina. Por isso, a prevalência do imperfeito:

A casa-grande do Corredor não girava em torno da senhora como a Gameleira do dr. Lourenço em torno da tia Maroca. (REGO, 2008, p. 35)

Na semana santa cobriam de preto o santuário grande e viravam para a parede as imagens. No fundo ficava o quarto do meu avô. Havia uma cômoda enorme de pau-de-ferro e as duas camas de casal. A do meu avô, de sola, dura, sem espécie alguma de colchão, e a da minha avó, de pano, forrada de cobertor de lã vermelha. (REGO, 2008, p. 36)

Saíam às seis horas com o gado para os lados da caatinga e voltavam às seis da tarde. O meu avô às cinco horas já tinha tomado banho frio e ficava a olhar o gado de leite e os trabalhadores que se botavam para o serviço. (REGO, 2008, p. 38)

Os trechos acima pertencem ao capítulo que se refere à chegada do personagem-narrador ao engenho. Poderia ser facilmente reconhecido como aquele trecho frequente na narrativa mais tradicional, novecentista, em que se descreve com a finalidade de se estabelecer o estado de coisas a ser modificado através das ações. Percebe-se a fixação de condutas, de ambientes e de uma rotina. No entanto, os capítulos posteriores insistem em aprofundar as descrições. Os trechos seguintes iniciam os capítulos 6, 7 e 8:

Quando o engenho estava moendo mudava tudo. Nos tempos da fábrica pejada, a vida era outra. (REGO, 2008, p. 42)

Os meninos gostavam da casa dos carros. Bem perto da 'moita' ficava uma puxada, espécie de telheiro onde guardavam os carros e as carroças de serviço. (REGO, 2008, p. 43)

O rio Paraíba corria bem próximo ao cercado. Chamavam-no 'o rio'. E era tudo. (REGO, 2008, p. 45)

Segue-se o esforço por relacionar ambientes com uma rotina. Poderia representar o tradicional capítulo dos romances do século XIX, em que uma descrição termina em uma ação que modifica esse estado original. No caso de *Meus verdes anos*, o texto se constitui por descrições, estados, que interessam para definir uma rotina, tanto do engenho quanto do narrador, sem a preocupação com a mudança. Os episódios que representam ações únicas se encaixam nessas descrições. Alguns servem unicamente para se acrescentar a essa rotina algum costume novo, como o que relata ter sido presenteado com um carneiro, que passa a servir de montaria nos passeios do menino pelos engenhos próximos. Poucos alteram de modo significativo essa rotina: os casamentos das duas tias, a mudança para a vila e a decisão de mandar o menino para o colégio.

Os estados duradouros da infância, como almoços, passeios, trabalho, atitudes, ocupam quase toda a autobiografia. Essa mesma preocupação com o durável aparece em *Menino de engenho*, mas no romance ela estabelece estados que serão alternados por episódios, fatos que recobrem grande extensão do texto, como o incêndio no canavial e a visita da contadora de histórias. Os episódios especificamente relevantes na infância do personagem-narrador, como a visita de um cangaceiro e o casamento da tia protetora, ocupam capítulos em que o uso do perfeito faz com que a ação prevaleça sobre a descrição. Ou seja:

Fui dormir. Minha tia Maria me beijou chorando. E de manhã, quando me acordei, ainda a música tocava para a dança. Os noivos iriam no cabriolé do seu Lula. Já estavam preparados para a partida. (REGO, 2014, p. 127)

Aqui, já não se trata apenas de descrever os procedimentos comuns aos casamentos na época, porque o que se percebe, sobretudo, é a intenção de fixar uma passionalidade relacionada à impossibilidade de o menino controlar o próprio destino. Se, no romance, a ausência de uma proteção feminina leva o menino a um amadurecimento precoce, na autobiografia ela intensifica o estado de passividade daquele em relação aos adultos. O trecho abaixo a evidencia:

Ouvi então uma conversa entre a tia Naninha e a d. Santa a meu respeito. Falavam de minha situação e a tia Naninha dizia que eu ficaria com ela até o tempo do colégio:

– Rui não quer, mas eu faço questão.

Sei que corri para o sótão e chorei, sentindo-me um traste, verdadeiramente um traste. Ninguém me queria. O meu avô era uma amizade distante como a de Deus. Fora-se a tia Maria, ficara a tia Naninha que me tomava sob a sua proteção contra a vontade do futuro marido. Encontraram-me na cama aos prantos e imaginaram que eu estivesse doente. (REGO, 2008, p. 117)

O patético ganha ênfase em tais trechos. A infância real teria sido infeliz. A fragilidade do menino na autobiografia é o principal elemento que distingue os fatos reais daqueles narrados na ficção. A vitimização do menino é, com certeza, uma autodefesa que a autobiografia constrói, tentando desconstruir uma identificação sem limitações entre o autor e o personagem do romance. Além das limitações impostas pela fragilidade, o paralelismo entre a autobiografia e o romance cessa quando a primeira entra em seu último programa narrativo, a vida fora do engenho, na vila, antes da ida para o colégio interno. A solidão do menino, perseguido pelo padrasto, sem a atenção de parentes, é intensificada pela relação daquele com pássaros, sobretudo um canário que ele ganhara de um vendedor. Quando o canário é solto pelo padrasto, com a intenção de magoar o enteado, a narrativa sofre uma aceleração e o livro acaba. No romance, o final é desencantado:

Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. (...)

Menino perdido, menino de engenho. (REGO, 2014, p. 141)

A experiência de “homem feito” é elemento ambíguo, pois, se moralmente reprovável, torna o personagem menos vulnerável. Essa ambiguidade é um evidente lugar-vazio à espera de uma resposta do leitor. Serve, por exemplo, para despertar interesse pelos desdobramentos posteriores do ciclo. Na autobiografia, o menino não é um “perdido”, nem é mais um menino de engenho. A mudança para o colégio pode representar a possibilidade de restauração de um equilíbrio, longe das perseguições e da solidão. O que se perde, então, é o passado, agora já liberado da memória através da narração:

Fui descendo para o quintal. Quem sabe? Talvez que o Marechal, vendome, viesse cair nas minhas mãos. E mal pus os pés por debaixo da goiabeira, ele voou para longe até sumir-se na distância. Ainda o vi como um pontinho no céu azul. Vi-o furando o espaço e correndo para o mundo. Lá se fora ele com os cantos que enchiam de alegria as minhas madrugadas de asmático. Lá se perdia ele para sempre, assim como estes meus verdes anos que em vão procuro reter. (REGO, 2008, p. 227)

Um final metafórico, em que o voo do canário está em simetria com a perda do tempo. Afinal, a tentativa de reter o passado, mesmo através da escrita, é considerada um esforço vão. O que seria, para o escritor, conseguir reter o passado? Haveria outra forma que não fosse narrando? O autor está tentando fazer as pazes com esse passado que, fixado na escrita, recrudescer a memória de uma infância ruim? Ele quer, na verdade, reter ou livrar-se dele? Parece estranho, mas não reter é aqui não ter feito as pazes. A permanência do passado é como a do morto para quem não passou pelo trabalho do luto, ou seja, é melancolia. A narrativa poderia, assim, assumir a condição de impossibilidade do perdão, definida por Ricoeur em relação à historiografia. A autobiografia parece assumir uma condição semelhante.

Ao contrário do narrador proustiano, a obra não serviu para construir algo que fugisse à passagem do tempo. Essa descrença no valor estético como condição da perenidade parece indicar as razões de o autor estar mais interessado na fixação da rotina da sua infância e, através dela, construir sentidos que ele quer bem definidos. Não é de seu interesse deixar os sentidos à deriva, indeterminados, condicionados a um mundo do leitor, o qual pode não compartilhar de sua experiência. Portanto, a insistência em determinar os ambientes, os hábitos, as ações, corresponde a um esforço por construir um leitor implícito que esteja sob seu controle. A obra assume a condição de testamentária e, portanto, exige a precisão dos documentos.

Os fatos que definem o menino como “perdido”, no romance, e que o colocavam em uma atitude ativa em relação às próprias escolhas, estão ausentes da autobiografia. Nela, não há uma iniciação sexual precoce ou doenças derivadas disso. Existe o sofrimento, do qual se buscam paliativos. O interesse do menino por uma garota resulta em atitudes consideradas como falta de educação, mas não chegam aos excessos do personagem Carlinhos. O autor está se diferenciando daquele, para se colocar como uma vítima de ações de parentes que ele, provavelmente, não perdoou. E também estabelecendo, para os leitores de sua obra, um diferencial moral que o coloque na condição de absolvido. Para essa absolvição, os fatos devem estar bem detalhados e não serem motivos de indeterminações. A principal mudança de estado, aqui, está entre ser “um traste” aos olhos dos outros, no passado, e poder ser um autor-narrador-personagem reconhecido por sua obra já construída. O autor morreu poucos meses após a publicação da autobiografia, ou apenas livro de memórias, que abarca somente os “verdes anos”, os mesmos do personagem de seu primeiro romance. Talvez este já fosse, quando publicado no início da carreira, um esforço por esse acerto de contas de que fala Comte-Sponville. Em nenhum dos casos o acerto parece ter resultado em perdão, em trabalho do luto.

Considerações finais

A memória, tantas vezes na ficção e na autobiografia, necessita da infalibilidade peculiar a certos narradores em primeira pessoa. Existe, em ambas, a intenção de percorrer fatos que contribuíssem para a formação de uma personalidade, o sujeito-narrador. No romance *Menino de engenho*, essa causalidade entre fatos e personalidade é mais explícita, pois o personagem faz suas escolhas quando sob o efeito de um destino injusto. Na autobiografia *Meus verdes anos*, a condição passiva faz com que os fatos nem sempre correspondam ao que o menino escolheria, se tivesse opções. Ou seja, ele é tratado de modo injusto. As ações, como buscar a companhia de pássaros ou de uma garota, resultam em fracasso. Em ambos os textos, a confiança do leitor na eicástica do narrador é requisito para o contrato de leitura. Na autobiografia, ela estabelece o pacto autobiográfico. No romance, a eicástica é evidente nas descrições, na busca por imagens extraídas da memória, na fixação de uma rotina e de caracteres, no efeito de real capaz de representar o regional; no entanto, quem leu a autobiografia reconhece no romance a presença da fantástica, nas ações que explicitam a formação de um menino “perdido”. O *eikon* é, afinal, requisito para o contrato autobiográfico, mas não para o ficcional e a autoficção o usa de modo bem específico. A autobiografia nos coloca diante de um menino asmático, que não se permitia os hábitos recorrentes nos meninos de engenho. Se o menino “perdido” ganhou as horas preciosas de sua infância, aquele que passou longos dias na cama perdeu esse tempo. Não há agora como

estar em paz com ele. Não se está em paz nem com o vivido nem com o que não se pode viver. O efeito é melancólico.

A diferença entre as duas obras, muito além da similaridade ou não de relatos sobre a infância de um menino de engenho, sobressai nos procedimentos estéticos. O ficcionista busca um equilíbrio entre as descrições e a sucessão de fatos que gera a identidade do narrador-personagem. Existe, assim, a presença de indeterminações, de lugares-vazios, mesmo no trecho citado mais acima, em que o menino sente que foi abandonado pela tia. Abandonado porque ele fica no engenho e ela se muda. Dizer que de manhã ainda havia dança é construir um referencial regionalista, de crônica, devidamente inserido em uma cena. Na autobiografia, o cuidado no estabelecimento desses referenciais faz com que eles ocupem longas descrições. As cenas, sobretudo representados fatos da rotina, só podem ser inseridas após o preenchimento dos lugares que não poderiam ficar vazios, como a definição de cenários e hábitos. O menino pode correr e chorar, no casamento, depois que a descrição dos preparativos do casamento ocupou uma série de capítulos anteriores. A preocupação regional, aqui, é mais afetiva do que estética, como era no romance. Assume a condição de um valor mais subjetivo do que pictórico. E o autor quer tais elementos bem determinados, porque pertencerão a ele mesmo após a apreensão pelo leitor.

A eicástica, como cópia, prevalece no texto autobiográfico. É condição para a leitura. A fantástica, embora acomodada aos limites do que poderia ser um menino de engenho, informação aliás confirmada pela autobiografia, faz com que o menino do romance viva eventos que o caracterizam como “perdido”, sobretudo um exercício da liberdade muito acima das expectativas para sua idade. O autor cria situações ficcionais, dentro da verossimilhança do realismo regionalista. Dessa forma, há um domínio mais detectável da economia narrativa, através do uso estratégico de indeterminações e lugares-vazios no romance que na autobiografia. O resultado em termos de efeito estético é mais satisfatório, porque a abertura para possibilidades de leitura é maior.

A relação entre as três mímeses de Ricoeur é evidente. A prefiguração é a memória, como eicástica, de onde se extraem as referências desse mundo do autor. O trabalho de configuração, nos dois casos acima, é que conseguem efeitos estéticos dessemelhantes. É nela que reside o valor maior, como elaboração artística, o *mythos* aristotélico. Ali pode se inserir a fantástica. Na configuração, também, o autor projeta seu leitor empírico. Aqui, através de configurações diferentes das indeterminações e dos lugares-vazios. A refiguração percebe esse esforço por permitir uma maior liberdade de recepção, no romance, e menor, na autobiografia. O que resulta na diferença de satisfação estética estabelecida por Iser: melhores textos permitem maior incompletude enquanto textos menos ambiciosos artisticamente preferem evitá-la.

Referências

BORDINI, Maria. da G. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

COMTE-SPONVILLE, André. **A vida humana**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. 7ª ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista/SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Volume 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

- _____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Volume 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- REGO, José. L. do. **Menino de engenho**. 106ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014.
- _____. **Meus verdes anos**. 8ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.
- RICOEUR. Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alan François [et al.]. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. **Tempo e narrativa**. Vol. 3: O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- VILELA, Luiz. **Contos da infância e da adolescência**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

Para citar este artigo

SILVA, Edson Ribeiro da. Formas da memória e configuração de lugares-vazios na ficção autobiográfica e na autobiografia de José Lins do Rego. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 1, p. 139-161, jan.-jun. 2017.

O autor

Edson Ribeiro da Silva é docente do programa de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade, em Curitiba, Paraná. Pós-doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina.