

Ana Cristina Brandini Silveira

**A CONFIGURAÇÃO DAS MEMÓRIAS EM *SOLO DE CLARINETA*,
DE ÉRICO VERÍSSIMO**

TRÊS LAGOAS – MS

2008

ANA CRISTINA BRANDINI SILVEIRA

**A CONFIGURAÇÃO DAS MEMÓRIAS EM *SOLO DE CLARINETA*,
DE ÉRICO VERÍSSIMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientação: Prof^a Dr^a Sheila Dias Maciel

Três Lagoas – MS

2008

ANA CRISTINA BRANDINI SILVEIRA

**A CONFIGURAÇÃO DAS MEMÓRIAS EM *SOLO DE CLARINETA*,
DE ÉRICO VERÍSSIMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientação: Prof^a Dr^a Sheila Dias Maciel

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Sheila Dias Maciel

2º Examinador: Antônio Rodrigues Belon.

3º Examinador: Rogério da Silva Pereira

Três Lagoas, 04 de Agosto de 2008

À avó Elvira, que selou definitivamente nossas memórias, com as histórias que me contou durante a infância.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos à orientadora Sheila Dias Maciel, a Pós-Graduação em Letras da UFMS, ao Programa Bolsa Mestrado, aos professores José Batista de Sales e Antonio Rodrigues Belon, que participaram do exame de qualificação, e aos familiares Aguinaldo, pela solicitude com que me atendeu durante longo período, à mãe Lurdes e ao irmão Marco, por acreditarem e se tornarem sócios de meus projetos.

RESUMO

Análise do discurso autobiográfico em *Solo de Clarineta* (1976), de Érico Veríssimo, focalizando a questão da configuração das formas confessionais e, dentre elas, a da escrita das memórias. Para tanto, utilizam-se conceitos apresentados por Lejeune (1994), Caballé (1995) e Halbwachs (1990). Após a leitura da crítica sobre a obra, busca-se a singularidade desse *Solo*: seus elementos constitutivos e distintivos no processo de composição dos dois tomos que o completam. Como parte integrante da reflexão do processo composicional discute-se também a questão da autoria, visto que o segundo tomo foi organizado por Flávio Loureiro Chaves. Por último, após investigar as variações do discurso autobiográfico de *Solo de Clarineta* no intuito de identificar-lhe a organização particular, reconhece-se a forma das memórias como predominante, ou seja, como matriz dos demais subgêneros que a compõem, tal como a autobiografia, o auto-retrato e a narrativa de viagens que se desenvolve como depoimento ou relato autobiográfico.

Palavras-chave: Memórias, literatura autobiográfica, *Solo de Clarineta*.

RESUMEN

Lectura analítica de *Solo de Clarineta* (1976), de Érico Veríssimo, enfocando la cuestión de la configuración de las formas confesionales, especialmente, la escrita de las memorias. Para eso, son empleados conceptos presentados por Lejeune (1994); Caballé (1995) y Halbwachs (1990). Después de la lectura de la crítica de dichas memorias, buscase la singularidad del *Solo*: los elementos constitutivos y distintivos en la composición de los dos tomos que lo completan. Como parte integrante de la reflexión sobre la composición, es discutida la autoría, puesto que el según tomo fué organizado por Flávio Loureiro Chaves. Al fin, después de investigar las variaciones del discurso autobiográfico de *Solo de Clarineta* con el objetivo de reconocer su organización propia, identificase la forma de memorias como predominante, o mejor, como matriz de los subgéneros que la componen; como la autobiografía, el auto-retrato y la narrativa de viajes que se desarrolla como testimonio o relato de viajes.

Palabras-clave: memorias, literatura autobiográfica, *Solo de Clarineta*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1-OUVINDO A CRÍTICA SOBRE <i>SOLO DE CLARINETA</i>	16
1.1 –Considerações em uníssono?.....	16
1.2 – A permanência em <i>Solo de Clarineta</i>	21
2- A SINGULARIDADE DE <i>SOLO DE CLARINETA</i>	28
2.1-Os elementos constitutivos.....	29
2.1.1-O real.....	30
2.1.2-O ideológico.....	32
2.1.3- mito.....	33
2.1.4- existencial.....	33
2.1.5-O diálogo entre os elementos constitutivos.....	34
2.2- Os elementos distintivos no processo criativo: o metafórico e o metonímico.....	36
3-ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA EM <i>SOLO DE CLARINETA</i>	43
3.1-Informações gerais sobre a autoria em <i>Solo de Clarineta</i>	43
3.2 - A memória: uma voz, muitas vozes.....	46
3.3 - A articulação da memória verissiana.....	54
3.4 - Quem faz o <i>Solo</i> ?.....	58

4- A CONFIGURAÇÃO DAS MEMÓRIAS EM <i>SOLO DE CLARINETA</i>.....	63
4.1-Memória X Autobiografia.....	64
4.2-Auto-retrato.....	73
4.3 Narrativas de Viagem.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87

Que espécie de homem sou eu? Creio que deixei nestas memórias – que alguns talvez possam classificar como autobiografia – elementos que podem ajudar o leitor a encontrar a resposta a essa pergunta.

Érico Veríssimo

INTRODUÇÃO

Literatura Confessional é uma vertente relativamente contemporânea de estudos literários que, *a priori*, volta sua atenção às produções do discurso autobiográfico. Entretanto, com frequência, muitos pesquisadores deste campo dilatam suas atenções para além do enquadramento literário, mobilizando conhecimentos de outras ciências. O movimento inverso também tem sido comum e pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento têm buscado aproximação com os estudos literários e com a questão autobiográfica.

Estudiosos de diversas áreas, que não a literária, recorrem ao testemunho, à memória e as mais variadas formas de expressão autobiográfica para implementar suas pesquisas. Alguns desses estudiosos têm revisitado até mesmo seu próprio percurso existencial para pensar a subjetividade complexa do produtor do conhecimento, dos objetos de estudo, das teorias e dos saberes.

A escrita confessional ou a “escrita do eu” e seu viés com outras ciências compatibiliza a expansão e o revigoramento do conhecimento em geral, além de revelar um fenômeno interessante do momento atual: o interesse pelas várias formas de expressão da subjetividade.

Quando empregamos a terminologia “Literatura Confessional”, produzimos um efeito de sentido que leva a supor a existência de uma classe específica da literatura. De certo modo, a concepção é realmente essa, ou seja, de uma categoria de textos de perfil literário diferenciado. Portanto, poderíamos pensá-los como textos que se enquadrariam e consolidariam um gênero literário.

Por outro lado, há uma forte oposição da crítica literária em conceber o discurso autobiográfico como um gênero em separado. Tal oposição fundamenta-se no conceito de que não seria coerente classificar somente alguns textos como possuidores de expressão confessional. Defendem estes críticos que, em essência, presume-se que toda literatura alicie a confissão, dado que seu impulso original parte sempre de uma subjetividade: um autor de vida extratextual.

Entretanto, o crescente volume de autobiografias que ingressa no mercado cultural em tempos atuais reclamou uma abordagem mais específica, a fim de avaliar essa nova tendência. Essa necessidade sinaliza a coerência de um ramo de estudos que fixe seu foco em obras autobiográficas, com o intento de promover a investigação mais apurada nessa linha de pesquisas, assessorando um conhecimento científico em âmbito ainda recente.

O texto autobiográfico tem uma história de exclusão e sempre provocou certo “desconforto” na crítica e na teoria literária. Durante longo tempo, as produções de *performance* autobiográficas foram tratadas como um gênero menor, valorizadas apenas como registro histórico ou documental e desprovidas de qualquer importância estética ou literária. Felizmente, esse preconceito e preconceito vêm sendo revistos, dando chances para que os estudos dessa esfera se desdobrem consideravelmente.

A aversão à aceitabilidade do texto autobiográfico como produto literário foi sustentada por muito tempo sob a arguição de que tais textos não seriam dotados do conteúdo ficcional: contar sobre as experiências vividas despojaria o texto do substrato ficcional, encontrado exclusivamente na obra romanesca.

Tal concepção foi afrouxada, principalmente, em decorrência da relativização de nossa época que abdicou da “verdade” em favor das “verdades”. Esse câmbio influenciou também o embate conceitual entre a ficção e a não ficção. A teoria literária vem se remodelando à luz dessa nova ordem e passou a tratar realidade e ficção de forma bem menos dogmática.

O texto autobiográfico tem sido reconsiderado a partir dessa perspectiva e passamos a considerar que embora o autobiógrafo nutra seu discurso a partir da referencialidade externa, não é capaz de deslocar a realidade para o discurso produzido; o autor apenas pode manipular a conversão de um estágio a outro. O efeito dessa conversão torna a recepção do texto autobiográfico diferenciada, pois produz no leitor a sensação de verdade, mas o produto discursivo autobiográfico sempre é ficcional.

De outro modo, obras literárias ditas ficcionais (não autobiográficas) não deixam de possuir em graus variados o seu filão de dados e recortes oriundos da realidade factual. Autobiográfica ou não, a obra literária sempre contém uma guarnição subjetiva e relações com percurso existencial do autor. Enfim, as relações estabelecidas entre o

autor, sua história pessoal, sua obra e o leitor constituem um organograma complexo, mas a pesquisa autobiográfica pode alargar a análise de tais relações, contribuindo para o revisionismo no campo da pesquisa e da teoria literária.

Um dos pesquisadores que se tornou referência para os estudiosos do discurso autobiográfico, propondo uma base teórica que fundamentasse sua análise, foi Philippe Lejeune. A teoria de Lejeune, embora controvertida, auxiliou na identificação de uma categoria de textos com características específicas, no mapeamento destes textos em subgêneros e na compreensão de seus processos de leitura.

A primeira produção de Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*¹, de 1986, resultou em uma série de contradições e lacunas; por isso, em 1994, o teórico organizou *El pacto autobiográfico bis*², uma forma de retificação da produção inicial.

A preocupação com as relações entre autor e leitor nos textos autobiográficos levou Lejeune a propor o conceito de “pacto autobiográfico”. Segundo o teórico, este pacto é uma espécie de firma estabelecida entre autor e leitor com o objetivo de legitimizar o discurso do primeiro e promover a fiança do segundo. O pacto autobiográfico, defendeu Lejeune, é o que dá propriedade ao texto autobiográfico e o contrasta com o pacto novelesco, contrato de leitura do texto romanesco.

Os textos denominados de autobiografias por Lejeune não são compreendidos como uma relação de textos de perfil homogêneo; ao contrário, o teórico dedicou parte de seus estudos para a análise das diferenças e das particularidades dos textos da família autobiográfica e, assim, os modelou: autobiografias, memórias, auto-retrato e diários. A teoria de Lejeune, apesar de seu “descompasso”³ característico, ofereceu subsídios à pesquisa do texto autobiográfico, mas, ainda assim, o indeferimento dedicado às obras autobiográficas ao longo do tempo contribuiu para que muitas obras do gênero, merecedoras de reconhecimento e análise, permanecessem intocadas.

¹ *O pacto autobiográfico e outros estudos.*

² *O pacto autobiográfico (bis).*

³ Ao tentar criar delimitações e definições para as variantes do gênero confessional, Lejeune elabora um texto repleto de contradições, pois a própria natureza destes gêneros, extremamente similar, torna uma delimitação rígida algo pouco provável. O próprio teórico reconhece esta complexidade e, em *El pacto autobiográfico bis*, reformula a teoria anterior, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, repensando a questão das fronteiras e das confluências entre as diferentes escrituras do gênero em questão.

Solo de Clarineta é um típico exemplo de obra autobiográfica que esteve à sombra durante décadas. Trata-se da última produção do escritor Érico Veríssimo. Nos dois volumes que compõem a obra - o primeiro, publicado em 1974 e, o segundo, obra póstuma, em 1976 - o autor investiu no revisionismo e elegeu como substrato literário a narração da própria existência para compor suas memórias.

Solo de Clarineta vem à tona para ser observada na perspectiva autobiográfica. Bem sabemos das dificuldades de mapeamento deste gênero, devido “as zonas de confluência” existentes entre diários, autobiografia, memórias e auto-retrato, mas ainda assim insistiremos em localizar a obra no espaço autobiográfico.

O discurso autobiográfico é variável, heterogêneo e o que nos interessa é justamente essa variabilidade. A análise das subcategorias autobiográficas e de sua articulação poderá nos auxiliar a compreender como se plasnam as memórias em *Solo de Clarineta*, o que resultará em uma leitura de sua configuração.

Nossas ações de pesquisa propõem uma hipótese de “triagem” do discurso autobiográfico. Uma vez que a pesquisa segue um curso exploratório que vai do particular ao generalizante, fica evidente que, para conseguirmos formular uma ou mais hipóteses gerais sobre a obra, o método que poderá operar nossa pesquisa com maior eficiência será o indutivo.

A fundamentação teórica que alicerça nossa pesquisa encontra-se em *El pacto autobiográfico y otros estudios* e *El pacto autobiográfico bis*. A teoria de Lejeune, apesar de certas contradições, ainda é uma referência para os estudos autobiográficos, pois é eficiente para ampliar a discussão sobre o tema. Outros teóricos vinculados ao conceito de memória também serão empregados de forma complementar, HALBWACHS (1990) e CABALLÉ (1995).

Esta pesquisa possui um *corpus* definido e necessita da teoria como aporte, porém a análise dos aspectos autobiográficos da obra desperta questionamentos acerca da própria teoria de base, bem como de outras teorias literárias. Conseqüentemente, nossa abordagem deverá incluir um nível considerável de questões teóricas.

O capítulo inicial de nossa pesquisa considerará a fortuna crítica existente sobre a obra *Solo de Clarineta*. Avaliaremos dois artigos de peso crítico, um de Guilhermino

César e outro de Nereu Correa, os quais apresentam considerações contrastantes sobre a “sinceridade autoral” nas memórias verissianas.

No segundo capítulo, reavaliaremos os conceitos de ficcionalidade e realidade e os mecanismos de conversão do fato extratextual em discurso autobiográfico. Tentaremos identificar também as relações que o autor das memórias mantém com o discurso produzido e a factualidade vivida. Finalmente, a partir dessa sondagem, verificaremos se o autor autobiográfico se distancia do romancista e em que medida isto ocorre.

No terceiro capítulo, nos deteremos na questão da autoria. O segundo volume de *Solo de Clarineta* é uma obra póstuma e foi organizado pelo professor Flávio Loureiro Chaves, tendo também a participação de outros colaboradores. Portanto, elaboramos um subcapítulo intitulado *Informações gerais sobre autoria em Solo de Clarineta*. As notas do organizador constam no segundo volume das memórias, mas, motivados pela necessidade de esclarecer os procedimentos executados pelo organizador, resolvemos incluir em nossa pesquisa um colóquio informal realizado com o professor.

Ainda no mesmo capítulo, pensaremos a questão da autoria em *Solo de Clarineta* por um outro foco: averiguando o diálogo do autor com a tradição e a importância da memória para que este elo se consolide.

No último capítulo da dissertação, exibiremos uma possibilidade de ajustar *Solo de Clarineta* aos subgêneros autobiográficos. Tentaremos reconhecer e analisar as várias nuances deste discurso autobiográfico recebido inicialmente como memórias. Nosso objetivo maior será rever o enquadramento formal da obra e iluminar sua arquitetura autobiográfica.

Analisaremos as variações do discurso autobiográfico, como se processam, como interação e o produto resultante dessa interação, mas procuraremos diagnosticar a variante autobiográfica que mais prevalece dentre as demais, para chegarmos a uma configuração geral. Não desconsideraremos, entretanto, os critérios de organização geral do discurso, o rigor formal, a maestria autoral e o tratamento estético.

1 - OUVINDO A CRÍTICA SOBRE *SOLO DE CLARINETA*

O conhecimento literário não pode prescindir de uma base teórica, que o sustente sem limitá-lo, que o livre de “achismos”, sem confiná-lo numa única perspectiva.

Angélica Soares

Na busca por estudos críticos específicos sobre *Solo de Clarineta*, nos deparamos com uma situação problemática: um escasso material e, ainda assim, quando disponibilizado, a abordagem crítica não é específica, apenas serve como ponto de partida para comentar outras obras de Érico Veríssimo. As exíguas informações que existem sobre estas memórias revelam que a crítica lhe reservou os matizes mais tênues e esse dado se relaciona, possivelmente, à sua valorização.

Contudo, a carência de crítica consistente não constituiu um fator radicalmente limitador a nossa pesquisa, já que o conjunto de obras verissianas possui características permanentes muito intensas. Há elementos constitutivos que se repetem ao longo das obras de Veríssimo e que também estão “infiltradas” em *Solo de Clarineta*. Assim, pudemos nos valer de críticas não específicas sobre *Solo de Clarineta*, buscando unicidade a partir da diversidade: “A obra de um escritor não é um cronograma aritmético que se possa dividir em “fases”; pelo contrário, é sempre uma unicidade textual em que a visão de mundo se aprofunda e aprimora”. (CHAVES, 2005, p.17).

1.1 - Considerações em uníssono?

Apesar da pouca fortuna crítica, encontramos duas críticas indispensáveis à nossa pesquisa, uma de Guilhermino César, *Memórias do Romancista* (CESAR - 1974) e outra de Nereu Correa, *Memórias Inacabadas do escritor* (CORREA - 1976). As considerações destes críticos possuem dois lados: um consensual, pois estes defendem o valor de *Solo de Clarineta* e os méritos de seu autor no panorama da literatura brasileira

e outro embativo, já que discordam quanto ao elemento responsável pela valoração da obra.

Guilhermino César, em *Memórias do Romancista*, alerta que a memória não é quesito fundamental apenas para o escritor de memórias, ao romancista também se exige uma relação muito estreita com a memória, pois o romance não é mais do que uma articulação dos fatos vividos ou imaginados, ou seja, fruto da memória do autor. Dessa maneira, memorialistas não seriam somente aqueles que escrevem sobre si mesmos.

O crítico comenta o processo de elaboração do texto memorialístico, comparando-o ao texto romanesco. Segundo Guilhermino César, escrever memórias é um ato de recriação e, como toda recriação, incompleta, não sendo possível, portanto, a ninguém chegar ao fundo de si mesmo ou se desvendar por intermédio deste gênero. Na concepção do crítico, autobiografia e confissão ou autobiografia e autodescoberta não devem ser considerados pares indissolúveis.

O valor da obra autobiográfica não se encontraria, segundo Guilhermino César, no grau de desvelamento de um “eu”, mas na estética e no discurso produzidos, restando apenas ao memorialista o que resta a qualquer romancista: fazer boa literatura: “Permita-se ao menos que os autores de diários e confissões se iludam e nos iludam [...] O melhor memorialista será ainda o que fizer literatura da melhor”. (CÉSAR- 1974, p.3).

Em *Solo de Clarineta*, o propósito de Veríssimo em voltar-se para o mais secreto de seu rincão foi, segundo o crítico, uma estratégia de anular-se como autor em favor do homem. Esta tentativa, no entanto, não teria sido bem sucedida e o autor precisaria não ser romancista para atingir um fim tão impessoal; o romancista sempre reivindica seu lugar em tudo o que escreve. *Solo de Clarineta* seria um livro bem feito devido a sua qualidade literária e não pelo potencial confessional ou desvelador: “*Solo de Clarineta* segue a linha de congruência dos clássicos; não pretende senão contar bem, num estilo superior às modas e lucidamente cristalizado em “discurso”. (CÉSAR- 1974, p.3).

O crítico ainda chama a atenção para a dimensão coletiva na obra de Veríssimo. Por mais que os fatos, as reflexões e os lugares estejam explicitamente relacionados a um personagem central e que o “isolamento” seja necessário ao memorialista, o escritor

acaba por se render a sua dileção pelo coletivo. Reuniu em torno de si um contingente de personagens que lhe foram representativos ao longo da existência, enfatizando a conexão entre a memória individual e a coletiva: “Tudo está no seu lugar: a nespeira, a farmácia, os desencantos, a evasão. Mas pretendendo isolar-se, soprar sozinho (o título já diz) a sua música, ele acabou por se integrar numa sinfonia.” (CÉSAR, 1974, p.3).

A opção pelo discurso memorialístico teria sido um meio para que Veríssimo pudesse defender valores éticos, empregando todas as suas forças para expor um caráter marcado pela consciência limpa e relatando o curso de uma experiência pessoal íntegra. O confessionalismo seria para o crítico, então, uma consequência, não um intento.

Ainda que o autor realize esse retorno a si mesmo e focalize a própria vida, *Solo de Clarineta*, aponta Guilhermino César, pode ser perfeitamente resgatado do grupo de autobiografias banais e de autopromoção que se centram nos acontecimentos propriamente ditos e nas exterioridades, provendo mais uma carnavalização da vida de um autor do que qualquer outro efeito. Para o crítico, essas memórias vão além do enredo, possuem forte densidade psicológica, episódios, figuras e ações que se equilibram num plano moral, o que atribui à obra um dos seus traços mais simpáticos e valorosos.

Enquanto Guilhermino César questiona a possibilidade de desvelamento do autor e o processo de ficcionalização no texto memorialístico, Nereu Correa acredita que, ao escrever suas memórias, Veríssimo fez um voto e um compromisso com a sinceridade e a verdade; confessando detalhes de sua intimidade e não se preocupando em poupar a vaidade pessoal: “Por isso, quando decidi escrever suas memórias, fê-lo com a coragem, a franqueza e a veracidade própria de seu temperamento”. (CORREA, 1976, p.7)

Nereu Correa destaca a presença de duas classes de memórias em *Solo de Clarineta*, a memória voluntária e a memória involuntária. Nesta última, as lembranças surgem aleatoriamente e afloram do inconsciente do autor, nas passagens em que ocorrem, encontraríamos expressão de maior intensidade confessional.

Para Nereu Correa, as recordações que remetem à infância e à juventude são as que empregam com maior frequência a memória involuntária e, por isso, seriam

justamente as mais interessantes. Elas contêm os momentos de maior teor emocional, pois nelas se encontram as grandes inquietações do autor.

Correa atenta para o recurso da memória coletiva, nesta etapa do discurso em que o narrador apresenta a vida de um “eu”, mas, simultaneamente, elabora minibiografias de inúmeros de seus familiares. Segundo o crítico, não é raro ver alguns destes parentes encarnados entre seus personagens ficcionais: “Reabriu velhas feridas, desceu ao fundo do poço, desnudou-se para nos mostrar a sua vida e a vida que o cercou”. (CORREA - 1976, p.7).

Guilhermino César e Nereu Correa chegam a um consenso porque reconhecem a grandeza das memórias *Solo de Clarineta*, mas se opõem quando tratam da idéia do desvelamento e da sinceridade no texto memorialístico. O primeiro não vê o texto memorialístico como um “canal” que torne possível o completo desvelamento de um “eu”, tampouco acredita que o memorialista possa assumir o compromisso de transpor para o discurso a verdade factual ou a verdade pessoal. Contrariamente, Nereu Correa destacou a intensidade das confissões e a autenticidade contida nas memórias verissianas.

Enquanto o primeiro crítico valoriza a obra memorialística por sua qualidade discursiva, riqueza de composição, rigor formal e de enredo, o segundo a valoriza por sua capacidade de expressão confessional. O gênero da obra parece ser importante para o julgamento de Correa, mas não possui qualquer valor para o julgamento de Guilhermino César.

A discordância sobre o aspecto valorativo de *Solo de Clarineta* promove um questionamento interessante e necessário: o valor do texto autobiográfico estaria em sua organização formal e estética ou em sua capacidade de expressão confessional? Seria possível, ainda, segmentar esses aspectos para empreender sua valoração? A discordância entre as opiniões dos críticos nos dá a dimensão exata da complexidade existente no processo de análise valorativa do texto autobiográfico.

O embate formulado pelos críticos também nos remete a uma questão metaliterária: a autenticidade e o desvelamento na obra literária. Embora todo discurso se relacione com a referência factual e dela retire um elemento nuclear, dado que o autor é alguém de existência concreta, nenhum discurso pode fugir do crivo ficcional.

Torna-se inconcebível, então, pensar o discurso memorialístico como autêntico. O recurso da memória que suplanta tal discurso está distante de ser preciso e, além disso, incorpora uma grande parcela do imaginário. As memórias também são recriações, assim como o romance.

A confissão ou desvelamento também não são componentes restritos ao texto de memórias. Em realidade, nem sempre, existem grandes doses de confessionalismo neste discurso sendo que, em contrapartida, o texto romanesco pode tê-lo intensamente. As memórias, assim como as demais variantes do gênero autobiográfico são textos ficcionais, mas um dos principais contrastes entre o romanesco e o memorialístico é o efeito de “veracidade” provocado pelo segundo gênero, é a sensação de que o autor “abre seu coração” ao leitor.

O eixo fundamental de oposição entre os críticos aporta para a recepção. Evidentemente, o juízo crítico sempre é produto de uma linha de leitura e o impasse que se dá entre os dois críticos é ocasionado por dois modos subjetivos de ler uma mesma obra. Guilhermino César lê *Solo de Clarineta* como ficção e Nereu Correa a lê com a fiança de que seus relatos são sinceros e reveladores: “Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. Ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção”.(PIGLIA, 2006, p.28).

Se as leituras dos críticos são discordantes é porque os pactos de leitura estabelecidos não são idênticos. Se um dos críticos leu *Solo de Clarineta* como ficção é porque firmou com o autor da obra um pacto novelesco, o que dá às memórias um caráter ficcional. Se outro, ao contrário, acredita na sinceridade autoral e na potencialidade das confissões é porque o pacto firmado com o autor foi o autobiográfico. Fica evidente, então, que o pacto de leitura também é regulado pelo leitor, fato esse que pode reduzir a autonomia do autor.

Definido por Philippe Lejeune como um acordo entre leitor e autor, o pacto autobiográfico regula as relações e as expectativas entre um e outro. Neste pacto, o autor se compromete em apresentar ao leitor um relato sincero de sua existência e o leitor a dar fé deste relato, mas o compromisso com a verdade não é quesito fundamental nessa relação.

Nereu Correa travou um pacto autobiográfico com o autor de *Solo de Clarineta*, e recebeu a obra como memórias, por isso, acredita na sinceridade autoral e na confissão como sendo seus grandes atributos. Guilhermino César travou um pacto novelesco com o autor e recebeu a obra como ficção, não acatando a idéia de sinceridade autoral ou qualquer expressão de exposição pessoal; portanto, tais elementos não constituem para ele qualquer valor especial no contexto discursivo.

Diferenciados gêneros literários normalmente também requerem pactos de leitura diferentes, mas os dispositivos de leitura não podem ser fixados com rigidez. A oposição formulada pelos dois críticos produz uma reflexão imprescindível, pois serve como paradigma para que possamos identificar e rediscutir questões teóricas e epistemológicas sobre a recepção e a valoração da obra autobiográfica.

1.2-A permanência em *Solo de Clarineta*

É nosso objetivo retomarmos o conceito de “permanência” nas obras de Érico Veríssimo, por meio das vozes críticas de Flávio Loureiro Chaves, Wilson Martins e Mozart Soares, entendendo-as como um fio comum que atravessa as obras do escritor desde *Fantoches* (1932) até *Solo de Clarineta* (1976). Obviamente, os aspectos permanentes, ou motivos, são comuns à obra de qualquer escritor, entretanto o que se destaca em Veríssimo é o grau de intensidade deste aspecto de que o autor faz uso, dando uma marca quase emblemática as suas escrituras.

Deste repertório contínuo destacam-se especialmente a tendência humanista e o ideal libertário, manifestados tanto sob forma ideológica quanto estético-discursivos. O homem sempre foi o verdadeiro interesse do escritor. Este homem sempre foi representado em suas obras como um ser inserido na coletividade e interagindo com sua dinâmica. A insistência do humanismo do autor não deixa de ser uma ação ou reação ideológica ao processo de reificação tão característico do século XX: conflitos, guerras, ditaduras, mecanização e urbanização. Como resultado, surge em Érico Veríssimo uma literatura que expressa a questão da liberdade do indivíduo e seus entraves, em suas mais variadas formas.

O humanismo que envolve a obra de Érico Veríssimo contém uma força mobilizadora. Em *Solo de Clarineta*, percebemos esse engajamento em um dos trechos

de maior expressividade confessional da obra. É um momento em que o autor revela ao leitor as suas considerações sobre a função da escritura e do escritor:

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. (VERÍSSIMO, 1974, p.45).

A figura do “escritor luz” reflete o ideal humanista do escritor, como se o livro e as palavras do escritor pudessem tornar o mundo melhor e as pessoas melhores. Além disso, há a idéia de que o livro pudesse conter a verdade de que o leitor necessita, invertendo a realidade para dentro do livro e a ficção para fora dele: “O contraste entre a realidade se inverteu, a própria realidade é incerta, o romance diz a verdade” (PIGLIA, 2006, p.144).

Para Veríssimo, a função do escritor parece ser a de uma entidade que facilita ao leitor uma forma de viver melhor e a da escritura, como objeto, uma chave de acesso à revelação ou emancipação. Formula-se uma espécie de intercâmbio entre aquele que doa (autor) e aquele que recebe (leitor) e, desta maneira, transforma-se tanto a vida do leitor-receptor, quanto a do autor-doador.

A ação de refletir a escritura no ato dela mesma é uma constante na obra de Veríssimo, mas, em *Solo de Clarineta*, esta se processa, antes de tudo, a partir da relação com a experiência pessoal.

A reflexão acima é resultado de uma experiência vivida: quando adolescente, Veríssimo auxiliou o pai no tratamento de um homem ferido pela polícia, segurando a lâmpada para que pudesse ser realizada uma cirurgia. O autor elaborou uma analogia entre a luz que iluminou o paciente e a luz que o autor deve irradiar; da primeira versão, factual e literal de segurar a lâmpada, o autor abstrai a idéia do escritor como aquele que revela, denuncia, esclarece.

A figurativização do escritor no trecho acima demonstra a preocupação do autor em manter a ética no interior do discurso tanto no nível ideológico quanto no estético, priorizando o compromisso com os valores de verdade e liberdade.

A alternância entre a narração dos fatos e a apreciação destes é uma constante em *Solo de Clarineta*. Esta apreciação pode ser entendida como uma maneira de se apresentar ao leitor sob o signo da ética humanista, reafirmando o perfil de homem reto e justo. Colocando-se na condição onisciente de juiz de si mesmo e dos demais, o autor pode conciliar em sua obra a análise, a crítica e a perspectiva. Na passagem a seguir, podemos observar a preocupação com o cumprimento do dever:

A todas essas, minha mãe continuava a pedalar sua Singer, fazendo face, absolutamente sozinha, às despesas da casa (...) Sempre me doeu vê-la trabalhar tanto. Com a cabeça eu compreendia que, em toda aquela situação familiar, eu devia estar incondicionalmente ao lado dela. (VERÍSSIMO, 1974, P.53).

No segmento abaixo, verificamos a necessidade do autor em justificar suas ações discursivas e seus valores pessoais. O argumento, nesse caso, é o fundamento humanístico:

Por que – perguntam-me às vezes – tenho tanta preocupação com o sexo?(...) Por outro lado quero contribuir para que o problema do sexo seja examinado com mais coragem, honestidade, espírito adulto e. saúde. Muitas vezes fico alarmado ao pensar que, relativamente falando, um leitor sente menos indignação ao tomar conhecimento do assassinio de seis milhões de judeus nas câmaras de gás asfixiante dos campos de concentração nazista (...) do que quando lê num romance uma cena erótica descrita com clara franqueza. (VERÍSSIMO, 1976, p.310).

A confissão neste caso está relacionada à expressão harmoniosa do autor com sua consciência. Entretanto, a confissão expressa, algumas vezes, o conflito do autor e a sua própria consciência, como consequência, o discurso é atravessado por um clima de frustração pessoal e desejo de purificação. As memórias adquirem, assim, uma finalidade catártica: “O sentimento de frustração é o outro lado da má-consciência” (MARTINS, 1965, p.3). Abaixo temos um trecho em que o autor expressa um breve auto-retrato de sua prática como escritor, nela percebemos o sentimento de frustração:

Em geral, quando termino um livro encontro-me numa confusão de sentimentos, num misto de alegria, alívio e essa vaga tristeza que vem após o ato do amor físico, satisfeita a carne. Relendo a obra mais tarde, quase sempre penso assim: “Não era bem isso que eu queria dizer”. (VERÍSSIMO, 1976, p.309).

O autor apresenta uma postura apreciativa não apenas de si mesmo, mas também de outros personagens, e assim compõe um conjunto de biografias de seres que formam um quadro de coletividade. A habilidade do autor em apresentar o coletivo de maneira verossímil faz com que *Solo de Clarineta* tenha um semblante de crônica de costumes: “Pertence-lhe o mérito, mais do que a qualquer outro, de ter ficado o nosso quadro histórico, como cronista da sociedade, criador de almas e pintor de costumes”. (SOARES, 1973, p.7).

Solo de Clarineta não diverge das demais obras verissianas ao apresentar em plano discursivo-literário o processo complexo de formação e decadência da burguesia brasileira, caracterizando o quadro social com notável expressão realista. Nos trechos que seguem, verificamos tal efeito: “Sobre que conversava essa gente? Ora, contavam mexericos locais, discutiam política, sim, e mulheres, principalmente chinas, “raparigas”, pois estes eram os nomes que então se davam às prostitutas”. (VERÍSSIMO, 1974, p.41).

Neste outro trecho, também percebemos a identificação de um costume vigente, quando o autor descreve o comportamento do avô:

Sempre que sinto cheiro da fumaça dum cigarro de palha, a primeira imagem que me vem ao pensamento é a de meu avô. Como eram grossos os palheiros que ele fumava, depois de seguir todo um ritual: alisar a palha com a faca, picar o fumo em rama, amaciar suas esquirolas no côncavo da mão esquerda com a parte mais carnuda da mão direita, depois enrolar o cigarro e finalmente acendê-lo na chama do isqueiro de pederneira. Era um ritual fascinante. (VERÍSSIMO, 1974, p. 29).

Atrelado à dimensão social, o elemento histórico também é apreendido pela obra verissiana. Embora tenha sido incompreendido pela crítica, que considerou tal elemento como um aspecto tardio ou descontextualizado para os padrões estéticos do modernismo de 1930 a 1970, esta impugnação pode ser contestada quando notamos, no discurso do autor, um modelo particular de abordagem do histórico: a desmistificação da História, pela ênfase na própria História. Em *Solo de Clarineta*, verificamos esse intento em passagens como a que segue:

Entrei nessa digressão um tanto longa sobre filmes de cinema americano (...) Muitos dos grandes problemas que hoje afligem essa grande nação – onde há ainda muita coisa a admirar e imitar, como seu respeito às liberdades civis e a boa qualidade de suas universidades - tiveram suas raízes nos problemas raciais que os filmes apresentavam à sua maneira preconceituosa, na idéia errada que eles davam à vida nos Estados Unidos, mostrando-o como uma espécie de Novo Paraíso Terrestre. As Filhas da Revolução americana não queriam que seus produtos de Hollywood mostrassem seu país como uma “casa desarrumada”(...) A História encarregou-se dessa desmitificação e desmistificação. (VERÍSSIMO, 1976, p.113).

O histórico nas obras de Veríssimo se amplia para o sentido de origem, de formação, que são componentes essenciais à estrutura do mito. Assim como ocorre com o histórico, a incidência do conteúdo mítico no discurso do autor é uma tentativa de desmistificação do mito pelo emprego do mito.

O núcleo mítico se volta ao movimento de fundação ou formação. As memórias são reguladas pelo desejo do memorialista em resgatar aquilo que já foi vivido e que ele acredita ser fator determinante de seu momento presente. A atenção que o autor dirige a sua origem genealógica é uma marca do seu pensamento mítico em *Solo de Clarineta*

A ênfase sobre a história do outro é tão recorrente que, por vezes, a centralidade do personagem memorialista se anula em favor de um antepassado. Retomar a vida do antecessor é uma forma de entender-se a partir da história do outro. Ao mesmo tempo em que a genealogia causa um movimento de recuo, também mobiliza uma força cíclica de vida e morte, caracterizada sistematicamente pela substituição de indivíduos.

Ao iniciar suas memórias, Veríssimo apresenta a biografia de alguns de seus antepassados, como avós, pai e mãe e isso se processa em ordem cronológica:

Senti um dia a curiosidade de descobrir a origem dos Veríssimo (...) o ramo brasileiro desta família de nome superlativo começou no Brasil com o português Manoel Veríssimo da Fonseca, natural da freguesia do Erval, na Beira Alta. Tendo emigrado de Portugal em 1810, casou-se aqui com a moça Quitéria da Conceição, natural de Ouro Preto. (VERÍSSIMO, 1974, p.1).

A apresentação autobiográfica propriamente dita só se inicia a partir da página trinta e três das memórias. Nota-se que esta se inicia contextualizada a uma explanação histórica:

Nasci a 17 de dezembro de 1905, sob o signo de Sagitário. Andavam no ar ecos da guerra russo-japonesa, e os jornais comentavam ainda os horrores do massacre de São Petersburgo. (...) Fui arrancado a ferros e, resultado dessa violência, tenho uma pequena cicatriz ao lado de um dos olhos. (VERÍSSIMO, 1974, p.33).

Acerca da recorrência do resgate histórico na obra verissiana, Flávio Loureiro Chaves afirma que o autor teria oferecido um novo modelo de literatura ao Brasil, resultante do entrecruzamento entre a crônica histórica e a representação imaginária. Como efeito, o texto literário passa a propiciar a discussão e ampliação do sentido histórico: “O que define o caráter histórico da obra não é, pois, a distribuição entre figuras decalcadas num modelo real e as puramente imaginárias, mas a intenção de problematizar a História”.(CHAVES, 2005, p.93).

As técnicas empregadas por Veríssimo para revitalizar o sentido histórico ou mítico, dão complexidade ao discurso, porém, não eliminam sua estética despojada; ao contrário, como resultado, formula-se um discurso extremamente congruente. Esse despojo, entretanto, foi entendido pela crítica como carência de complexidade e arrojo.

O estilo despojado serviu ao propósito democrático e promoveu ao leitor médio o acesso à leitura, rompendo com o padrão de elitização da literatura. A conseqüência dessa ação socializadora foi o sucesso e a popularidade, tanto que Érico Veríssimo foi um dos raros escritores brasileiros que pôde gozar do êxito financeiro proveniente de seu trabalho artístico.

Formulou-se uma expressão de convencionalidade em *Solo de Clarineta*, decorrente do propósito do autor em apresentar a própria história pessoal ao leitor, já que nada mais comum e recorrente do que a ação de contar aquilo que se vivenciou. A sensação de que as relações leitor-autor se dão em tom de conversação e de confissão constroem um discurso fundamentado na intimidade e, conseqüentemente, na informalidade. Existe nas revelações de Veríssimo uma mescla entre as memórias de

natureza pessoal e outras de natureza intelectual ou artística. No primeiro trecho abaixo, o autor narra um episódio que marcou sua vida de “homem civil”:

Pus a mão espalmada naquele peito emagrecido: o coração não pulsava mais. Apanhei o meu espelho de barba e aproximei-o de sua boca: o vidro continuava límpido. J.C.F. estava morto. Fechei-lhe os olhos. Era o primeiro homem que eu via morrer. Senti então que uma mudança se operava naquele quarto e em mim mesmo.
(VERÍSSIMO, 1974, p.208)

Abaixo, encontramos revelações do “escritor” Érico Veríssimo, nelas o autor detalha traços do seu processo de criação e composição de personagens:

Sempre procurei tratar minhas criaturas com certa imparcialidade sentimental, como um pai – digamos assim – que divide sua afeição igualmente entre os inúmeros filhos. Devo confessar, no entanto, que há personagens minhas pelas quais tenho pouca admiração ou nenhuma estima. Por exemplo, não simpatizo nada com Licurgo Cambará, embora reconheça que o homem possui suas virtudes.
(VERÍSSIMO, 1974, p.298)

A expressão de confessionalismo, o aproveitamento anunciado da própria vida para o fim literário ou a opção pelo discurso autobiográfico não anularam em nada o eixo que modula as obras de Veríssimo. As memórias, assim como suas obras romanescas, são entremeadas pelo conteúdo histórico e mítico, pelo despojamento discursivo e principalmente pela proposta humanista.

Embora um padrão ideológico, discursivo e estético se repita ao longo das diferentes obras produzidas pelo autor, este se infiltra em cada obra de forma única. A habilidade do autor em modalizar os aspectos permanentes de sua obra em discursos variados, sem deixar de conservar um núcleo matricial, constitui um de seus grandes talentos.

Solo de Clarineta, desta maneira, pode suscitar e confirmar os aspectos permanentes da obra de Veríssimo. Cabe, agora, avaliarmos as singularidades dessa narrativa.

2- A SINGULARIDADE DE *SOLO DE CLARINETA*

O conhecimento jamais esgota a realidade, mas a ciência e a arte, mesmo não sendo oniscientes e onipresentes, têm desvendado aspectos importantes do ser.

Leandro Konder

A literatura, normalmente orientada por uma habitual oposição, trata da ambivalência entre o mundo intertextual e o mundo extratextual. Esse alinhamento bipartido nos estabelece o seguinte conceito: a realidade, não podendo ser absorvida integralmente pela página, se converte em ficção para poder ser devidamente contida no discurso.

A partir dessa perspectiva, consolida-se uma geometria tal que faz com que pensemos a literatura e a realidade factual como duas linhas equidistantes e paralelas, sem a mínima chance de intersecção. Essa crença, entretanto, passível de revisão, contém divergências, que podem ser constatadas quando analisamos as relações entre fato extratextual e discurso no texto romanesco e no texto autobiográfico.

No texto autobiográfico, o autor tenta inculcar legitimidade ao discurso, pois os fatos narrados na página podem ser constatados na referencialidade externa. No romance não percebemos a intenção de legitimidade, não sentimos correlação entre fato e discurso, pois a comprovação do fato não é algo prioritário para o autor nem para o leitor.

Lejeune teorizou sobre as diferenças referenciais entre autobiografia e romance. Para o teórico, as diferenças são decorrentes dos pactos de leitura estabelecidos entre leitor e autor. A autobiografia requer o pacto autobiográfico. Neste pacto o autor compromete-se em apresentar um relato sincero de sua vida, mas isso não o obriga a proporcionar ao leitor a realidade factual, uma vez que a página não poderia abarcá-la.

O romance não se compromete com a fidedignidade factual, mas não deixa de absorver dados factuais, mantendo com a realidade uma relação. O texto autobiográfico, por sua vez, pode aproximar-se muito da obra imaginária ou criativa, devido à natureza oscilante e imprecisa da memória que transforma fatos em ficção:

Não pode inferir disso, é claro, que tudo o que compõe o texto autobiográfico corresponde à verdade objetiva dos fatos (...). Dessa forma, alguns fatos vivenciados no passado podem, e na maioria das vezes é o que ocorre, metamorfosear-se em ficção. (MARCHEZAN, 2003, p.126).

O texto autobiográfico foi tratado pela crítica e pela historiografia literária como um discurso que promoveria a anulação da ficcionalidade literária e abalaria a territorialização entre o ficcional e o real. Porém, a crítica não levou em consideração que o romance também possui estreitos vínculos com a realidade externa.

No tocante à *Solo de Clarineta*, podemos perceber que são vários os elementos que impulsionam a urdidura do enredo e que se situam entre o fazer ficcional e a intenção autobiográfica.

2.1-Os elementos constitutivos

É nesse conturbado conjunto de preceitos que pedem reavaliação que pretendemos contextualizar *Solo de Clarineta*. Se o escritor de textos autobiográficos converte fatos em discurso, como esse processo se elabora? Quais os elementos de que dispõe para fazê-lo? Para responder a essas indagações é necessário recorrer a alguns elementos das memórias em questão: o real; o ideológico; o mítico; e o existencial.

O impulso inicial do autobiógrafo não parece ser a ficção, mas o testemunho. O objetivo é partir da observação da própria vida e de si mesmo para “recortar” uma realidade subjetiva. A ficção acaba sendo mais uma decorrência que um propósito.

Na epígrafe de *Solo de Clarineta*, o autor atenta para este processo, quando trava com o leitor um pacto autobiográfico. O discurso elaborado é classificado de “quase romance⁴”, sugerindo que obra não deve ser compreendida ou lida como romance porque sua intenção é dar o testemunho de uma existência, mas, ao mesmo tempo, é dotada do elemento imaginário; “é um livro sincero”⁵, reafirma o memorialista:

⁴ Referência da epígrafe, sem paginação.

⁵ Referência da epígrafe, sem paginação.

Não esperem que estas memórias formem um documento histórico”, adverte Érico Veríssimo. “Elas não têm a intenção de fazer nenhum perfil de minha época ou de meus contemporâneos. São apenas uma história particular – uma história em tom de quase romance, mas que vai contada com a maior franqueza. É um livro sincero, que dedico especialmente àqueles que me têm lido durante todos esses anos.”⁶

A observação da realidade extratextual é indispensável tanto ao memorialista quanto ao romancista. O que se modifica num e noutro caso é o processo de apreensão dessa realidade, o objetivo dessa apreensão e o produto discursivo.

No âmbito deste processo apontaremos, a seguir, apenas como notação, os fios do real, do ideológico, do mito, do existencial e do diálogo entre estes elementos que compõem *Solo de Clarineta*.

2.1.1 O real

Na apreensão dos fatos, o romancista não se fixa na “captura” de fatos que devem ser trasladados para a página de forma fidedigna. O fato é aproveitado para estimular o imaginário criativo do autor e para com ele interagir. Embora o romance possa conter elementos confessionais e dados da realidade, o objetivo do romancista não é dar o testemunho da própria vida, mas o desejo de criação ficcional, em que a transfiguração suplanta o referente.

Como já mencionamos anteriormente, o princípio do autobiógrafo é o testemunho, o discurso se converte em ficção, mais por consequência do que por empreita. A autobiografia requer do autor uma relação diversa com a realidade, pois, ao testemunhar, há que se manter uma correlação intensiva entre a realidade vivida e a realidade narrada, sobretudo para que os leitores possam comprovar a analogia entre o discurso e o fato.

A observação da realidade sempre foi fator norteador do discurso verissiano. Engajado com o “corte transversal da sociedade”, seguiu a tendência modernista que

⁶ Epígrafe, sem paginação.

propunha “fotografar” a sociedade brasileira. A preocupação com a apreensão, o tratamento e a apresentação da realidade fez com que Veríssimo fosse reconhecido como autor “realista”. Flávio Loureiro Chaves reafirma tal concepção da obra de Veríssimo: “O simbolismo defasado pouco a pouco, na medida em que se aprimora a capacidade de observação e análise do mundo oferecido, o realismo vai acentuando-se para vir a ser, finalmente, o eixo do seu processo narrativo” (CHAVES, 2001, p.23).

Definir o conceito de “realismo” é algo complexo, nossa proposta é compreender o realismo na obra literária como uma capacidade de observar a realidade do mundo oferecido, registrando e expressando dessa realidade aquilo que é o antológico⁷.

O realismo, como pensamos, pode se processar em quaisquer gêneros, mas, nas memórias, se formula como uma “coleção” de fatos significativos da vida de um autor. Nos trechos abaixo o autor apresenta a realidade familiar:

Dois anos depois que posei para esse retrato, nasceu o meu único irmão, Enio. Não creio que tenha tido com ele o ressentimento e a hostilidade que em geral o primeiro filho manifesta quando o “intruso” aparece (...). Numa das lembranças mais remotas que guardo da minha infância, estou de pé em cima duma mesa, convalescendo da quase fatal enfermidade, magro e fraco, cercado de tias [...]
(VERÍSSIMO, 1974, p.34-35)

Em outros trechos das memórias, Veríssimo revela sua realidade autoral:

Durante todo aquele ano de 1960 trabalhei com uma intensidade obsessiva em “O Arquipélago”, usando a máquina negra, sempre que tinha de enfrentar um problema de composição, e a vermelha quando me sentia erguido e arrebatado por essa febril e exaltada onda, à qual, na falta de palavra precisa, chamamos inspiração[...]. “À tardinha, terminada a tarefa do dia, costumava caminhar abaixo e acima, à frente de minha casa, discutindo comigo mesmo, quase sempre em voz alta, problemas e situações do livro [...]”.
(VERÍSSIMO, 1976, p.23).

⁷ Sentido figurado: o memorável, inesquecível, digno de ser registrado.

As várias facetas que gravitam em torno do real e do realismo, utilizado como modo de captação do referente, unem-se à questão da realidade autoral, aproveitada como forma de discussão do fazer literário e da intensidade obsessiva do processo de criação.

Este processo, no trecho assinalado a pouco, aparece convertido na descrição dos instrumentos (*máquina negra e máquina vermelha*), na questão do tempo (*Durante todo aquele ano; à tardinha*) e no processo reflexivo do próprio escritor (*discutindo comigo mesmo*). Ou seja, há uma maneira detalhada e quase gradativa de expor o processo de criação. Podemos, por meio destas gradações, que vão do exterior para o interior, avaliar como os dados concretos servem também para enfatizar, na narrativa de pulsão autobiográfica, a impressão de realidade.

2.1.2 O ideológico

Além do enfoque do real e do realismo como elementos de *Solo de Clarineta*, Veríssimo ainda tenta apreender uma realidade de natureza diferenciada, aparentemente abstrata - a ideológica.

O intento de identificar e expressar o nível das idéias pode ser verificado em diversos trechos de *Solo de Clarineta*. Abaixo segue uma passagem que exemplifica essa afirmação:

Afinal, em que posição política me encontro? Considero-me dentro do campo do humanismo socialista, mas – note-se – voluntariamente e não como um prisioneiro (...) Porque socialista? Não de perguntar. Por que o extremismo da esquerda e o da direita não passam de faces da mesma moeda totalitária; e por que o centro é quase sempre o conformismo, a indiferença, o imobilismo(...) Basta ler o que se escreve hoje na Polônia, na Tcheco-Eslováquia e na Iugoslávia, em suma, é suficiente inteirar-se a gente do pensamento dos neomarxistas para compreender que Stalin e em certos casos até mesmo Lenine deturparam as teorias de Karl Max. (VERÍSSIMO, 1976, p. 314-315).

Notamos, neste pequeno relato, que as posições e escolhas do narrador não são apenas apresentadas, mas discutidas após a explanação de interrogações sequenciais. Se todo discurso é ideologia, a marca do ideológico em *Solo de Clarineta* é constituída por

meio de reflexões, teses, antíteses e sínteses. A ideologia não aparece como produto pronto, mas como processo de desvelamento que ocorre próximo à construção do relato.

2.1.3 O mito

O mito também é uma preocupação do autor, a busca da realidade de origem leva o autor a recorrer ao resgate genealógico da sua família. Essa busca traz ao discurso o retrato da família e de seu percurso ao longo do tempo:

Senti um dia a curiosidade de descobrir a origem dos Veríssimo. Graças a um amigo dado a pesquisas genealógicas, fiquei sabendo que o ramo brasileiro dessa família de nome superlativo começou no Brasil com o português Manoel Veríssimo da Fonseca, natural da freguesia do Erval, na Beira Alta. (VERÍSSIMO, 1974, p.1).

Iniciando um ciclo que gira em torno de si, o narrador busca dar sentido a seu próprio conto mítico, numa versão pessoalizada. Nessas memórias, portanto, percebemos um comportamento ligado ao mito e à cosmogonia, já que na incessante ocupação de traçar as próprias origens (*Senti um dia a curiosidade de descobrir a origem dos Veríssimo*), podemos reconhecer a mesma luta contra o tempo que passa indefectível e a mesma necessidade de salvar da morte (*caos*) a experiência humana por meio da escrita (*cosmos*).

2.1.4 O existencial

Ainda há um outro nível de realidade cujo autor quer resgatar pela obra memorialística que é o existencial. O autor acredita que o sentido maior de sua existência pode ser alcançado pela e na elaboração do discurso.

No discurso memorialístico, o autor de vida concreta é transportado para o discurso e nele ingressa como personagem. A duplicação e o distanciamento adquiridos a partir desse processo levariam o autor “de carne e osso” a contemplar-se mais amplamente.

Ora, nos tempos que correm, contar histórias parece aos olhos de certos críticos o grande pecado mortal literário. A chamada “boa crítica” considera a história ou a estória, como queiram, uma forma inferior de arte. Na minha opinião, isso é por um lado uma atitude esnobe, e por outro um equívoco semântico de anedota, enredo, intriga à maneira de Dumas, pai, ou Xavier de Montepin. Para defender a validade do episódio invoco o axioma ontológico – O ser se revela na existência – e, parafraseando-o, que uma personagem de conto, novela ou romance se revela na ação, isto é, na estória. [...] Não conheço biografia que por mais erudita, seca e sem imaginação possa fugir de contar uma história. (VERÍSSIMO, 1976, p.308).

O eu existencial, portanto, equivaleria ao narrador das memórias, já que, como evidencia o autor, o ser se revela na estória.

2.1.5 O diálogo entre os elementos constitutivos

As memórias mobilizam vários níveis de realidade, algumas factuais, como a vida pessoal ou autoral e outras mais abstratas, como a ideológica e a existencial. Porém, o ponto de partida e o ponto de chegada do memorialista é o substrato de si mesmo.

Embora o memorialista agrupe e inter-relacione distintas realidades, seu alvo é conquistar a verdade existencial, sendo que as demais realidades são um ponto de apoio para alcançá-la.

Contar a história da própria vida é um meio de buscar a consciência de si mesmo, uma maneira de formular-se. O discurso autobiográfico é entendido como o espaço onde o eu pode encontrar respostas para indagações como: quem sou eu?, de onde venho?, por que sou como sou? minha vida valeu a pena?

Se o memorialista resolve seu problema identitário no discurso, não podemos desconsiderar que este “condensa” uma série de fatos significativos de sua vida. A disposição desses fatos na página e sua apreciação é que promovem a autodescoberta. Portanto, os fatos são tão significativos quanto o discurso para que a identidade se formule.

A “práxis” escritora e a experiência da vida (extratextual) é que conduzem o memorialista a um estado de coisas mais abstrato – a identidade. O processo de criação

do memorialista é semelhante ao do teórico que não conseguindo resolver seus conflitos pela teoria, recorre à experiência: “[...] é práxis que chama a teoria para experimentar novos caminhos”. (KONDER, 2005, p.70). Abaixo, o autor de *Solo de Clarineta* pensa esta questão metaliterária e ao mesmo tempo existencial:

É exatamente por causa da exagerada importância que damos às palavras que nós muitas vezes resolvemos nossos problemas apenas no papel, isto é, de maneira verbal, e vamos dormir tranquilos [...]. Qualquer fato, por mais reprovável que seja, de acordo com paradigmas rígidos, perde sua força, sua natureza pecaminosa e tende a ser ignorado ou esquecido quando não verbalizado, principalmente em romances. (VERÍSSIMO, 1976, p.311)

A vida do memorialista é “deslocada” para a página para poder ser resolvida e fornecer ao autor a identidade que procura. A página é ficção, as memórias são ficção, mas a ficção converte-se em espaço de muitas verdades.

Leandro Konder comenta a validação da autoconsciência do artista por meio da arte, que é uma práxis. O teórico aponta as relações entre práxis e essência executadas pelo artista, afirmando que ele se apega a aparência, mas a coloca a serviço da essência: “Para o artista, ela não se reduz à natureza, ao mundo exterior. A essência é a práxis, é a atividade criadora que, por meio de totalidades intensivas, vai sendo reconhecida como chave de acesso ao “real”. (KONDER, 2007, p.71).

Avaliamos autodesvelamento do ser por meio da arte literária e o contingente de verdades que esta pode reunir, ainda que se trate de um discurso ficcional; para tanto, empregamos enfatizamos a análise do texto memorialístico. Não desconsideramos, entretanto, que a obra romanesca também pode reunir em potencial de realidades diversas e conter ocorrências da realidade pessoal do autor.

Existe, contudo, algumas diferenças processuais entre estes dois gêneros: o autor memorialista anuncia o diálogo de seu discurso com sua vida pessoal, empregando a experiência factual como sustentação deste discurso. Dessa maneira o processo de autoconsciência se torna explícito e lúcido para este autor e, também, para o leitor.

O romancista não expõe ou anuncia correlações entre seu discurso e sua vida, embora elas possam nele despontar. O processo de autoconsciência a partir da obra, para esse autor, pode ser ou não lúcido, mas nem sempre, ou quase nunca explícito.

Por isso, entendemos que as memórias, e os discursos do gênero autobiográfico em geral, podem rever questões da identidade autoral e do intercâmbio complexo entre a ficção e o real.

A nosso ver, um dos notáveis feitos estéticos e discursivos de Érico Veríssimo em *Solo de Clarineta* não foi apenas a habilidade em observar e retratar o real sob os mais diversos ângulos, e sim o de conseguir realizar o “contraponto” entre essas realidades de naturezas tão distintas. A circulação das “realidades” no discurso de *Solo de Clarineta* faz com que repensemos a separação extremista que condena a realidade a ficar fora da página e à ficção a ficar dentro dela.

Érico Veríssimo pretende apenas “contar uma história”. No entanto, decorrente da elaboração de uma ética literária, este ato de “contar história” expressa o conceito da narrativa literária: visa a problematizar o real em todos os seus níveis, do social ao individual, do histórico ao mítico.

2.2 - Elementos distintivos no processo criativo: o metafórico e o metonímico

Como já afirmamos anteriormente, a intenção realista de Érico Veríssimo não refletiu o desejo de “capturar” o real para fazer da obra literária uma espécie de “decalque” da realidade. Seu objetivo consistiu em apresentar a realidade à maneira do cronista, capturando-lhe o substrato, o estigma. Autodenominando-se “contador de histórias”, Érico Veríssimo compõe personagens, situações e relatos que levam o leitor a familiarizar-se de imediato com o universo de sua obra.

Empregando habilidosamente a verossimilhança, o autor pôde criar um vínculo de proximidade entre o leitor e sua obra. Essa proximidade não está reduzida apenas às memórias ou aos romances do autor, mas adquire fluidez no conjunto de suas obras. Apesar disso, entre *Solo de Clarineta* e os demais romances de Veríssimo, podemos tecer comentários diferentes sobre a natureza da verossimilhança.

Afirmar que em *Solo de Clarineta* o autor selecionou dados de sua vida particular para transpô-los ao texto e que isso o diferenciaria dos seus textos romanescos seria nosso primeiro impulso. Porém, essa afirmação não se sustentaria, já que o romancista também faz de sua vida pessoal uma referência para a elaboração do discurso: ⁸*Toda literatura es pues literatura del yo: nuestra vida es, como sabemos, uma inmejorable fuente de escritura.* (CABALLÉ, 1995, p.38).

Considerar a parcela imaginária no texto autobiográfico e factual ou confessional nos romances é fundamental para compreendermos a verossimilhança em cada um dos gêneros. Daniela Versiani aborda o intercâmbio entre esses dois gêneros, dialogando com as colocações de Antonio Cândido e Silviano Santiago:

Candido pelo gesto de atribuir aos gêneros autobiográficos e memorialista o “status” de objetos merecedores de análise, e, sobretudo, por incluir entre suas características o elemento ficcional; Santiago, por reiterar a importância do elemento referencial dos romances, reconhecendo o “corpo vivo” do autor por detrás da escrita.
(VERSIANI, 2005, p.59)

Se o elemento factual e o imaginário se presentificam tanto na obra autobiográfica quanto na romanesca, o que faz com que o leitor receba a primeira como uma projeção da vida extratextual do autor e a segunda, como resultado de seu imaginário criativo?

Para tentarmos responder essa questão, verificamos os processos de elaboração dos dois discursos, empregando por analogia duas figuras retóricas (a metáfora e a metonímia) para expormos nossas idéias de forma esquemática.

Metáfora e metonímia são figuras complexas e, por essa razão, difíceis de conceituar, mas existe um eixo básico para a elaboração de ambas: a substituição. O fator diferencial entre estas figuras é o tipo de substituição operacionada; na metáfora, a substituição de um elemento por outro se faz por meio de uma comparação “implícita”, na metonímia, a substituição de dois elementos está baseada nas relações de proximidade, interdependência e inclusão:

⁸ Tradução: Toda literatura é, pois, literatura do eu: nossa vida é, como sabemos, uma imemorável fonte de escritura.

Creemos, todavia, que tanto a metáfora como a metonímia se processam no plano paradigmático, pois ambas se originam de uma operação substitutiva no significante para realçar o significado. O que distingue é o tipo de substituição: por associação, na metáfora, por contigüidade na metonímia.(TELLES, 1972, p.131).

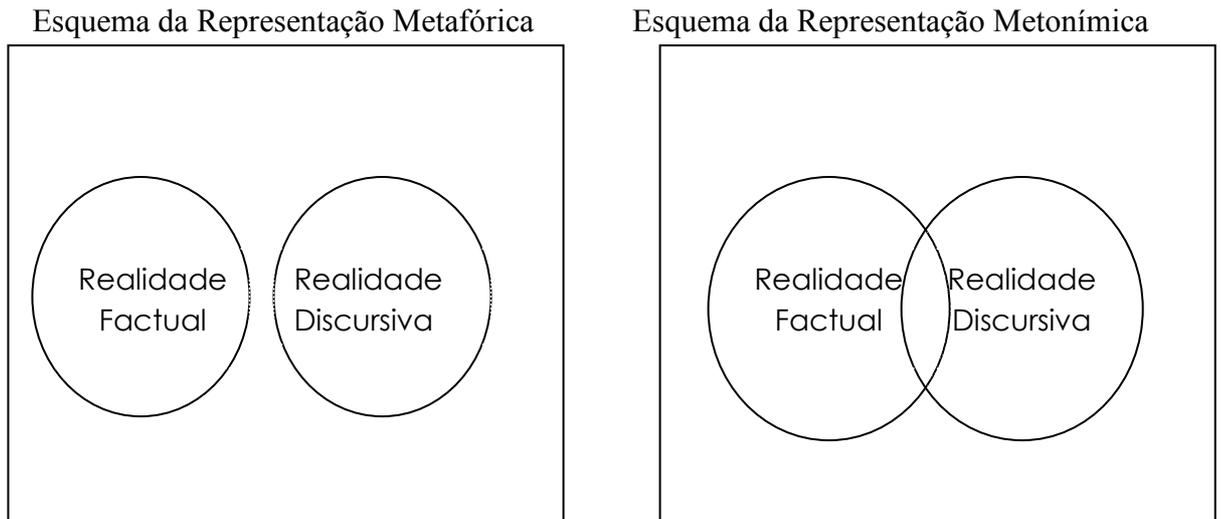
A conversão da realidade factual em discurso também é uma substituição, portanto, nossa intenção é enquadrar o romance e a autobiografia verissianas, segundo seus processos de conversão da realidade factual em discursiva, em uma substituição metafórica ou metonímica.

No romance, existem relações entre a vida pessoal do autor de “carne e osso” e o universo ficcional da obra, mas não uma correspondência explícita e direta entre uma e outra realidade. Se o leitor consegue estabelecer essa correspondência, isso ocorre por inferência. Assim é porque o autor não pretende dar ao discurso romanesco uma conotação pessoal, evitando uma correlação muito evidente entre o vivido e o narrado, a que damos o nome de transfiguração.

O autor substitui realidade vivida pela realidade discursiva e pode comparar uma à outra, entretanto essa comparação não pretende formar vínculos explícitos. Isso é necessário porque o autor quer elaborar um romance e não uma autobiografia. Neste caso, a figura que poderia representar o processo de conversão entre realidade vivida e a realidade discursiva é a metáfora, uma vez que esta opera por comparação implícita.

Contraditoriamente, nas memórias *Solo de Clarineta*, ao converter a realidade factual em discursiva, o autor conserva dados de pessoalidade, estreitando as relações entre uma realidade e outra e anunciando explicitamente essa proximidade tanto por meio do pacto autobiográfico, quanto da organização interna da obra. Neste contexto, existe uma proximidade latente entre o vivido e o narrado, portanto a operação metonímica é a base do processo de conversão autobiográfico.

Para facilitar a compreensão dessas idéias elaboramos o seguinte quadro esquemático:



Reparemos que no esquema de representação metafórico os vínculos explícitos entre as duas realidades são muito reduzidos, enquanto no esquema de representação metonímica os vínculos entre uma realidade e outra são tão aproximados que chegam a criar a sensação de interseção.

O discurso pode nos ajudar a perceber os dois processos de representação da realidade factual. Nas citações abaixo, podemos conferi-lo de forma contextualizada. O primeiro trecho é citação do romance *O resto é silêncio* - 1943 e o seguinte, de *Solo de Clarineta*. Os dois fragmentos narram o mesmo fato extratextual e que diz respeito ao suicídio de uma jovem que se atira de um edifício em Porto Alegre:

Era estranho o que se passara com a rapariga. Ela caíra como um seixo que tomba num lago, provocando uma sucessão de círculos que se alargavam. Muito depois de a pedra ter mergulhado os círculos ainda eram visíveis, as ondulações agitavam todos os detritos que boiavam na superfície da água, levando para as margens neutras uma mensagem de inquietude. No entanto, quem ainda se lembrava da pedra?(VERÍSSIMO, 1943, p.396).

Verificamos que no romance existe uma correlação entre fato extratextual e o fato discursivo, mas o autor não explicita os vínculos entre duas realidades. O leitor pode apenas “inferir” essas relações, achando, com frequência, mais “seguro” receber o fato como produto discursivo, decorrente do imaginário do autor.

De fato, o romancista acrescenta ao acontecimento extratextual uma proporção considerável do elemento imaginário, ocasionando a impessoalidade do discurso. Neste tipo de substituição em que o autor converte a realidade pessoal em discurso, não enfatizando uma relação explícita entre ambos, temos uma substituição metafórica.

O mesmo fato extratextual retratado em *O resto é silêncio* é aproveitado para compor o discurso memorialístico em *Solo de Clarineta*:

Em maio de 1914, num anoitecer de céu límpido, com tons de verde cristalino no horizonte, conversava eu com meu irmão numa das calçadas da Praça da Alfândega, tratando de convencê-lo a mudar para Porto Alegre, pois Ênio continuava apegado a Cruz Alta, quando vi precipitar-se do alto de um dos edifícios vizinhos um vulto humano, um corpo de mulher, que, ao bater nas pedras do calçamento, produziu um som horrendo que jamais pude esquecer. Crime? Suicídio? Nunca fiquei sabendo ao certo. Mas esse fato, que me impressionou fundamentalmente, um ano e meio mais tarde serviu-me como ponto de partida para o romance *O resto é silêncio* (1943). (VERÍSSIMO, 1974, p.279)

Neste trecho, percebemos que o autor explicita ao leitor que aquilo que narra parte de sua experiência pessoal, ainda que contenha dados do imaginário. O efeito produzido é o estreitamento entre a realidade factual e a realidade discursiva, ou mesmo de uma “quase inclusão” da primeira na segunda. Nas memórias, a conversão do factual em discursivo se processa por contigüidade, por isso, entendemos que se trata de uma conversão de base metonímica.

Ao analisarmos as relações entre factualidade e discursividade nas obras de Veríssimo, percebemos que há uma ocorrência relevante: a constante do alter-ego. O autor emprega com frequência um personagem ficcional que é uma projeção de si mesmo, construído a sua “imagem e semelhança”. Moisés Velhino comenta que se trata de uma forma de “pessoalidade revestida de impessoalidade”: “Ali estava o seu mundo subjacente, de dimensões insuspeitadas, multiplicando-se, como um traiçoeiro jogo de espelhos, por trás de sua aparente impessoalidade” (VELHINO, 1972, p 107).

Normalmente, o alter-ego do autor é um personagem intelectualizado, de perfil artístico e retraído, como Floriano Cambará de *O Arquipelago* ou Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*, o que reforça os laços identitários entre o autor e sua criação: “O alter-ego do autor, como acima dissemos, não é Rodrigo, mas Floriano, o irmão que se

refugia no sótão para fazer versos, ouvir música ao longe, pintar em imaginação, escrever em diário” (ATHAYDE, 1972, p.96).

Dotado de recursos que o tornam apto a observar com amplitude a realidade e oferecer uma visão crítica do contexto em que se insere, não é raro que o alter-ego se apresente como escritor. Estes personagens produtores de escrituras, como Toríbio Cambará, de *O tempo e o vento*, costumam tecer reflexões sobre suas próprias escrituras. Floriano, por exemplo, preocupa-se com uma possível redundância da obra que produz, notando sua oscilação entre a autobiografia e a crônica.

A produção da narrativa dentro da narrativa é um recurso metaliterário de reflexão sobre a escritura no ato da escritura e o romance que contém esta articulação é, segundo Flávio Loureiro Chaves, “o romance de si mesmo, mais o romance desse romance de si mesmo”. (CHAVES, 2001, p.106).

Obras com esse “arranjo” fazem repensar as relações da narrativa com o mundo real e o mundo imaginário. A presença do alter-ego nos leva a questionar formas de projeção do autor sobre o personagem ficcional na obra romanesca:

Por mais que um romancista não se confunda com o mundo de sua obra e que seus personagens tenham autonomia própria, muito diversa da personalidade e da vida de seu criador, não é possível separar esses mundos. Há sempre, em todos os seus personagens, mesmo os mais opostos e contraditórios entre si, um reflexo do criador nas criaturas. (CHAVES, 1972, p.86).

Comprovada a projeção do autor sobre o personagem romanesco (alter-ego) podemos pensar em que medida este personagem se distancia do personagem autobiográfico. A princípio, as diferenças parecem estar relacionadas à exposição explícita ou a não correspondência entre a identidade do autor e do personagem.

Quando o autor se projeta em personagem autobiográfico, não vela as relações de correspondência entre uma e outra entidade. No caso da projeção autoral por meio do alter-ego, ainda que notemos correspondências entre a identidade do autor e do personagem, não é uma intenção do autor explicitá-las.

O universo do personagem autobiográfico e do alter-ego são construções ficcionais, assim como suas identidades. Porém, nas memórias o autor opta por criar no

discurso uma projeção de personalidade e acaba gerando a “sensação” de correspondências entre sua vida extratextual e a vida do personagem autobiográfico. Ao contrário, no romance, a ênfase do autor autobiográfico pode até ser a projeção pessoal, mas não uma projeção explícita, e sim velada por meio das malhas do imaginário.

Contudo, o gênero não parece determinar a projeção de personalidade autoral na obra literária, mas sim o confessionalismo, a sensação de correspondência ou explicitação entre a realidade factual/pessoal e a realidade discursiva.

A obra de Veríssimo é “atravessada” pela projeção autoral nas personagens: “Desde Fantoches (1932) a Incidente em Antares (1971), com uma constância digna de criador que admiramos, ele vem se confessando por vias travessas” (CÉSAR, 1974, p.3). Por isso é perfeita para suscitar discussões acerca da elaboração do discurso ficcional e de seu vínculo com a factualidade, servindo também para reabrir outros temas complexos envolvendo a criação literária que merecem ser ainda reconsiderados.

3- ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA EM *SOLO DE CLARINETA*

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum.

Maurice Halbwachs

3.1. Informações gerais sobre autoria em *Solo de Clarineta*

Neste tópico, acreditamos ser oportuno adicionar algumas informações a respeito da organização do segundo volume de *Solo de Clarineta*, uma vez que se trata de uma obra póstuma. As informações aqui fornecidas foram tomadas das notas do organizador, Flávio Loureiro Chaves e das notas da Editora Globo que se encontram presentes no próprio corpo das memórias, como também de um breve colóquio⁹ realizado com o organizador.

O segundo volume de *Solo de Clarineta* concentra basicamente uma reunião dos relatos de viagens realizadas por Érico Veríssimo. Esse volume dá seqüência a um capítulo inicial em que o autor enfatiza principalmente suas memórias familiares e sua trajetória e ingresso na carreira de escritor. Como a morte do escritor deu-se no curso de finalização do segundo volume da obra, os textos em esboço foram, então, reunidos e organizados para que esta pudesse ser editada, em conformidade com os desejos da família do escritor e da Editora Globo.

Quando a morte de Érico Veríssimo se deu, as 251 páginas iniciais do segundo volume já estavam devidamente impressas e revisadas pelo escritor, porém, alguns textos subseqüentes ainda estavam em fase de elaboração e outros em fase de

⁹ Por meio de colóquio informal, buscamos informações diretamente com o organizador do segundo tomo de *Solo de Clarineta*, Flávio Loureiro Chaves. Nossa intenção era avaliar questões de autoria na obra póstuma. Após a redação deste subcapítulo, o organizador pôde ler as informações nele contidas, tendo expressado o acordo com a análise por nós realizada.

finalização. Esses últimos encontravam-se já redigidos, mas aguardando revisão e ordenamento para a sua escritura definitiva.

O autor tinha planos de elaborar também um terceiro volume para *Solo de Clarineta*, neste último volume limitaria-se a abordar as relações pessoais e intelectuais estabelecidas ao longo de sua existência. Nessas memórias de gente conhecida, o autor pretendia incluir relatos e opiniões sobre colegas de ofício, pensadores e artistas com os quais se relacionou. Seqüencialmente havia também um plano de produzir uma outra obra de ficção, *A hora do sétimo anjo*, cujo roteiro encontrava-se pronto.

Para que as memórias de Érico Veríssimo não permanecessem incompletas, a Editora Globo, em acordo com a família do autor, solicitou ao professor Flávio Loureiro Chaves que realizasse a transcrição e a organização dos textos ainda em esboço e os agregasse à obra. A escolha de Flávio Loureiro Chaves para essa tarefa foi orientada, ao que tudo indica, pelo fato deste ser pessoa de vínculos pessoais e intelectuais com o autor, além de grande conhecedor de sua obra e método narrativo.

Casos como esses em que textos de um determinado autor carecem da ação de um organizador para ajustá-los ou finalizá-los podem ser, muitas vezes, complexos para a questão da autoria, pois a atividade organizadora é, freqüentemente e analogicamente, comparada ao processo da tradução, ou seja, carrega o estigma de prática invasiva, possessiva e “desvirtuadora” do texto original.

Vem a propósito, nosso intento de apreciar o processo de organização deste segundo volume, não conduzirá a uma base dialética avaliando a fundo as questões de autoria na obra, visa simplesmente a esclarecer, a partir da perspectiva do organizador, as ações e as experiências que se desenvolveram durante sua organização.

Chaves aponta que Érico Veríssimo já possuía um plano para a elaboração do segundo volume de suas memórias, que certamente orientou o trabalho do organizador. O plano seqüencial foi modificado pelo autor, quanto à ordenação dos capítulos e à titulação, por várias vezes, mas, segundo Chaves, o roteiro deixado por Érico Veríssimo era bastante claro, não deixando dúvidas quanto ao que o autor pretendia abranger em seus capítulos.

O trabalho empreendido por Chaves foi basicamente o de organizar, transcrever e agregar os capítulos finais da obra às primeiras 251 páginas já revisadas e impressas.

Os capítulos organizados por Chaves foram referentes às viagens realizadas pelo autor a Portugal, Espanha e Holanda. Além desses textos, o organizador incluiu também, obedecendo a indicações do próprio autor, o texto *O escritor e o espelho*, que se localiza ao final da obra, como um fechamento para as memórias.

O escritor e o espelho já havia sido publicado pela primeira vez em *Ficção Completa*, por José Aguilar, em 1966. Nesta segunda versão, para *Solo de Clarineta*, o texto foi ampliado e atualizado em alguns trechos e sofreu eliminações em outros.

Quanto às partes que contêm as narrativas de viagem, o organizador esclarece que o trecho relativo à Portugal já se encontrava praticamente pronto, com exceção do capítulo 63, localizado entre os papéis do escritor com a seguinte anotação à margem da folha datilografada: “Última página dedicada a Portugal”.

A narrativa de viagem à Espanha permaneceu inconclusa, o que se concretizou nesse trecho foram somente os textos “Caminho de Sevilha e Granada” e “Em busca do menino Federico”. Este último possui duas versões, a primeira foi publicada na revista *Ele Ela* quando o autor ainda se encontrava vivo e uma segunda foi incluída em *Solo de Clarineta* com algumas modificações. Dariam seqüência a esses capítulos, relatos da visita a Alhambra e a cidade de Córdoba, entretanto, como a elaboração desses textos ainda era muito primária, o organizador optou por não incluí-los ao capítulo.

Frisa Chaves que no capítulo sobre a Holanda o autor não deixou indicações orientando se a redação seria definitiva ou não. Os relatos parecem ter sido redigidos muito antes às demais partes, o autor pretendia localizá-los adiante, após os capítulos em que se ocuparia com os relatos sobre a França e Tcheco-Eslováquia; por sinal, estes últimos não chegaram a ser produzidos.

Além dos capítulos já mencionados, *Solo de Clarineta* continha uma série de anotações manuscritas às margens dos textos que o autor pretendia incluir ao texto final, o organizador optou por acrescentá-las à obra sob forma de notas de rodapé. Algumas dessas notas podem ser verificadas nas páginas 270, 271, 277 e 290.

Em breve colóquio realizado com Flávio Loureiro Chaves, este nos acrescentou que apesar de seu vínculo pessoal com o autor, nunca teve acesso aos originais de *Solo de Clarineta* antes da morte de Veríssimo. Além disso, ao longo de seu trabalho de organização, procurou impedir que o envolvimento pessoal com o autor se sobrepusesse

ao envolvimento funcional com o texto. O organizador também nos relata que suas principais dificuldades ao organizar os textos do autor foram as traduções que teve que executar do inglês para o português. Isso se deve ao fato de que o autor empregava com frequência expressões e sentenças da língua inglesa entremeadas ao texto redigido em português.

Encontramos na segunda parte das memórias, especificamente na página 259, um texto explicativo que revela os métodos de ordenação da obra - *Nota do organizador da segunda parte*. Neste texto, encontramos uma citação que merece especial relevância: “Na execução do trabalho, procurei ser fiel ao plano de Érico Veríssimo, amparando-me – sempre que possível – nas considerações verbais ou escritas que pude comprovar”. (VERÍSSIMO, 1974, p.260).

O trabalho do organizador não é uma empreita sem maiores complexidades, a abordagem realizada pelo organizador de *Solo de Clarineta* requereu um trabalho “prático”, pois seu objetivo foi articular um texto fragmentado e inconcluso, dando-lhe unicidade. Flávio Loureiro Chaves demonstra claramente a preocupação em conservar a integridade do texto, empregando uma postura de “neutralidade” em sua tarefa de organizador. Entretanto, é possível que o conhecimento dos métodos narrativos do autor e de certos vínculos de ordem intelectual e pessoal com ele estabelecido possam ter favorecido seu trabalho.

Toda intervenção sobre o texto, seja ela de que natureza for, constitui uma experiência pessoal, intransferível, tornando-se o envolvido o maior indicado para avaliar a medida exata desse processo de interação. Assim, o que tratamos de realizar é apenas um empréstimo daquilo que o próprio organizador nos traz sobre seu envolvimento com *Solo de Clarineta*. Vale ressaltar que no caso da organização destas memórias, o próprio organizador nos relatou que seu envolvimento com a obra, na função de organizador, não se encontra muito bem definido ou pesquisado, de maneira que nossa sondagem inicial a esse respeito torna-se apenas um ponto de partida.

3.2. A memória: uma voz, muitas vozes

Em “O Livro da Memória”, capítulo da obra *Uma História da Leitura*, de Alberto Manguel (MANGUEL, 1997), o autor elabora uma reflexão sobre a memória

que, a nosso ver, tem relevância para a presente pesquisa. Manguel, partindo de uma relação subjetiva com a memória, nos apresenta idéias e conceitos abrangentes sobre os esquemas empregados tanto na formação da memória quanto nos efeitos por ela gerados.

O autor partilha memórias que se encontram diretamente associadas as suas experiências leitoras. Inicialmente, Manguel nos relata o sentimento e a experiência vivenciados durante sua visita a Cartago, na Tunísia; onde Santo Agostinho ensinou retórica antes de ir a Milão. Estando nas ruínas de Cartago, com a obra *Confissões* nas mãos, Manguel rememora *Secretum Meum*, obra em que Petrarca compôs um diálogo imaginário com o Santo. Manguel sente estar vivenciando uma situação dialógica com Santo Agostinho, algo similar à relação que Petrarca imaginou e registrou em sua obra.

Manguel, então, abre o livro de Agostinho e lê algumas anotações que fizera em suas páginas durante a época em que era estudante; em poucos instantes o autor é remetido às salas de aula de outrora:

Quando abro o livro, minhas anotações na margem trazem-me à lembrança a ampla sala de aula do Colégio Nacional de Buenos Aires, onde as paredes tinham a cor da areia cartaginesa, e recordo a voz de meu professor recitando as palavras de Agostinho, recordo nossos debates pomposos. (MANGUEL, 1997, p.74).

Os relatos de Manguel ilustram de forma bastante pessoal o espírito de profusão na formação da memória, uma profusão sustentada a partir de efeitos cumulativos, relacionais e seqüenciais. Nas experiências de Manguel sentimos a performance encadeada da memória, o que também não deixa de ser, uma relação basicamente dependente ou interdependente.

A seqüência vivida por Manguel na formulação de suas memórias segue uma cadência particular: a leitura das ruínas resgatou a memória de Agostinho, que resgatou a memória de Petrarca, que resgatou a memória da sala de aula, que resgatou a memória do próprio Manguel. Mas, notemos um fato curioso, todas as memórias são compactadas num único ponto de confluência: o livro *Confissões*, de Agostinho.

O livro teve o poder de reunir a memória remota, da antiguidade clássica e a memória menos remota, de Manguel, de seu professor e das salas de aula do Colégio

Nacional de Buenos Aires. No livro está a memória de Agostinho, de Petrarca e de Manguel. O livro não apenas abrigou o passado, mas o presentificou:

O livro preserva não só a memória daquela adolescência distante, de meu professor (já morto), das leituras de Agostinho por Petrarca que nosso professor lia com aprovação, mas também de Agostinho e suas salas de aula, da Cartago (...) A poeira dessas ruínas é muito mais velha que o livro, mas o livro também as contém. Agostinho observou e depois escreveu o que recordava. Entre minhas mãos, o livro relembra duas vezes. (MANGUEL, 1997, p.74)

Embora a memória possa ser resgatada por vias diversas, analisando as considerações de Manguel, identificamos a idéia do livro como um tipo de “guardião da memória”. O livro, pressupõe Manguel, é dotado de um poder “preservacionista” responsável pela perpetuação da memória, preservação que se realizaria através do acionamento de dois mecanismos de ação - a posse e a repetição - “tomar” a memória do outro é memorar duas vezes.

Verificamos que o conceito de memória relaciona-se correntemente a uma provável ligação com o passado, o que, muitas vezes, torna imperceptíveis os seus vínculos com o futuro. Ao apropriarmo-nos da memória do outro, acabamos desencadeando um curso de projeção para essa memória, na apropriação, o que é do outro passa a nosso domínio, dando-nos amplas possibilidades de manipulação e alteração daquilo de que nos apossamos.

Ao reler as anotações feitas no livro de Agostinho, Manguel se dá conta de que elas estão assentadas sobre várias bases – as memórias de Agostinho, de Petrarca e de seu professor - mas também percebe que suas anotações são projeções de tais memórias. Embora Manguel guarde um vínculo com a memória destes autores do passado, as presentifica e as prolonga quando compõe o capítulo *O livro da memória*.

Refletir acerca da profusão e da mobilidade da memória através do discurso é uma vertente que se ajusta de forma enriquecedora em nossa pesquisa. Propomos uma análise focada na compreensão da memória no texto autobiográfico, analisando as estratégias pelas quais esta se infiltra em *Solo de Clarineta*, os efeitos decorrentes dessa apropriação e seu grau de importância para a globalidade da obra.

Partiremos de um princípio básico: o pressuposto de que a memória de um autor se infiltra na memória do outro por meio de uma espécie de apropriação, que tanto pode ser discursiva quanto ideológica.. A apropriação é uma prática corriqueira e indispensável ao processo de criação literária e realiza-se principalmente pelo exercício da leitura (aspecto amplo, não restrito à leitura do texto escrito) O leitor de um texto torna-se um entremeio ou um porto de passagem entre o discurso recebido e sua continuidade. Como um tecelão, o leitor “tece sempre os fios do mesmo bordado” e “as mãos que agora tecem trazem e traçam outras histórias” (GERALDY, 1995, p.166).

A apropriação do discurso alheio foi definida por Genette como transtextualidade¹⁰, sendo mecanismo indispensável ao processo de criação literária, além de um naipe influente para a análise da estruturação da memória e das memórias (aspecto narrativo), motivo pelo qual voltaremos nossa atenção à análise das apropriações discursivas presentes em *Solo de Clarineta*.

Existe uma abundância de recursos transtextuais nas memórias de Veríssimo que não ocorrem de maneira estanque, mas em ação conjunta e complementar. Percebemos ocorrências tanto no nível discursivo “material”, como no caso das citações e da alusão a outros discursos, como no plano ideológico, em que o autor relaciona suas idéias as idéias de outros autores.

Em *Solo de Clarineta*, a transtextualidade pode ser facilmente identificada em inúmeros trechos do primeiro e do segundo volume, em que há recortes de textos de autores variados, dentre os quais podemos incluir: Monteiro Lobato, Tagore, Proust, Verhaeren, Khayyan, Sartre, Tillich, Joseph Conrad, Aldoux Huxley, Federico Garcia Lorca, Karl Marx e mesmo de D. Bega (mãe de Veríssimo) e de seu tio Raymundo.

No trecho abaixo, Veríssimo faz referência à obra de Monteiro Lobato, recortando uma citação do autor. A função da citação é produzir reflexão, relacionando o factual, vivido pelo personagem autobiográfico, com o conteúdo discursivo de outro autor:

¹⁰ Genette esclarece que seu conceito de transtextualidade alcança “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, ou seja, aquilo que ele chama de relações transtextuais. GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

Em dia de circo, eu já pela manhã começava a examinar o céu apreensivo ante cada nuvem que surgisse no horizonte. Se chovesse não haveria espetáculo. Monteiro Lobato (foi em Mundo da Lua ou em Cidades Mortas?) põe na boca de um menino esta frase profunda: “Por que será que sempre que tem circo, chove?” Que desoladora verdade. (VERÍSSIMO, 1973, p.115).

A seguir, a citação emprestada é de Tagore. Neste caso, ela também serve como ponto de apoio para a autoreflexão:

Encaminhei-me para casa dominado por dois sentimentos: (...) agora eu era um homem completo e não havia nenhum mistério no ato sexual. O outro era de frustração (...) “Tomei um banho prolongado de chuveiro (...) apanhei o volume de Pássaros Extraviados, de Tagore, que procurou dar-me um banho espiritual e antiromanesco. O grande poder de Deus está na brisa e não na tempestade.* Os sábios afirmam que a vossa luz um dia morrerá – disse o vaga lume às estrelas. E elas não responderam.* As gotas de chuva beijaram a terra e ciciaram: “Somos os teus filhos saudosos, mãe, voltamos para ti”.* É criando que Deus se acha a si mesmo”. Apaguei a luz e fechei os olhos pensando nesse último poeminha. Sim, criar era importante. Talvez no ato da criação eu pudesse encontrar a salvação. E se minha memória não está tentando fazer literatura. (VERÍSSIMO, 1974, p.165-166).

Nesta outra citação, Veríssimo faz referência a Proust, a citação tem o objetivo de expressar a condição ou o estado em que se encontra o memorialista:

Passei minha infância, adolescência e boa parte de minha primeira mocidade em contraditórias viagens de vaivém entre dois tios afins – ambos barbudos (...) Com o devido respeito a Marcel Proust direi que houve um período de minha existência em que eu estava ora du côté de chez Catarino, ora du côté de chez Raymundo. (VERÍSSIMO, 1976, p. 13)

Abaixo, Veríssimo cita Tilich e, posteriormente, sobrepõe a essa citação o seu próprio discurso. É uma forma de promover a reflexão e de estabelecer um roteiro dedutivo para responder a uma questão existencial:

Seguindo um hábito que me vem da infância, comecei a conversar comigo mesmo em voz alta. Vieram-me à mente trechos dum livro do teólogo existencialista Paul Tillich, que eu acabara de ler (...) Repeti uma frase de Tillich: O ser é a noite primordial do nada. E meu corpo não quis saber como era essa noite. Expliquei que se trata de algo impossível de verbalizar. Continuei a caminhar pela beira do mar, pisando em conchas, algas, medusas. Mas quem ganha a batalha final é o nada. (VERÍSSIMO, 1976, p. 13).

Com a citação de Sartre, Veríssimo tanto pode explicar o estado em que se encontra, como manifestar uma equiparação ideológica com as idéias do autor citado:

(...) E agora eu descobria que me havia tornado o pai de mim mesmo. Não trata apenas dum jogo de linguagem. Então dei a busca por terminada. Isso significa que não preciso depender de ninguém para meu sustento, seja material ou espiritual. Gostaria de saber o que meu filho pensa de mim. Tento agir de modo a não transmitir a necessidade de buscar um pai.

- Não confessaste que o tédio ainda te ataca. Que às vezes concordas com Sartre em que “o inferno são os outros”. (VERÍSSIMO, 1976, p.321).

A partir dos exemplos acima, podemos perceber que a transtextualidade é estruturada em dois momentos: inicialmente, há uma apropriação do discurso de outros autores e depois, seu deslocamento remodelado e adaptado a um novo discurso (do autor). Apesar da interseção de vozes, prevalece um efeito de supremacia da voz do autor de *Solo de Clarineta*, imperando como porta voz que reuniu outras vozes, tornando-as acessórias ao seu intento discursivo.

Com o emprego da transtextualidade, Érico Veríssimo não cria apenas um liame discursivo entre a sua obra e as obras de outros autores. “Tomando” o discurso do outro como empréstimo, o autor também toma e transporta seu conteúdo abstrato ou ideológico. Nos casos de citação que apresentamos há pouco, constatamos que o discurso recortado da obra alheia é motivo de identificação ideológica.

Na elaboração de suas memórias, o autor reconhece que as circunstâncias discursivas e existenciais por ele vivenciadas o estimularam ou inspiraram a estabelecer vínculos com outros discursos e com as idéias que estes comportavam. O autor cita, por exemplo, Monteiro Lobato, ao narrar uma situação vivenciada na infância, reproduzindo com a citação de outro autor a sensação e a descrição desta vivência pessoal.

Em outro caso, cita Tagore, já que vive uma situação que pode ser explicada ou processada pelo pensamento deste autor. O pensamento e/ou o discurso de outros autores transportados para o texto de Veríssimo têm a função de oferecer pressupostos para fundamentar suas reflexões e explicar ou expressar situações vivenciadas.

O autor abstrai, rememora e avalia a partir do discurso do outro. Um detalhe interessante é que a reflexão quase sempre se dá no tempo da narração e não durante a

ocorrência dos fatos vividos, revelando que o momento da enunciação passa a ser uma oportunidade de refletir sobre o fato remoto e a circunstância presente.

A citação de Tagore “É criando que Deus descobre a si mesmo” formula uma analogia entre as figuras de Deus e do escritor sobre o ato de criação. O processo de criação literária também pode servir ao fim existencialista, à autodescoberta, à completude do ser. As citações de tantos autores em *Solo de Clarineta* são essenciais à formulação das memórias, porque, justamente, auxiliam o memorialista a se autoformular para realizar o “balanço” da própria vida, que é o objetivo primeiro das memórias: “Talvez no ato da criação eu pudesse encontrar salvação (...) E, se minha memória não está tentando fazer literatura.” (VERÍSSIMO, 1974, p.164-165).

As citações na obra viabilizam e facilitam não apenas a reflexão existencialista, mas a reflexão sobre o fazer literário, o diálogo com os autores do passado é um recurso para formular a identidade autoral do memorialista. Ao citar Lobato, Tagore, Sartre e outros autores o memorialista adquire a consciência das influências estéticas e ideológicas que abarcam a sua obra.

Mobilizando discurso de tantos autores e aproximando-os ao seu, Veríssimo faz com que *Solo de Clarineta* contenha um conjunto de memórias mistas, mas moduladas harmonicamente para culminar em um discurso que revele, apesar da constituição heterogênea, a ideologia e a estética do próprio autor.

Se Veríssimo reflete sobre sua existência pessoal e autoral apoiando-se em outros autores, isso se deve também a uma experiência comum do ato da leitura. É comum que o leitor tenha a sensação de ler sua própria vida na obra literária, como se a obra se convertesse em sua própria autobiografia:

(...) o ensaísta canadense Stan Persky disse-me uma vez que, “para os leitores, deve haver um milhão de autobiografias, pois parece que encontramos, livro após livro, os traços de nossas vidas”. “Anotar as impressões que temos de Hamlet à medida que o lemos, ano após ano, seria praticamente registrar nossa autobiografia, pois quanto mais sabemos da vida, mais Shakespeare faz comentários sobre o que sabemos”, escreveu Virgínia Woolf. (MANGUEL, 1997, p.23).

Toda a análise estabelecida até agora demonstrou a prática da apropriação e da movimentação entre os discursos, mas trouxe-nos uma outra constatação: a transitividade da memória no texto literário. Se há citações de outros autores em *Solo de Clarineta* é porque a memória destes se presentificou no texto, tornando-se imprescindível para que o autor pudesse fundamentar suas próprias memórias. A maneira como o memorialista tratou desta condição metaliterária básica, no entanto, manifestou-se de maneira expressa e natural, “contando a própria vida”.

Grande parcela das citações inscritas no discurso de Veríssimo são vozes da tradição e certamente sua escolha não foi aleatória. A presença das citações resulta na exposição das influências ou fontes que nortearam a formação do escritor e também podem justificar grande parte das opções estéticas e das técnicas discursivas de sua obra. Ítalo Calvino define como clássicos os livros inesgotáveis em seus sentidos, que requerem não simplesmente a leitura, mas a releitura. São livros que trazem o passado de si e detrás de si. Os clássicos se impõem pela ação da memória e pela ação mimética. (CALVINO, 1993, p. 9-16).

Os clássicos normalmente são considerados obras que irrompem as fronteiras da estética e das temáticas de um contexto porque conseguem reencarnar-se ao longo do tempo. Eliot comenta a concepção de tradição, afirmando que sua propagação deve se realizar tendo como chão firme o sentido histórico:

A tradição implica um significado muito amplo. Ela não pode ser herdada (...) Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico (...) e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com o sentimento de que toda literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p.39)

Para Eliot, a consciência do sentido histórico implica em levar em conta a possibilidade que o autor do presente possui para remodelar o autor do passado: “A ordem existente é completa antes que a nova ordem apareça (...) a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados, e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo” (ELIOT, 1989, p.39)

Verificamos o sentido histórico em *Solo de Clarineta* quando o autor integra “harmoniosamente” várias memórias e vários discursos: a memória/discurso do outro e o memória/discurso individual. Essa simultaneidade é ajustada no ato da enunciação, quando o autor vai manejando o discurso e a memória alheia, os incorporando e os adequando ao seu discurso.

A presença da tradição no texto literário é um misto de dependência e autonomia para o escritor, evidenciando que a elaboração da memória individual só se constitui pela ação coletiva:

Quantas vezes exprimimos, então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal ou de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. (HALBWACHS, 1990, p.47).

Quando afirmamos que Érico Veríssimo estabelece um diálogo com a tradição, não podemos deixar de considerar que embora a tradição se refira diretamente aos valores ideológicos de um contexto ou de um grupo, pode ser dividida em duas variantes: a tradição erudita, intelectual e clássica e a tradição popular ou laica.

As memórias que analisamos até então, pelo resgate da citação no texto de Veríssimo, são registros de sua origem intelectual, e se integram para formar a memória do homem de letras Érico Veríssimo. Resta-nos agora compreender a articulação da memória do homem civil Érico Veríssimo e de uma possível articulação entre as memórias pessoais e intelectuais.

3.3. A articulação da memória verissiana

Difícil estabelecer uma separação entre a vida pessoal e a vida familiar de Érico Veríssimo em *Solo de Clarineta*. No primeiro volume de suas memórias, já podemos confirmar essa afirmação, o autor dedica muitas páginas à narração de memórias de seus familiares, chegando a formular uma genealogia de sua gente. No segundo volume, essa tendência não cessa apenas se apresenta com mais moderação porque o autor dá prioridade à narrativa de suas viagens.

A memória contém uma natureza muito mais coletiva que individual e se forma sempre a partir da relação com alguma instituição social. São recorrentes nos relatos de Veríssimo não só a presença da instituição familiar, mas de outros grupos sociais como a escola, o trabalho ou o círculo de amigos. Uma reunião de vozes familiares se infiltra nas memórias de Érico Veríssimo, essas vozes não são as mesmas vozes dos autores da tradição clássica e erudita, que chegam ao texto pelas vias da aquisição intelectual; ao contrário, são memórias que se propagam no texto por motivos pessoais e afetivos.

Pela intelectualidade o autor reelabora sua memória/memórias de escritor, pela personalidade, o autor compõe suas memórias de homem civil. As memórias de homem são compostas principalmente a partir de fontes orais, enquanto as memórias de escritor se compõem a partir da escritura. Na citação abaixo temos um exemplo em que a memória pessoal se sobrepõe à intelectual:

- Mãe – perguntei a D. Bega, que pespontava uma saia, que é que quer dizer penumbra?

- Sabei-me lá, meu filho! Acho que estás precisando dum “amansa-burro”.

No dia seguinte foi à livraria do Doka Binkmann e comprou um exemplar encadernado em couro (nove mil réis) do Dicionário Prosódico de Portugal e Brasil, de João de Deus, e entregou-me o gordo volume. (VERÍSSIMO, 1973, p.76).

Em outros casos, a memória pessoal se entrelaça à memória intelectual e o autor se apropria simultaneamente do discurso erudito e do discurso popular ou afetivo:

Em cinzentas e frias tardes de muito inverno João Raymundo e eu líamos juntos os dramas de Ibsen, O Sistema de Lógica, de Stuart Mill, as divagação que Charles Nordman fazia da Teoria da Relatividade de Albert Einstein [...] “Acho que ninguém ainda escreveu sobre a lua melhor que Verhaeren” – disse-me um dia meu tio-“escuta com atenção”. E leu alguns versos:

Sous la voute que sur la terre

Minuit construit avec de L’or

tu voyages, par le soir mort

oeil morne et dure t sans paupières (VERÍSSIMO, 1973, p.171).

Neste caso, a voz da tradição é resgatada pelo tio e não diretamente pelo autor. Tio Raymundo é um facilitador no processo de aquisição da tradição, encerrando-lhe uma dose de pessoalidade e afetividade.

A tradição popular, compondo-se de valores ideológicos, expressa a identidade de um grupo. Quando o autor apresenta citações de personagens que se agrupam na tradição popular, simultaneamente, se insere no rol ideológico desses personagens. No trecho abaixo os valores da avó são depois reafirmados pelo autor:

Tentemos agora traçar um perfil de minha avó materna(...) D. Maurícia era uma serrana trigueira(...) “D. Maurícia, que é que a senhora acha da Amelinha? “Resposta”: Uma moça linda, viçosa, corada e de pernas grossas”. (Lembro-me de como os homens de minha infância gostavam de gâmbias grossas).
(VERÍSSIMO, 1973, p.30)

Solo de Clarineta se estrutura a partir de dois planos de memória (individual e coletiva), de dois ramos de tradição (erudita e popular), e de duas referências temporais (presente e passado). A possibilidade de consignação desses componentes não deixa de ser, porém, a citação no texto.

Ao empregar a citação abundante e diversificada, Veríssimo faz com que *Solo de Clarineta* adquira a representatividade de um pólo de intercâmbio entre muitas memórias. Ao mesmo tempo, a fluência de muitas memórias e a exposição de suas fontes denuncia a ascendência da formação intelectual e pessoal do autor.

Citar outras vozes no texto implica, antes de tudo, ler. A leitura fez parte da vida do autor não apenas como desejo intelectual ou entretenimento, mas foi fortemente motivada por circunstância profissional. Veríssimo trabalhou em editora, realizou inúmeras traduções e adaptações, seu trabalho certamente envolveu a apropriação do discurso. Com base neste dado biográfico importante, resta-nos verificar um último tipo de apropriação do discurso, que é a apropriação estilístico-estrutural.

Nesse processo não há um recorte do discurso alheio, mas um interesse em apropriar-se das técnicas e dos efeitos produzidos por um determinado autor. O interesse, nesse caso não é nem pode ser a cópia fiel do discurso, da estrutura ou do

estilo de um outro discurso, o que se pretende assimilar é a essência geral de seu processo de composição.

Segundo a crítica, Veríssimo foi influenciado pela técnica de composição do escritor inglês Aldoux Huxley, conhecida como técnica do contraponto. Tal técnica consistia em apresentar fatos e personagens aparentemente autônomos na narrativa, mas reproduzindo-lhes os pontos de vista de maneira relacional e criando, dessa forma, um efeito de simultaneidade.

Os efeitos desta técnica geram uma percepção caleidoscópica da narrativa, dos personagens, do tempo, enfim, dos demais elementos constitutivos do texto. Essa técnica alcançou maior expressão em *Caminhos Cruzados* (1935), mas deixou seus rastros por todo o conjunto de obras de Veríssimo. Veríssimo declarou seu interesse pela obra de Huxley em *Solo de Clarineta*, como podemos observar no trecho a seguir: “Durante aqueles meses reli algo de Joseph Conrad e Aldoux Huxley” (VERÍSSIMO, 1976, p.38).

Veríssimo não só tomou contato com a obra de Huxley como leitor, como também se encarregou de realizar a tradução da obra para o português. Cativado por sua técnica, Érico Veríssimo a adotou, não como mera cópia, mas ampliando-a e revigorando-a.

Não vemos uma cópia fiel da técnica do contraponto em *Solo de Clarineta*, vemos uma variação dessa técnica ao avaliarmos a grande quantidade e a diversidade de citações no texto. A reunião dessas vozes, todas relacionadas e conectadas no mesmo contexto discursivo resulta na sensação de uma simultaneidade e justaposição.

Além de serem importantes para confirmar a essencialidade da memória na criação literária, as citações funcionam como acessórios da expressão confessional e viabilizam o processo de autoconhecimento pessoal e autoral: “um ser, ao mesmo tempo, produtor do texto e produzido por ele”. (MAINGUENEAU, 1992, p.184).

As citações nas memórias verissianas vão além do objetivo estético-discursivo, tendo uma finalidade prática. O autor reflete a partir das idéias de outros autores e recorda auxiliado por suas obras; dessa forma, o autor pensa, narra e rememora suplantado pelo discurso do outro.

De outro modo, as citações podem indicar um sinal de pouca modéstia intelectual, constituindo uma intenção autopromocional do autor. Reunindo uma vasta e variada relação de citações de autores renomados, o autor encontra um meio de demonstrar seu cabedal de conhecimento erudito.

Barthes, referindo-se ao autor literário, o denominou *écrivain* e, conceituou distintamente o escritor e o escrevente: “O escritor é aquele que trabalha sua palavra (desde que esteja inspirado) (...) A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (composição, gênero e escrita) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição)”. Os escreventes, segundo Barthes, são “homens transitivos”, para estes, “a palavra não é mais do que meio, mas não o constitui”. Seu trabalho discursivo tem um fim mais prático que estético. (BARTHES, 1964, p.148-151).

Veríssimo seria escritor ou escrevente? O autor estaria mais preocupado em converter o fim estético de sua obra em objetivo prático ou seu intento seria justamente o inverso? Em *Solo de Clarineta* o memorialista estaria mais preocupado com o desdobramento estético de sua obra ou em elaborar um autoconhecimento de finalidade existencial, prática? Seria possível dosar essas duas variantes? Não nos propomos a realizar tal tarefa, entretanto, não poderíamos desconsiderar o aspecto prático da obra desse autor humanista que parte do princípio de que a função do escritor é “acender a lâmpada e fazer luz à realidade de seu mundo”. (VERÍSSIMO, 1974, P.45).

Abordar o emprego das citações em *Solo de Clarineta* constitui uma oportunidade de lançar um olhar redivivo a inúmeras questões de ordem epistemológicas e teóricas, dentre as quais, destacamos: o conceito de autoria e da criação literária, a natureza transitiva da memória no texto autobiográfico e literário em geral.

3.4. Quem faz o *Solo*?

Discutir questões de autoria nunca foi tarefa simples e geralmente a análise atinente tende a desdobrar-se de forma controvertida. As complexidades envolvendo os aspectos da autoria excedem os limites da teoria literária, sendo comuns à lingüística, à semiótica, à psicologia e outras inúmeras esferas de análise.

Sempre há uma projeção autoral no interior do nível narrativo, mas o autor não é uma entidade discursiva, é “o responsável pelo texto narrativo e sujeito de uma atividade literária” a partir da qual se configura um universo diegético. (REIS & LOPES, 2002, p.14). Entretanto, na obra autobiográfica, é muito comum que a identidade do autor seja nivelada à identidade do narrador e do personagem autobiográfico (autor = narrador = personagem). Isso ocorre porque o próprio discurso autobiográfico provoca esse efeito de igualdade.

Para definirmos o conceito de autor, narrador e personagem devemos trabalhar com o nível da diferenciação. Essa diferenciação, entretanto, só poderá ser precisamente analisada na especificidade de cada discurso ou “em termos narratológicos” (REIS & LOPES, 2002, p.14). Lejeune afirma que a dificuldade em identificar as identidades particulares destas três instâncias é originada pelo emprego do pronome “eu”, que pode estar implícito ou explícito no texto. Atenta o teórico, no entanto, que esta presença só pode criar uma identidade pronominal.

A entidade autoral é imprescindível para o leitor, que sempre buscará sua figura pressuposta ou idealizada. Tentando apreender a imagem do autor, o leitor do texto autobiográfico é facilmente sugestionado a estabelecer a existência de uma identidade entre autor, narrador e personagem autobiográfico.

A procedência da voz que ecoa no discurso autobiográfico também traz uma outra problemática: de quem é a voz que nos fala? Quem é o eu? Lejeune defende que se a voz só possui referência no interior do discurso, apenas pode ser analisada em contextos específicos. Esta análise é definida pelo teórico da autobiografia como “rol” de evidências sobre a primeira pessoa. (LEJEUNE, 1975, p.58).

Em certos trechos de *Solo de Clarineta*, identificamos a “territorialização” entre personagem e narrador a partir da oposição de vozes. Na citação a seguir, o narrador emprega aspas e discurso direto para segmentar a sua voz e a voz do personagem autobiográfico:

Lá me fui, furioso, o estômago roncando de fome, pois eu mal havia começado a almoçar. Quando a esposa do amigo Martins me abriu a porta, soturno, como quem ia dar uma notícia de morte, eu disse: “Tá aqui o que papai mandou [...] Lá por volta de 1916 meu pai pediu a seu pai dinheiro para comprar um automóvel Ford, modelo T, que custava pouco mais de quatro contos de réis. (VERÍSSIMO, 1973, p.16-17).

Em outros momentos, o narrador questiona a nitidez ou exatidão dos fatos lembrados por ele (a imprecisão da memória). Nesses casos há uma pausa para a revisão e a ordenação de dados, a pausa parece truncar ou dividir o discurso inicial. A voz reflexiva vem entre parênteses. Embora saibamos que esta voz procede do narrador, temos a impressão de que a reflexão é produto da voz autoral que dialoga com a voz do narrador: “Era um menino de pouco mais de um ano de idade, a cara carnuda e lunar, bochechas coradas, cabelos cor de ruibarbo, olhos verdes. (Ou seriam azuis, ó incerta memória)” (VERÍSSIMO, 1973, p.142).

O aspecto de jogo arbitrário causado pelo efeito de distanciamento e aproximação entre a tríplice (autor, narrador, personagem) são mecanismos que facilitam o processo de autocontemplação do memorialista, uma forma de “devorar-se a si mesmo”. (MARCHEZAN & TELAROLLII, 2003, p.131).

A triplicação e a dinâmica da identidade e das vozes no discurso autobiográfico possibilita ao autor duas ações contrárias mais complementares – elaborar o discurso e ser elaborado por ele. Sujeito e objeto do discurso se modificam, “o autor torna-se produto de sua obra, um ser ao mesmo tempo produtor do texto e produzido por ele”. (MAINGUENEAU, 1997, p.183)

Há uma forma de autocontemplação muito interessante em *Solo de Clarineta*. Verificamos um diálogo entre duas identidades ou vozes que se formulam a partir de uma cena de espelhamento. As vozes são diferenciadas pelas seguintes identidades: o “eu” o “O Outro”, o segundo é uma fragmentação do primeiro:

O MEU AMIGO mais íntimo é o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho (...) Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes alheias ou nossas, antigas ou recentes, relâmpagos súbitos que iluminam faces e fatos, remotos ou próximos, nos corredores do passado (...) E como imaginas que estás? Replica o meu reflexo (...) A face do outro é meu calendário implacável (...) “Os cabelos te fogem, homem”- murmuro-lhe às vezes”¹¹

¹¹ Texto sem paginação que antecede o capítulo 1 do primeiro volume de *Solo de Clarineta*.

O “eu” se depara com seu reflexo, mas seu reflexo não é inerte e sim interativo. O diálogo entre as duas entidades é o pivô de reflexão, ele traz o conflito e a discussão para dentro do discurso. Na segunda versão¹² de *O escritor diante do espelho*, organizada ao final do segundo volume de *Solo de Clarineta*, o diálogo instaurado entre o “eu” e o “Outro” é tenso, pois põe em pauta os méritos e as responsabilidades de um e de outro pelo o saldo geral das memórias:

- Um testamento?

-Não. Seria pretensioso.

-Discurso de Despedida?

- Móbido. Vou fazer o possível para continuar vivo e ativo por muito tempo

(...)

- Notaste que em nenhum dos teus livros usaste tantas metáforas, símbolos, imagens como nesse ensaio?

- Afinal de contas, quem é você? Quem sou eu? (VERÍSSIMO, 1976, p.321-322)

O diálogo entre o “eu” e o “Outro” torna-se cada vez mais tenso, há um misto de cobrança e acusação mútua entre os dois interlocutores. No final do diálogo, há um saldo de frustração:

- Saiu-te uma biografia pífia. Negas?

[...]

-Que é que queres?

-Podias botar mais paixão. Ir mais fundo. Mais sangue.

[...]

¹² Existem duas versões do texto *O escritor e o espelho*. A primeira é a que se lê entre as páginas 307 e 322 de *Solo de Clarineta*, ela corresponde à autobiografia *O escritor diante do espelho* que foi escrita para a edição de *Ficção Completa* – Rio de Janeiro, José de Aguiar, 1966, v.III. O autor pretendia reescrevê-la e acrescentá-la à última parte de suas memórias.

A segunda versão foi encontrada, em rascunho, entre as anotações de Veríssimo e decidiu-se pela sua inclusão na obra, esta se encontra na página 323.

-Sinto muito. Entraste no teatro errado. (VERÍSSIMO, 1976, p.323)

O espelhamento é acompanhado do conflito e este emerge da posição de cobrança que o “eu” dirige ao “Outro”, o primeiro está insatisfeito com o desempenho do segundo. Coube ao outro elaborar um discurso de qualidade e isso, aos olhos do “eu”, não foi consumado.

A sensação de espelhamento, a estruturação dos diálogos, a presença de duas vozes ou duas identidades pode pressupor a existência de duas entidades no discurso, entidades essas que, a mesma vez, conservam a autonomia e interagem na dinâmica das memórias. Elas representam as figuras do autor e do narrador e o conflito por elas experimentado pode ilustrar uma atitude revoltosa do autor para com o narrador

São componentes da “partitura” de *Solo de Clarineta*: autor, narrador e personagem, além da figura externa do organizador. Cada qual tem sua função e seu espaço no discurso autobiográfico, o autor é responsável pela textualização, o narrador, pela narração e o personagem pela projeção ficcional, mas todos interagem de forma relacional e complementar para dar o “tom” dessas memórias.

4- A CONFIGURAÇÃO DAS MEMÓRIAS EM *SOLO DE CLARINETA*

- E como descreverias o ato de redigir estas memórias?
- Foi gostoso, às vezes. Doloroso, outras. Aqui e ali, aborrecido. Em suma, acho mais fácil e agradável fazer ficção.

Érico Veríssimo

A meta do autobiográfico excede os limites da escrita e se expande para outros círculos da arte, da cultura e da expressão em geral; são comuns, por exemplo, diversos álbuns de cantores ou grupos musicais cujo intento é apresentar um repertório que agregue cronologicamente os grandes sucessos do(s) artista(s), narrando a história de sua carreira e, ao mesmo tempo, favorecendo o seu reconhecimento e inserção midiática. O cinema também segue a mesma tendência de ênfase na vida pessoal, elegendo, muitas vezes, uma personalidade/celebridade para focá-la na intimidade de sua história pessoal; quando não, um filme que poderia priorizar o caráter histórico, desvia-se do curso da História oficial para fixar-se na história pessoal de um personagem.

Atentos à moda da personalidade e da auto-revelação, Morgenthau e Peterson em *As raízes do narcisismo*¹³, refletem sobre o comportamento do homem americano na sociedade atual e afirmam existir duas formas de alienação incidentes sobre esse homem: uma delas é de ordem existencial, transcende tempo e lugar e impulsiona o ser a querer descobrir o significado da própria existência; outra, diretamente relacionada ao contexto histórico, tem como resposta o narcisismo.

Embora uma e outra alienação pese sobre o homem com variações, não nos parece que uma necessidade aja de forma a excluir a outra, como se fossem processos totalmente independentes. Ao contrário da cisão, a dinâmica entre as duas formas de alienação caminha para a complementação, uma vez que, qualquer proposta de exposição pessoal, ainda que tenha como meta definida a auto-exposição, esbarrará, inevitavelmente, na experiência da reflexão existencial. De outro modo, poderá ocorrer que aquele indivíduo que projetou a busca de caráter existencial, como prioridade, não consiga eximir-se de nuances de exposição narcisística.

¹³ MORGUENTHAU, P, PETERSON, E. *As raízes do narcisimo*. Diálogo nº1, vol.14, Rio de Janeiro, sd.

Não podemos desconsiderar, entretanto, que mesmo não sendo desconexas, essas duas buscas ontológicas podem ser verificadas quanto a sua dosagem, isto é, não é impossível avaliar os níveis de maior ou menor incidência de uma sobre a outra, nas mais variadas formas de manifestação autobiográfica.

Transportando essas reflexões para o plano literário, constatamos a dificuldade existente ao “manejar” teoricamente um preceito de delimitação dual para acomodar as escrituras autobiográficas. Um caso característico é o intuito de estabelecer um marco divisório essencial entre a autobiografia e as memórias, tomando por base o diferencial da exposição pessoal e da busca existencialista.

Sendo a imbricação entre os subgêneros autobiográficos algo complexo, a noção teórica delimitadora e o discurso em si, muitas vezes, se tornam embativos e a sensação é de que a teoria autobiográfica, sobretudo a de Lejeune, não consegue suplantar muitas questões sobre o discurso autobiográfico.

O próprio Lejeune já reconhecia essa dificuldade e ressaltou em *El pacto autobiográfico* a zona de confluência a existente entre as escritas do gênero autobiográfico e sua delimitação intrincada. Ainda assim, na tentativa de encontrarmos um possível contraste entre autobiografia e memórias, propomos observar, fundamentalmente, dois “movimentos” opostos executados pelo autor num e noutro subgênero, tais movimentos fariam alusão à figura de uma espiral.

4.1- Memória X Autobiografia

Na autobiografia, o autor se orienta por um movimento que se origina no núcleo central da espiral e gira até chegar à extremidade exterior. As memórias fazem o movimento inverso, partem do extremo externo da espiral e se dirigem para seu núcleo interno. Tais figuras ou movimentos representariam as relações entre a subjetividade do autor e o mundo externo, o autobiógrafo realiza um movimento de expansão (do eu para o mundo), o memorialista realiza um movimento de reclusão (do mundo para o eu).

O autobiógrafo tem a exposição pessoal como prioridade, enquanto o memorialista a emprega como meio de relacionar a autocontemplação narcisística com o seu veio histórico. Mas essa idéia começa a adquirir complexidade quando verificamos os dois movimentos espirais se alternando em uma mesma escritura autobiográfica.

Considerando tais referências, sabemos que nossa pesquisa, ao prever a configuração autobiográfica de *Solo de Clarineta*, não resultará em delimitações rígidas e simplificadas. Entendemos que a maneira mais razoável para tratarmos da configuração desta obra seja analisar as incidências de autocontemplação narcisística e existencial, constatando o seu predomínio no discurso.

No pacto autobiográfico de *Solo de Clarineta*, o próprio autor elabora uma classificação para o discurso por ele elaborado “Não esperem que estas memórias formem um documento histórico”¹⁴. Inicialmente, nossa proposta será confrontar a concepção do autor com o construto discursivo, verificando a paridade entre estes dois recursos. A indagação que alicerça essa verificação seria: *Solo de Clarineta* é realmente uma obra de memórias ou não? Se não é, como designá-la no gênero autobiográfico, então? Caso se trate de memórias, de fato, que perfil resultaria a partir de um diagnóstico mais aprofundado desta obra?

Para contemplarmos essas questões e diagnosticarmos o “movimento espiral” empreendido pelo autor, partiremos da observação de dois fatores decisivos: a análise do pacto autobiográfico proposta pelo autor e o produto discursivo elaborado.

O pacto autobiográfico, tanto quanto o discurso em si, pode mediar a alienação que pesa sobre o autor (narcisista/existencial). No pacto, a alienação tende a ser mais explícita e mais compacta, o autor, nessa instância, geralmente esclarece ao leitor seus intentos acerca do discurso autobiográfico já consumado. No texto autobiográfico, a alienação é perceptível pela observação dos vestígios e efeitos contidos na página, temos nesse caso, uma percepção mais indireta da alienação. O efeito de paridade entre a alienação anunciada no pacto autobiográfico e a alienação que o discurso comporta deve-se manter para que o texto conserve o equilíbrio como obra autobiográfica.

Examinemos o pacto de leitura de *Solo de Clarineta*:

“Não esperem que estas memórias formem um documento histórico”, adverte Érico Veríssimo. “Elas não têm a intenção de fazer nenhum perfil de minha época ou de meus contemporâneos”. São apenas uma história em tom de quase romance, mas que vai contada com a maior franqueza.¹⁵

¹⁴ Epígrafe de *Solo de Clarineta*

¹⁵ Epígrafe de *Solo de Clarineta*.

Esta é a proposta de pacto de leitura oferecida pelo escritor, situada no início do primeiro volume de *Solo de Clarineta*, possui a função de epígrafe; no segundo volume há uma outra epígrafe de que trataremos mais adiante, quando abordarmos a análise autobiográfica deste volume.

Notemos que neste pacto inicial há uma preocupação autoral em não dar curso histórico as suas memórias “não esperem que estas memórias formem um documento histórico” “é uma história particular”. Ao esquivar-se da ênfase nos grandes feitos da história oficial, o autor evidencia a opção pela prioridade da história pessoal.

Propondo prioritariamente a sua personalidade ao leitor, o autor constrói um mecanismo discursivo característico do gênero autobiográfico chamando o foco de leitura mais sobre o personagem e menos sobre a trama, no enredo ou no discurso. O autor não evita, como podemos perceber, em esclarecer ao leitor o tipo de pacto que ora propõe o gênero literário da obra e, até mesmo, a categoria ocupada pela obra no espaço do gênero confessional: memórias.

Constatamos no pacto autobiográfico a preocupação de um autor que deseja apresentar sua obra e suas pretensões discursivas de maneira pormenorizada. Não deixando de ser também uma preocupação, ainda que velada, de que sua obra alcance certo fim ou certos efeitos pré-idealizados.

Dando seqüência ao pacto autobiográfico, entretanto, nos deparamos com a seguinte afirmação do autor: “é uma história em tom de quase romance, mas que vai contada com a maior franqueza”¹⁶. A sensação inicial é de contradição, gerada pelo emprego dos termos “memórias” e “quase romance” e, devido a esse dado, a delimitação que inicialmente estava configurada, agora parece perturbar-se.

Mas o vago limiar provocado pela oposição memória – quase romance, na verdade não é um desestabilizador do pacto em si ou da obra e, sim, uma reflexão metaliterária sobre a fluidez dos gêneros literários e suas confluências recíprocas, funcionando como um problematizador da exatidão sobre os pactos de leitura.

Em nenhum momento o autor nega que seu discurso seja memorialístico, apenas acrescenta às memórias um tom de “quase romance”. Além disso, ao completar que a história “vai contada com a maior franqueza”, o autor confirma mais uma vez o caráter autobiográfico de seu texto. A imparcialidade sugerida nas palavras de Veríssimo remonta não à sinceridade jurídica, mas à sinceridade de autobiógrafo, que tenta

¹⁶ Epígrafe de *Solo de Clarineta*.

estruturar sua obra pela correspondência, nem sempre exata, aos acontecimentos de sua vida extratextual. Ser sincero, para o autor, parece ser o mesmo que reconhecer no discurso autobiográfico um conteúdo ficcional, formulado a partir do traslado do vivido para o escrito.

De acordo com Manuel Granell e Antônio Dorta,¹⁷ os gêneros literários resultam sempre do olhar do autor, podendo ser divididos em extrovertidos (orientados para o mundo) e introvertidos (voltados à individualidade e a reflexão). Este último caracterizaria o gênero autobiográfico e o primeiro, o gênero romanesco. O autor de *Solo de Clarineta*, apesar de não elaborar uma fixação de fronteiras rígidas para definir o gênero de sua obra, indica um gênero que prevalece em sua obra: as memórias.

A determinação de Veríssimo em *Solo de Clarineta* orienta-se para a escritura memorialística, mas a própria condição literária, inerentemente ficcional, dá a obra uma modulação romanesca. Mais uma vez, temos um questionamento metaliterário do autor que chama a atenção, agora, para a imprevisibilidade do produto discursivo e da possível disparidade entre esse produto e o empreendimento discursivo.

O equilíbrio da obra autobiográfica está basicamente na correspondência entre o pacto autobiográfico e o produto discursivo, ou seja, na verificação de cumprimento da proposta do autor, definida no pacto, que deve ser realizada, ao longo do discurso, sem desvios. Ao configurar sua obra de “memórias – quase romance”, o autor, usa de tenacidade para resguardar-se de qualquer incoerência que possa surgir na obra, desequilibrando ou rompendo o pacto por ele definido.

Como podemos constatar, o pacto autobiográfico de *Solo de Clarineta* é de suma importância porque apresenta uma configuração da obra, desde o ponto de vista de seu autor. Nele, o autor, mais do que a delimitação de gênero literário e subgênero autobiográfico, apresenta uma intervenção metaliterária geral e outra, específica à obra.

Passemos, então, da análise do pacto autobiográfico para a análise do discurso, propriamente dito, essa análise nos dará maior possibilidade de configurações da obra, por meio do confronto entre pacto e texto:

O autor inicia o capítulo I, intitulado *Álbum de Família* afirmando que sentiu curiosidade em sondar as origens genealógicas de sua família “Senti um dia a curiosidade de descobrir a origem dos Veríssimo” (VERÍSSIMO, 1974, P.1) Há um recuo temporal para, a partir dele, seqüenciar genealogicamente e cronologicamente a

¹⁷ GRANELL, M & DORTA, A. *Antología de diarios íntimos*. Barcelona: Labor, 1963

história familiar, sendo que o primeiro impulso da obra é a busca da gênese. Semelhante a estrutura mítica que retoma a origem para acessar o conhecimento, ou como equação matemática, o autor memorialista retoma o início para tentar racionalizar a existência:

Graças a um amigo dado a pesquisas genealógicas, fiquei sabendo que o ramo brasileiro dessa família de nome superlativo começou no Brasil com o português Manoel Veríssimo da Fonseca, natural da freguesia do Ervedal, na Beira Alta. Tendo emigrado de Portugal em 1810, casou-se aqui com uma moça Quitéria da Conceição, natural de Ouro Preto (...). O materno – também de origem portuguesa – veio possivelmente do Planalto de Curitiba e de São Paulo (...). Cruz Alta foi o ponto de encontro dos dois troncos cujos ramos se uniram e, numa sucessão de enxertos e cruzas, tornaram possível o desabrochar desse espécime humano que agora me contempla, irreverente, do fundo do espelho. O miserável não está levando a sério essas memórias. (VERÍSSIMO, 1974, p.1)

Aquilo que o autor denomina de “curiosidade”, mais se aproxima da necessidade de um “eu” em estado de auto-exame existencial, em chegar a um nível de aprofundamento sobre si mesmo, que o faz recorrer a outro tempo (passado) e a outros “eus” (antepassado).

O início das memórias não se relaciona à vida do memorialista, do personagem em si, mas à família deste; incluindo a narração de acontecimentos anteriores ao próprio nascimento do memorialista. Se assim o é, é porque a memória dos fatos não está limitada apenas às lembranças do autor, mas está infundida e alimentada por outras memórias, principalmente aquelas provenientes de outros indivíduos da própria família.

É somente após apresentar a família que o autor apresenta-se na obra. Isso se dá na página 33 do primeiro volume de *Solo de Clarineta*: “Nasci a 17 de dezembro de 1905, sob o signo de Sagitário”. (VERÍSSIMO, 1974, p.33) O valor da instituição familiar para o autor e para a obra é inegável, a narração da história pessoal do personagem se constrói inserida no seio familiar, atrelando dois tipos de memória, a memória individual e a memória coletiva, já que todas as nossas lembranças estão ambientadas a uma instituição social, adquirindo, portanto, resultados socializadores.

Maurice Halbwachs, afirma que a memória coletiva é a força das relações que o indivíduo mantém com os meios institucionais: “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. (HALBWACHS, 1990, p.51).

O autor de *Solo de Clarineta* reconhece e explicita esse entrelaçamento no próprio discurso, determinando com exatidão algumas de suas ocorrências. Como exemplo, ressaltamos um trecho da obra em que após elaborar a biografia de um tio, o

tio Nestor Veríssimo, famoso guerrilheiro da Coluna Prestes, confessa ao leitor ter usufruído imensamente da memória coletiva ou familiar para reconstruir a história desse familiar: “Infelizmente tive pouquíssimo – quase nenhum! – convívio com esse prodigioso tio (...). O que fiz no caso da personagem foi combinar minhas vagas recordações dessa invulgar figura humana com estórias que me contavam dela”. (VERÍSSIMO, 1974, p.14).

As apelações para a memória coletiva, além de denotarem um recurso do autor para fortalecer sua memória individual, completando lacunas de evocação que este não pode resolver sozinho, resultam na elaboração de microbiografias de indivíduos familiares, que se alojam nas memórias verissianas como subgêneros, mas que caminham paralelamente a elas, dando à elaboração do discurso autobiográfico, ares da simultaneidade do romance.

As microbiografias de familiares ou de pessoas freqüentemente são apresentadas aos pares: avô paterno e avó paterna, pai e mãe, o “tio romântico” e o tio “clássico”. Elas podem ser constatadas em passagens como: “[...] o ramo brasileiro dessa família de nome superlativo começou no Brasil com o português Manoel Veríssimo da Fonseca [...]. Tendo emigrado de Portugal em 1810, casou-se aqui com a moça Quitéria da Conceição, natural de Ouro Preto”. (VERÍSSIMO, 1974, p.1).

Também são seccionadas pelo autor as memórias cíveis ou pessoais e as memórias intelectuais, que ora dá relevo a uma, ora a outra. Nas passagens abaixo, o autor esforça-se para resgatar as lembranças mais remotas de sua vida, o autor refere-se a dois episódios, o primeiro está diretamente relacionado à vivência familiar e ao sentimento filial:

Quais são as figuras humanas, os objetos, as sensações e os acontecimentos mais remotos de minha vida de que me posso lembrar hoje? [...] Vejo-me ou, melhor, sinto-me deitado num berço, num quarto de penumbra. Sentada numa cadeira a meu lado, minha mãe me aplica uma cataplasma de linhaça que me queima o peito [...]. mas há outro momento ainda mais nítido em minha memória. É noite, D. Bega me canta uma canção de ninar [...]. (VERÍSSIMO, 1974, p. 59).

No segundo, o autor refere-se à experiência literária ou intelectual.

Tenho a impressão de que o primeiro livro que li, quando meu entusiasmo pelo tico-tico começou a arrefecer, contenha uma interessante narrativa sobre caçadas. Não me lembro do título do romance nem do nome do autor. Era bom ler livros. (VERÍSSIMO, 1974, p.177).

Chamamos a atenção para mais uma segmentação na elaboração das memórias *Solo de Clarineta* – aquela que diferencia um Érico Veríssimo anônimo de um Veríssimo reconhecido no meio intelectual e popular – esta segmentação está demarcada pela própria divisão dos volumes das memórias. No volume I, prevalece a trajetória de ascensão do personagem, no volume II, o foco é a etapa existencial do reconhecimento, da maturidade como escritor, dessa forma, o volume I e II fragmentam a vida do “homem de letras” Érico Veríssimo em dois momentos e em experiência diversas.

E, finalmente, destacamos uma última construção antagônica das memórias de Veríssimo, ela diz respeito às experiências familiares. O autor segmenta as recordações relativas à família de origem pai, mãe, tios, avós e às da que ele construiu com o casamento: Mafalda, o filho, a filha. No primeiro volume o autor centra sua família de origem, no segundo, a família por ele construída.

É claramente observável a ênfase atribuída à família celular do autor, são inúmeros e variados relatos, descrições e reflexões sobre a família tanto como um grupo de parentela, quanto de ajuste individual. A sensação, por vezes, é de que o autor mais volta o olhar sobre a história existencial dos parentes que da sua própria história; como se apenas a partir da sucessão de pequenas biografias dos entes queridos fosse possível tecer sua feição.

Nas memórias da família que o autor constitui a partir do casamento, que se apresentam principalmente no segundo volume, notamos que há uma acentuada diminuição do grau de relatos de experiência, as memórias pouco se projetam sobre a figura da mulher, dos filhos, dos netos, ao contrário, essas memórias parecem estar mais aptas ao velamento do que à exposição.

A opção do autor em organizar as memórias familiares segundo essa ordem de prioridade sugere a intenção de resguardar ou preservar a intimidade de sua família, mulher e filhos; mas o autor não manifesta essa mesma preocupação ao fazer revelações tão íntimas sobre seu pai, como, por exemplo, a que segue abaixo:

Meu pai continuava em suas aventuras eróticas. Um dia em que voltei para casa mais cedo que de costume, surpreendi-o a sair de seu quarto de dormir em companhia de uma menina, para mim desconhecida, pouco mais velha que eu e, cujos seios ele acariciava, enquanto ele beijava as orelhas e as faces. (VERÍSSIMO, 1974, p.121)

Vejamos agora o contraste desse trecho com a descrição e a neutralidade da narração e caracterização das passagens abaixo, elas são relatos de experiência na qual a presença de Mafalda, mulher do autor e de Luís Fernando, seu filho, são destaques:

Naquele primeiro mês, Mafalda e eu revistamos as galerias de arte de Washington [...] Mafalda tricoteava roupas para seu novo neto [...] Luis Fernando rondava-me o leito, com ar apreensivo, perguntando-me de instante em instante como eu me sentia ou se precisava de alguma coisa. (VERÍSSIMO, 1974, p. 19-27)

Reparemos que o autor apenas relata as experiências vividas acrescentando, a estas outras, partícipes. Esses partícipes são em grande parte secundarizados, sendo o autor, a figura central. Não há preocupação do autor em elaborar uma microbiografia desses familiares como ocorre em relação à parentela de origem. Resta-nos questionar tal opção discursiva, indagando se o desejo do autor é conservar a intimidade dos seus ou se não seria mais uma intenção de ajustar para estas memórias um espaço em que o personagem autobiográfico pudesse reinar vigorosamente em suas lembranças e demarcar seu terreno no discurso produzido, como se quisesse declarar: “agora vou falar só de mim, agora, sou eu quem vai ocupar o espaço da página”.

São comuns, também, nesse segundo volume, as referências aos contatos intelectuais do autor, não que este se dedique a elaborar as tais microbiografias destas personalidades, o autor apenas acrescenta às suas memórias breves relatos de diálogos e encontros circunstanciais. O protagonista dessas memórias, nesse caso, continua sendo o personagem autobiográfico. Alguns desses contatos são pessoas próximas:

Meu editor Antônio de Souza Pinto e o Eng. Jorge de Sena, esperam-nos no cais, em companhia de outras pessoas[...] Souza Pinto é um homem de meia idade, altura um pouco acima mediana [...] Jorge de Sena é todo um professor, por dentro e por fora. (VERÍSSIMO, 1976, p.75)

Em outras ocorrências, o autor relata contatos com intelectuais que admira, mas não mantém vínculos pessoais:

Converso por alguns instantes com Joaquim Paço d’Arcos, uma figura de aspecto *racé*, elegantemente trajado. Tem olhos claros, e fala com erres parisienses. Diplomata, membro duma família tradicional, escreveu seis importantes romances urbanos sob o título geral de “Crônica da Vida Lisboaeta. (VERÍSSIMO, 1976, p.87)

A constatação dessas ocorrências, ou seja, da presença e da importância do outro para o texto memorialístico, reaviva um dado relevante: mesmo nos textos autobiográficos: é necessário olhar e falar do outro para ver-se e falar de si, não sendo essa, em hipótese alguma, uma exclusividade do texto romanesco, como muito se acredita. A única diferença entre esses dois gêneros é a natureza do outro e dos dispositivos discursivos acionados para vê-lo, entretanto, a necessidade do escritor, seja ele autobiográfico ou romancista, é basicamente a mesma.

Não poderíamos deixar de reiterar o caráter coletivo das memórias *Solo de Clarineta*. Mesmo que nas memórias as luzes de ribalta incidam sobre a personagem autobiográfica, não é possível excluir o outro do processo pessoal de formação das memórias. É emaranhando sua memória à memória do outro que o memorialista leva a cabo seu projeto discursivo e existencial.

Halbwachs salienta que a memória individual só pode elaborar-se a partir de uma interação ou complementação com outras memórias. A elaboração da memória individual requer, portanto, uma dimensão coletiva: “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros”. (HALBWACHS, 1990, p.26). Por isso, é natural e apropriado que o memorialista de *Solo de Clarineta* entrecruze as suas memórias as de outros contatos familiares ou não para compor o seu discurso autobiográfico e sua “revisão” existencial.

Após essa análise inicial, continuemos nosso curso, desta vez, averiguando outros aspectos, ainda organizacionais, da obra *Solo de Clarineta*. Confirmamos a inclinação memorialística do discurso, vimos que vigora o desejo de relatar e recordar a própria vida com o intuito existencial. Contudo, há momentos em que o discurso revela um personagem mais pretensioso do ponto de vista da exposição autopromocional e existem casos em que as vivências relatadas parecem promover o reconhecimento do eu autobiográfico.

Em alguns trechos os fatos recordados autopromovem o personagem civil, mas na grande maioria das vezes, a autopromoção se relaciona ao homem de letras Érico Veríssimo:

Na primeira tarde em que dei autógrafos numa das principais livrarias de Lisboa, formou-se – contaram-me depois – uma fila do cumprimento de dois quarteirões [...]. Quando lhes perguntei o nome, ela me respondeu que era a baronesa de São Mamede. Estendeu-me a mão, que apertei, soerguendo-me

da cadeira. Nunca em minha vida eu tinha autografado um livro para uma baronesa. (VERÍSSIMO, 1976, p.96-97).

Notemos que existe um “eu” que tenta projetar-se como homem, pessoa civil e como intelectual ou artista. Como homem, a auto-afirmação se realiza através da caracterização sócio-econômica da personagem, essa caracterização é processada pela exposição do prestígio e do *status* da família do personagem. Na verdade a autopromoção é lançada diretamente à família, o personagem se acerta para poder beneficiar-se dela. A autopromoção como homem de letras, ao contrário, recai diretamente sobre a personagem, por isso, mais perceptível. Nesse caso, o autor quer comprovar seu valor e sua fama para o leitor, lembrando-se e narrando episódios que possam ser úteis a esse fim.

A auto-exposição, como já frisamos, não é recorrente, ao contrário, ela apresenta-se esporadicamente no texto. *Solo de Clarineta* é uma obra de memórias; as ocorrências autobiográficas, assim como as microbiografias referidas, são englobadas pelas memórias, fazem parte de sua formulação e não estabelecem qualquer tipo de confronto.

4.2 – Auto-retrato

Como já mencionamos, em *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Lejeune elaborou uma subclassificação para as variáveis manifestações da escrita autobiográfica e assim o fez, tentando colocar-se desde o ponto de vista de um leitor de autobiografia “*sino poniéndome en el lugar de un lector de hoy que trata de distinguir algún orden en la masa de textos publicados cuyo rasgo en común es que cuentan la vida de alguien*” (LEJEUNE, 1975, p.50).¹⁸

Uma das variantes que compõem o grupo ou categoria autobiográfica, por esse momento, nos interessa consideravelmente. Falamos daquilo que Lejeune classificou como auto-retrato ou ensaio. Importante, porém, que deixemos claro a pouca nitidez na caracterização deste subgênero autobiográfico. Em geral, esse subgênero aparece entre os intervalos de outros subgêneros, quando o autor necessita de fazer uma pausa para a reflexão sobre o vivido. É um viés entre o narrar e o pensar sobre e não predomina entre os gêneros autobiográficos.

¹⁸ Tradução: A não ser me colocando no lugar de um leitor de hoje que distingue alguma ordem na massa de textos publicados, cujo elemento em comum é contar a vida de alguém.

Anna Caballé analisa a questão da reflexão no texto autobiográfico, defendendo sua complexidade, vê a postura reflexiva neste caso como um problema de identidade, metafísica e transcendência. De acordo com as idéias de Caballé, o desdobramento do eu nas variantes autobiográficas gera, conseqüentemente, um ser executor e outro pensante, este último atuaria intelectualmente sobre o primeiro: “*hay que subrayar el dominio indiscutible de ese yo reflexivo en la escritura autobiográfica, responsable de imprimir carácter a nuestras acciones pasadas, dotándolas de significación*” (CABALLÉ, 1995, p.30).¹⁹

Todo ato de escritura pode estar a serviço do autoconhecimento, embora na escrita autobiográfica esse objetivo seja mais aparente e constatável ao leitor. O auto-retrato é a postura adotada pelo eu reflexivo para incluir no enredo a apreciação de si mesmo, como resultado tem-se o entrelaçamento entre dois anseios: o de narrar episódios da própria vida e o de falar de si mesmo.

Podemos identificar ocorrências de auto-retrato em alguns trechos de *Solo de Clarineta*, como por exemplo, na abertura do primeiro volume, em que é narrado o encontro do personagem autobiográfico com seu reflexo no espelho. Neste fragmento a reflexividade do personagem autobiográfico revela-se intensa e explícita: “Sinto, no entanto, um pálido e acanhado desconforto por saber que existe no mundo alguém que conhece tão bem os meus segredos e fraquezas (...) “Os cabelos te fogem homem” – murmurou-lhe às vezes – “Tuas carnes se tornam flácidas” (...) “E como imaginas que estás?” – replica meu reflexo. Acabamos consolando-nos mutuamente com a idéia de que conservamos a mocidade de espírito. Mas até onde isso será verdade? (Início do primeiro volume, sem indicação de página).

A figura do espelho dá a medida exata da tentativa de elaboração do auto-retrato. Ao mesmo tempo que a imagem de si mesmo refletida no espelho adquire uma outra identidade e passa a ser um interlocutor para o personagem, facilitando a vazão das reflexões formuladas, o reflexo também tem voz e esta voz é comparsa do eu autobiográfico em seu projeto reflexivo.

Há uma oscilação da intensidade com que o auto-retrato se faz expressar. Em alguns trechos, a expressão intimista e a reflexão são sutis:

¹⁹ Tradução: É necessário frisar o domínio indiscutível desse eu reflexivo na escritura autobiográfica, responsável em imprimir caráter a nossas ações passadas, dotando-as de significação.

Menino um tanto apático, cara e olhos duma melancolia de bugre, eu vivia mais no mundo da imaginação que no da realidade. (VERÍSSIMO, 1974, p.36)

Em outros momentos, o auto-retrato se expressa com maior vigor, criando efeitos de grande expressividade lírica, além de atingirem um nível de reflexão muito aguçado. No exemplo abaixo o narrador revela uma reflexão sobre seu ofício de escritor:

Sei que não sou e nunca fui um writer's writer, um escritor para escritores. Não sou um inovador, não trouxe nenhuma contribuição original para a arte do romance. Tenho dito escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias. (VERÍSSIMO, 1976, p. 308-309)

Neste outro trecho, a reflexão é de ordem pessoal e existencial:

A verdade é que, quanto mais velho vou ficando, tanto maior é a minha admiração pelas pessoas que têm a coragem de externar seus sentimentos, suas paixões ou versões sem nenhum respeito humano. Numa época como a nossa, o sentimentalismo passou a ser o oitavo pecado mortal. (VERÍSSIMO, 1976, p.309)

As passagens observadas nos ajudam a perceber que a intensidade das reflexões e do intimismo podem ser variáveis no discurso autobiográfico, mas também tornam visíveis o seu ingresso no discurso autobiográfico prioritariamente narrativo. Insistimos que o auto-retrato não é um subgênero que normalmente prevaleça sobre os demais, é sim uma variação do discurso autobiográfico, que se entrelaça entre a narração autobiográfica, ocupando oportunamente lacunas para acomodar-se, completando e acrescentando efeitos de que o texto careça.

A necessidade do personagem autobiográfico em falar de si e a necessidade de contar sobre o que viveu são duas constantes nestas memórias, tanto que uma e outra são executadas em associação, tal qual mecanismo em que uma peça se reveza com outra para manter seu funcionamento. Algumas vezes, entretanto, a necessidade de pedir a palavra para uma expressão mais subjetiva chega a deixar marcas interessantes do discurso. Isso se torna evidente quando o autor usa aspas para marcar a própria fala ou o próprio pensamento: “Relendo a obra mais tarde, quase sempre penso assim: “Não era bem isso que eu queria dizer”.” (VERÍSSIMO, 1976, p. 309).

Por fim, após essas discussões com referência ao auto-retrato, gostaríamos de finalizar com uma última apreciação e para tanto retomamos ao conceito de literatura confessional, assunto previamente abordado nos capítulos anteriores. Vimos que a idéia de conceber a literatura confessional como uma variação da literatura não é recebida com simpatia pelo meio acadêmico e um dos argumentos para essa reação é a assertiva de que toda literatura é confessional. Ainda nos resta, contudo, uma última indagação: toda literatura dita confessional, ou melhor, autobiográfica, é dotada, realmente, de revelação pessoal? Anna Caballé sustenta que não: *El interes por la literatura autobiográfica, en la actualidad es moneda de uso corriente [...] (aunque ya veremos que, em ocasiones, de confesional tiene muy poco)*.(CABALLÉ, 1995, p.17).²⁰

Caballé completa que a produção do escritor autobiográfico tem sido orientada ou para fins autopromocionais e financeiros ou para fins pessoais. *Solo de Clarineta* parece conter tanto a potencialização confessional, quanto a natureza autobiográfica. Muitas vezes, é na incidência de auto-retrato que encontramos grandes expoentes de autorevelação. São revelações duais, do homem Érico Veríssimo, como esta em que o eu expõe a experiência de separação dos pais e que definiu os rumos de sua marcha existencial: “Depois daquela noite [...] eu saí em busca do lar perdido”, mas são também confissões de um Érico Veríssimo escritor “nunca fui um writer’s writer”. Essas revelações duais encontradas nas ocorrências do auto-retrato potencializam tanto o efeito de vazão de revelações do eu autobiográfico, quanto de criarem uma esfera de confessionalismo acentuado na obra como um todo.

4.3- Narrativas de viagens

O viajante é um ser complexo e são muitas as razões que motivam o ser a deslocar-se sobre o espaço. Para Jost Krippendorf, as viagens representam uma forma de evasão do cotidiano para o exterior: “O destino das viagens constitui o outro pólo, o anticotidiano”. (KRIPPENDORF, 1989, p.28).

Este impulso por fugir do cotidiano pode levar a diversos resultados ou experiências pessoais, uma delas, aliás, bastante comum: a autodescoberta.

²⁰ Tradução: O interesse pela literatura autobiográfica na atualidade é moeda de uso corrente [...] ainda que veremos, em certas ocasiões, que de confessional têm muito pouco.

Normalmente, em ambiente não familiar conseguimos explorar nossa individualidade com uma maior facilidade. No capítulo IV do segundo volume de *Solo de Clarineta*, intitulado “Mundo velho sem porteira”, o eu autobiográfico expõe o tipo de necessidade que orienta suas viagens: “Na minha opinião, existem duas categorias principais de viajantes: os que viajam para fugir e os que viajam para buscar. Considero-me membro desse último grupo”. (VERÍSSIMO, 1976, p.64).

Viajar para buscar, mas a que tipo de busca o narrador se refere? Seria a busca existencial, a busca estética ou as duas à mesma vez? Neste mesmo capítulo, o autor faz a seguinte afirmação: “Essa encantada curiosidade de conhecer terras e povos visitou-me repetidamente a mocidade e a idade madura. Mesmo agora, quando já diviso a brumosa porta da casa dos setenta, um convite à viagem tem ainda o poder de incendiar-me a fantasia”. (VERÍSSIMO, 1976, p.64).

O trecho sugere também que a viagem pode ser inspiração para a criação literária e não tão somente uma espécie de matéria prima para a avaliação existencial: “a viagem ainda tem o poder de incendiar-me a *fantasia*.”(Grifo nosso), diz o eu autobiográfico. A fantasia que é a grande ferramenta do ficcionista, como do autobiógrafo. Independente do tipo de inspiração produzido no autobiógrafo, o que não se pode deixar de enfatizar em *Solo de Clarineta* é a utilização ou aproveitamento das viagens para a elaboração do discurso autobiográfico.

A ocorrência das viagens no primeiro volume é menor que aquelas do segundo volume, destacando-se, inicialmente, uma viagem realizada pelo eu autobiográfico em sua primeira mocidade; é quando este deixa sua terra natal, a cidade de Cruz Alta, no interior, e vai prosseguir seus estudos na capital, Porto Alegre. Trata-se de uma viagem imposta pelos pais e provoca um sentimento de frustração ao viajante, é sua primeira experiência de fragmentação do núcleo familiar: “Fui devidamente matriculado no ginásio episcopal por minha mãe, que pagou a matrícula com seu dinheiro. Andei macambúzio naqueles meses de princípios de 1920. Doía-me a idéia de ter que passar nove meses inteiros longe de minha gente e de minha casa”. (VERÍSSIMO, 1974, p. 122).

Posteriormente, consta na trajetória do personagem uma outra viagem, o movimento ou destino se repete de Cruz Alta para Porto Alegre, mas desta vez, existe um estímulo e uma opção muito bem definida pelo viajante e não mais uma imposição. A viagem é uma tentativa de ascensão econômica e realização pessoal e intelectual,

agora, a sensação de exílio da primeira viagem é substituída pela sensação de êxodo e a reação do viajante em relação ao deslocamento não se mostra traumática:

- Resolvi ir para Porto Alegre - disse eu à minha mãe.
- Fazer o quê? Perguntou-me ela, cessando de pedalar por um momento a máquina de costura sobre a qual estava encurvada.
- Vou tentar ganhar a vida como escritor...

(VERÍSSIMO, 1974, p. 233)

Esta viagem, em oposição à primeira, é motivo de grande satisfação para o viajante e traz para sua vida uma profunda alteração, funcionando como um marco divisor, instaurando uma fase mais progressista, de consumação e realização pessoal. O espaço para onde o viajante migrou foi um estágio de permanência, de fixação e não um espaço circunstancial, como na primeira viagem. Embora o espaço geográfico da segunda viagem seja o mesmo que a da primeira, as experiências aí experimentadas pelo eu são agora diferenciadas, criando um novo ambiente.

Essas duas viagens iniciais constituem trânsitos nacionais, há outras, ainda nesse primeiro volume, que são viagens internacionais. A primeira destas foi o resultado de um convite do Departamento de Estado Americano para uma visita de três meses aos EUA:

Pelo Natal de 1940 Papai Noel apareceu-me na figura dum sujeito baixo, louro e de óculos [...]. Identificou-se como sendo o cônsul dos Estados Unidos em Porto Alegre, e depois de sentar-se a convite meu, perguntou [...] se eu estaria disposto a aceitar um convite oficial do Departamento de Estado Americano para uma visita de três meses aos Estados Unidos [...] Em janeiro de 1941 embarquei num navio da Moore Mc Cornack. (VERÍSSIMO, 1974, p.276-277).

A segunda viagem ao exterior tem o mesmo destino da primeira – os EUA- mas resulta de uma fuga ou exílio político, ainda que disfarçado sob o pretexto de um convite de trabalho:

Em fins de 1952 aceitei o convite que me fez. João Neves da Fontoura, então Ministro das Relações Exteriores, para substituir Alceu Amoroso Lima no cargo de diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, em Washington [...] Nada estava mais longe de minhas cogitações que voltar aos Estados Unidos [...] minhas curiosidades com relação ao poderoso vizinho do norte estavam praticamente satisfeitas [...]

Depois de alguma relutância, eu me pronunciei a favor da aceitação do convite, mas com pouquíssimo entusiasmo. (VERÍSSIMO, 1974, p. 306-307)

Na seqüência, analisemos as viagens narradas no segundo volume das memórias; elas contêm relatos de viagens planejadas, desejadas, viagens longínquas e turísticas: “Nada estava mais longe de minhas cogitações do que voltar aos Estados Unidos. Eu queria, isso sim, visitar a Europa...” (VERÍSSIMO, 1972, p. 307). Nestas viagens, não há estada longa nos espaços percorridos, trata-se de um roteiro itinerante e a narrativa ganha momentos predominantemente figurativos, de registro de impressões. Abaixo há um trecho descritivo sobre a paisagem holandesa:

Estamos dentro dum trem, já em território holandês. Não vejo na paisagem nem tulipas nem moinhos de vento: apenas uma verde planície, casas brancas com telhados vermelhos, pomares, vacas, postes, fios, lagoas, estradas. (VERÍSSIMO, 1976, p. 296).

As viagens à Europa se realizam na fase de maturidade pessoal e literária do eu autobiográfico, período em que este já se encontrava consagrado como escritor, alcançando popularidade, inclusive em muitos países europeus. Esta realidade faz com que, em seu percurso, o viajante seja convidado a participar de inúmeros eventos culturais; colóquios, conferências, enfim, circunstanciais cerimoniosas; principalmente em Portugal.

Em tais eventos, o eu autobiográfico tem a oportunidade de versar sobre questões literárias em geral, como também um espaço para comentar suas obras e sua condição de escritor, destacando-se como figura célebre. Porém, quando esses fatos são transportados para o discurso, assumem um valor autopromocional, o discurso passa a dotar-se, nessas ocasiões, de funcionalidade para a auto-afirmação do memorialista::

Oito e meia da noite. Ao deixar o hotel rumo ao auditório da Associação de Jornalista e Homens de Letras, onde devo fazer uma conferência seguida de colóquio [...] O salão, bastante amplo, está atopejado de gente. Souza pinto calcula que aqui se encontram cerca de mil pessoas [...] Quando o apresentador se cala e me lança na arena, rompem aplausos e gritos, o público quase inteiro se ergue. (VERÍSSIMO, 1976, p. 170).

A estrutura e a modalidade pelas quais as viagens ingressam no texto, não alteram seu andamento memorialístico, ao contrário, representam um acréscimo ao

conjunto de experiências vivenciadas pelo eu autobiográfico e se ajustam harmoniosamente aos moldes da narrativa.

Não verificamos a seqüenciação cronológica muito precisa entre uma viagem e outra, mas a apresentação coerente dos espaços percorridos pelo eu autobiográfico. Sobre essa seqüenciação o eu confidenciou: “O que pretendo fazer agora é (...) apresentar ao leitor por assim dizer alguns dispositivos e filmes verbais dos lugares onde passamos e das pessoas que encontramos, tudo assim, à medida impressionista e sem rigorosa ordem cronológica”. (VERÍSSIMO, 1976, p.65).

A despreocupação em manter uma cronologia rígida e uma estrutura narrativa fragmentada em períodos temporais distancia a possibilidade de configurarmos essas viagens como diário, aproximando-as ao despojamento típico das narrativas de viagens. Entretanto, ainda que isoladamente, o diário desponta discretamente no texto, acoplado à narrativa de viagens. Observemos que no trecho a seguir o eu autobiográfico memora uma anotação por ele realizada e a transcreve. O trecho não caracteriza exatamente um diário, mas guarda em seus componentes e sua elaboração estrutural o semblante característico do diário:

Fiz um dia, à margem duma das folhas dos originais de O Arquipélago, esta anotação à lápis:

16 de janeiro de 1958. Cinco da tarde. Recebo a visita inesperada de I.J., pessoa que admiro e estimo. Contrariado, paro de escrever mas não consigo sair de dentro do romance. I. conversa animadamente durante uns quarenta minutos. É como se ele estivesse falando aramaico. Não entendo nada do que me diz, porque não estou nesta sala nem nesta hora. (VERÍSSIMO, 1976, p. 10).

Percebemos que as viagens ao longo do discurso foram motivadas pelas mais variadas circunstâncias e necessidades, cada qual se caracterizou de maneira particular e teve um resultado próprio, mas o que não podemos desconsiderar é que no aproveitamento de suas andanças pelo mundo, o autor deu a elas um tratamento literário e autobiográfico, intensificando e diversificando o conteúdo narrativo de suas memórias.

A relação do eu autobiográfico com o espaço é inegável, o trânsito do personagem estende-se do início ao fim das memórias e o movimento executado nesse trânsito revela ampliação, abertura, progressão. Inicialmente, o espaço ocupado pelo personagem é a cidade de interior, depois, a capital, Porto Alegre, e, por fim, o exterior,

o mundo. Esse cosmopolitismo aponta a emancipação do personagem por meio das conquistas espaciais gradativas e crescentes.

O tratamento discursivo dado ao espaço dota essas memórias de uma visão panorâmica do eixo provinciano e do eixo cosmopolitas, bem como do processo de transição do primeiro para o segundo. A experiência pessoal de ocupação do espaço não deixa de ser uma espécie de êxodo e as memórias veríssianas podem dar a medida de um período marcado por profundas alterações, das mais variadas ordens, em decorrência do processo de urbanização e industrialização.

Desta vez, não são os personagens romanescos que migram para a grande cidade em busca do “lugar ao sol”, mas é o próprio memorialista que recorda, reconta e participa ao leitor a construção de sua emancipação pessoal, intelectual e profissional, tão similar, por sinal, àqueles demais personagens ficcionais que povoaram seus romances. Romanescos ou autobiográficos, os personagens de Veríssimo, no entanto, nunca deixaram de manter, mesmo já incorporados à vida urbana, uma indissolúvel e profunda relação com a terra de origem.

Estamos empregando a terminologia “espaço” para denominar os cenários variados percorridos pelo eu autobiográfico ao longo da narrativa, mas o “espaço” possui concepções diferenciadas para as áreas do conhecimento. Para a toponálise, por exemplo, espaço e lugar não apresentam qualquer diferenciação, mas para alguns estudiosos da geografia, espaço e lugar podem apresentar diferenças em suas conceituações: “Para Yi-Fu Tuan (1983), por exemplo, espaço é uma idéia mais abstrata, enquanto lugar é algo concreto e ligado à experiência” (BORGES, 2007, p.18).

Esse conceito nos parece mais coerente que o nivelamento estabelecido entre espaço e lugar, estabelecido pela toponálise, já que nota-se, frequentemente, um intercâmbio entre um espaço (cenário) da obra literária e um outro espaço de ordem abstrata e destas relações pode surgir relações muito interessantes. Em *Solo de Clarineta* podemos comprovar esse tipo de relação; a mobilização do personagem pelo cenário capta uma outra mobilização, mais abstrata: a conversão do mundo agrário para o mundo industrializado e a condição do homem em meio a esse processo.

A obra memorialística revela um eu que tem como necessidade a busca da própria subjetividade, representando a necessidade individualizante dentro de um contexto social massificante e coletivista, fruto da sociedade industrial e urbana, este eu quer encontrar seu espaço. Este questionamento é trazido ao discurso para serem aí

repensadas e resolvidas pelo eu, portanto o texto passa a ser um meio de emancipação, de maneira que há uma fusão entre o espaço da obra e o espaço do ser.

A mobilidade do personagem autobiográfico pelos mais variados cenários diversifica e revigora a obra, o trânsito tem profundas implicações com a idéia de liberdade, uma liberdade que pode ser entendida como discursiva e também como componente existencialista. Seja pelo desejo de liberdade, seja pelo desejo individualista, o eu acaba exercendo a função de um catalisador, projetando-se na obra como um representante de uma coletividade e transfigurando seus valores e seu perfil geral. Sobre tal particularidade da obra de Veríssimo, Flávio Loureiro Chaves afirma:

A cuidadosa descrição de ruas, bairros e tipos característicos delinea com notável nitidez um momento da vida social brasileira assinalado pelo desenvolvimento dos grandes núcleos urbanos. Trata-se duma conseqüência do surto de industrialização que trouxe em seu bojo a formação da classe média e seu proletariado. (CHAVES, 1994, p.50).

As narrativas de viagens, a nosso ver, ingressam no texto memorialístico mais como função de acréscimo, não constituem um subgênero que poderia competir com os demais também existentes nesta obra. É uma variante enriquecedora para o todo discursivo, além de ser disposta com tratamento literário e autobiográfico. A habilidade do autor em aproveitar-se desse discurso e dar a ele um tratamento determinado é que faz o diferencial nesta obra de memórias: contextualizar um discurso aparentemente não literário ao discurso literário.

Desta maneira, compreendemos que várias possibilidades de escrita confessional compõem o mosaico que marca a singularidade desta obra. Ao longo das quinhentas páginas da narrativa, encontramos tanto a pulsão autobiográfica que coloca o narrador no centro da cena, como a consciência histórica de quem escreve seu tempo, além de descrever seu próprio espaço e os espaços variados que percorrerá como forma de rever a existência.

Apesar da variedade da composição, são as memórias, ou seja, a idéia de escrita impulsionada pelo retorno ao passado para a compreensão do presente, que regem o esforço deste *Solo*. Nesta perspectiva, a configuração das memórias em *Solo de Clarineta* serve como motor que impulsiona e dá vida à narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro juízo que pretendemos expedir sobre a obra *Solo de Clarineta* diz respeito à confirmação de sua natureza literária. O subjetivismo infundido à obra não a reduz à mera autobiografia piegas e narcisística, já que, por detrás do suposto narciso existe literatura de qualidade, rompendo os limites da particularidade quando, na medida em que o eu fala de si, postula questões universais.

O tratamento dado à intimidade e à exposição pessoal consubstancia o núcleo estético desta obra. Em *Solo de Clarineta*, o diálogo entre os dois pendores contraditórios da alma humana – intimismo e a auto-exposição – provocam a alternância entre uma força centrípeta, que leva a narrativa para dentro do eu, e uma força centrífuga, que encaminha o eu para o contato com o mundo. O protagonista tenta resolver esse conflito, auxiliado pelo discurso, que se converte em canal para a síntese de si mesmo.

O caráter dual da obra associa-se à informalidade discursiva, ao tom confessional e ao matiz humanístico-existencialista, o qual não é mais do que um prolongamento de uma característica permanente da obra verissiana. As memórias *Solo de clarineta* e as demais obras de Érico Veríssimo contêm um núcleo comum que se expressa com grande intensidade, ultrapassando os limites do gênero.

Formada por diversos elementos constitutivos, tais como, a ligação empreendida com o real, o ideológico, o mítico e o existencial, a obra *Solo de Clarineta* articula estes elementos em prol da idéia de apenas “contar uma história”. No entanto, é neste ato de aparente simplicidade que está o cerne da narrativa literária: problematizar o real em todos os seus níveis, do social ao individual, do histórico ao mítico, fazendo com que a singularidade da história contada recaia sobre a maneira como é contada e não apenas sobre seu conteúdo.

Ao contrário de um discurso pobre e insuficiente ou uma expressão de ingenuidade, o singelo constitui técnica, rigor formal. É esta simplicidade o eixo que suplanta os efeitos e os sentidos do discurso e a complexidade abstrata da obra. Na conversa miúda com o leitor, na sensação de confiança, há um escritor matreiro que sabe muito bem o que de seu discurso e de seu leitor e domina plenamente as técnicas para alcançar os fins determinados para sua obra.

Uma das técnicas relevantes na composição de *Solo de Clarineta* é o tipo de agrupamento dos fatos ao longo da narrativa, embora fragmentados em seqüências

episódicas, cada um destes se agrupa para formular um todo maior que são as memórias. Análogo à crônica, os fatos “miúdos” são abordados numa perspectiva que os valoriza e dá dimensão, criando uma idéia simultânea de alargamento e síntese.

Mas as oposições se emparelham com a fragmentação, regendo a configuração destas memórias, já que são encontrados em *Solo de Clarineta* matizes autobiográficos distintos. Como já analisamos, o discurso percorre os subgêneros autobiografia, memórias, auto-retrato, diários de viagens, com notável mobilidade e, além disso, um jogo relacional entre esses gêneros é estabelecido. O produto resultante desse deslocamento é a consolidação da liberdade para a tessitura discursiva, essa liberdade deixa de ser apenas estrutural porque incorpora-se no componente ideológico da obra: “sem liberdade não pode existir plena criação literária ou artística” (VERÍSSIMO, 1976, p. 99).

Por outro lado, a liberdade ou trânsito entre os subgêneros autobiográficos impossibilita uma configuração precisa de *Solo de Clarineta*. É comum que tenhamos a impressão de que um subgênero está subjugado por outro; hesitamos em reconhecer, nestes casos, qual deles é predominante e qual é vinculável. Essa característica naturalmente híbrida dos textos autobiográficos torna nosso intento de configuração das memórias verissianas bastante complexo.

Para resolvermos essa dificuldade, propomos identificar na obra, não apenas o subgênero que mais prevaleça entre os demais, mas a matriz ficcional do construto: o texto. *Solo de Clarineta* contém incidências de autobiografias, memórias, narrativas de viagem e auto-retrato, cada uma dessas variantes acrescenta ao texto uma vertente autobiográfica e difunde uma série de características e de propriedades que dão à obra um efeito dinamizante.

Dentre todas essas variantes autobiográficas, no entanto, as memórias funcionam como um subgênero dominante porque o que prevalece na obra é o desígnio típico do memorialista, de recapitular a própria vida para dela extrair um saldo existencial. As demais variações autobiográficas estariam a serviço das memórias, para suprir suas lacunas em dados momentos ou para enriquecê-las noutros, já que não existe gênero puro.

Lejeune já advertia sobre a dificuldade de circunscrição dos subgêneros autobiográficos, ou seja, saber quantos e quais são os subgêneros autobiográficos em *Solo de Clarineta* e quando termina um destes e começa outro é algo pouco viável.

Memórias, autobiografia, auto-retrato, diários de viagens: *Solo de Clarineta* é tudo isso? Diríamos que sim, pois nossa análise pôde identificar cada uma dessas ocorrências ao longo do discurso. No entanto, ainda que todos esses segmentos autobiográficos façam parte do discurso, cada um manifesta uma vertente de intenções (existenciais ou discursivas) do autor, todas elas se agregam para compor a estrutura discursiva e o intento existencial maior: rever a própria vida, a partir da escrita de memórias.

Não discordamos, dessa forma, da classificação emitida pelo próprio autor a respeito de sua obra: “Não esperem que estas memórias formem um documento histórico”. O pacto autobiográfico, firmado nesse momento inicial, confirma a natureza memorialística em *Solo de Clarineta*, mas o tratamento dado ao discurso vem reafirmar este pacto, de maneira que não há dissonância entre o que o autor propõe e o que o autor realiza discursivamente.

A primazia das memórias em *Solo de Clarineta* não chega a ser abalada pela afirmação do autor: “São apenas uma história particular – uma história em tom de quase romance”. Ainda que a idéia do autor tenha sido a de reafirmar suas memórias como textos ficcionais, *Solo de Clarineta* não é recebida como romance por que a intenção do autor não é produzir romance, mas memórias.

O propósito do autor e a articulação discursiva da obra permitem situá-las no “terreno” das memórias. Com o intento de exposição pessoal e de reavaliação da existência, o autor provoca no leitor efeitos ou sensações de “verdade”. Geralmente, o romance não é capaz de disponibilizar esse tipo de recepção e nem é seu intento fazê-lo.

É na aparente “ebulição” causada pela movimentação dos gêneros e subgêneros literários em *Solo de Clarineta* que encontramos um dos grandes valores da obra. É assim que a obra pode rediscutir questões metaliterárias complexas, sobretudo relacionados à ordenação entre os gêneros literários, alertando-nos sobre a necessidade de reavaliação e rediscussão de certos aspectos que merecem ser contemplados com maior empenho pela crítica e teoria literárias.

Também citamos há pouco que a narrativa se compõe a partir da reunião de fatos “miúdos”, o eu autobiográfico formula suas memórias a partir do acúmulo de vários episódios de sua vida. Mas ao falar de si, ou melhor, para falar de si, o personagem autobiográfico precisa falar dos outros, cria-se, assim, a sensação de simultaneidade de biografias dentro da obra. Sua memória e suas memórias só adquirem existência quando relacionadas às outras memórias.

A apresentação de histórias simultâneas é uma marca permanente das obras do autor, não é raro ver seus personagens interagindo à mesma vez em muitas de suas obras. Este recurso, conhecido como “técnica do contraponto”, encontra-se agora em *Solo de Clarineta* formando um mosaico de biografias que modifica e modela a configuração das memórias.

Embora haja um protagonista, o solo executado pelo autobiógrafo pede outros acompanhamentos e só pode se consolidar por meio da percussão de outras figuras, também biográficas. O que dá o tom a esse solo não poderia deixar de ser a própria memória, é esse mecanismo conjugador que sustenta a afinação de todos os sons.

As memórias de Veríssimo não são uma tentativa de anulação autoral em favor do homem civil, ao contrário, possibilitam a simultaneidade entre esses dois “eus”. Repensar a própria vida como homem e como escritor a mesma vez, tal o fundamento dessas memórias.

Esse exercício existencial e discursivo, por outro lado, também proporciona o memorialista um duplo ensejo: ocupar simultaneamente um espaço como escritor e outro como homem. A ação discursiva é uma maneira de demarcar espaço, mas é na especificidade do discurso memorialístico de *Solo de Clarineta* que o autor adquire liberdade para mostrar-se com plenitude humana e autoral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, T. Érico Veríssimo e o antimachismo. In: CHAVES, F. L. (org) *O contador de Histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: globo, 1972.

BARTHES, R. *Ensaio críticos*. Trad. Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CABALLÉ, A. *Narcisos de Tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica em lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÉSAR, G. Memórias do Romancista. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 09 mar. 1974. Caderno de Sábado, nº 308.

CORREA, N. As memórias inacabadas de Érico. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 jan. 1976. Caderno de Sábado, ano 8, v.17.

CHAVES, F.L. Érico Veríssimo e a criação literária. *Revista COFI, Correio Filatélico*, Brasília, nº 44.

_____. CHAVES, F.L. *Érico Veríssimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

_____. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 1994.

_____. O fruto dentro da casca. In: *Nonada: letras em revista*, Ano 8, v.8, (ago/dez.1997). Porto Alegre: Ed. UniRiteer, 2005.

ELIOT, T.S. Tradição e Talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art. Editora, 1989.

GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GERALDY, J.W. *Linguagem e Ensino*. Campinas: Mercado Livre, 1996.

GRANELL, M & DORTA, A. *Antología de diários íntimos*. Barcelona: Labor, 1963

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KONDER, L. *As Artes da Palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

KRIPPENDORF, J. *Sociologia do Turismo: para uma nova compreensão do lazer e das viagens*, tradução Contexto Traduções LTDA, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico (bis)*. Paris: Seuil, 1986.

_____ *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.

MAINEGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARCHEZAN, L.G.; TELAROLLI, S. *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial/ FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

MARTINS, W. Romance catártico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1965. Suplemento literário, nº 289.

MORGENTHAU, P & PETERSON, E. *As raízes do narcisismo*. Diálogo nº1, vol.14, Rio de Janeiro, sd.

PIGLIA, R. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REIS, C; LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

SANTIAGO, S. Prosa literária atual no Brasil. In. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOARES, A. M.S.A. “A crítica” In: SAMUEL, Rogel. (org) *Manual de Teoria Literária*. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

SOARES, M.P. A mulher na obra de Érico Veríssimo: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 maç, 1973, Caderno de Sábado.

TELLES, G. M. “A Retórica do Silêncio”. In: *O Contador de Histórias*. 3 ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.

VELHINO, M. “Um contador de histórias”. In: *O Contador de Histórias*. 3 ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.

WILSON, M. Romance catártico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1965. Suplemento Literário, n.458.

VERÍSSIMO, E. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1946.

_____. *Solo de Clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1973-1976.

_____. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Globo, 19360.

VERSIANI, D. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 2005.

