

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAIO DA SILVA CARVALHO

**O VIVIDO, O ESCRITO E O LEMBRADO: AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA EM
RABO DE FOGUETE, DE FERREIRA GULLAR**

TERESINA – PI

2021

CAIO DA SILVA CARVALHO

**O VIVIDO, O ESCRITO E O LEMBRADO: AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA EM
RABO DE FOGUETE, DE FERREIRA GULLAR**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico da Universidade Estadual do Piauí como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura;
Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.

Orientador: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

TERESINA - PI

2021

C331v Carvalho, Caio da Silva.

O vivido, o escrito e o lembrado: autobiografia e memória em *Rabo de Foguete*, de Ferreira Gullar / Caio da Silva Carvalho. – 2021.
96 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina – PI, 2021.
“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”
“Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.”

1. Autobiografia. 2. Memória. 3. Rabo de Foguete.
4. Ferreira Gullar. I. Título.

CDD: 469.02



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



TERMO DE APROVAÇÃO

O VIVIDO, O ESCRITO E O LEMBRADO: AUTOBIOGRAFIA E
MEMÓRIA EM *RABO DE FOGUETE*, DE FERREIRA GULLAR

CAIO DA SILVA CARVALHO

Esta dissertação foi defendida às 10hs, do dia 25 de Junho de 2021, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **APROVADO**. (Aprovado, não aprovado).

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – UESPI
Orientador

Margareth Torres de Alencar Costa

Professora Dra. Margareth Torres de Alencar Costa – UFPI/UESPI
Membro interno

Douglas Rodrigues de Sousa

Professor Dr. Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA
Membro externo

Ruan Nunes Silva

Professor Dr. Ruan Nunes Silva – UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:

Bárbara Olímpia Ramos de Melo

Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo (Matrícula: 147.688-2)
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

RESUMO

A Autobiografia é um gênero que tem despontado com muita intensidade na literatura contemporânea. Por meio dela, amplia-se a possibilidade de entender como os autores veem e sentem a própria vida. Possibilita também (re)conhecer os contextos de suas vivências e os impactos sobre suas vidas, assim como permitem entender desdobramentos memorialísticos de experiências individuais e coletivos. É o que ocorre na obra *Rabo de foguete* (1998), de Ferreira Gullar. Assim, a proposta desta pesquisa é analisar o caráter autobiográfico em *Rabo de foguete*, cujo enredo aborda os dilemas do narrador vividos no exílio, decorrente de perseguições políticas no contexto da ditadura militar. Para tanto, algumas questões se impõem: Que traços autobiográficos o narrador revela na escrita sobre si, de modo a firmar um pacto com seu leitor? Em que medida a narrativa exílica comporta traços autobiográficos, a partir das memórias? Como a obra em questão pode ser situada na literatura brasileira contemporânea, principalmente no que concerne à abordagem autobiográfica? Que papel os escritos autobiográficos assumem quando pensados a partir de seu contexto histórico e político? Com uso de uma metodologia qualitativa e bibliográfica, nossas discussões sobre autobiografia serão baseadas nos estudos de Philippe Lejeune (2008) e Leonor Arfuch (2010). A partir daí, estabeleceremos um diálogo com a memória, tendo como pressuposto teórico a visão de Beatriz Sarlo (2007) e Jeanne Marie Gagnebin (2006).

Palavras-Chave: Autobiografia; Memória; Rabo de foguete; Ferreira Gullar.

ABSTRACT

Autobiography is a genre that has emerged with great intensity in contemporary literature. Through it, we have a wider possibility of understanding how the authors see and feel their own life. It also makes it possible to know, and recognize, the contexts of their experiences and the impacts on their lives, as well as allowing an understanding of how memories of individual and collective experiences unfolded. This is what happens in the book *Rabo de Foguete* (1998), by Ferreira Gullar. Thus, the aim of this research is to analyze the autobiographical characteristics in *Rabo de Foguete*, which discusses in its plot the dilemmas the narrator lived in exile, as a result from political persecutions in the context of the military dictatorship. For this analysis, some questions are necessary: What autobiographical traits does the narrator reveal in his writing about himself, in order to establish a pact with his reader? To what extent does the narrative of exile include autobiographical features based on memories? How can the work in question be situated in contemporary Brazilian literature, especially regarding the autobiographical approach? What is the role of autobiographical writings when they are observed from their historical and political context? Through a qualitative and bibliographic methodology, our discussions on autobiography will be based on the studies by Philippe Lejeune (2008) and Leonor Arfuch (2010). Then, we will establish a dialogue with the topic of memory, having as theoretical base the studies of Beatriz Sarlo (2007) and Jeanne Marie Gagnebin (2006).

Keywords: Autobiography; Memory; *Rabo de Foguete*; Ferreira Gullar.

E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais
que o dia venha

Poema sujo, Ferreira Gullar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser o meu alívio e o meu motivo para prosseguir. É tudo dEle, para Ele e por meio dEle.

À Universidade Estadual do Piauí - UESPI, pela oportunidade de pós-graduação e pela concessão da bolsa de fomento à presente pesquisa.

À Prof^ª Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, não somente pela orientação no trabalho, mas pela amizade, confiança e incentivo. Sinceramente essas palavras nada são comparadas ao tamanho de minha gratidão.

À minha família, Francisco, Aldenir e Cátia Carvalho, pela formação do meu caráter, pelo cuidado e, principalmente, pela intercessão. Vocês são minha vida.

À minha Igreja-Mãe e à Assembleia de Deus Belém, porque sei e senti as orações de pessoas como Gilvanete Sousa e Socorro Oliveira. Eu amo o chamado de vocês.

À linda minha Mirian Queiroz, pelas palavras de afirmação, torcida, parceria. Está para nascer pessoa mais amável.

Aos meus parceiros de turma, cuja empatia não pode ser medida: Cleane, Layane, Nátaly, Keila, Nayra, Éderson, Wagner, Láyos, Carol, Micael, Weberson, Shai, Isis e Leidiana, vocês são pessoas incríveis.

Aos meus amigos André Alves, Carine Soares, Rute Layara, André Luís, Felipe Morales, WesIsael Pereira, Roberlândia, Rosilândia, Débora Lívia, Izael Lima, Silvanir Lima, Jeremias Carvalho, Laércio Soares, Mônica Queiroz, Mayara e Maycon Fernandes, Felipe Santos e Jerdesson Lucas, pelo incentivo, corres e rolês. Amo vocês.

Aos meus amigos de trabalho Alisson Martins, Valdenia Lima, Lidiane Coutinho, Jardel Cardoso, Daiana Sousa, Zenaide Aguiar, Kerolayne, Jaílson Soares, pelas palavras de força.

Aos meus amigos de turma da graduação – Thays Thayllon, Luanna Alcântara, José Luan, Rhusily Lira, Mayara Silva, Luiza Lemos e Mahara Moraes, pela torcida de sempre. Vocês são pessoas e tanto.

Aos professores do Curso de Mestrado, aos membros da presente banca de defesa, à tradutora e revisora de meu texto. A todos os que contribuíram de forma direta ou indireta, o meu muito obrigado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 PERSPECTIVAS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: DIÁLOGOS COM A OBRA <i>RABO DE FOGUETE</i>	11
1.1 <i>Rabo de Foguete</i> aos olhos da crítica contemporânea	12
1.2 A Literatura Brasileira Contemporânea e o olhar social: O teor social de <i>Rabo de Foguete</i>	19
1.3 <i>Rabo de Foguete</i> : A heterogeneidade por entre a Literatura Brasileira Contemporânea: O estilo, a abordagem, a representação do híbrido	24
1.4 O novo realismo na literatura brasileira contemporânea: Diálogo com <i>Rabo de Foguete</i>	31
2 AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: O EU QUE REMEMORA E ESCREVE A SI ...	41
2.1 A escritura sobre si e memória: O desvendamento do eu	41
2.2 Memória, autobiografia e subjetividade: Caminhos que se entrecruzam	47
2.3 Autobiografia: Panoramas e possibilidades	53
3 <i>RABO DE FOGUETE</i> : O VIVIDO, O ESCRITO E O LEMBRADO	63
3.1 Onde começa a escrita autobiográfica? A relação entre autobiografia, memória e em <i>Rabo de Foguete</i>	63
3.2 <i>Pactos e nuances autobiográficas de Rabo de Foguete</i>	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Em nossos dias, há um aumento da espetacularização da vida do outro, possibilitando o conhecimento do dia a dia de quem se pronuncia. A inesgotável *linha do tempo*, os diversos *stories* postados durante o dia, os *reality-shows* que possibilitam o acompanhamento rotineiro de anônimos ou famosos, assim como os discursos de autoajuda, que prometem organização à vida do outro por meio da dissecação de experiências próprias tornaram o indivíduo de hoje um ser sedento em mostrar sua vida e/ou conhecer a vida de outrem.

A partir dessas recorrências de (re) conhecimento da vida do outro, a escrita sobre si ganha notoriedade na contemporaneidade. Isso porque o ser contemporâneo tende a uma necessidade de referencialidade, em um tempo mutável, impreciso, fragmentado. Dessa maneira, o interesse em conhecer a *intimidade* do outro tem sido uma demanda social contemporânea, a qual reconhece a importância do escrito, ao passo que o próprio sujeito que escreve sobre si também o faz.

Diferentes produções textuais enquadram-se no gênero escrita de si como cartas, diários, romance-reportagens, relatos memorialísticos, autoficção, autobiografia. Dessa forma, o sujeito promove um testemunho dele mesmo, expondo uma intimidade passível de ser reconhecida pelo coletivo, ao passo que promove, também, uma possibilidade de reconhecimento em relação a mecanismos mais sociais que íntimos, como a recorrência de contextos históricos e culturais. Dentre os diversos desdobramentos da Escrita de si, nossa abordagem se atrela à Autobiografia.

A recepção de uma autobiografia se amplia quando o discurso trata de um sujeito conhecido. Isso pode remontar um dos motivos que levam ao leitor a interessar-se pelo escrito, posto que o ser contemporâneo possui certa busca por acompanhar a vida do sujeito que goza de notoriedade social. Para além dessa questão, a relevância da autobiografia também se alarga na medida em que o ser (auto) biografado possui um passado axiologicamente cultural, social e político, como pessoas que presenciaram contextos representativos para uma sociedade.

Esse reconhecimento de pessoas importantes socialmente faz com que a Autobiografia— “ou a descrição de uma vida, a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2003, p. 139) — exerça harmoniosa relação com a literatura, na medida em que os escritores testemunham a si, numa constante dança entre o íntimo e o social. Mediante a essa relação, a possibilidade de enxergar a vida dos autores a partir dos olhos deles se alarga, ao passo em que nós, leitores, temos a oportunidade de conhecer o contexto do autor, que também é/foi nosso contexto.

Sob esse prisma, nesta pesquisa propomos como objetivo geral analisar os aspectos autobiográficos da obra *Rabo de foguete* (1998), do escritor maranhense Ferreira Gullar. Em relação aos objetivos específicos, buscamos situar a obra *Rabo de foguete* no contexto da literatura brasileira contemporânea com ênfase na abordagem autobiográfica; discutir a relação entre o autor Ferreira Gullar e obra *Rabo de foguete* enquanto caráter autobiográfico e compreender as nuances da autobiografia e memória presentes na referida obra.

A obra reporta-se à vida do escritor quando das suas experiências de exílio no contexto da ditadura militar. Entendemos que a intimidade narrada por Gullar, que é sua própria intimidade, é passível de análise tanto no sentido individual, da maneira como ele se porta em relação aos seus dilemas internos, como coletivo, na medida em que narra, também, a história da sociedade brasileira quando do contexto sombrio ditatorial. Para tanto, algumas questões se impõem: Que traços autobiográficos o narrador revela na escrita de si, de modo a firmar um pacto com seu leitor? Em que medida a narrativa exílica comporta traços autobiográficos, a partir das memórias? Como a obra em questão pode ser situada na literatura brasileira contemporânea, principalmente no que concerne à abordagem autobiográfica? Que papel os escritos autobiográficos assumem quando pensados a partir de seu contexto histórico e político?

A pesquisa será qualitativa, de cunho bibliográfico, e se efetivará por meio de sistematização de dados e categorias analíticas da obra mencionada, a partir dos procedimentos discursivos do narrador e dos personagens, bem como outros mecanismos que estão para além do texto literário, como o contexto histórico e político que circunda a obra. Ademais, faremos uso de outros suportes relevantes para análise da autobiografia como documentários e entrevistas ao autor. As análises serão baseadas em teóricos que discorrem sobre os escritos de si como Philippe Lejeune (2014) e Leonor Arfuch (2008). A partir disso, estabeleceremos um diálogo com a memória, tendo como pressuposto teórico a visão de Beatriz Sarlo (2007) e Jeanne Marie Gagnebin (2006).

Diante dessa visão, pesaremos o caráter autobiográfico, ao passo que situaremos Ferreira Gullar na literatura brasileira contemporânea, visto que o desdobramento íntimo é forte característica da referida obra. Refletiremos sobre os espaços narrados, relações trocadas com entes queridos, amigos e recorrências de eventos e contextos que perpassam à obra, de modo a perceber que elementos de *Rabo de foguete* podem ser associados à própria vida de Gullar.

A presente pesquisa se justifica pela necessidade de compreender os mecanismos da autobiografia nos estudos literários, dado ao fato de que os elementos ficcionais da obra *Rabo de foguete* são passíveis de análise no que concerne ao contexto da própria vida de Ferreira Gullar, sobretudo quando discorre sobre seu exílio no período da ditadura militar. Gullar é pesquisado

nas diferentes regiões do país, no entanto as pesquisas em torno da sua obra têm se pautado, predominantemente, em suas produções poéticas e ainda se restringem ao *Poema Sujo*. Nesse sentido, esta pesquisa também se justifica pelo interesse em contribuir com a fortuna crítica de *Rabo de foguete*.

Em relação à divisão do trabalho, o trabalho apresenta três capítulos. No primeiro, abordamos a literatura brasileira contemporânea, expondo as suas nuances e refletindo sobre a presença de tais nuances na nossa obra de estudo, *Rabo de foguete*. O referido capítulo foi disposto em quatro tópicos, sendo que o primeiro versou sobre a crítica a respeito do autor Ferreira Gullar, bem como a obra *Rabo de foguete*. No segundo tópico, houve as discussões a respeito da contemporaneidade e, conseqüentemente, a literatura brasileira contemporânea, sendo que neste tópico, a característica retratada é o olhar social. O terceiro tópico trouxe uma abordagem com base da nuance que abriga a heterogeneidade, provando a existência desta na obra de estudo. O quarto tópico discutiu o novo realismo disposto na literatura brasileira contemporânea, comprovando tal realismo em *Rabo de foguete*, a necessidade de intimismo, memorialismo e, portanto, autobiografismo.

No segundo capítulo, discorremos, no primeiro tópico, sobre a Autobiografia e Memória, haja vista que a memória é um baú de guardados que auxilia o escritor na reconstrução do vivido por meio do escrito, assim como levantará discussões a respeito da presença da subjetividade memorialística que dialoga com a autobiografia. No terceiro tópico, abordamos a Autobiografia propriamente dita, de modo que o capítulo levante uma pequena gênese a respeito de escritos sobre si, o que leva o autor a testemunhar a si e quais os impactos desse escrito tanto para seu íntimo, sua própria necessidade quanto para a sociedade a qual faz parte. Levantaremos discussão a respeito da Autobiografia.

No terceiro capítulo, nossa proposta foi apresentar análises da obra *Rabo de foguete*, levantando os aspectos que tornam a referida obra como uma autobiografia, promovendo um debate sobre os dilemas que se fazem antes, durante e depois da publicação do escrito. No terceiro capítulo, falamos como a relação entre autobiografia e memória – assim como a subjetividade que perpassa às reminiscências podem ser enxergadas na narrativa explícita de Gullar.

Dessa forma, acreditamos que esta pesquisa tem muito a contribuir para os estudos literários, na medida em que discute as possibilidades de escrita por meio de mecanismos memorialísticos, possibilitando a reflexão de que as tramas se relacionam com a vida de seus autores, sobretudo se tais obras são assumidamente autobiográficas.

1 PERSPECTIVAS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: DIÁLOGOS COM A OBRA *RABO DE FOGUETE*

Neste capítulo, faremos uma abordagem acerca da Literatura Brasileira Contemporânea em diálogo com a obra de estudo, *Rabo de foguete*. Dividindo o capítulo em quatro tópicos, o primeiro discutirá a obra em si, entorno da vida do escritor Ferreira Gullar e da fortuna crítica da obra. No segundo tópico, começam as discussões a respeito da contemporaneidade e da literatura brasileira contemporânea, que a primeira nuance destacada é o enlace ao olhar social, de maneira que o tópico dialogue tal nuance com a obra.

No terceiro tópico, situaremos o nosso objeto de pesquisa *Rabo de foguete* enquanto obra contemporânea que abriga outra perspectiva da literatura brasileira contemporânea, qual seja a heterogeneidade em alguns aspectos. No tópico quatro, a nuance da literatura brasileira destacada é a apropriação do novo realismo, o que também é comprovado em diálogo com *Rabo de foguete*, dando ênfase aos aspectos que apontam para o desdobramento da escritura íntima. Para as discussões do primeiro capítulo, amparamo-nos nos estudos de Karl Erik Schollhammer (2009), Giorgio Agamben (2009), Tânia Pellegrini (2001), Ítalo Moriconi (2001) e Helena Bonito Pereira (2012).

A contemporaneidade é comumente pensada a partir de um significado que se condiciona temporalmente, posto que o termo não diz respeito a um período encerrado, mas se relaciona com o presente enunciativo de quem o utiliza. Alfredo Bosi (2006) diz que o significado do termo contemporâneo “é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas.” (BOSI, 2006, p.409), ressaltando a compreensão de que o vocábulo denota certa imprecisão e compromisso apenas com quem o emprega, já que as correntes literárias e filosóficas que ainda virão também serão, em seu tempo, denominadas “contemporâneas”.

Quando nos dispomos a analisar as tendências artístico-literárias contemporâneas, atentamos para a flexibilidade que o termo comporta, posto que a literatura contemporânea é aberta e encontra-se em processo de formação. Nesse sentido podemos relacionar a literatura contemporânea a nuances pós-modernistas, defendida por muitos estudiosos, como veremos posteriormente.

1.1 *Rabo de Foguete aos olhos da crítica contemporânea*

O poeta Ferreira Gullar (1930-2016) é um dos nomes mais representativos da cultura brasileira. Nascido na Rua dos Prazeres, em São Luís do Maranhão em 10 de setembro de 1930, como o próprio autor nos informa na palestra que deu à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em 2013, Gullar advém de uma família humilde: “filho de um quitandeiro que antes foi *Center foward*, quer dizer, centroavante da seleção maranhense de futebol, Newton Ferreira. Ele fez uma porção de filhos, criou uma família enorme.” (SOBREIRA, 2013, p.9). Matriculado em uma escola técnica em São Luís, José de Ribamar Ferreira Goulart se transformaria em Ferreira Gullar, dono de uma das vozes poéticas mais respeitadas do Brasil.

Em uma palestra ao Instituto Moreira Salles em 1998, o autor maranhense nos conta como descobriu que seria escritor. Em um jornalzinho da escola técnica onde estudava, houve uma publicação de um poema de um colega, o qual falava dos pingos de chuva. Criticando o poema do aluno como “tolo, evidentemente”, Ferreira Gullar refletiu que poderia escrever algo, também. Depois, Gullar escreve uma redação sobre o Dia do Trabalho, que recebeu a nota 95 e uma notável aclamação na escola, inclusive da diretora, que o leu na frente de toda a turma. “A grande ideia da redação era que no dia do trabalho ninguém trabalhava. Só não ganhei 100 porque havia erros de Português. Quando ouvi isso da professora decidi estudar gramática para valer. Foi quando achei que seria escritor.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2012).

Ferreira Gullar, já aos vinte e um anos, ganha premiação em um concurso produzido pelo *Jornal das Letras* e, após publicar um livro de poemas, *Um pouco acima do chão* (1949), mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como crítico e redator de revistas e jornais. Gullar publica o famoso *A luta corporal* em 1954, obra que propiciou o movimento concretismo. Após essa fase da poesia concreta, o autor maranhense encerra o movimento para influenciar o seguinte, qual seja o neoconcretismo.

Por conseguinte, Gullar destina sua produção literária à reflexão da necessidade de luta contra as formas de preconceito, opressão e injustiça social, ao passo que mergulha na cultura popular, unindo-se ao Centro Popular de Cultura, CPC, da União Nacional dos Estudantes, UNE. Como nos diz o próprio Gullar, em seu ensaio *Corpo a corpo com a linguagem*: “Disso quis eu fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.”

Nesse sentido, a escritura de Ferreira Gullar comporta reflexões a respeito das camadas sociais, haja vista sua participação em movimentos políticos, como sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro – PCB – em 1964. Sobre isso, diz-nos Gullar: “Eu me filiei ao PC em 1º de Abril de 1964. Achava que era um momento em que tudo despencava e por isso mesmo eu tinha que entrar para alguma organização a fim de continuar a luta.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2012).

Em decorrência dessa personalidade afeita às discussões políticas, Ferreira Gullar é forçado a exilar-se do país em 1971, quando o Brasil enfrentava o obscuro período da ditadura militar. Exilado, Gullar escreve sua obra de maior repercussão, *Poema sujo* (1976), um poema longo e despretensioso, no qual Gullar se dissolve num eu lírico sensível à memória, ao social, às problemáticas do homem. Por entre os versos da obra-prima gullariana também convivem recorrências de sua própria vida, haja vista que Gullar confessa que “quando eu escrevi o *Poema sujo*, não estava pensando em fazer algo curto ou longo: sentia a necessidade de mergulhar em toda a minha vida, de fazer um balanço e trazer tudo à tona.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2012).

Na década de 1990 foi agraciado com o Prêmio Jabuti (categoria “poesia”) e o Prêmio Alphonsus de Guimarães (Biblioteca Nacional); em 2010, o Prêmio Camões de literatura pelo conjunto da sua obra. Como ressaltado pelo ensaísta e poeta Carlos Secchin (2014) no discurso de recepção de Ferreira Gullar à Academia Brasileira de Letras, o poeta maranhense possui larga experiência em favor das artes: dramaturgo, artista plástico, ficcionista cronista, biógrafo entre outras facetas, Gullar alcança diversos espaços pelo talento, urgência e importância de suas produções.

No texto de apresentação de *Toda Poesia* (2015), do escritor maranhense, Sérgio Buarque de Holanda diz que a escrita de Gullar é singular, importante e de grande contribuição para a história do Brasil. Para Buarque de Holanda, “em Gullar, a voz pública não se separa em momento algum de seu toque íntimo, de seu timbre pessoal, de esperanças e desesperanças, das recordações de infância numa cidade azul, evocada no meio de triste exílio portenho.” (GULLAR, 2015, p.16). Festejado pela crítica, Gullar recebeu inúmeros prêmios importantes, como o Prêmio Camões em 2010 e o Prêmio Machado de Assis, em 2005.

Uma das principais recorrências na escrita de Gullar, e a que mais interessa nesta pesquisa, é a possibilidade de a vida ser enxergada nas entrelinhas dos versos, dos atos, ou das narrativas. Na literatura de Gullar, há uma vida que pulsa em escalas diferentes, desde reconhecimentos de uma leve aparência com a experiência real até fatos que são assumidamente

autobiográficos. Sobre a presença “da vida” em seus versos, Gullar afirma em uma palestra à UFMG que

É bonito, é uma poesia que nasce da vida real. A outra também é uma poesia legal, mas essa tem essa diferença. É uma poesia que nasce do cotidiano, é a transformação do mundo banal, do mundo real em poesia. O poeta não fala do mundo idealizado, ele fala do mundo em que vive, da vida que vive, então isso eu aprendi. (SOBREIRA, 2016, p. 12)

Assim, há uma possibilidade do reconhecimento da vida do autor em sua escritura, ainda que esse reconhecimento se dê em escalas e não no sentido intencional, não podendo ser rotulada como uma escrita “documental”. Nessas discussões sobre produção literária em diálogo com a vida do autor, reportamo-nos ao nosso objeto de estudo, o livro de memórias de Ferreira Gullar, *Rabo de foguete*, publicado no final do século XX.

Após duas décadas do seu exílio, Gullar decide narrar suas experiências de sujeito exilado no contexto da ditadura militar. Logo no início da narrativa, o autor depõe que, na década de 1970, ele não tinha condições para dar o seu testemunho sobre suas experiências de sujeito perseguido. Somente em 1998, após duas décadas, decide fazê-lo, e justifica: “Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje, [...] contar o que vivi” (GULLAR, 2010, p. 5). Dessa maneira, essa produção, assim como as demais narrativas das décadas de 1970 e 1980 que trazem registros testemunhais da ditadura, dão sentido à experiência e contribuem para a reconstrução do passado histórico.

A narrativa é instigante a partir do título: trata-se de uma referência à letra “O bêbado e a equilibrista” composta, em 1979, por João Bosco e Aldir Blanc, canção que se popularizou na voz de Elis Regina na luta contra a ditadura militar: “Com tanta gente que partiu/Num rabo de foguete/ Chora/A nossa pátria mãe gentil/Choram Marias e Clarices/No solo do Brasil”. Assim, a autobiografia gullariana dialoga com os versos da música, uma vez que ambas deixam em evidência a angústia dos que partiram e as dores de familiares pelas ausências de seus entes queridos.

O enredo de *Rabo de foguete* é dividido em quatro partes, de maneira que cada uma delas representa um estágio da condição de perseguido, e, conseqüentemente, de exilado. Na primeira parte, a narrativa inicia-se com um telefonema de um colega de filiação política, Leandro: “ainda sorrindo, segurei [Ferreira Gullar em primeira pessoa] o fone, sem suspeitar que a minha vida começara a virar de ponta a cabeça.” (GULLAR, 2010, p. 9, grifo posto.) Preferindo uma conversa pessoalmente, Gullar encontra Leandro, os quais conversam sobre o

fato de que foram denunciados à oposição do Partido Comunista Brasileiro e que, a partir daquele momento, a vida de clandestinidade era iminente.

Com a informação de que estava sendo procurado, Gullar precisa esconder-se na casa de Mayna, sua sogra, em seguida foge para a casa de um amigo, Armando, que teme a estadia do escritor em sua casa, posto que Gullar estava sendo procurado. Em decorrência disso, Gullar mora na casa de outro amigo, Léo Victor, que, por causa de problemas de saúde deste, o poeta maranhense migra para a casa de uma colega, Ceres. Percebendo a grande possibilidade de ser encontrado no país, Ferreira Gullar planeja fugir do Brasil, então planeja uma despedida da família no sítio de sua amiga Juliete, em Morro Azul.

Na parte dois do romance, o narrador começa a expor suas experiências fora do Brasil. Em Moscou, Ferreira Gullar participa do Instituto Marxista-Leninista, uma escola de doutrinação partidária que promove a filosofia comunista a jovens com ideais militantes. Enquanto Gullar sofre com a distância dos filhos – Marcos, Paulo e Luciana – e sua esposa – Thereza Aragon, também se envolve em discussões a respeito de ideais, embora o Instituto seja composto apenas de afeitos à esquerda. Além disso, a parte dois nos mostra seus vários amores e suas poucas amizades na escola marxista.

No que concerne à parte três das memórias de exílio, Ferreira Gullar muda-se para o Chile, quando do contexto da queda do governo socialista de Salvador Allende. Nesta parte, há uma constante reflexão a respeito dos ideais do autor, num confronto interno por pensar que o golpe foi ocasionado, além da repressão armada de direita por parte do envolvimento estadunidense, pelo extremismo esquerdista que, segundo Gullar, contribuiu para que a base popular do governo socialista fosse desengajada. Assim, em decorrência do golpe de Augusto Pinochet, a repressão ditatorial volta à vida de Ferreira Gullar, ocasionando mais uma fuga.

Na quarta e última parte de *Rabo de foguete*, Ferreira Gullar mora no Peru com sua esposa e filhos. Ao passo que Gullar tenta sustentar sua família num país desconhecido, percebemos uma forte carga subjetiva nesta parte, haja vista que o poeta nos informa que se encontrava em um estado de depressão, “provocado pelo sofrimento no exílio e agravado pelo desastre chileno: contrário à escolha da via armada para chegar ao poder, eu testemunhara no Chile o fracasso da via pacífica.” (GULLAR, 2010, p. 198).

Por fim, Ferreira Gullar precisa mudar de residência mais uma vez, então migra para a Argentina, onde sofre com problemas enfrentados pelos filhos. Gullar tece um leve lamento em relação à sua filha mais velha, Luciana, que se filiara a uma organização religiosa e passava mais tempo nela; sente pela inserção de seu filho intermediário, Marcos, ao mundo das drogas; mas o sofrimento escorre, de fato, das páginas que nos mostram as crises de esquizofrenia de

Paulo, que foge várias vezes e chega a passar meses fora de casa, enquanto Gullar e o resto de sua família o procura em uma angústia ensurdecidora.

O final da narrativa é disposto da criação da obra célebre de Ferreira Gullar, o grande *Poema sujo*, o qual Gullar o reconhece como um vômito rompante da própria existência, ao tempo que reconhece que o escreveu naquele momento por medo de não ter outra oportunidade. Ambos, tanto *Poema sujo* quanto Ferreira Gullar chegam ao Brasil no fim da narrativa, aquele com grande aclamação de nomes literários como Vinicius de Moraes e este que, antes de viver como um sujeito livre em sua própria pátria, em 1977, é torturado e termina sua narrativa com o fato de que “a vida não é o que poderia ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária.” (GULLAR, 2010, p. 267).

Sobre *Rabo de foguete*, o crítico literário David Arrigucci Jr (1998) vê as memórias de exílio no contexto ditatorial mais do que um relato pessoal. Na visão de Arrigucci (1998), *Rabo de foguete* representa a história de um destino humano no contexto da história da nação, por isso a aclamação e o caráter atemporal da obra. Dessa maneira, essa produção, que remonta os anos de exílio do poeta maranhense, possui força literária não obstante carregada de política, de modo a entrelaçar a história contemporânea com a história de outra época, por meio de formas narrativas, que “por sua vez, a exemplaridade do destino do poeta, transformado em personagem de si mesmo, tem particularidade e valor simbólico para chegar a cada um e a todos.” (ARRIGUCCI, 1998,?)

Assim, como ressalta Arrigucci (1998), *Rabo de foguete* não é limitado à perspectiva documental: pode ser lido como romance, num misto de pontos que norteiam a história contemporânea da América Latina, com desdobramentos que tendem a organizar o texto e preservar o anonimato de alguns nomes, o que contribui para o caráter artístico-literário dessa produção. Sobre o estilo e estética de *Rabo de foguete*, o crítico ressalta a linguagem escorregada do narrador, assim como a capacidade de causar tensão ao leitor a cada parágrafo, tensão ocasionada pela aura histórica e, por outro lado, pelos quesitos que trazem as questões íntimas:

Escrito com mão precisa em capítulos curtos e cortantes, que se vão eletrizando mutuamente em crescente tensão interna, dá a medida exata do sofrimento que cresce também com o insulamento do sujeito na solidão: o ser errante frente ao desgarramento dos seus e de si mesmo, colhido vertiginosamente pelo turbilhão da luta político-ideológica, atirado de cá para lá, de país em país, de cidade em cidade, a cada dia de sobrevivência, sempre na busca vã de um lugar para viver, pois nunca mais terá a verdadeira casa ou a cidade de sonho e lembrança que leva dentro. (ARRIGUCCI, 1998, ?)

Assim, aclama-se *Rabo de foguete*, não só pelo teor social e sucesso em mostrar o percalço político vivenciado, mas por conseguir entrelaçar tais fatos às questões internas do narrador, à saudade da família, às suas crises existenciais entorno de sua filiação político-partidária, assim como à demonstração do sujeito contemporâneo disposto na obra, o qual é uma representação do ser da contemporaneidade.

Rosane Pires Batista, Doutora em Sociologia pela Universidade de Campinas, tece, em seu livro *Ferreira Gullar: memórias do exílio*, críticas que muito nos interessa nesta pesquisa a respeito de *Rabo de foguete*, haja vista que as ideias desenvolvidas se atrelam à temática da memória e do testemunho. Para Batista (2016), a obra exílica de Gullar é rica no que concerne à memória individual e coletiva, ao passo que guarda aquilo que Ferreira Gullar e tantos outros vivenciaram em um contexto histórico conturbado no Brasil:

Palavra e memória são dois elementos íntimos na fronteira entre o dizível e o não dizível, entre o que pode ser testemunhado e aquilo que fica silenciado na lembrança como sintoma de uma experiência traumática. A partir deste livro, pode-se tomar Ferreira Gullar como sujeito que testemunhou e narrou a experiência do exílio, trazendo a possibilidade de uma memória da história política e cultural brasileira deste período. (BATISTA, 2016, p. 133)

Ainda a respeito da obra, o crítico de literatura contemporânea José Mário Silva (2011) elogia a fluidez narrativa de *Rabo de foguete*, de maneira que o leitor se anime com a simplicidade do narrar prosaico, embora seja uma obra de teor tenso, posta a questão da ditadura militar. Outra qualidade do nosso objeto de pesquisa ressaltada por Mário Silva é a poeticidade que perpassa à escrita, principalmente em cenas mais subjetivas, as de extrema felicidade ou extrema angústia. Além disso, o crítico não deixa afora a aura memorialística da obra, que abriga as experiências de fuga, de desamparo, de frenesi e de crises filosóficas:

À medida que se sucedem os capítulos, muito curtos e no osso, acompanhamos o autor numa rememoração que vai avançando aos solavancos, sem pretensões de rigor absoluto, fazendo sobressair certos ângulos das experiências vividas que não serão necessariamente os mais importantes, mas aqueles que deixaram marcas fundas na consciência do escritor (não por acaso, as relações amorosas e as amizades sobrepõem-se claramente às análises sociais ou às reflexões políticas sobre os países por onde foi passando). Dito isto, a escrita despida mas extraordinariamente evocativa de Gullar consegue transmitir-nos, com acutilância, o estado de permanente alerta do exilado, o seu desamparo e solidão, o progressivo alheamento em relação ao que chamamos normalidade e o proverbial instinto de fuga, que é antes do mais um instinto de sobrevivência. (SILVA, 2011, ?)

Assim, *Rabo de foguete* é festejado pela forma crua como são narradas as experiências de Ferreira Gullar. A obra consegue mostrar o instinto de fuga e sobrevivência que se entremeia à defesa de ideais partidários, embora haja momentos em que o autor se mostra reflexivo no tocante à sua filiação ao partido socialista. Ao passo que a necessidade de fuga acontece, o escritor não hesita em fazê-lo, como nos mostra a narrativa, que evoca ao leitor novos espaços, personagens e reflexões entorno das várias migrações de Gullar dispostas *Rabo de foguete*.

No que concerne à pesquisa acadêmica, como nos mostra o banco de dados da CAPES, o contexto de discussão da obra *Rabo de foguete* dispõe de trabalhos que enfocam a obra no que toca às questões memorialísticas. A pesquisa de mestrado intitulada “Do ressentimento à cicatriz: Memória e exílio em Ferreira Gullar”, de Viviane Aparecida dos Santos, defendida no Programa de Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, traz uma leitura de *Poema sujo* e *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar, por meio da reflexão sobre o processo de construção da escrita memorialística, de forma a estabelecer relações entre memória e exílio. A pesquisa aborda conceitos relacionados à história, identidade, autobiografia, ficção com o intuito de analisar as obras gullarianas numa perspectiva de entrelace entre memória, ficção e exílio.

A tese de doutorado em sociologia “Ferreira Gullar: Memórias do Exílio”, defendida por Roseane Pires Batista em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Campinas enfoca as implicações da experiência de exílio por intermédio da linguagem literária. As análises se pautaram em algumas obras poéticas, bem como na memória autobiográfica de Gullar, publicada 20 anos após o desterro.

No levantamento dos antecedentes da pesquisa, constatamos que há uma diversificação de trabalhos entorno de diferentes temáticas, envolvendo: a representação do espaço literário, metapoesia, aspectos vanguardistas, aspectos filosóficos/sociológicos, dentre outros, estudados não apenas no campo dos Estudos Literários, mas na História, Linguística, Sociologia e Filosofia. Os trabalhos se aliam, em sua maioria, à produção poética de Gullar, sobretudo em relação a sua obra-prima que é *Poema sujo*. Assim, o autor é mais conhecido por sua produção poética, posto que publicou mais poesia que *romance*.

Acerca de nosso objeto de estudo, *Rabo de foguete*, foram encontrados poucos trabalhos, sem que nenhum abordasse o tema da autobiografia propriamente dita como tema. As pesquisas que trazem reflexões teóricas sobre a autobiografia o fazem com ênfase na memória. No entanto, reconhecemos que os trabalhos encontrados serão de suma importância para a nossa pesquisa pela contribuição que cada um possui para se pensar o autor, a *pessoa*, o homem

Ferreira Gullar, composto das particularidades de escrita e estilo, assim como a reflexão nas diferentes possibilidades que o projeto literário de Gullar provoca nos estudos em geral.

1.2 A Literatura Brasileira Contemporânea e o olhar social: O teor social de *Rabo De Foguete*.

Na tentativa de definir o contemporâneo, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) faz uso das metáforas contidas no poema “O século”, do escritor russo Osip Mandel’stam. No escrito de Mandel, o sujeito lírico indaga não sobre o século em seu sentido cronológico, mas sobre um tempo condicionado a ele próprio, quando diz *o meu século, a minha fera. A inquietação do eu lírico é entender quem teria a capacidade de olhar para o seu próprio século e soldar com o seu sangue, as vértebras desse século*. Na visão de Agamben (2009), os escritos sugerem que o poeta deve pagar a sua contemporaneidade com a própria vida, olhando fixamente para a fera – o seu próprio tempo – e *soldar com o seu próprio sangue o dorso quebrado do tempo*”. Desse modo, o filósofo italiano entende que o contemporâneo é permeado por essa fratura, tratando-se de um tempo quebradiço, falho, incompleto.

Ao tempo que Agamben (2009) sugere a vulnerabilidade do contemporâneo, faz-nos refletir sobre uma necessidade de análise e apreensão de nosso tempo quando nos diz que o *sangue* deve suturar a *quebra*. Isso não quer dizer que o contemporâneo se faz numa tentativa de encaixe, de preenchimento de lacunas e sim do reconhecimento delas, num misto de reflexões que possibilitam a apreensão de nosso tempo, na medida em que enxergamos esse tempo raquítico que é o contemporâneo:

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, nesse sentido inatual; mas exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

Diante disso, entendemos que o contemporâneo possui uma relação singular com o próprio tempo, mas que ao mesmo tempo dele toma certo distanciamento. O contemporâneo se dá justamente nessas *dissociações e anacronismos*, termos usados por Agamben para ressaltar a ideia de que o *contemporâneo* não é definido pelo suporte que tenta possuir uma consonância perfeita com o tempo, posto que essa tentativa acaba por ofuscar a percepção do contemporâneo.

A literatura que se enquadra no contemporâneo pode ser pensada nesse construto de permanências e/ou mudanças de estilos que uma sociedade em progresso demanda, numa discussão constante entre o que está em voga, e/ou que esteve outrora. Diante das continuidades e/ou rupturas dessa sociedade em progresso, a literatura é dotada de influências sociais. Isso faz com que receba os influxos do tempo em que os fatos estejam ancorados, não seria diferente com a literatura brasileira contemporânea.

Isso porque, segundo Antônio Cândido (2006, p.31), “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana”, havendo uma apropriação social no contexto de escrita, mas também uma apropriação e reflexão desse contexto, na medida em que “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.” (CANDIDO, 2006, p.31). Assim, as problemáticas da sociedade perpassam à escrita, sobretudo quando há uma constante em relação aos fatos observados no tecido social ou quando essa constante é quebrada de alguma forma. Tal ideia se comprova em Helena Bonito Pereira (2012) quando discerne algumas particularidades temáticas das narrativas brasileiras contemporâneas. De acordo com a teórica, “um ponto de ancoragem encontra-se na relação entre o texto literário e seu contexto, ou seja, na proximidade ou distanciamento que cada texto ficcional mantém com o mundo real em que se inspira.” (PEREIRA, 2012, p.1).

Dessa maneira, a literatura brasileira contemporânea se dá nessa problematização do vivenciado no tempo em que se insere. A escrita se relaciona com o mal-estar contemporâneo que finge não ver as problematizações sociais como o desabrigo e marginalização dos sujeitos, uma cultura tomada por um individualismo que ofusca as fragilidades da sociedade. Por outro lado, os escritos também dialogam, com as formas de distanciamento dos diferentes contextos, na medida em que a literatura contemporânea não se concentra somente em mostrar os problemas rotineiros, mas se mostra disposta a desafiar a perspectiva social.

Em relação à cronologia, Karl Erik Schollhammer (2009) demarca a literatura brasileira contemporânea como a que se inicia em 1980, com grandes nomes da literatura, como Silviano Santiago, Fernando Gabeira, Marcelo Rubens Paiva, Eliane Maciel, Reinaldo Moraes, Renato Tapajós, Antônio Callado, Nélide Piñon, Ferreira Gullar entre outros. Ademais, Ítalo Moriconi (2004) pauta-se no termo literatura pós-modernista para se referir às formas de produção literária que se orientam a partir dos anos 80 do século XX, compatíveis com o que Schollhammer (2009) classifica como contemporânea.

A literatura brasileira contemporânea, como resultado de seu tempo, carrega as identidades, os dilemas e subjetividades do homem do momento. Desse modo, o contexto é de notável importância para a análise da ficção contemporânea, sobretudo se as obras analisadas forem dotadas de um intimismo que caminha com o teor histórico, problematizando o ser em particular enquanto põe em xeque as tensões sociais de seu momento. Conforme Tânia Pellegrini¹:

O pós-modernismo como fenômeno brasileiro reflete muitos dos traços, conflitos e dilemas da situação política específica que o país atravessou nos últimos trinta anos: a ditadura, a abertura e a redemocratização, que geraram textos próprios, surgidos sobretudo do hiato representado pela suspensão das liberdades democráticas e pela censura.” (PELLEGRINI, 2001, p. 59)

Desse modo, a contemporaneidade é um tempo afetado por percalços políticos que marcaram uma época tomada por um desconforto social. A falta de proteção no lar, uma vez que percebemos o desnudamento da polícia invadindo casas, as mortes de jovens e adolescentes que foram mortos enquanto os pais trabalhavam, a violência explícita são fatos que caracterizam a sociedade brasileira de uma época.²

Nessa conjuntura, os textos contemporâneos surgiram numa tentativa de análise de determinadas épocas, expondo vozes que representam as muitas emudecidas pelas repressões ditatoriais. Na narrativa contemporânea *Rabo de foguete*, Ferreira Gullar revisita suas memórias para externar os percalços presenciados por ele, num contexto em que “residências eram invadidas, pessoas sequestradas e submetidas a torturas bestiais; os militantes presos eram com frequência assassinados e dados como tendo fugido da prisão. Os jornais, controlados pela censura, eram obrigados a noticiar a versão mentirosa.” (GULLAR, 2010, p. 18). Na cena a seguir, um grupo de milicianos armados invadem a casa de Gullar a procura do escritor, que, naquele momento, estava escondido na casa da sogra. Às escondidas, Theresa Aragon liga para Gullar, que conta o acontecido:

Luciana atendeu à porta e eles entraram apontando as armas para ela. Queriam saber de você. Ela disse que você não estava em casa. Ouvi aquelas vozes estranhas na sala e fui até lá. Um deles avançou pra mim ameaçando-me com um revólver, indagou onde você estava. Respondi que não sabia, que você não aparecia há duas semanas. Fizeram mais algumas perguntas e me levaram

¹Tânia Pellegrini (2001), assim como alguns pesquisadores, opta pelo termo pós-modernismo em vez de contemporâneo, embora a demarcação temporal do início, tanto de quem adota o primeiro termo quanto o segundo, converge para o mesmo período.

² Entendemos que a noção entre os termos tem suas problemáticas. No entanto, aproximamos ambos no sentido de estetização literária, conforme abordaremos em Linda Houston (1990).

para um carro que estava parado em frente ao edifício. Aí o tenente falou com alguém pelo rádio, enquanto davam uma volta no quarteirão comigo dentro. Depois me soltaram. (GULLAR, 2010, p. 16)

Percebemos que, ao passo que Ferreira Gullar tenta fugir da repressão ditatorial, sua família sofre com a violência do período miliciano. Luciana, filha mais velha de Gullar, sofre uma agressão psicológica em sua própria casa, quando militares realizam uma invasão armada. Thereza Aragon, a primeira esposa do escritor maranhense, também é ameaçada com revólver e ainda foi obrigada a entrar em um carro numa espécie de sequestro: enquanto os tenentes circulavam pelo quarteirão da residência de Gullar, sua esposa foi obrigada a acompanhá-los. Então, o mal-estar social que a literatura contemporânea tematiza é fortemente reconhecido em *Rabo de foguete*.

A obra analisada mostra um homem desabrigado, em um terreno hostil, sem proteção, tendo que fugir e fingir, em decorrência de um contexto tomado pela repressão social. Ferreira Gullar tem sua vida “roubada”, tomando para si uma identidade falsa, abstando-se de marcas físicas próprias para que se tornasse outro. Assim, o narrador-personagem-autor Gullar faz uso de uma memória olfativa para evocar, na escrita, o medo causado pelo seu exílio, um medo que o paralisa e adocece toda a família. Nesse sentido, é evidente que os dilemas sociais, próprios do contemporâneo, anunciados por Pellegrini são reconhecidos no enredo de *Rabo de foguete*, que nos apresenta esses conflitos políticos decorrentes do contexto da ditadura militar.

A ideia de que a literatura brasileira contemporânea é refém de seu tempo de produção ganha mais força porque se dá na última década do século XX, momento em que as discussões a respeito das sequelas do regime ditatorial e possibilidade opinativa ganhavam força. Nessa conjuntura, as discussões de Pellegrini (2001) que marcam a delimitação do que é literatura brasileira contemporânea abarca o período de ditadura e processo de redemocratização, visto que ainda empreende os anos finais do período ditatorial, caracterizados por Adriano Nervo Codato (2005) como os anos de *desagregação* do regime político ditatorial-militar (1979-1985) e *transição* do regime ditatorial-militar para o regime liberal-democrático (1985-1989). Então, a narrativa de *Rabo de foguete* está inserida dentro dessa delimitação.

Desse contexto de escrita, muito se pode dizer sobre a relação do social com a ficção, já que, segundo Pereira (2012), “Seja em relação à história política e social recente, seja de modo geral, a proximidade entre o real representado e sua reconstrução ficcional é fator permanente nos debates críticos da contemporaneidade.” (PEREIRA, 2012, p. 2). Assim, é evidente que a literatura brasileira traz uma discussão que pode ser aproximada à realidade em suas tramas, que pode evocar tanto esse lado político quanto os temas corriqueiros na contemporaneidade.

Nessa linha de pensamento, Schollhammer (2009) também nos fala a respeito de uma relação cultural em voga no momento com os escritos brasileiros. Schollhammer adota o termo contemporâneo, e não pós-moderno, para enquadrar a literatura produzida no Brasil nas duas últimas décadas comportando tais características³. Reitera o teórico que a literatura brasileira contemporânea entrelaça o histórico ao cultural nos desdobramentos estilísticos, próprios da ficção:

Ou poderia esse termo caracterizar uma determinada relação entre o momento histórico e a ficção e, mais amplamente, entre a literatura e a cultura? Neste último sentido, as obras escolhidas na perspectiva contemporânea deveriam ser representativas pelo que compartilham com as tendências literárias atuais e, num sentido mais amplo, pela inserção da literatura na contemporaneidade? (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9)

Assim, a ficção contemporânea pode ser pensada a partir de uma relação com a cultura disposta em seu contexto, de modo que o leitor compreenda tal ficção com teor representativo. Em relação às temáticas, as produções contemporâneas possuem especificidades atreladas, segundo Helena Bonito Pereira (2012), ao que chama de *degradação*:

Do ponto de vista temático, os anos 90 e os primórdios do século XXI parecem consolidar o predomínio da degradação em todos os sentidos: violência física e moral, esgarçamento de laços familiares e afetivos, desarmonização do tecido social, caos urbano, perda de identidade do indivíduo, nihilismo etc. A intensificação da violência urbana em suas múltiplas formas, em variados extratos sociais, é tendência que se manifesta desde os anos 60”. (PEREIRA, 2012, p. 3)

Dessa forma, na visão de Pereira, as pautas da ficção contemporânea se baseiam na quebra da “normalidade”, representada pela presença da violência nos diferentes campos. Assim, a literatura contemporânea se concentra no predomínio de temáticas que analisam e escancaram as violências sofridas pelo sujeito. Essa quebra da normalidade social pode ser representada nas obras de duas formas: relacionada a contextos de intimidade dos personagens – dramas familiares, dilemas existenciais, crises de identidades, questões filosóficas; ou a desdobramentos coletivos – contextos históricos conturbados, problemas urbanos e movimentos estatais indevidos ou corruptos. Desse modo, a obra *Rabo de foguete* insere-se no que Pereira denominou de *desarmonização do tecido social* ao retratar o contexto de ditadura

³ Importante ressaltar as recorrências em relação às terminologia entre “pós-moderno” e “contemporâneo”. Lembremos da advertência de José de Assunção Barros, em *História e Pós-modernidade*, de que no contemporâneo convivem o moderno, o pós-moderno e o tradicional. Isso quer dizer que nem todo contemporâneo pode ser considerado pós-moderno, mas que todo pós-moderno, nesta linha de pensamento, é contemporâneo.

militar de 1964, em que o narrador-personagem-autor posiciona-se sobre a quebra dos direitos civis por meio do regime autoritário que vivenciou:

Se é verdade que, no começo do regime, a direita radical impôs a prática da tortura, em seguida uma visão mais moderada passou a preponderar, entendendo que a sobrevivência do regime dependia sobretudo do êxito do plano econômico e esse deveria ser seu objetivo principal. Enquanto os setores mais maduros da esquerda afirmavam que o caminho para derrotar a ditadura era a luta pelas liberdades democráticas, aproveitando-se de todas as brechas que o regime fora obrigado a deixar, a ultra-esquerda embarcara no delírio da luta armada, deslocando a disputa para o terreno onde o adversário tinha mais força e tirocínio. (GULLAR, 2010, p. 17)

A partir da citação, é possível perceber que o contexto retratado na obra foi tomado de violência e supressão de direitos humanos, ao passo que as minorias lutavam pela democracia e liberdade. Sobre o que a teórica relaciona com o *esgarçamento de laços familiares e afeitos*, essa obra também pode ser relacionada, em virtude das várias menções que o narrador faz a cerca de seus dilemas familiares. Como quando Ferreira Gullar, por saudade de seus filhos, decide arriscar encontros, ao passo que reconhece o desamparo causado pela fuga em decorrência da ditadura: “Um primeiro encontro foi na casa de Julieta, numa noite em que Thereza levou os três para dormirem lá. Foi bom e ao mesmo tempo doloroso, porque me fez sentir o quanto aquela situação os deixava desamparados.” (GULLAR, 2010, p. 22).

Ainda sobre os temas incorporados à literatura contemporânea, podemos citar o da introspecção que, na literatura modernista, vinculava-se apenas ao narrador ou a um personagem especificamente. Diferente dessa ideia, a literatura contemporânea acentua a introspecção do narrador ou de um personagem aos demais seres fictícios, possibilitando uma visão de dilemas que convergem entre tais personagens.

1.3 *Rabo de foguete*: A heterogeneidade por entre a Literatura Brasileira Contemporânea: o estilo, a abordagem, a representação do ser híbrido.

Ao tempo que evoca esse pensamento de linearidade entre a ficção e o respectivo tempo de escrita, Tânia Pellegrini (2007) assevera que essa possibilidade de problematizar o social por meio da escrita se deve à reformulação que sociedade brasileira passava, já que, ao passo que os regimes totalitários perdiam força, havia espaço para as novas formas de escrita e liberdade de temáticas, as quais são fortes nuances contemporâneas:

Poder-se-ia pensar que a nossa própria conformação econômica e social seria campo fértil para o híbrido, o composto, o descontínuo, o provisório, os traços mais insistentemente atribuídos ao pós-modernismo, em maior ou menor grau, por quase todas as teorizações, aqui abordadas. Nessa linha, a ficção brasileira das últimas duas décadas poderia então ser vista como um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas, formando um desenho novo num painel até então sempre recortado por duas linhas mestras: a ficção urbana e a regional. (PELLEGRINI, 2007, p. 59)

Como vemos, as formas de repressão impediam que a literatura brasileira representasse o contexto sombrio que a sociedade vinha passando. À medida que essas formas de emudecimentos perdiam força, as possibilidades de escrita aumentam, de modo que a literatura brasileira produzida nas últimas décadas seja disposta de uma heterogeneidade de elementos, estilos, abordagens, distanciando-se da ideia que totalizava os movimentos literários com temáticas “puras” e “fechadas”. Por isso a teórica ressalta a presença de um *descontínuo*: na literatura contemporânea, não há uma abordagem a qual os escritores devem se filiar, se adequar; igualmente, a autora propõe o *provisório*: posto que não há uma linha a ser seguida ou uma fórmula pronta e sim uma mistura de temáticas, narrativas e estilos.

Rabo de foguete é uma obra contemporânea que muito se aproxima dessas nuances heterogêneas por entre sua composição, haja vista que Ferreira Gullar, embora sua obra seja aclamada mais em seu sentido histórico/social, não se limita à questão política, mas há uma diversidade de reflexões que configuram a literatura brasileira contemporânea. A representação dos percalços políticos é apresentada ao leitor num entrelace com questões mais leves, como o trecho que o narrador nos apresenta sua última experiência familiar antes de sair do país:

O bom daqueles dias em Morro Azul foram os banhos de piscina, os pequenos passeios pelo mato. O prazer de colher frutas do pé e comê-las frescas. Luciana, Paulo e Marcos se divertiam e a sua alegria me fez esquecer momentaneamente que aquele era de fato um encontro de despedida. (GULLAR, 2010, p. 37)

Posto isso, percebemos a atmosfera de afeto, de paz e sossego que emana da cena literária. A vivência em Morro Azul, sítio de uma das amigas de Gullar, é narrada de uma forma mais leve, ressaltando o banho, passeio, a colheita de frutos e toda a diversão ocasionada pelo encontro em família em uma área natural, fora do Rio de Janeiro. Além desses excertos de afeto e alegria que dão pausa às discussões políticas, *Rabo de foguete* é disposto de uma cotidianidade terminantemente trivial, o que também é um fato que evidencia a escrita brasileira contemporânea: esse misto de estilo e abordagem. Isso acontece quando Gullar, em meio a sua passagem em um de seus esconderijos no Rio, a casa de sua amiga Ceres, divaga sobre sua

paixão por uma feijoada bem feita: “A simples promessa da feijoada, ainda que sem os amigos, já me deu alma nova. Vivi o resto da semana em função dela. Cheguei até mesmo a sonhar com torresmo e farofa.” (GULLAR, 2010, p. 28).

A mencionada passagem nos mostra que a narrativa de Ferreira Gullar não é tomada somente pela tensão do exílio, pelo medo de ser encontrado e torturado, pelos traumas decorrentes da ditadura militar, mas se mistura com cenas literárias que sugerem alegria, ainda que momentâneas, do autor maranhense com seus familiares, assim como representações de momentos que beiram o banal, de forma que *Rabo de foguete* seja uma narrativa contemporânea nesse sentido de misto de temáticas e abordagens. É obra social, histórica e política, mas também é leve, cotidiana, às vezes trivial.

Além das discussões que ressaltam o híbrido no sentido estilístico, a literatura brasileira contemporânea também discute essa heterogeneidade enquanto representação do ser contemporâneo, na medida em que tematiza o homem como sujeito fragmentado. Essa ideia é dissertada por Pellegrini (2001) quando fala sobre a *morte do sujeito*, a qual foi ressaltada como “o fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria do mundo, vazada num estilo ‘singular e inconfundível’.” (PELLEGRINI, 2001, p. 56). Isso quer dizer que, diferente da literatura moderna, os escritos contemporâneos tendem a reconhecer que o homem possui menos uma identidade “pura”, singular, fechada e mais como sujeito com diversas inconstâncias em sua personalidade.

A ideia de que a literatura contemporânea faz sobre a mistura de abordagens e fragmentação da identidade diz muito sobre o ser da atualidade, pois este se baseia, nas contradições e dilemas de uma era pós-moderna. Linda Hutcheon (1991) trata de contradição, pluralismo e fragmentação do homem contemporâneo⁴, pelo fato de estarmos, justamente, inseridos em realidades mutáveis, relativas e inconstantes. Sobre isso, a teórica nos diz que “numa cultura pluralista e fragmentada como a do mundo ocidental de hoje, tais designações não são de grande utilidade caso seu objetivo seja generalizar sobre todas as extravagâncias de nossa cultura.” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Desse modo, Linda Hutcheon assevera o caráter inconstante e heterogêneo da cultura contemporânea, ao passo que chama atenção para o uso desses adjetivos, de modo que não causem generalizações na referida cultura, cultura esta que não deve ser generalizada, definida com precisão ou enquadrada em termos.

⁴ Em questão de estética e organização de linguagem, ressaltamos Linda Hutcheon (1991) com o *pós-moderno* no sentido de evocar a estética usada em *Rabo de foguete* como produção contemporânea.

Nessa linha de pensamento, *Rabo de foguete* é uma obra contemporânea que muito se encaixa nessa heterogeneidade que abarca tanto as questões de estilo quanto os quesitos de composição do ser contemporâneo representado nas obras. Enquanto Ferreira Gullar migrava para Moscou, o narrador reflete sobre a situação de exilado, atribuindo sua situação a mesma inconstância de fatos que um sonho abriga. O sentimento de Gullar é contraditório, pois ao mesmo tempo lamenta e comemora o fato de estar fora do Brasil:

Com um aperto no coração, lembrei-me de minha casa, de meus filhos, da Thereza e do meu gato siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia que ter se instalado dentro de mim. (GULLAR, 2010, p. 50)

Por meio da citação, é possível perceber um misto de sensações em Gullar. Ao passo que as reminiscências em sua casa com sua família afloram, o narrador nos mostra um paradoxo entre o alívio e o lamento, a saudade do país de origem, mas também a liberdade de estar fora dele, mostrando uma fragmentação do escritor maranhense naquele contexto. Então, Gullar, na obra contemporânea *Rabo de foguete*, representa o ser inconstante e maleável que a contemporaneidade constrói.

Ainda na visão da teórica canadense, as discussões da atualidade são baseadas na possibilidade de mudanças de temáticas, estilos, de inconstância das próprias definições pregadas. É por isso que as palavras-chave que Hutcheon usa para pensar a literatura contemporânea são contradição e paradoxo, já que esse tempo “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (HUTCHEON, 1991, p. 20):

em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia - seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 19)

Portanto, a sociedade contemporânea é disposta de uma ilusão de concordâncias, pois o que essa sociedade demanda é exatamente o contrário, qual seja a heterogeneidade. Nessa linha de raciocínio, o mercado editorial do mundo contemporâneo também pode ser pensado em relação a essa heterogeneidade. Um cosmos social que acolhe tanto produções literárias da *cultura de minoria* quanto da *cultura de massa*, mesmo tendo públicos diferenciados,

mostrando que a sociedade contemporânea está aberta para diferentes formas de produção e em diferentes contextos.

Ao escritor contemporâneo é atribuída a responsabilidade de enxergar o tempo e espaço a sua volta, de maneira que seus escritos sejam representativos, reconhecidos pelo leitor. Porém, à medida que o autor tenta representar um acontecimento do seu tempo, entende que sua visão sobre ele é limitada e questionável. Essa ideia está em consonância com a discussão levantada por Agamben e retomada por Schollhammer de que a realidade histórica não pode ser captada em sua totalidade no presente em que acontece. Isso quer dizer que, por causa das inconstâncias, surpresas e terreno impreciso do contemporâneo, a realidade desse tempo não pode ser analisada com precisão no presente enunciativo delas.

Outro fato importante é que embora a ficção contemporânea possa ser empreendida como uma escrita gerada na atualidade e sobre a atualidade, não pode ser reduzida à cronologia. A literatura contemporânea empreende a representação de um tempo, entretanto, ela o faz com uma densidade de análise, de percepção movente de um determinado recorte temporal, visto que “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9).

Schollhammer (2009) cita Roland Barthes ao dizer que o “o contemporâneo é intempestivo”, de modo a ser ancorado na atualidade de forma súbita e que o escritor contemporâneo deve estar ciente desse aspecto escorregadio quando empreende a atualidade em sua ficção:

A literatura contemporânea é aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, e que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10)

Assim, os escritos contemporâneos devem ser vistos menos como uma ficção enquadrada em determinado tempo e mais como uma reflexão sobre o que caracteriza essa demarcação temporal. Como diz Schollhammer: “O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

Dessa maneira, o escritor contemporâneo ancora-se numa realidade indefinida, entretanto se propõe a tecer sua ficção em consonância com essa realidade. De acordo com

Pellegrini (2001), a realidade pós-moderna é disposta de uma necessidade de substituição, que se dá ininterruptamente, sem espaços de tempos precisos:

Essa rápida obsolescência, essa fungibilidade, essa substituição ininterrupta de uma coisa por outra – seja ela um bem, uma coisa, uma pessoa, uma teoria – são, entretanto, alguns dos elementos (quase inapreensíveis) que balizam os contornos justamente do que se chama pós-moderno.” (PELLEGRINI, 2001, p. 54)

Como vemos, o contemporâneo - ou pós-moderno como se posiciona Pellegrini - baseia-se na atualidade de quem o emprega, uma atualidade inconstante, maleável e relativa. Isso porque o contemporâneo não define algo ou alguém que possa, num sentido totalitário, defini-lo. É por isso que a teórica menciona uma substituição ininterrupta, pois as coisas, as ideias, as pessoas, as teorias são facilmente substituídas, posto que cada um desses elementos tem a sua contribuição, mas também seu momento e recepção. Em Agamben, esse terreno escorregadio também é analisado, pois

O contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando apenas nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63)

Mediante a esse fato, o que Agamben ressalta é que por mais esforço que o escritor contemporâneo faça para entender seu tempo, só vai conseguir enxergar indefinição e inconstância e isso é o que faz a literatura contemporânea como tal: o foco é a dúvida, não a certeza. Essa ideia também é trazida por Schollhammer, quando menciona que este terreno escorregadio demanda que um escritor contemporâneo seja ser capaz de se *orientar, mesmo no escuro*.

Portanto, o mundo contemporâneo, tido como o contexto cultural globalizado, pede uma escrita que se pautem na atualidade, com os novos modos de narrativas, fragmentação identitária, entre outros dilemas do homem de hoje. Ao passo que Ítalo Moriconi (2004) chama de termo literatura pós-modernista as formas de produção literária que se orientam a partir dos anos 1980 do século XX, é possível perceber que ele trata da heterogeneidade como as diversas possibilidades de ruptura e/ou permanência nos aspectos estilísticos: “as relações são complexas, de continuidade e descontinuidade, permanência e deslocamento. O modernismo é uma totalidade histórica. O pós-modernismo, um conjunto aberto de traços heterogêneos.” (MORICONI, 2004. p.1).

Consoante a essa heterogeneidade, Linda Hutcheon (1991) disserta a respeito de um “importante debate contemporâneo” que trata das margens e limites da relação entre as convenções sociais e artísticas. A crítica vê essas formas de heterogeneidade como “o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si.” (HUTCHEON, 1991, p. 26). Essa heterogeneidade de gêneros literários pode ser reconhecida em *Rabo de foguete*, posto que, ao passo que o narrador expõe, em prosa, suas experiências exílicas, não se exime de mostrar a seu leitor o processo de escrita de outras obras, como seu grande *Poema sujo*, tampouco se isenta se apresentar trechos, ainda que em versos, porque nesta literatura a mistura de abordagens, estilos e gêneros é fator recorrente:

Enquanto tomava o café, refleti, o facho abaixou, busquei o caminho possível:
já sei... vou começar antes da linguagem... é... mas antes da linguagem, o que
há é o silêncio e vou começar antes da linguagem, o que há é o silêncio e não
se pode dizer o silêncio; quando há silêncio, não há linguagem... Sim, mas eu
tenho que começar antes da linguagem, antes de mim, antes de tudo... e então
escrevi:

Turvo, turvo

A turva

Mão do sopro

Contra o mundo

Escuro

Menos menos

Menos que escuro

Menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

Escuro

Mais que escuro:

Claro

Como água, como pluma? Claro mais que claro claro: coisa alguma.

(GULLAR, 2010, p. 237-238)

Nesse sentido o narrador e personagem central goza de uma liberdade em sua narrativa, podendo narrar sobre o seu próprio processo de gênese escritural. Como vemos, Gullar mostra os caminhos que percorreu para a desenvoltura do poema, com um tom metalinguístico. Além desse fato, o autor também dispõe em sua trama os primeiros versos, não usando barras ou outros mecanismos para adequar o texto lírico ao narrativo, mas deixou fluir o gênero como tal, o que mostra essa liberdade de estilos e gêneros da literatura brasileira contemporânea.

Helena Bonito Pereira (2012) diz que, em contrapartida à radicalização formal da homogeneidade de gênero, a atualidade evidenciou uma combinação de gêneros dispostos na trama romanesca, assim como a possibilidade de uma escrita mais solta, libertando-se das formas lexicais tradicionalistas:

Nos decênios finais do século passado sobressaiu, dentre outras tendências, uma radicalização formal, fenômeno que se acentuou, depois refluuiu (na virada do século), e ainda se manifesta com alguma frequência. Trata-se de narrativas experimentais com marcas de transgressão, que contêm distorções intencionais, de ordem morfossintática, lexical, ortográfica. Em termos de materialidade do livro, até a camada visual associada ao texto pode conter inovações. Desenhos, gráficos, cartazes de cinema, bilhetes de meios de transporte, cardápios de restaurantes podem ser inseridos em meio à narrativa. (PEREIRA, 2012, p. 2)

Isso quer dizer que há uma ruptura em relação aos limites entre gêneros que existira. Na literatura contemporânea, esses limites entre gêneros e até entre suportes são desfeitos, de modo que um romance pode comportar elementos da reportagem ou poema numa relação híbrida, sem que perca o sentido. Dessa maneira, a base da ficção desse contexto é a apropriação de nuances cada vez mais híbridas, indefinidas e relativas, as quais contribuem para a fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo.

1.4 O novo realismo na Literatura Brasileira Contemporânea: diálogo com *Rabo de foguete*

Uma das demandas da sociedade contemporânea se faz na necessidade cada vez maior de apreensão de suportes relacionados ao *real*, numa tentativa de representatividade. É nesse sentido que a escrita contemporânea busca um novo tipo de *realismo*, o qual alarga ainda mais os dilemas íntimos e sociais de um tempo. Aos autores contemporâneos brasileiros, na visão de Schollhammer (2009), é dada a incumbência dessa retratação da sociedade, inclusive dando voz para o cenário periférico/marginal. Para o teórico, tal retratação da sociedade não possui a ingenuidade da representação feita pelo Realismo de outrora, já que “a diferença que mais salta aos olhos é que os ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.53-54).

Outrossim, Pellegrini (2007) nos fala a respeito desse realismo que a contemporaneidade busca. Tendo a mesma raiz do Realismo pregado no século XIX, relaciona-se com a capacidade que a ficção tem de possibilitar uma referência de análise sobre sua atualidade. No entanto, é-nos dito que esse realismo não possui a ingenuidade de outrora, nem o tom ácido e escancarado dos problemas sociais pautado muitas vezes por forma de sátira e ridicularização do homem, mas um modo de análise que gira em torno dos dilemas modernos:

Frequentemente estudado como um fenômeno que se teria iniciado em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Assim, não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão trazida pelo conceito e o debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado.” (PELLEGRINI, 2007, p. 137)

Assim, o novo Realismo não se encerra naquela discussão pautada no positivismo. Diferentemente deste, “o realismo contemporâneo não é de dimensão apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de imitação em profundidade, cuja dimensão conotativa está inextricavelmente ligada à história e à sociedade.” (PELLEGRINI, 2007, p. 145). É justamente essa a ideia de Pellegrini que assevera esse *pacto realista*, o qual continua vivo e que essa possibilidade é ainda mais alarmante em dias atuais que antes, principalmente quando se fala em literatura brasileira contemporânea, defendida como a expressão de “rupturas e transformações efetivadas a partir do modernismo.” (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

A partir dessa nova dimensão que o termo propõe, o teor realista na ficção é visto não mais como a simples representação de uma sociedade, mas entende-se que, ao passo que a arte se apropria dos dilemas contemporâneos, a realidade nela disposta é analisada por intermédio de seus mecanismos estéticos e filosóficos. Segundo Schollhammer, trata-se de um realismo mais subjetivo que representativo:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 54)

Assim, o leitor contemporâneo pede uma escrita nesse estilo de realismo, com a devida dimensão que seus dias absorvem, uma escrita que caiba a cultura, o social, assim como as problematizações de seu tempo, tornado a literatura contemporânea ainda mais movente e catártica. Além desse efeito engajado, o que a literatura contemporânea busca é propor uma representatividade, uma forma de reconhecimento ao leitor. E este, por sua vez, busca uma referencialidade por meio da obra que lê.

Nessa troca de referência entre leitor e obra da literatura contemporânea, *Rabo de foguete* pode ser atrelado. Isso porque a obra representa um ser pertencente ao contexto histórico da ditadura militar, assim como há uma representação do próprio contexto. Por outro lado, o leitor apreende a obra porque entende essa referencialidade trazida pelo novo realismo, posto que se vê pertencente ao contexto retratado na trama, assim como a percebe como referência para pensar a si próprio e a sociedade a qual pertence. Outra distinção ou aprofundamento de significado que o *realismo contemporâneo* traz é uma realidade em consonância com a ascensão da estética do texto, cujo contexto se mistura com as inovações estilístico-literárias que a contemporaneidade dispõe:

O texto realista, para o autor, mostra-se, então, no final do percurso, um ‘texto sério’, com vários registros estilísticos, cuja principal característica é de fato integrar a ‘estória’ das personagens individuais de todas as classes no curso geral da História. (PELEGRINI, 2007, p. 144, aspas da autora)

Diante disso, entendemos que o texto tido como realista ganha uma notoriedade por estar em diálogo com o observado social e culturalmente, de modo que o escrito seja capaz de levantar debates, promover discussões sobre a realidade. Essa seriedade está ancorada, como nos diz Pellegrini, aos desdobramentos estilísticos que o texto contemporâneo dispõe, que é mais uma distinção entre o realismo de outrora e o novo.

Assim, o realismo contemporâneo é entendido como o tratamento de uma realidade cotidiana de uma forma mais profunda, a qual se baseia nos dilemas filosóficos, íntimos e sociais do indivíduo. Isso quer dizer que essas novas abordagens realistas não se realizam na simples representação dos “defeitos” da sociedade, como nos mostrara o Realismo do século XIX, mas trata da realidade com uma abordagem mais cuidadosa, intimista aos personagens, significativos ao contexto e capazes de levantar questões do homem contemporâneo, sendo um realismo movente e não dogmático.

Rabo de foguete, como obra brasileira contemporânea, sustenta esse realismo da contemporaneidade, haja vista que há uma referencialidade da realidade de um período histórico brasileiro, todavia, sem o teor satírico das representações dos contextos quando do realismo positivista. Na narrativa exílica, enquanto Ferreira Gullar avança os estudos de sustentação ideológica do Instituto Marxista-Leninista, na Rússia, analisa a realidade da fragilidade das políticas de militância no Brasil:

Em Moscou, passei a conhecer melhor o PCB, já que só então trabalhei e convivi com os quadros profissionais do partido, com seu aparato clandestino

e percebi que a muitos de nós faltava a mística do revolucionário, a convicção inabalável que determina o cumprimento rigoroso das decisões e o sacrifício sem limites. Não é que o partido não tenha tido mártires e que, entre seus membros, não houvesse homens corajosos, idealistas, capazes de morrer por suas ideias. Durante aquele período mesmo em que me encontrava na URSS muitos companheiros foram presos, torturados e assassinados pela ditadura no Brasil. Era, talvez, a disciplina interna que, como reação aos excessos da fase stalinista anterior, relaxara demais, ou quem sabe, uma consequência da nossa maneira brasileira de encarar a vida e os valores, com espírito crítico e algum ceticismo. (GULLAR, 2010, p.71)

Nesse trecho, é possível perceber que Ferreira Gullar analisa a sociedade brasileira do contexto da ditadura militar, contexto disposto da dicotomia de ideais entre conservadores e libertários. Ao passo que convive com os militantes da antiga União Soviética, vê que as políticas deste partido possuem base sólida, uma base sustentada por ideais adquiridos pelo conhecimento, estratégia e experiência.

Diante disso, o narrador percebe a militância quebradiça brasileira, de maneira que o autor referencie o brasileiro de forma crítica e consistente. Desse modo, *Rabo de foguete* se torna mais que um aparato com experiências de Gullar, mas também uma escrita referencial em relação aos brasileiros daquele contexto histórico. Além disso, *Rabo de foguete* empreende as discussões a respeito do novo realismo no sentido de não encontrarmos um realismo que se pauta na sátira, na representação do ser da atualidade nesse sentido mais ridicularizado. Por outro lado, é um texto realista dotado de uma referencialidade demandada pelo contemporâneo, que analisa uma realidade brasileira de forma sólida, pondo em xeque as contradições do Partido Comunista Brasileiro, assim como as problemáticas da personalidade do próprio brasileiro, que, embora militem e lutem pela democracia, possuem uma abordagem mais frágil que nas outras realidades observadas por Ferreira Gullar.

Ademais, a ideia desse realismo contemporâneo está presente em *Rabo de foguete* na medida em que a obra tematiza as experiências explícitas íntimas do autor e os desdobramentos históricos brasileiros de forma direta, pautada numa linguagem escurrita e simples, que acaba por tornar os fatos mais próximos da realidade que anuncia. Dessa forma, questões filosófico-existenciais podem envolver histórias banais do dia a dia ou situações complexas que se realizam à luz de novas apropriações estéticas.

Nisso se dá o projeto de um novo realismo, que é comprovado por Schollhammer quando nos fala da ascensão das biografias históricas e reportagens jornalísticas. Esse intento realista também pode ser pensado à luz dos gêneros textuais que expõem a vida de indivíduos, como os *reality shows* que acompanham o dia a dia de pessoas famosas ou anônimas, os *talk shows* que retratam uma conversa em uma sala sobre a vida do convidado, assim como os

gêneros que possuem caráter ainda mais íntimo como as cartas, relatos de memórias e biografias/autobiografias. (ARFUCH, 2010).

Pelegrini (2001) associa a literatura brasileira contemporânea a uma busca pelo o que chama de referencialidade como uma necessidade de o indivíduo tem de se apropriar de um discurso. Essa necessidade faz com que a arte da escrita seja um aporte para essa referência que a atualidade prega. A escrita íntima é condizente com esse fato. Nas palavras de Pellegrini (2001),

O traço predominante, à primeira vista, parece ser a referencialidade, o que inclui todas as formas de realismo: fantástico, alegórico, jornalístico, etc. De fato, proliferam os “romances-reportagem”, as biografias, os depoimentos, as memórias, a chamada “literatura-verdade”, sempre a verdade como referência, mesmo que indireta ou camuflada, numa linguagem cheia de alusões e subterfúgios, com o fim do precípua de “driblar a censura”. (PELLEGRINI, 2001, p. 81)

A referencialidade dissertada por Pellegrini mostra que indivíduo contemporâneo sofre em sua composição identitária, pois está numa busca incessante por ela por meio de outrem. Essa necessidade de referência também se associa à ideia de que o ser está imbricado numa condição de reconhecimento, tudo se mistura, inclusive os dilemas íntimos, que são publicados – e absorvidos – justamente por essa busca de um referente, marcada pelo “fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria do mundo, vazada num estilo ‘singular e inconfundível’.” (PELLEGRINI, 2001, p. 56).

Esse enlace do histórico com a autorreflexão é delineado por Hutcheon quando assevera que o ser pós-moderno dispõe de leituras que trazem uma abordagem histórica, ao passo em que tratam das questões mais subjetivas:

Embora todas as formas da arte e do pensamento contemporâneos apresentem exemplos desse tipo de contradição pós-modernista, este livro (como muitos outros sobre o assunto) vai privilegiar o gênero romance, especialmente uma de suas formas, que quero chamar de “metaficção historiográfica”. Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (HUTCHEON, 1991, p. 21)

Assim, Linda Hutcheon vê os tempos atuais nessa conjuntura de paradoxo, em que, embora as teorias, as ficções, a arte em si sejam pensadas por meio de temáticas e estilos recorrentes, não há o que defina a contemporaneidade. Na visão de Hutcheon, não há um

conceito que se pautem em períodos, não há um contexto histórico e nem uma poética que a contemple, o que há é uma *problematização*, um conceito controverso e que aponta para uma inconstância em relação ao que essa própria contemporaneidade defende. Linda Hutcheon diz, ainda, que as discussões sobre a linha tênue entre ficção e não ficção se alargam nesse contexto.

Pellegrini (2001) concorda com o pensamento de Hutcheon, quando pensa essa questão a partir da noção de hibridismo na literatura brasileira contemporânea. Dissertando sobre essa dificuldade de definição de onde termina o enredo e começa a rememoração do autor, Pellegrini nos mostra que a atualidade busca hibridizar o literário com o “não literário”, hibridizar gêneros em um só: é documentário? É romance? É memória? É somente ficção? Não se sabe. Desse modo, o contexto contemporâneo tende, cada vez mais, a misturar a arte com o seu próprio mote de criação: a indefinição da vida. Reconhecer esses fatos por meio da escrita, assim como propor discussões híbridas entre memórias dos escritores e tramas terminantemente “inventadas”, evocam o novo realismo da literatura contemporânea.

Outro fato que dialoga com a noção de novo realismo na literatura contemporânea é a ascensão das discussões em torno do memorialismo e intimismo. A busca pela vida do outro tanto por uma necessidade de identificação quanto pela simples espetacularização nos mostra que a contemporaneidade necessita de uma apropriação de elementos do outro, dotado de suas experiências que dão mote para a escrita contemporânea, uma escrita que “não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.59).

Nesse sentido, percebemos a necessidade de apreensão da vida do outro como um mecanismo de fonte histórica, ao passo em que essa realidade é entrecruzada com os mecanismos estéticos da escrita da atualidade.

Daí perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retomo às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11)

Dessa maneira, há uma constante da literatura brasileira contemporânea, qual seja o cruzamento da apropriação do contexto de escrita com as questões que remontam a intimidade dos seres fictícios. A escrita contemporânea absorve não apenas o teor histórico, com a noção meramente denunciatória, também não favorece somente a subjetividade de um

narrador/personagem, mas é uma escrita em que esses mecanismos se entrecruzam, porque a contemporaneidade é marcada por essa mistura nas tramas. Sobre isso, Schollhammer defende

um “estar no mundo” que desafia a confusão entre moderno, no sentido temporal e reivindicativo, e presente, no sentido de criar presença pela literatura. Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retomo da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 16)

Essa demanda de exposição nos faz pensar que a contemporaneidade não absorve apenas o social, mas tende a valorizar a questão memorialista individual. Logo, a escrita literária contemporânea é amparada com essas discussões íntimas que remontam a identidade dos personagens, de forma que a exposição da vida dos seres da ficção seja alcançada, isso porque os mecanismos da memória são modos que nos permitem enxergar o personagem no seu íntimo, já que os desdobramentos memorialísticos compõem a identidade dos indivíduos, como nos diz Jöel Candau (2010).

Nesse ínterim, diante dessas formas de exposição, demanda de realismo e apropriação da vida de outrem, percebemos que os discursos de intimidade estão em constante diálogo com a contemporaneidade. Partindo de uma abordagem que se alia aos movimentos de reconhecimentos sociais, Silviano Santiago (2002) ressalta a ascensão das narrativas memorialísticas e íntimas na atualidade:

Se existe um ponto de acordo entre a maioria de nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim à conscientização política do leitor. É claro que essa tendência não é nova dentro das letras brasileiras. Queremos dizer é que ela nunca foi tão explícita na dicção da prosa, deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre a memória afetiva e o fingimento, entre as rubricas memórias e romance. (SANTIAGO, 2002, p. 35)

Essa tendência ao intimismo e memorialismo se relaciona, como nos mostra Santiago, ao intento coletivo, visando à possibilidade de percepção social por parte do leitor. Embora o teórico reconheça que esse estilo de narrativa não é terminantemente novo, traz a ideia de que há uma ascensão em nossos dias, problematizando, inclusive, uma questão que também é atrelada à contemporaneidade: a busca por uma crítica nova que não dissocia o fato da ficção,

o relato *verídico* da possibilidade de romantização, mas que tematiza essa mistura disposta nas obras.

Pereira (2012) também ressalta forte tendência ao intimismo na literatura brasileira contemporânea, que se dá em oposição e/ou complemento em relação às discussões sobre o tecido urbano, social. Para ela, o ser humano da atualidade, e conseqüentemente os personagens das ficções contemporâneas, tendem a exteriorizar suas problemáticas internas por meio de escritos. Suas angústias, alegrias, traumas e prazeres são perpassados à escrita a partir dessa carência de externar, por parte do indivíduo que vive, assim como por meio de uma demanda da atualidade e necessidade que o leitor tem de se reconhecer no discurso íntimo do outro.

A ideia de processo que começa no autor e termina no leitor é ressaltada por Antônio Candido (2006), o qual diz que a arte passa por um momento de produção neste sentido: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.” (CANDIDO, 2006, p. 31). Ainda nas palavras do crítico:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2006, p. 35)

Como vemos, a arte ganha relevância quando há uma apreensão do receptor, de modo a julgarem se um enredo, por exemplo, pode suprir as demandas do público. Quando essa apropriação de uma obra de arte é alcançada, entende-se que houve esse diálogo efetivo entre autor-leitor, tornando a obra reconhecida individual e coletivamente.

Em relação à literatura brasileira contemporânea, essa dualidade entre a escritura da obra e recepção do leitor se relaciona com a escrita intimista, posto que é uma necessidade apresentada nas duas vertentes: primeiro porque o autor considera a sua vida relevante e a põe em xeque nessa tentativa de exteriorização, segundo porque o leitor reconhece essa escrita e a empreende como forma de entender seu contexto e a si próprio. Como nos diz Pereira (2012):

Em paralelo, ou mesmo em contraste com as expressões da violência urbana e da desagregação do tecido social, multiplicaram-se narrativas intimistas,

com intensa carga de angústia concentrada no indivíduo, preso a questões insolúveis de foro íntimo. Questões identitárias, atreladas ou não a minorias sociais, sexuais ou étnicas conquistam maior visibilidade no período, temáticas que se aprofundam e persistem década a década. (PEREIRA, 2012, p. 4)

Além do comportamento contemporâneo em relação aos discursos memorialísticos e autobiográficos ressaltarem a questão da crítica tradicional *versus* as novas abordagens que tratam de afeição às liberdades de abordagens, esse recebimento carente de intimismo também problematiza as análises do texto literário, que, embora a contemporaneidade vise a um modo de análise mais liberto, muitas reflexões ainda se pautam somente no texto, sem a devida atenção ao contexto de escrita no sentido de recorrência com a vida do escritor, sobretudo quando o texto é assumidamente autobiográfico:

Deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção, ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal, caímos numa espécie de neo-romantismo, que é a tônica da época. Pede-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita. (SANTIAGO, 2002, p. 36)

Assim, as discussões contemporâneas pedem um reconhecimento de análise em relação à vida do autor, já que a leitura autobiográfica não se limita à autocontemplação do escritor e de suas vaidades, como ressaltava a crítica conservadora, mas tematiza um conjunto de contribuições de ordem existencial, coletiva e política, possibilitando um novo tipo de engajamento.

Corroborando com o pensamento de Silviano Santiago, Eric Schollhammer (2009) assevera que a vertente autobiográfica e memorialista está presente na literatura brasileira contemporânea, disposta de suas narrativas sobre desdobramentos culturais e sociais. No entanto, o crítico não descarta uma escrita que se volta para o próprio indivíduo, uma reflexão de si, que também possui sua importância no contexto da atualidade. O teórico lista algumas obras que se relacionam com a discussão de intimismo e memorialismo, como a obra de Pedro Nava, com seus volumes lançados entre 1998 e 2006: *Baú de ossos*, *Chão de ferro*, *Balão cativo*, *Beira-mar*, *Galo das trevas* e *Círio perfeito*.

Essas discussões que ressaltam a mistura entre vivências do autor por meio da memória e enredo da obra nos mostram que a contemporaneidade também é refém da ideia de que os escritos que remontam a intimidade não são tidos como uma verdade em sua totalidade, já que

são escritos em um constante confronto com o ser pós-moderno, entorno de seus dilemas existenciais, crises de identidade fragmentada e a conhecida ideia de dificuldade de narrar dissertada de Georgy Lukács (2000). Esses dilemas que perpassam a escrita da ficção também podem ser entendidos como um *modus operandi* da contemporaneidade: ao passo em que vemos a ascensão de uma subjetividade, também pensamos as dificuldades que a confronta. O que entra em discussão não é a separação entre a escrita que se pauta em aflorações memorialísticas e enredo terminantemente inventado pelo autor, e sim a própria confusão desses limites.

vemos alguns escritores trazendo, para dentro de suas ficções, as condições factuais de criação, ou o material nitidamente autobiográfico que a envolve, tirando proveito da tensão entre o plano referencial e o plano ficcional, ora para confundir os limites entre essas instâncias, ora, como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 114)

O misto da apropriação das formas memorialísticas com a possibilidade de invenção de tramas ressalta a identidade confusa do ser pós-moderno ou contemporânea no sentido de hibridismo nos modos de escrita, quando há “mescla entre os gêneros de ficção e as formas da não ficção, como a biografia, a história e o ensaio.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 30-31). Assim, o ser contemporâneo é disposto de dilemas identitários que confrontam a experiência com suas respectivas falhas e isso é problematizado, também, por meio da arte e literatura, quando pensamos sob o prisma estético.

2 AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA: O EU QUE REMEMORA E ESCREVE A SI

Neste capítulo, apresentaremos discussões sobre a teoria da autobiografia, assim como mostraremos a relação dela com a teoria da memória e seus desdobramentos subjetivos, dividindo a discussão em dois tópicos. No primeiro tópico, discutiremos a respeito da escrita sobre si, pensando a escritura íntima, de modo a analisar como o sujeito reflete sobre si por meio dela, expondo as suas experiências íntimas e/ou sociais. Discutiremos, ainda, sobre a memória, posto que o escrito sobre o vivido se apoia em reminiscências. Falaremos como a memória abriga as experiências do indivíduo e como ela permite que ele resgate suas vivências quando decide escrever sobre si. Ademais, discutiremos a respeito dos desdobramentos subjetivos da memória, que acabam por interferir nos discursos íntimos.

Em relação ao terceiro tópico, definiremos a autobiografia, assim como as suas nuances, de maneira a perceber que o processo de escrita da autobiografia é minucioso, pois empreende fatores intrínsecos ao sujeito que escreve. Ademais, levantaremos questionamentos a respeito dos impactos que a escrita autobiográfica, por meio das circunstâncias da vida revisitada nela, é passível de causar, mostrando que o processo de análise da autobiografia se faz num antes, durante e depois da leitura dela.

2.1 A escritura sobre si e memória: o desvendamento do eu

Os gêneros que envolvem a escritura intimista não são terminantemente novos, visto que as escrituras confessionais perpassam ao tempo. Desde a idade média, o ser humano tende a problematizar a si e o outro por meio de uma abordagem íntima com o objetivo de abrigar as experiências ao longo de sua trajetória. O filósofo Michel Foucault (1992), em seu texto sobre escrita de si, aponta para uma necessidade de testemunho íntimo como meio de refletir sobre o vivido. O filósofo faz uso da ideia do *hypomnemata*, meio de escritura intimista que promove a subjetivação da vida por meio do discurso. A ideia levantada por Foucault nos permite refletir a respeito dos desdobramentos do testemunho de si como um mecanismo que permite ao indivíduo incrustar a história de sua existência, de modo a possibilitar uma frequente meditação.

De acordo com Philippe Lejeune (2014), as cantigas de amigo e amor do início do século XII expressam um teor confessional. Ainda segundo Lejeune, posteriormente à época das cantigas medievais, grandes filósofos como Santo Agostinho e Jean-Jacques Rousseau

imprimem ao texto suas vivências íntimas com os desdobramentos de suas confissões, de modo a possibilitar uma frequente revisitação entorno de suas vivências.

Todavia, embora os discursos intimistas tenham uma raiz nos tempos remotos, a globalização vivida na sociedade contemporânea, assim como as novas formas de representatividade e reconhecimento, permitem que uma cultura de escrever sobre si e/ou ler sobre o outro se alargue, visto que a ideia de que as experiências pessoais importam ser divulgadas. Em seus estudos sobre a espetacularização da intimidade, Paula Sibilia (2008) defende que ao passo que a modernização se efetivou, as formas acessíveis, públicas e externas que remontavam o ser humano foram substituídas pela apreensão dos fatos privados, localizados no mais interior do sujeito, fazendo da intimidade um terreno precioso e misterioso para pensar o próprio indivíduo: “Através desse mergulho em sua própria instabilidade interior, em toda a incerteza e transitoriedade de uma experiência individual, o autor-narrador procurava mostrar que a condição humana consiste exatamente nisso.” (SIBILIA, 2008, p. 96). Corroborando com esse pensamento, a visão da teórica argentina Diana Klinger (2008) é que

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. (KLINGER, 2008, p. 13)

Isso denota que o escritor julga que a sua vida precisa ser divulgada, na medida em que os escritos a respeito de suas vivências possuem valor. Por outro lado, há quem empreenda essa realidade: esse alguém é o leitor – ou até telespectador, já que há possibilidade de uma manifestação sobre a vida em diferentes suportes-, que se interessa pelo discurso sobre a vida do outro. É nesse sentido que os discursos de exposição do íntimo do ser humano como autobiografias, as biografias, os romances autobiográficos, *reality shows*, *talk shows* ganham voz na sociedade contemporânea.

Nessa linha de pensamento, os gêneros da escrita de si ganham força à medida que a sociedade espetaculariza as vivências do outro. Ainda com base nos estudos de Klinger (2008), a escrita de si é o meio pelo qual o indivíduo reconhece desde os seus dilemas mais íntimos até as vivências que são consonantes com o seu meio e contexto ao qual pertence como sujeito. Enquanto o indivíduo tenta tecer um escrito sobre si, entram em cena desdobramentos desse escrito, como possibilidade de subjetivação de algumas vivências, a qual interfere em seu

testemunho, assim como a inconstância e maleabilidade daquilo que é narrado, que ora se dá de forma consciente ora de modo inconsciente.

É nesse sentido que a escrita de si possui seus desdobramentos de gêneros, na medida em que ela abriga muitos discursos que intentam evidenciar a vida do indivíduo, ainda que tais vivências sejam problematizadas, de acordo com o determinado gênero íntimo, em escalas diferentes. Nessa conjuntura, há discursos íntimos que possuem um compromisso mais “sério” com aquilo que se entende como fato de vida, outros em que tal compromisso se dá de forma mínima. Como gêneros íntimos abrigados pela escrita de si, temos o romance-reportagem ou romance-depoimento, romance autobiográfico, cartas, diários, autoficção, autobiografia, entre outros, como nos aponta Diana Klinger (2008). Nesta última se concentra nosso interesse de análise.

De início, ressaltamos que o gênero autobiográfico, embora seja entendido como um escrito que remonta a vida do indivíduo, não pode ser definido a partir de uma perspectiva totalizante em relação às experiências do autor. Isso porque o texto é disposto de apenas partes da vida dos escritores, partes estas selecionadas conscientes ou inconscientemente, já que de um lado há questões éticas, sociais, editoriais e do outro a própria inconstância da memória que impedem que autobiografia seja disposta da vida do autor em sua completude. A ideia desse aspecto totalizante distancia a autobiografia de uma função própria, a da estética e leva uma ideia errônea de análise para o gênero, tornando-a como um documento propriamente dito sobre a vida de determinado indivíduo, posto um “teor de verdade” puro. É nesse sentido que surge a necessidade de pensar a autobiografia a partir do olhar dos mecanismos memorialísticos, que possui determinada inconstância e desdobramentos subjetivos.

Assim, a autobiografia passa a ser vista menos como uma apropriação da vida de determinado escritor em sua totalidade e mais como um discurso que, embora trate da vida do autor, não a esgota por meio do escrito e nem tem a intenção de fazê-lo, além dos fatos que evidenciam autobiografia como literatura, a saber a questão estilística. Nessa linha de raciocínio, entendemos que os escritos são dispostos de uma seletividade de fatos, os quais possuem relação com mecanismos históricos e literários, dado o fato de que as autobiográficas possuem mais aspectos de literatura que de documentos, logo, são passíveis de entrelace com formas de estetização, como a seleção de acontecimentos, mudanças de datas, locais e nomes de personagens, assim como o próprio fazer literário, que tende a interferir na escrita sobre as experiências.

O tema da autobiografia tem sido recorrente no contexto atual, isso se deve à importância que o sujeito (auto) biografado possui no meio social. A autobiografia ganha força,

também, quando nela encontramos possibilidades de reflexão acerca de mecanismos coletivos situados num contexto histórico. Diante dessas discussões de escritas sobre si, os autores contemporâneos problematizam as suas experiências pessoais, de modo que, cada vez mais, a autobiografia vem se relacionando ou se misturando com os discursos literários.

A possibilidade de refletir sobre as próprias vivências permite que o indivíduo faça uso da escrita para descrever sua vida. O filósofo Mikhail Bakhtin (2003) defende que a (auto) biografia é construída por meio dos mecanismos que tendem a organizar a vida numa narrativa. Essa noção é desdobrada a partir das definições do que o russo chama *consciências biográficas*. Bakhtin nos diz que a consciência (auto) biográfica pode se valer de dois tipos: a que diz respeito à formação da vida em função da amplitude do mundo biográfico (a noção *aventuresco-heróico*) e a de caráter da alteridade investida de autoridade (*social-de-costumes*). Em relação ao primeiro tipo, o pensador russo nos diz:

Os valores biográficos aventureso-heróicos se baseiam no seguinte: a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros, a vontade de ser amado, a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior. Todos esses valores, que organizam a vida e os atos do herói biográfico para ele mesmo, são até certo ponto estéticos, e podem ser valores que organizam também a representação artística de sua vida pelo autor. (BAKHTIN, 2003, p. 143)

Vemos, então, que a primeira consciência abordada por Bakhtin disserta uma necessidade de reconhecimento como um ser transcendente no sentido de experiências difíceis, como alguém que lutou contra sua própria vida e como prêmio consegue um lugar de herói não apenas na trama de sua vida, mas na mente social, na medida em que a autobiografia possui seu teor de coletividade. Percebemos também a questão estética e maleável dos relatos sobre si, em que o autor tende a romancear suas experiências, de modo que a autobiografia passe a ser entendida como um projeto artístico, já que os fatos ao serem retomados passam por uma reconfiguração à medida que as vivências são lembradas. Nisso é ressaltada a abordagem paradoxal da autobiografia, por ser um escrito que parece verídico, porém representado de modo artístico.

Assim, é graças a essa heroicidade obtida a partir do conjunto de experiências do autor que, perpassadas ao texto literário, distancia-se do caráter documental de afirmação da vida em sua totalidade e passa a ser um texto intento à apreensão do leitor de mundo que é do autor, porém que precisa ser reconhecido por outrem.

A aspiração da glória organiza a vida do herói ingênuo; a glória organiza também a narração de sua vida: sua glorificação; Aspirar à glória é tomar consciência de si na sociedade culta e na história dos homens (ou narração), é afirmar e construir sua vida na possível consciência dessa sociedade humana, é crescer não em si para si, mas nos outros e para os outros, é ocupar um lugar no mundo imediato dos contemporâneos e descendentes. (BAKHTIN, 2003, p. 143)

Entendemos, então, que o sujeito que decide escrever sobre si tende a aspirar à glória. Uma glória que é dada ao autor no momento em que a sua vida é empreendida como importante pelos seus leitores. Nesse sentido, o escritor (auto) biografado não escreve simplesmente para si, mas busca um reconhecimento que se condiciona à sociedade no sentido do impacto de seu escrito. É por isso que Bakhtin nos diz que construir a nossa vida textualmente é ocupar um lugar no mundo de nossos contemporâneos, visto que a história de vida de determinado autor é, também, a incrustada na história de vida da sociedade. Pensamos o autor Ferreira Gullar nessa condição, posto que é heroicizado por ele mesmo mediante suas experiências exílicas no contexto da ditadura militar.

Na segunda consciência autobiográfica defendida por Bakhtin, a perspectiva histórica de vivências não é ponto crucial para fabular um ser em particular, mas as experiências desse ser ganham importância no contexto social de uma forma mais efêmera, evanescente e condicionada ao presente em que tais fatos ocorrem:

Neste tipo não há história como força organizadora da vida; a sociedade humana dos outros, à qual a personagem está integrada e na qual vive é dada num corte não histórico (a sociedade humana da história) mas social (a humanidade social); É a humanidade dos heróis vivos (dos atualmente vivos) e não dos mortos e dos descendentes que irão viver, na qual o vivente de hoje e suas relações são apenas um movimento passageiro. (BAKHTIN, 2003, p. 147)

Diferente da primeira consciência, que valora o indivíduo por meio das conquistas e experiências passadas, o tipo *social-de-costumes* requer uma valorização por meio da atualidade, o escrito sobre a vida a partir do que se passa socialmente. Dessa forma, a perspectiva do herói também se faz presente, embora esse herói precise ser disposto de um papel ativo no que se entende como atual, distanciando-se da possibilidade de um indivíduo imortalizado por meio de um feito, ainda que morto. Neste tipo de consciência, a valorização possui teor efêmero, já que demanda um papel mais ativo do sujeito, uma constante luta por aclamação em decorrência dessa possibilidade de esvaecimento dos fatos autobiografados.

Assim, a vaidade autoconsciente de um indivíduo fica em segundo plano, pois a valoração ocorre consoante aos fatos sociais e contextuais. Sobre o segundo tipo de consciência autobiográfica, Bakhtin (2003) assevera, ainda, que “costuma ser mais individualizada a maneira de narrar, mas a personagem-narradora se limita a amar e observar e quase não age, não é produto de fabulação, vive ‘cada dia’ a gastar seu ativismo observando e narrando.” (BAKHTIN, 2003, p. 148, aspas do autor). Dessa maneira, percebemos que, embora a autobiografia seja um meio individual que possibilita a descrição de vivências, é desdobrada em mecanismos coletivos, de modo que a reflexão sobre a intimidade pode remontar ao contexto social e cultural da coletividade, posto que o autor (auto) biografado percebe e inscreve o mundo a sua volta em seu texto.

Michel Foucault (1992), em seu texto sobre escrita de si, aponta para uma necessidade de escrita íntima como forma de reflexão sobre a vida. O filósofo usa a figura do *hypomnemata* como “um veículo importante da subjetivação do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 132). Ao passo que evidencia a possibilidade de subjetivação do escrito, a ideia levantada por Foucault faz com que pensemos os modos de escrita íntima como um mecanismo que permite ao indivíduo incrustar a história de sua existência, de modo a possibilitar uma frequente meditação:

A passar sem descanso de livro para livro, sem nunca parar, sem voltar de tempos a tempos ao cortiço com a nossa provisão de néctar, sem tomar notas, por consequência, nem nos dotarmos por escrito de um tesouro de leitura, sujeitamo-nos a não reter nada a dispensarmos por diferentes pensamentos e a esquecermo-nos a nós próprios. A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um exercício de razão que se opõe ao grave defeito da *stultitia* que a leitura infundável se arrisca a favorecer. (FOUCAULT, 1992, p. 134)

Então, a escrita de si ressaltada por Foucault promove uma constante retomada das experiências do sujeito, ao passo que permite que esse sujeito armazene o que considera necessário para evitar *o esquecimento de si próprio*. Dessa forma, para Foucault, a escrita de si é também um exercício de si, tendo em vista que o indivíduo precisa exercitar seus rituais íntimos e práticas cotidianas para, a partir dessas formas de revisitação do passado, dar sentido para as suas vivências. Assim, é possível perceber como uma forma de reconhecimento do íntimo, na medida em que a possibilidade de reflexão sobre o vivido depende do ato de “reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (FOUCAULT, 1992, p. 132). É por isso que os sujeitos que presenciaram guerras, enfrentaram ditaduras e sofreram traumas buscam essa tentativa de narrar os acontecimentos.

2.2 Memória, autobiografia e subjetividade: caminhos que se entrecruzam

A memória é um mecanismo imprescindível para se pensar o ser humano, no que se refere à sua relação consigo mesmo e com os outros. Desde a antiguidade, a memória é reconhecida como meio crucial de reflexão sobre o sujeito e sobre o outro: os gregos da antiguidade reconheceram sua importância e propuseram a divinização da memória: a deusa *mnemosine*, mãe de nove musas que surgiram a partir de nove noites que passara com Zeus, o rei dos deuses gregos. A essas entidades mitológicas, atribui-se a tarefa de inspirar os poetas em suas produções, fazendo-os lembrar dos grandes feitos dos heróis. (LE GOFF, 1990).

Nesse sentido, às musas da memória era atribuída a função de revelar aos poetas os segredos do passado, numa ótica cultural e mítica. Ao passo que essas musas levavam ao poeta a história e cultura de um povo, possibilitava a mistificação das reminiscências. Assim, a memória como meio de perpetuação do passado também era valorizada nos tempos medievais do ocidente. Segundo Le Goff (1990), no fim do século XI, em uma perspectiva relacionada aos costumes cristãos, a memória era comumente associada ao morto. Um abade italiano do mosteiro de S. Benedetto di Polirone ressalta a necessidade de um livro que contivesse o nome de todos os nomes de seus familiares. O livro deveria estar diante do altar para que a memória de cada um fosse conservada nas celebrações das missas e outras atividades.

De acordo com o historiador francês Jacques Le Goff (1990, p.366) “A memória, como propriedade de conversar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou o que ele representa como passadas.” Com isso, a memória se torna um baú de guardados em dois planos: primeiro, porque conserva em modo psíquico, os sentimentos humanos vivenciados ao longo de sua experiência; segundo, porque guarda a história, a identidade do homem e da sociedade à qual pertence. Assim, a memória permite ao homem refletir sobre sua vida, revestida de afetos ou desafetos de acordo com as suas vivências.

Consideremos as lembranças em dois desdobramentos: o individual e o coletivo. O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2003) defende que memória individual se constitui numa percepção íntima que cada indivíduo carrega em si sobre determinado fato. Ela é subjetiva e pessoal, portanto instável, já que não se fundamenta num contexto unânime de indivíduos para ser efetiva. Se um grupo de amigos decide ver ao mar pela primeira vez, por mais que todos o façam ao mesmo tempo, cada componente do grupo guardará a sua percepção do acontecimento, uma ótica apenas sua. Nas palavras de HALBWACHS (2003, p. 59),

Lembramos o que sentíamos então, sem que os outros soubessem, como se este gênero de lembrança houvesse marcado sua impressão mais profundamente em nossa memória porque dizia respeito exclusivamente a nós. Neste caso, por um lado os testemunhos dos outros serão incapazes de reconstruir as lembranças que apagamos, e por outro, aparentemente sem o apoio dos outros nos lembramos de impressões que não comunicamos a ninguém.

Assim, a memória marca o íntimo do indivíduo, aflorando suas impressões mais profundas, essas particularidades podem ser remoradas a partir de um contexto mais amplo: o da memória coletiva. Por sua vez, a memória coletiva é transcendente a essa perspectiva restrita. Esta se configura no momento em que os indivíduos passam a manter uma relação em comum no que diz respeito à memória. A memória passa então a ser um eixo socialmente construído, logo: por mais que cada ser humano tenha sua particularidade a determinado fato, sempre haverá fatos comuns entre si e os da sua volta. A memória é, então, social:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. (HALBWACHS, 2003, p.30)

Como nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum com relação a certos aspectos, permanecemos em contato com esse grupo e ainda somos capazes de nos identificar com ele e de confundir o nosso passado com o dele. (HALBWACHS, 2003, p. 33)

Dessarte, a memória ganha força no momento em que mais indivíduos a compartilham. Denota-se que o fato memorável na perspectiva de todos os componentes de um grupo se torna importante, pois tal impressão é, agora, coletiva. A memória coletiva é composta de percepções individuais, isso não quer dizer que uma é mais importante que a outra, mas é uma relação de completude. Halbwachs (2003, p.40) nos diz que “o fato de guardamos a lembrança de impressões que nenhum de nossos companheiros na época pôde conhecer, também não constitui uma prova de que nossa memória pode bastar e nem sempre tem necessidade de se basear nas demais.” Ao passo em que percebemos certa autonomia da memória individual, vemos que ela, em certas ocasiões, precisa estar acompanhada de memórias em comum, ganhando mais força. Desse modo, as duas mantêm uma relação.

Posta a condição de o mecanismo que permite a revisitação de vivências íntimas e coletivas que compõe a história do indivíduo, a memória é fator decisivo para pensar as diferentes formas de escrita de si. Isso porque o indivíduo precisa do suporte de reminiscências que o permite promover o escrito a respeito de sua vida. Leonor Arfuch (2013) assevera que a memória é dissociável dos escritos íntimos, ainda que tal relação se dê de formas distintas e em

escalas diferentes. Isso acontece na medida em que a memória ampara diversos gêneros distintos – a carta, o diário, o romance memorialístico, a autobiografia, a autoficção - que, por assim sê-los, fazem uso da memória em enlace à estrutura, intento e abordagem que o gênero demanda, mas que a constante é a presença imprescindível do exercício da reminiscência.

Ao passo que ressalta a possibilidade da memória se apresentar à autobiografia de modos distintos, Leonor Arfuch assevera que esta relação memória-autobiografia se dá no confronto ou aproximação das discussões coletivas que se imbricam na exposição íntima do indivíduo, a depender da vida (auto) biografada:

Memoria y autobiografía se entran aquí de modos diversos, dejando ver precisamente la impronta de lo colectivo en la devenir individual, según el arco existencial de cada trayectoria. Los dilemas de la representación, la cualidad signifiante – y aún deslumbrante- dela forma, la tensión entre el singular y el número – el número atroz de las pérdidas- también tienen lugar en este diálogo. (ARFUCH, 2013, p. 16).

Dessa maneira, autobiografia e memória convivem em um constante diálogo, posto que o sujeito (auto) biografado precisa dos arcauços de reminiscências para visitar o vivido e instaurá-lo por meio da escrita. Como aponta Arfuch, os dilemas da relação giram em torno da tensão entre o singular e o coletivo, posta a inescapável relação daquilo que é narrado especificamente sobre o autor da autobiografia e os elementos coletivos que se entrelaçam à vida dele. É por isso que a teórica ressalta que a relação autobiografia e memória permite uma transmissão cultural, haja vista que a lembrança e a narração a respeito desta é o que permite que a cultura seja perpassada.

Si en toda sociedad la rememoración forma parte obligada de las operaciones de transmisión de la cultura, del trazado de la historia y la “invención de la tradición”, es a partir del hito paradigmático de Auschwitz, la Shoá, que la cuestión de la memoria, como dilema y como elaboración ineludible – teórica, ética, política – de las atrocidades del siglo xx y su más allá, se ha transformado en uno de los registros prioritarios de la actualidad, sobre todo en relación con lo que ha dado en llamarse “historia reciente”. (ARFUCH, 2013, p. 24)

É possível perceber, então, que à medida que a autobiografia, em convívio com a memória, consegue transmitir mais que a vida íntima do autor e transcende da memória individual para a coletiva, a autobiografia pode ser pensada como um testemunho, ainda que, por se tratar da memória, não possua um teor de “verdade absoluta”. Essa possibilidade se alarga quanto o escrito autobiográfico se atrela a um período que possua uma notoriedade no

que concerne ao social, histórico e político, o que dialoga diretamente em *Rabo de foguete*, como discutimos no capítulo anterior.

Assim, os escritos íntimos podem ser problematizados como testemunhos, sobretudo quando aderem a um enlace da intimidade propriamente dita com os desdobramentos sociais. Na visão de Beatriz Sarlo (2007), o texto-testemunho é construção totalmente subjetiva, posto que, sendo discurso, não carrega o vivido tal qual, além disso, tenta reproduzir experiências que perpassam as impressões de quem narra, o que também distancia o vivido do lembrado. O fato do homem pós-moderno ser dotado da inconstância, crise identitária e constante mudança ou mistura de apropriações de diferentes ideias alarga essa ideia de subjetividade no contemporâneo, e conseqüentemente nos escritos.

Os relatos testemunhais são ‘discurso’ nesse sentido, porque têm como condição um narrador implicado em fatos, que não persegue uma verdade externa no momento em que ela é anunciada. É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma ‘experiência fenomenológica’ do tempo presente da enunciação. (SARLO, 2007, p. 49)

É possível ver, portanto, que a subjetividade está presente nos gêneros íntimos pela carga sentimental e pelas impressões que as experiências guardam, de modo que o passado interfira no relato no presente, assim como pode ocorrer o contrário: o presente também tende a ofuscar as experiências de outrora, posto que olhamos para nosso passado com a visão do presente do que somos na atualidade, como nos assevera Mikhail Bakhtin (2003). Ainda nas palavras de Sarlo:

Entendendo as noções de Ricoeur, pode-se dizer que a hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apóia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade. A rememoração do passado (que Benjamin propunha como a única perspectiva de uma história que não reificasse seu objeto) não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação. E, mais que uma libertação dos “fatos” coisificados, como Benjamin desejava, é uma ligação, provavelmente inevitável do passado com a subjetividade que rememora no presente. (SARLO, 2007, 49)

Assim, é possível entender que um escrito sobre a vida do sujeito não tem outra base a não ser a sua memória ou a memória do outro. Ao passo que a autobiografia promove a revisitação das memórias, o indivíduo não consegue separar-se da subjetividade presente nelas. Nessa linha de pensamento, há uma seletividade quando da narração, ora consciente, ora

inconsciente, no momento em que o passado aflora na mente do indivíduo, fazendo com que a imprecisão e inconstância desse indivíduo aumentem. Ademais, a forma social da atualidade também interfere nos discursos que se pautam em memórias, na medida em que o sujeito tende a suprimir informações de acordo com as demandas a seu redor.

Gilles Deleuze (1992) discute um *processo de subjetivação* entre uma experiência vivida em determinado tempo e o momento de escrita sobre tal vivência. É nesse sentido que, com base em Michel Foucault, o filósofo francês vê a vida como obra de arte, posta a possibilidade de evocação do subjetivo em associação à constante reflexão dela:

Clarões e cintilações, enunciados arrancados às palavras, mesmo o riso de Foucault era um enunciado. E que haja disjunção entre ver e dizer, que os dois estejam separados por um afastamento, uma distância irreduzível, significa apenas isto: não se resolverá o problema do conhecimento (ou melhor, do “saber”) invocando uma correspondência, nem uma conformidade. Será preciso buscar em outro lugar a razão que os entrecruza e os tece um no outro. É como se o arquivo fosse atravessado por uma grande falha, que põe, de um lado, a forma do visível e, de outro, a forma do enunciável, ambas irreduzíveis. E é fora das formas, numa outra dimensão, que passa o fio que as costura uma à outra e ocupa o entre-dois. (DELEUZE, 1992, p.121)

Assim, vemos que por mais simples que possam ser as nossas experiências como sujeitos, há um distanciamento entre tais experiências e a materialização linguística a respeito delas. Isso porque entre o acontecimento e a reflexão dele perpassa um processo do qual decorre a subjetividade do sujeito, além da maturação do sujeito, passível de ocorrer nesse distanciamento entre o “ver” e o “dizer o que viu”. É por isso que Deleuze assevera a presença de uma *falha* na forma de revisitação de vivências analisadas, o arquivo, mostrando-nos que entre o “visível” e o “enunciável” há um outro espaço, o qual é constituído subjetivamente.

Esse processo de subjetivação se dá de forma natural ao procedimento discursivo, já que o indivíduo é composto de sentimentos que se misturam com suas experiências e deságuam no momento da escrita sobre a vida. O que temos que considerar é que, levando a discussão para a questão da escrita autobiográfica, a subjetividade presente nos relatos evidencia o relato com a possibilidade de adequação ou distanciamento do fato tal qual ocorreu. Esse distanciamento se dá de forma baseada em valores morais, na medida em que na escrita nomes, fatos podem ser supridos em decorrência da ética, ou pela questão estilística, em que o autor organiza o escrito suprimindo fatos que não condizem com a lógica do narrado: “Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida.” (DELEUZE, 1992, p.123).

Então, na tentativa da construção de uma narrativa, o indivíduo atribui sentidos ao discurso sobre o passado, preenchendo ou alargando lacunas à medida que as aflorações de suas memórias acontecem, é por isso que a memória se faz seletiva e fragmentária, pois essas inconstâncias torna a narrativa ausente em relação a uma linearidade de acontecimentos, o que se relaciona com as tendências contemporâneas dos escritos sobre a vida. Nesse sentido, há possibilidade de os autores das autobiografias ocultarem fatos, organizarem outros, mudar nomes de personagens e lugares, ao tempo em que entendemos que o escrito se pauta nos mecanismos memorialísticos.

Ainda em discussão a respeito da ascensão da subjetividade que dialoga com os escritos íntimos, Linda Hutcheon (1991) também atrela aos contextos da atualidade a possibilidade de uma análise maleável das obras de arte, tal como empreendemos a autobiografia como discurso advindo da memória. A teórica canadense nos diz que, por conta da subjetividade transmitida quando do momento da escritura, o autor se localiza em locais diversos, de maneira que o leitor não consiga afirmar a “veracidade totalitária” daquilo que é narrado. Nas palavras de Hutcheon:

Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (como em *the White Hotel* [O Hotel Branco], de D. M. Inomas) ou deliberadamente provisórios e limitados - muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (como em *Midnight's Children* [As Crianças da Meia-Noite], de Salman Rushdie) (ver Capítulo 10). Conforme diz Charles Russel, com o pós-modernismo começamos a enfrentar e somos desafiados por uma arte de perspectiva variável, de dupla autoconsciência de sentido local e amplo. (HUTHEON, 1991, p. 29)

Desse modo, a obra é expressa por uma carga subjetiva que dificulta a localização do autor no escrito. Sob esse prisma, a autobiografia depende da memória e a memória é amplamente subjetiva, dando possibilidade para que o autor tenha uma liberdade em sua narrativa no sentido de não seguir uma cronologia efetiva de fatos, assim como um arcabouço de referências de espaços, pessoas e acontecimentos tais quais ocorreram em sua vida. Em seus estudos sobre os discursos da contemporaneidade, Vieira e Caldas (2006) asseveram que a dissipação da objetividade e ascensão dos desdobramentos subjetivos marcam a atualidade, que se vê, a cada dia, interessada em espetacularizar aquilo que se julga íntimo, problemático, incerto. É por isso que as autobiografias ganham voz no mundo atual, posto o interesse que o homem de hoje tem de abstrair a vida do outro como referência, ainda que esta seja incerta.

Essa demanda de abstração da obra autobiográfica como referência nos mostra que a memória do indivíduo que se *autobiografa* é importante para o meio ao qual pertence. Leonor Arfuch defende que a memória e autobiografia se relacionam quando a discussão da narrativa

autobiográfica possui o teor de experiências traumáticas. Isso porque, quanto mais o escrito sobre o vivido tenta escrever sobre as experiências de dor, angústia, tristeza, ressentimento, mais a questão subjetiva entra em voga por entre o relato: “Si de algún modo las narrativas del yo nos constituyen en los efímeros sujetos que somos, esto se hace aún más perceptible en relación con la memoria en su intento de elaboración de experiencias pasadas, y muy, especialmente de experiencias traumáticas.” (ARFUCH, 2013, p.76).

Dessa maneira, no momento em que o sujeito tece sua autobiografia, o seu relato se torna dificultoso porque sua memória permite que os acontecimentos traumáticos sejam revividos, fazendo com que o sujeito autobiográfico passe por um dilema, uma revisitação das suas dores, seus traumas, suas mazelas existenciais abrigadas em sua memória. Em contrapartida a esses impasses quando da narrativa de si, a autobiografia, por seu teor performativo, faz-se importante para o escritor, que embora o faça com dor, escreve sobre o seu vivido por motivos conscientes, ao passo que se faz importante para o leitor, que absorve, empreende, e analisa as experiências traumáticas dos autores em suas narrativas de si.

Assim, é possível perceber que a autobiografia, como um gênero que se constrói em torno de uma performatividade e materialização linguística, ampara-se na memória, a qual preserva suas vivências individuais e coletivas. A memória, por sua vez, guarda os sentimentos – tanto os de alegria, afeto e contentamento quanto os de tristeza, desafeto e trauma – que tendem a escorrer quando da escrita autobiográfica, fazendo-a um texto com forte carga subjetiva e, portanto, menos como uma “verdade absoluta” de fatos e mais como forma instável, maleável e seletiva.

2.3 Autobiografia: panoramas e possibilidades.

O teórico francês Philippe Lejeune (2014) inicia seus estudos afirmando que a pesquisa em autobiografia não se confunde com a análise profunda do interior do autor a partir de seus escritos. Também deixa claro que sua intenção não é estabelecer critérios para a consagração de obras do gênero, a fim de gerar um cânone autobiográfico. Modificando sua própria concepção sobre autobiografia, o crítico propõe uma nova abordagem conceitual. Assim, autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p.16).

Dessa maneira, a autobiografia é disposta de uma perspectiva, antes de tudo, memorialística, de modo que os lugares que o sujeito (auto) biografado habitou, as relações que trocou com as pessoas a sua volta, assim como as experiências essencialmente sociais são lembradas, a fim de contar a história da *personalidade* desse sujeito.

Em relação à *forma de linguagem*, Lejeune (2014) leva em conta que se caracteriza, primordialmente, por meio de narrativas em prosa, cujo *assunto tratado* vem a ser a vida íntima de um determinado indivíduo. Destarte, em uma análise autobiográfica, é necessário que procure o autor no escrito tido como homônimo à vida deste. É preciso estudar a identidade pessoal, os espaços caracterizados, assim como os eventos sociais presenciados, de modo a tentar relacionar esses elementos tanto com o escritor da autobiografia quanto com o narrador da história. Essa análise evidenciará se as informações dispostas na obra são atribuídas à pessoa real, embora contenha algumas descrições que podem não ser iguais as da vida do autor, haja vista que isso é passível de acontecer.

Também é necessário pensar a posição em que o narrador da obra se mantém a partir do fato dele ser o narrador de sua própria história, ou seja: narrador e personagem principal se fundem. Outra necessidade que diz respeito à posição do narrador é a da história se desenvolver a partir de uma perspectiva de retrospectiva, de maneira que o sujeito escreva sobre as etapas de sua vida por meio de lembrança, isso vai ao encontro dos estudos da memória, o que nos interessa de perto nesta pesquisa. (LEJEUNE, 2014).

É importante salientar que as características ressaltadas por Lejeune em relação à autobiografia não são totalitárias, a ponto de eliminar possibilidades que destoem da prosa ou das outras nuances apontadas. Ademais, atenta para a dificuldade de separar gêneros, os quais podem, dependendo do caso, ser relacionados:

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas. O assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção, ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima: memórias, diário, ensaio e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares. (LEJEUNE, 2014, p. 17, itálico do autor.)

Assim, vemos que o autor defende que há primazia de características que seriam mais condizentes em relação aos escritos sobre si, como a apropriação de um relato memorialístico,

mas deixa aberta a possibilidade de alguns gêneros em que o espaço de tempo entre o fato ocorrido e o momento da escrita sobre ele é mínimo, como o autorretrato e o diário, mostrando-nos a necessidade de se pensar os mecanismos de proporção que norteiam as categorias.

Phillippi Willemart (2009) postula quatro tipos de autobiografias: a primeira noção de autobiografia diz respeito a um narrador que tenta preencher lacunas dos acontecimentos narrados, de forma a explicar os motivos de suas ações no decorrer de sua trajetória; o segundo se relaciona intimamente com o sujeito autobiografado como o cerne da história, por meio de “condensações e metonímias” (WILLEMART, 2009, p.134);

No que concerne ao terceiro tipo de autobiografia, Willemart visa remontar uma identidade do ser por meio do curso de sua vida; e por fim, o tipo em que o narrador se mostra como uma testemunha fiel, que tenta mostrar ao leitor a fidelidade de suas palavras no decorrer da narrativa. Sobre o último tipo de autobiografia é uma problemática, dada a impossibilidade de uma verdade totalitária do lembrado, tendo em vista o processo de seleção e/ou estetização dos fatos, sendo que este se faz quando as informações são organizadas em modos, tempos e lugares diferentes em relação ao que realmente aconteceu.

Embora o crítico elenque tipos de escrita autobiográfica, defende uma máxima: que os escritos se baseiam na perspectiva da rememoração dos respectivos acontecimentos, concordando com o pensamento de Philippe Lejeune, quando este cita o teor retrospectivo como uma característica primordial da autobiografia. Nas palavras de Willemart (2009),

Devemos insistir em um fato evidente. Os quatro tipos partem do presente e remontam ao passado, mesmo que comecem a narrativa por seu nascimento. A atitude inicial dos narradores será sempre a do a posteriori. Façam o que fizerem, sempre olharão para sua vida a partir do presente da enunciação. (WILLEMART, 2009, p. 135)

Além do uso dos mecanismos memorialísticos, um pressuposto importante nos estudos sobre a literatura íntima, especificamente as autobiografias, é a identidade homônima entre autor, narrador e personagem. Nesse sentido, em *Rabo de foguete* o escritor é o mesmo que assume o discurso e desenvolve toda a história, ou seja, o narrador conta a história de um personagem principal, o protagonista, que também é identificável como o próprio autor e o narrador. Nas palavras de Lejeune,

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). (LEJEUNE, 2014, p. 28, itálico do autor.)

Assim, a relação de identidade *narrador-personagem-autor* firma o que o teórico chama de *pacto autobiográfico*, de modo que o leitor identifique a autobiografia a partir do próprio reconhecimento de quem escreve, de quem narra e sobre quem se escreve, sendo eles a mesma pessoa. Esse contrato é firmado, ainda, pelo emprego da primeira pessoa como uma forma de mostrar um *eu* assumindo a responsabilidade de um discurso, ao passo em que suscita certa veracidade ao dissertar os fatos que compõe a história da vida do indivíduo, a partir da carga semântica do “eu fui”, “eu fiz”, “eu estive”. Como nos assevera:

A identidade do *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa. É o que Gérard Genette denomina narração ‘autodiegética’, em sua classificação das ‘vozes’ da narrativa, classificação que ele estabelece a partir de obras de ficção. Entretanto, o autor deixa claro que pode haver narração ‘em primeira pessoa’ sem que o narrador seja a mesma pessoa que o personagem principal. É o que chama, numa perspectiva mais ampla, de narração ‘homodiegética’. Basta continuar esse raciocínio para ver que, no sentido inverso. É perfeitamente possível que haja identidade entre narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa. (LEJEUNE, 2014, p. 19)

Embora a presença de um “eu” remonte uma apropriação do discurso e, depois de assumida a história como o escrito da vida do autor, caracterize a narração autodiegética, é importante lembrar que os estudos da autobiografia não consideram uma obra como tal somente pela presença da primeira pessoa do discurso, pois o narrador pode fazer uso dela e ser distinto de um nome próprio reconhecido como autor do texto.

Em suas reflexões a respeito dos estudos de Benveniste sobre o “eu”, Lejeune problematiza que o teórico da subjetividade esquece-se de fazer a atribuição ao “eu” como nome próprio, pois o discurso do *eu* precisa estar pautado no conhecimento da identidade dele. É por isso que ao analista da autobiografia é dada a incumbência de associar a assertividade do “eu” que narra aos elementos da identidade pessoal do autor como a consonância entre nomes de entes queridos entre outros fatores, de maneira que os elementos dispostos na narrativa contribua para a identidade de quem se pronuncia.

Na instauração de um “eu” dotado de sua relação com o nome próprio, há homonímia entre o narrador e o nome que estampa a capa da obra autobiográfica. Desse modo, em *Rabo de foguete* o discurso pertence a uma voz em que o autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume a si mesmo, estando a sua realidade presente no próprio livro. O leitor da autobiografia pode sentir interesse em conhecer o autor em uma perspectiva anterior ao relato autobiográfico, podendo o fazer a partir de outras obras já publicadas. É o que percebemos na

obra *Poema sujo* (1976), que apresenta alguns aspectos da vida que se articulam a relatos em *Rabo de Foguete*. O leitor acaba por medir a autoridade de um texto a partir do nome de quem o escreve, ao passo em que mede, também, a importância de se conhecer a vida do autor ou sujeito autobiografado.

Assim, a vida do autor e a história apresentada em *Rabo de foguete* a partir de categorias que assumem a autobiografia como um gênero que expõe a realidade do personagem-narrador, que a coloca como se dotada de relevância e que, portanto, precisa ser contatada. Essa importância torna-se um pacto, reconhecida tanto pelo autor quanto pelo leitor. O autor a reconhece quando entende que seu conjunto de experiências se desdobra em outros sujeitos que vivenciaram situação semelhante e, portanto, precisa ser revelado. Por sua vez, o leitor também reconhece a importância da vida do autor na medida em que reitera a recorrência coletiva.

Por outro lado, há obras em que o nome próprio do autor não é citado explicitamente no decorrer da trama, já que o leitor já possui certo conhecimento da identidade do escritor, a partir dos pressupostos anteriores à publicação da autobiografia, como dissemos anteriormente. Esse conhecimento permite ao leitor reconhecer a história de vida do escritor perpassada à escrita, já que este é um ser conhecido e aclamado pelo seu público, sem precisar de um reconhecimento mais efetivo em determinada obra.

Em narrativas autobiográficas acontece, ainda, de o nome do sujeito que se pronuncia não ser citado nas primeiras linhas da narrativa, contudo pode aparecer no decorrer da narrativa, de uma forma mais espontânea. Lejeune exemplifica isso em *As confissões*, de Rousseau, quando diz que, embora o próprio nome da obra já remeta à ideia de relato pessoal, essa ideia é confirmada no decorrer do texto, com a menção de “Rousseau” e “Jean-Jacques”. Isso mostra o intento do autor de brincar com a verdade, ou com o que se aproxima da verdade, de maneira que o leitor esteja apto a buscar as evidências ao longo do texto, relacionando este às informações exteriores à obra.

A ideia de apropriação coletiva é analisada pela teórica argentina Leonor Arfuch (2010), a qual vê o dito “biográfico” diante de gêneros que se pautam em apreender o caráter evanescente da vida. Assim, o coletivo se apropria do biográfico porque esses gêneros ressaltam a importância de fatos cotidianos que passariam despercebidos. Na visão de Leonor Arfuch, os gêneros (auto) biográficos confrontam constantemente as formas de desfalecimento da memória, a rotina corriqueira, os detalhes registrados dos acontecimentos, o relato que torna as diferentes vivências “edificantes”, passível de atribuir a um instante um teor precisamente analisável, catártico, guardador de ricas experiências.

Nessa perspectiva, as “biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa necessidade em deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência.” (ARFUCH, 2010, p. 15). Isso quer dizer que, enquanto as marcas do cotidiano do sujeito são deixadas por meio das formas de escritura íntima, esse sujeito é passível de ser aclamado, na medida em que seu dia-a-dia é axiológico. Ademais, a fala de Arfuch aponta para o fato de que os escritos deixados pelos sujeitos são dotados de individualidade, de intimidade, mas que eles também são passíveis de um reconhecimento coletivo.

Vemos que os valores (auto) biográficos são reconhecidos na medida em que os relatos de vida são passíveis de ser absorvidos por, pelo menos, uma parte considerável da sociedade, evocando a ideia de que a necessidade de escrever e publicar sobre si não diz respeito apenas a uma vaidade de situar, cronologicamente, acontecimentos íntimos, mas ela se desdobra na condição ontológica do sujeito biografado, na medida em que ele é pertencente a uma sociedade em que há uma necessidade de apreensão do conteúdo das (auto) biografias. Sobre isso, diz Arfuch:

o espaço biográfico, tal como o concebemos, não somente alimentará ‘o mito do eu’ como exaltação narcisista ou voyeurismo – tonalidades presentes em muitas de suas formas -, mas operará, prioritariamente, como ordem narrativa e orientação ética nessa modalidade de hábitos, costumes, sentimentos e práticas, que é constitutiva da ordem social. (ARFUCH, 2010, p. 32)

Diante das palavras da teórica, percebemos que os discursos biográficos estão para além das vaidades que implicam na exteriorização do que determinado autor viveu, também não se baseia somente na fama obtida por meio da publicação sobre a vida. O *espaço biográfico* se concentra naquilo que a sociedade que recebe a obra pensa, sobretudo na sociedade contemporânea, a qual demanda cada vez mais uma escrita que represente a sua sociedade, e conseqüentemente os dilemas advindos dela. Assim, além da necessidade individual de narrar sobre si próprio, é possível enxergar um efeito catártico das experiências narradas, em torno dos mecanismos éticos do contexto social, político, econômico do sujeito (auto) biografado. É por isso que Leonor Arfuch nos diz que

as ciências sociais se inclinam cada vez com maior assiduidade para a voz e o testemunho dos sujeitos, dotando assim de corpo a figura do ‘ator social’. Os métodos biográficos, os relatos de vida, as entrevistas em profundidade delineiam um território bem reconhecível, uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos. (ARFUCH, 2010, p. 15, aspas da autora)

Assim, os discursos sobre a vida transcendem a perspectiva individual de quem escreve, assim como a curiosidade do leitor que se interessa em obter as (auto) biografias para acompanhar a intimidade de um sujeito, passando a ser vista como uma unidade reconhecível, um mecanismo dotado de um teor cultural e político, sobretudo quando o contexto de vida do sujeito biografado é importante para a história e memória do coletivo, contextos que conseguem circunscrever a memória coletiva de determinada sociedade, o que é terminantemente passível nesta pesquisa.

A autobiografia assume a noção de importância do discurso do outro. Em primeira análise, o indivíduo tende a ter como uma curiosidade pela vida do outro. Essa é uma característica que se agravou na contemporaneidade, com as diversas possibilidades em acompanhar a vida das pessoas a nossa volta. Nessa ótica, o sujeito se torna um adepto à curiosidade aos contextos privados do outro. Arfuch nos diz que

embora não seja difícil expor as razões dessa adesão – a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de voyeurismo, a aprendizagem do viver -, a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea.” (ARFUCH, 2010, p. 16)

A nossa análise se distancia de uma perspectiva de curiosidade e se aproxima do caráter de identificação a partir das vivências apresentadas no texto. A *aprendizagem do viver* citada por Arfuch, diz respeito a um tipo de efeito catártico que um indivíduo mantém quando se depara com os desdobramentos de vida do autor. Nesse sentido, essa realidade se aplica quando os escritos autobiográficos são situados em um contexto histórico-social reconhecível por quem os lê, de modo a propiciar ao leitor a reflexão sobre tal contexto.

Assim, as autobiografias ganham público, pois é preciso mais do que uma autoconsciência valorativa por parte do autor em relação a seus escritos, é preciso uma valorização social e receptiva. Dentre os motivos que levam alguém a ler autobiografias, segundo a estudiosa de literatura confessional Maria Luiza Ritzel Remédios (1997), está a curiosidade ingênua, a identificação com os personagens em torno dos problemas e soluções do enredo e a admiração pelo protagonista-autor-narrador. Desse modo, a literatura intimista e confessional tende a aproximar o leitor, por isso, a referida estudiosa define o gênero como uma “literatura

centrada no sujeito, pois o sujeito é o objeto de seu próprio discurso.” (REMÉDIOS, 1997, p. 9).

Dessa maneira, o leitor tende a absorver a trama autobiográfica porque se identifica com ela, de modo a enxergar a recorrência de contexto entre o que lê com a sua própria história, ou sua própria cultura. É nessa perspectiva que Arfuch diz que “o que leva repetidamente a recomençar relato de uma vida (minucioso, fragmentário, caótico, pouco importa seu modo) diante do próprio desdobramento especular: o relato de todos.” (ARFUCH, 2010, p. 16).

Percebemos, então, o caráter coletivo da autobiografia, em que o escritor a entenderá sua história como o enredo da vida dos demais indivíduos que presenciaram o mesmo contexto histórico, assim como será o *relato de todos* no momento em que o leitor entende que a nação do sujeito escritor é também a sua, possibilitando a reflexão sobre a história e cultura de seu povo.

Nessa relação entre o “eu” que narra e os acentos coletivos, é possível perceber a força que os escritos de vida possuem, pois ao passo em que o indivíduo pensa em sua vida e tenta reconstruí-la em narrativa, ele o faz a partir do contexto no qual é inserido, logo, sua história é passível de ser reconhecida pelo o outro. Foucault (1992) nos fala sobre a imbricação da escrita de si com as nuances que caracterizam o outro:

Escrever é, pois, “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer-se o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se envolve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo o que de si mesmo lhe diz. (FOUCAULT, 1992, 137)

Assim, os escritos de vida relacionam o “eu” e o “outro”, de modo que as experiências do sujeito autobiografado são passíveis de reconhecimento. Isso mostra o impacto que tais escritos podem causar. É por isso que algumas vozes autobiográficas são suprimidas, pois há um conjunto de fatores sociais, econômicos e políticos que surgem tendo em vista o poder dos escritos. Isso porque os escritos sobre a vida dos indivíduos carregam elementos que vão além de si: as pessoas a sua volta, os lugares-comuns, as crises histórico-sociais, bem como os nomes dos “vilões” recorrentes em determinado momento histórico, logo, a autobiografia também se revela como uma forma de denúncia. Nessa perspectiva, a filósofa Judith Butler (2015) nos diz que

Não existe nenhum eu que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum “eu” que não esteja implicado em um conjunto de

normas morais condicionadoras. Quando um “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração. (BUTLER, 2015, p. 14)

Então, ao passo em que um “eu” se instaura, este se faz composto do conjunto social regido, desdobrado em regras, convenções, e valores que perpassam ao texto intimista. O escritor é refém de uma necessidade constante em relação aos gêneros discursivos íntimos: a preocupação com o outro que se sente ameaçado pelos escritos. Essa ideia também é vista em Foucault (1982), quando usa a figura das correspondências para nos mostrar que, embora escrevamos um discurso pessoal, o fazemos pensando no outro, em como este vai receber o nosso discurso e quais as consequências dele.

É por isso que o autor pensa no outro, embora o texto seja sobre si mesmo. Além dessa ideia, o espaço autobiográfico dispõe de uma *vantagem* que não se relaciona com o receptor do escrito sobre a vida e sim ao próprio escritor, qual seja o aspecto retrospectivo faz o escritor olhar para si mesmo como outro. Observemos as palavras de Arfuch:

Podemos postular, por enquanto, uma vantagem suplementar da autobiografia: para além da captura do leitor em sua rede peculiar de veridicidade, ela permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como outro”. (ARFUCH, 2010, p. 54-55, aspas da autora)

Dessa maneira, a divergência entre a personalidade do autor de antes com a sua realidade no momento da enunciação pode tanto sugerir uma reflexão que perpassar ao texto, como haver certa idealização do passado. Percebendo certa liberdade sobre seu escrito, o autor se conhece como o personagem central de sua trama, podendo ser romanceado. Reconhecemos que essa ideia só é possível até certa escala, posto que o escritor e sua vida já são conhecidos parcialmente pelo público.

A noção do *ator social* de Arfuch relaciona-se com essa visão que o escritor faz de si como o personagem mais importante da narrativa, em que tal personagem é o ser que se insere no contexto histórico-social de sua própria trama, de modo a possuir uma personalidade forte, um indivíduo que enfrentou as dificuldades e dissabores de seu tempo. Assim, os impasses, as injustiças, o regime que o personagem enfrenta o torna um ser aclamado quando da sua escrita, o que se desdobra na atribuição de Leonor Arfuch.

Essa ideia também é defendida por Bakhtin (2003) quando diz que ativamos um “outro” de nós mesmos no momento em que rememoramos nosso passado: “o autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco

quando nos olhamos no espelho [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 140). Ainda na ideia da rememoração do indivíduo que se vê como outro no passado, o crítico nos assevera:

Em nossas lembranças habituais de nosso passado, o frequentemente ativo é esse outro, em cujos tons axiológicos recordamos a nós mesmos (nas lembranças da infância é a mãe encarnada em nós). A maneira de recordação tranquila de nosso passado que ficou distante é estetizada, e formalmente próxima da narração (as lembranças à luz do futuro do sentido são lembranças pertinentes.) Qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral. (BAKHTIN, 2003, p. 140)

Assim, o indivíduo do presente tende a ser diferente do seu “eu” rememorado, de modo a olhar para si com um olhar mais perceptivo e condicionado ao que o autor se tornou entre o acontecimento narrado e o seu respectivo tempo de escrita. É por isso que Bakhtin nos diz que as memórias são estetizadas de forma consciente ou inconsciente, porque o ser que rememora passou por um processo de maturação entre o fato de outrora e o que se tornou no “hoje”. Nesse sentido, os escritores de autobiografias tendem a fazer certa organização de sua vida no processo de escrita, a partir dos processos memorialísticos que permitem ocultar fatos ou alterá-los, na medida que os autores autobiografados se colocam como os *heróis* das tramas.

Assim, os estudos sobre a autobiografia refletem a necessidade de uma escrita, bem como seus efeitos, quando postos num contexto. À medida que o escritor reconhece seus escritos como autobiográficos, dá espaço para as diferentes formas de análises do escrito, com a necessidade que o próprio autor tem de problematizar sua história por meio de seus escritos, assim como evocar suas vivências tendo como base suas memórias, assim como nos faz pensar sobre esse teor valorativo que a vida, e conseqüentemente, a escrita sobre a vida, possui.

3 **RABO DE FOGUETE: O VIVIDO, O ESCRITO E O LEMBRADO**

Neste capítulo, intencionamos analisar a obra de estudo *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar, tendo como base as discussões a respeito da teoria da autobiografia e suas interfaces com a memória e, conseqüentemente, com os desdobramentos subjetivos. Dessa maneira, pensaremos a obra exílica de Gullar como escrita sobre si. Além disso, analisaremos a relação entre autobiografia e memória na obra, e o modo como a narrativa dispõe de fatos que evocam a subjetividade do narrador. Discutiremos as nuances autobiográficas presentes em *Rabo de foguete*, as quais podem ser problematizadas não apenas em relação ao próprio livro, mas com ajuda de suportes para além do texto, como entrevistas, na medida em que as discussões sobre autobiografia se baseiam no antes, no durante e no depois do processo de escritura.

3.1 **Onde começa a escrita autobiográfica? A relação entre autobiografia e memória em *Rabo de foguete*.**

A narrativa de exílio *Rabo de foguete* apresenta distinções em relação ao que podemos entender como projeto literário de Ferreira Gullar. Predominantemente aclamado pelos seus escritos em versos, por seus ensaios e ainda por sua reduzida produção teatral, Ferreira Gullar decide, após vinte anos, escrever a respeito de seu tempo de exílio, “uma empreitada que permite ao poeta rememorar o período de sua vida vivida no desterro e, ao fazê-la, há uma possibilidade de livrar-se dos traumas adquiridos naquele período.” (BATISTA, 2016, p. 313.)

Com uma escrita simples e poética, Gullar revisita suas memórias ao projetar uma história sobre si e, conseqüentemente, sobre pessoas a sua volta e de seu tempo: as clandestinas chamadas telefônicas, as constantes mudanças de esconderijos, a fuga definitiva para além da fronteira brasileira e o modo como Gullar se portou em cada um dos países em que esteve remontam o trecho de *Rabo de foguete*, pautado nas experiências de foragido, que durou de agosto de 1971 a março de 1977. A partir da narrativa, é dada a possibilidade ao leitor de acompanhar os desdobramentos que se relacionam ao íntimo do autor – seus medos, incertezas, ideologias – ao tempo em que trata de percalços coletivos em torno da política brasileira.

Em uma cultura amplamente modernizada, disposta de seus inúmeros desdobramentos que se configuram entre as formas de reconhecimento e representatividade, é perceptível que o indivíduo se pauta em noções de referência a algo e/ou a alguém, assim como tende a representar-se para o outro. Essas possibilidades de reconhecimento e representatividade dão

espaço aos suportes que encenam a vida, de maneira que o sujeito empreenda a importância de suas vivências – ou a importância do escrito a respeito dela – ao passo que o outro também sente a necessidade de absorver o que lê sobre o outro.

Definindo autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p.16), o pensador francês Philippe Lejeune (2014) aponta para uma primeira característica de uma autobiografia: a questão retrospectiva. Isso porque, para a tessitura da narrativa sobre si, o sujeito precisa pautar-se em mecanismos de reminiscências, as quais são responsáveis por guardar as mais diversas vivências.

A obra exílica de Ferreira Gullar se encaixa nessa primeira nuance autobiográfica, posto que é tecida por meio de um relato memorialístico. O autor-narrador-personagem rememora desde o telefonema *de um sábado, por volta das três da tarde*, o qual informara o início de sua clandestinidade até o episódio de seu retorno ao país, concluindo que *a vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi*. Ora com uma admirável precisão temporal e espacial, ora por uma constante dificuldade de consistência do narrado, o narrador revisita as vivências ao longo de seu exílio. Dessa maneira, as relações trocadas durante esse tempo, as poucas alegrias, os muitos dissabores ocasionados pela situação de foragido, assim como os lugares pelos quais passou, começando de apartamentos para apartamentos de parentes e amigos no Brasil e depois de países para países, são reconfigurados por Ferreira Gullar em *Rabo de foguete* a partir do que Le Goff (1990) entende como a forma psíquica de armazenamento de fatos que permitem ao indivíduo pensar a si mesmo: a memória.

À medida que relata os acontecimentos, o narrador de *Rabo de foguete* permite que o leitor empreenda os (re)significados de suas memórias, as quais podem ser pensadas tanto no que remete ao próprio personagem principal, Ferreira Gullar, como no que concerne à relação deste com outros personagens da estória, haja vista que os acontecimentos podem fazer parte da memória individual, como também envolver outros indivíduos, tratando-se de uma memória coletiva.

Nessa linha de raciocínio, a narrativa de Gullar promove revisitação de fatos que podem ser relacionados ao entendimento de Maurice Halbwachs (2003): como a memória individual é mais particular e subjetiva, tende a ser mais instável, necessitando, muitas vezes, ser amparada na memória do outro para compreender a si mesmo. Depois de encontrar Elônia, uma colega de turma do Instituto Marxista-leninista por quem se apaixonara, o narrador de *Rabo de foguete* relata os acontecimentos vividos com a colega, evidenciando uma memória íntima, de forma subjetiva:

Cheguei ao quarto ainda com o coração em pulos. Era como se estivesse bêbado de felicidade. Tudo o que ocorrera naquela noite se repetia em minha mente numa espécie de vertigem que me tirava o fôlego. Pus na vitrola o disco que estava mais à mão e me deixei embalar pela música de Brahms. Adormeci sorrindo (GULLAR, 2010, p. 103)

Envolto por um torpor de alegria, o narrador-personagem explicita sua afeição pela amiga por meio da memória narrada, a qual é afluída de sua perspectiva íntima a respeito do que viveu. Como apontado no trecho, o fato se repete na mente do personagem, como um *flashback* em espiral em torno de sua memória. Gullar divaga entre a memória do encontro com Elônia e a música de Johannes Brahms, expoente do romantismo musical europeu do século XIX. Embora o fato rememorado não contenha exclusivamente a pessoa de Gullar, este tem uma visão íntima do que o acontecimento significou pra ele, configurando, assim, uma memória particular, posto que o outro personagem que presenciou o fato rememorado pode não ter a mesma perspectiva.

Diferente do significado restrito que as memórias individuais sugerem, a memória coletiva se pauta em uma relação em comum de determinado grupo a respeito de um fato. Nesse sentido, a experiência revisitada é um eixo construído socialmente, na medida em que, por mais que cada indivíduo possa ter sua visão íntima, haverá significados em comum entre os sujeitos que partilham o mesmo acontecimento. Em *Rabo de foguete*, Gullar narra a recepção calorosa de Vinicius de Moraes ao manuscrito de *Poema sujo*, que remonta uma experiência pautada em um grupo de pessoas:

Na tarde seguinte, um neto de Vinicius trouxe o gravador do pai (o cônsul geral, Rodolfo) e fizemos a gravação numa fita que Vinicius levou para o Brasil. Soube depois que ele reuniu um grupo de pessoas em sua casa para ouvir o poema. Entre elas, estava o editor Ênio Silveira, que logo me escreveu pedindo os originais. (GULLAR, 2010, p. 242)

O trecho da obra nos mostra que o grande poema de Gullar, ainda como manuscrito, obteve grande sucesso, sendo avaliado por um grupo de pessoas influentes na literatura brasileira. Gullar e Vinicius de Moraes gravam o poema em uma fita que, levada ao Brasil, foi ouvida e aplaudida por um grupo de escritores reunidos por Vinicius. Embora cada personagem do fato rememorado possa ter algumas apropriações particulares, há recorrências de perspectivas em relação a tanto o primeiro fato narrado – o contexto de gravação da fita que foi feito em grupo – como o segundo – o próprio acontecimento da audição no Brasil da fita, de maneira que se pautem em uma memória coletiva, uma lembrança guiada por perspectivas em comuns, adquiridas não individual, mas socialmente. Como também ocorre quando Gullar,

antes de viajar para a antiga União Soviética, reúne sua família no sítio de sua amiga Juliete na zona rural do Rio de Janeiro:

O bom daqueles dias em Morro Azul foram os banhos de piscina, os pequenos passeios pelo mato, o prazer de colher frutas do pé e comê-las frescas. Luciana, Paulo e Marcos se divertiam e a sua alegria me fez esquecer momentaneamente que era de fato um encontro de despedida (GULLAR, 2010, p. 37)

O trecho narrado por Gullar nos permite perceber a felicidade, embora passageira, que a cena instiga. O narrador menciona as ações de Gullar e seus filhos no interior, de modo que a diversão da família que presencia os acontecimentos seja guardada, de forma coletiva, na memória dos personagens presentes na cena. No final do trecho, Gullar afirma que as vivências em Morro Azul foram capazes de esquecer sua condição de perseguido, permitindo-nos pensar que da cena analisada escorre sentimentos positivos, os quais foram amparados pela memória coletiva. É importante ressaltar que Halbwachs não dissocia um fato que é rememorado apenas individual ou somente coletivamente. Não há uma “separação” das memórias, de forma que há possibilidade de um entrelace entre memória individual e coletiva. Nesse sentido, ao tempo que enxergamos a autonomia da memória individual, vemos que ela é passível de se manter apoiada de memórias em comum, ganhando mais força. Assim, as duas mantêm relação.

Nessa linda de pensamento, a memória é forte aliada do discurso que o indivíduo escrever sobre si. Como nos apontou Leonor Arfuch (2013), o escrito do vivido, especificamente a autobiografia, possui íntima relação com a memória. Uma das discussões levantadas pela teórica é que, nessa relação memória-autobiografia, há um confronto das discussões coletivas com os discursos mais íntimos, já que os fatos narrados pelo sujeito (auto) biografado é reconhecido, também pelo coletivo. Na autobiografia de Ferreira Gullar, *Rabo de foguete*, o autor traça essa relação ao evidenciar ao leitor os dilemas íntimos que se entremeiam ao caos social e político, decorrido da ditadura militar, pois ambos estão associados.

Tais acontecimentos impactam diretamente na vida do narrador ao longo de toda a obra, cujos acontecimentos pessoais se revezam com as tensões políticas dos países da América Latina pelos quais passou. Desse modo, a escrita autobiográfica pauta-se na memória para medir o vivenciado, assim como os sentimentos e afetos e desafetos que o narrador expõe quando trata de tais experiências em sua autobiografia. Logo no início, o narrador revela medo, sofrimento e a inquietação que sentira após uma semana se esquivando da polícia. Tentava ler, ocupar-se com algo, em vão.

Essa inquietação latente parecia pulsar debaixo de minha atenção até ocupá-la. Suspendia a leitura e voltava-me mais uma vez para as preocupações que me atormentavam. Até onde irá isto? Acreditava que, encerrado o processo e enviado ao tribunal, pudesse voltar à vida normal. Mas talvez peçam minha prisão preventiva, e mesmo que não peçam quanto tempo demorará tudo isto? Meses? Anos? Entrava em depressão. Acendia outro cigarro. Voltara a fumar desbragamente (GULLAR, 2010, p. 13)

A citação expõe os dilemas internos do narrador, cuja mente vira refém de um turbilhão de emoções, a ansiedade, o medo e preocupação tomara conta de si. O personagem indaga a si mesmo, ora acreditando na volta à rotina, ora reconhecendo que a situação só pioraria com o tempo. A disposição dos sucessivos pontos de interrogação na fala do narrador, assim como a menção da cronologia temporal – os meses, os anos – e ainda a aderência ao vício outrora largado, mostram a angústia, a ansiedade e o estado de depressão do poeta maranhense enquanto sujeito que começara a fugir da repressão ditatorial. Desse modo, percebemos como a escrita autobiográfica pauta-se na memória, sobretudo quando nos reportamos a dilemas internos como os vivenciados pelo narrador de *Rabo de foguete*.

A memória pessoal do narrador articula-se à memória social, isso porque inúmeros outros exilados, foram, como ele reprimidos e obrigados a se exilarem em decorrência das ditaduras. Dessa maneira, a obra sobre o exílio de Gullar é uma obra que marca essa memória social, imprescindível para analisar a sociedade não apenas no contexto brasileiro, mas na América Latina, posta a passagem do autor pela Argentina, Chile e Peru. Nesse sentido, a obra de Ferreira Gullar se encaixa no que Leonor Arfuch chama de *transmissão cultural*, fato ocorrido por meio da relação entre autobiografia e as memórias individual e coletiva.

Assim, a autobiografia relaciona-se com a memória, permitindo que nela encontremos mais que a intimidade do sujeito (auto) biografado. Isso porque a autobiografia não é um mero arcabouço de datas, eventos e nomes de personagens que se confundem com pessoas “reais”, ela guarda sentimentos e significados adquiridos nas vivências. É por isso que a autobiografia pode ser analisada como um testemunho, embora, atentemos mais uma vez para o fato de que os acontecimentos narrados não podem ser vistos como uma “realidade totalitária”. Essa discussão é passível na obra analisada porque comporta as experiências de um sujeito que é reconhecido tanto por outros sujeitos - escritores ou não – que viveram o mesmo sombrio, como também pelo leitor que enxerga a importância atemporal do escrito para pensar a história de seu país, em torno das problemáticas sociais que perpassam ainda hoje, embora em escalas diferentes das vividas no relato testemunhal em questão.

Nessa discussão que relaciona autobiografia e memória e, portanto, a desdobramentos testemunhais, o escrito sobre si passa por um processo subjetivo que é intrínseco à memória. Como nos diz Beatriz Sarlo (2007), o texto-testemunho é, em primeira instância, um discurso, de maneira que as emoções, ideologias e os confrontos entre o sujeito que viveu determinados fatos e o que os rememora são perpassados ao escrito, tornando-o amplamente subjetivo. É nesse sentido que a autobiografia não pode ser vista como um “documento”, pois é um relato que se apoia nas memórias, portanto são dotados de cargas subjetivas que tendem a ofuscar o lembrado do vivido, conseqüentemente, distanciam o vivido do escrito sobre este.

As nuances que trazem maleabilidade ao discurso íntimo podem ocorrer de forma tanto de forma consciente como inconsciente. Sobre as mudanças do escrito de forma consciente, depende do que o sujeito (auto) biografado entende como fato comprometedor, questões que se relacionam ao impacto de uma autobiografia, perpassando por questões de mercado. No que concerne aos fatos ofuscados de forma inconsciente se deve ao teor traumático que emana das memórias, sobretudo quando é um escrito sobre experiências de dissabores. Como obra memorialística e testemunhal, *Rabo de foguete*, entremeia os fatos aproximáveis do que entendemos como “real” com outros, preenchidos com acontecimentos que se distanciam dessa noção de realidade, quais sejam, os que repercutem no imaginário, a partir dos impactos das lembranças.

No prefácio da obra, encontramos algumas justificativas de Ferreira Gullar sobre sua autobiografia. Ele revela que nunca foi sua vontade externar suas memórias de exílio. O poeta, inclusive, nega-se a fazê-lo quando o importante Paulo Freire fez tal sugestão: “Nunca fez parte de meus planos escrever sobre os anos de exílio. Quando Paulo Freire me solicitou um texto sobre minha experiência de exilado, para um livro que reunira depoimentos desse tipo, neguei-me a escrevê-lo.” (GULLAR, 2010, p. 5). Uma das justificativas para a negação de uma obra de memórias é que o autor temia que as experiências coletivas comprometessem a segurança de seus colegas. Com o passar do tempo, a implicação política do relato foi anulada, visto que a ditadura fora extinta, fazendo com que Gullar se sentisse mais à vontade para tecer um escrito sobre suas memórias. Ainda assim, o escritor decide mudar alguns nomes, fomentando a ideia de que, como relato memorialístico e subjetivo, a autobiografia possui um preenchimento de lacunas deixadas pelo vivido.

A respeito das mudanças de alguns nomes em *Rabo de foguete*, é interessante ressaltar que a intenção não é enquadrar a obra em um dos conceitos que está em constante discussão com a autobiografia, qual seja a autoficção. Isso porque, como bem evidencia Manuel Alberca (2007), há uma diferença entre a narração e a ficção quando se fala em escrita sobre a vida de

um autor, posto que a narração intenta levar uma ordem ou explicação a respeito do vivido, mesmo ainda que este autor o faça promovendo fatos e suprimindo outros, assim como valorando uma construção narrativa. A narrativa intenta uma omissão.

Quanto à ficção, a intenção de fabulação da vida é deliberada, consciente e com pouco compromisso com os fatos, de maneira que o próprio autor não queira apenas omitir fatos, mas ficcionaliza-los. Assim, enquanto autobiografia é tida como a narração (seletiva) do vivido, a autoficção consiste na ficcionalização (consciente) das vivências do autor. Como mostrado na citação do prefácio de *Rabo de foguete*, o autor afirma que a mudança de nomes se deu na tentativa de omitir a identidade de alguns colegas, a fim de impedir uma possível consequência que se relaciona com os percalços políticos enfrentados outrora, distanciando-se da ideia de que há uma fabulação que o autor queira promover no escrito.

A nossa análise foca nas distorções que podem ser ocasionadas de modo mais inerente às questões subjetivas, posto que o relato não possui outro mecanismo para se efetivar a não pela via da memória, a qual é construída de forma seletiva e fragmentada, como nos aponta Beatriz Sarlo. A seletividade da memória é reconhecida pelo narrador em diversos trechos da obra, como a ocasião em que Gullar preenche um cheque para enviar a um promotor que o ajudaria na absolvição do processo que intencionava prendê-lo. Nesse contexto, Gullar afirma que não lembra o que aconteceu para que, ao invés de excluído do processo, foi denunciado.

O narrador rememora outro fato, de quanto era aluno no Instituto Marxista-leninista em que estabelecia relação com um professor de estética que queria promover os seus escritos. O narrador-personagem reconhece a possibilidade de que a lembrança não é precisa, esquecendo-se de detalhes como a idade e o nome de um personagem secundário: “Assim foi que, certa tarde, Dolgov me levou à redação da revista e lá me apresentou ao responsável pela seção de literatura latino-americana, um homem de seus 30 e poucos anos, chamado talvez Boris, se bem me lembro” (GULLAR, 2010, p.94).

Além do aspecto seletivo que a memória carrega, ocultando fatos e dando voz a outros, ela também pode dificultar a fluidez do narrado com base nas experiências do sujeito. Mediante a isso, o presente interfere no passado, pois, como nos aponta Beatriz Sarlo (2007, p.49), há problemáticas sob o passado, as quais são evocadas na atualidade enunciativa do relato memorialístico, “há uma ligação inevitável do passado com a subjetividade com que rememora no presente.” Isso nos mostra que lembramos o nosso passado com a perspectiva do hoje, trazendo à tona fatos que se entrelaçam à subjetividade, à análise *no hoje* daquilo que vivenciou. É nesse sentido que Deleuze (1996) defende um processo de subjetivação quando da escrita

sobre as vivências de um sujeito, que ocorre entre o vivido e o lembrado, no momento de escrita sobre ele.

Isso porque há, no dizer de Deleuze, “uma disjunção entre ver e dizer” (DELEUZE, 1992, p. 121), que faz com que o relato se distancie da experiência tal qual foi vivida. O processo de subjetivação é desenvolvido naturalmente no discurso do sujeito, porque este é o resultado dos sentimentos obtidos nos fatos vividos outrora que se entremeiam à maturidade, à subjetividade, ao trauma que as experiências resultaram no sujeito já no presente. Assim, a dificuldade em desenvolver uma narrativa sobre o passado é determinada por esse misto de dilemas que o sujeito sofre no passado com as suas problemáticas no presente.

Ainda sobre o prefácio de *Rabo de foguete*, a segunda justificativa ressaltada é a negação, em primeira instância, da escrita sobre suas memórias de exílio. O narrador sentia-se traumatizado demais para abordar o tema, mostrando que o passado interfere e condiciona certos fatos do presente, ao passo que o presente também possui mecanismos que podem favorecer ou ofuscar escritos de experiências passadas.

Assim, a dificuldade em narrar as experiências está para além de uma seletividade da memória, configurando-se, também, a partir do resultado de experiências do momento da rememoração. Essa dificuldade se alarga quando o passado lembrado é dotado de fatos de angústia, dor, medo, repressão, arrependimentos. Leonor Arfuch levanta a discussão de que memória e autobiografia se relacionam quando a autobiografia caminha para as experiências de trauma, de maneira que, na tentativa de escrever um vivido tomado pela tristeza, angústia e ressentimento, o indivíduo aflora as cargas subjetivas inerentes às experiências.

O relato memorialístico disposto em *Rabo de foguete* comporta esses dilemas da escrita íntima, haja vista que o narrador rememora episódios difíceis que o traumatizaram. Em sua passagem por Lima, no Peru, Gullar afirma que a disparidade de renda local, assim como as baixas condições que tinha, atenuaram seu estado de depressão ocasionado pelo exílio e fomentado pelo golpe que acabara de presenciar no Chile. Na Argentina, o poeta também vivencia inúmeros fatos que, transpassados ao texto escrito, denotam o medo, insegurança e, portanto, trauma: “Procurava evitar o pânico mas era crescente a sensação de insegurança. As notícias de sequestros se sucediam. Uma anciã havia sido fuzilada através da porta de seu apartamento porque se negava a abri-la. Os policiais estavam certos de que ela ocultava no apartamento um neto subversivo.” (GULLAR, 2010, p. 256).

No Peru, os fatos que já contribuía para incrustar o narrador em situações traumáticas se enlaçam à esquizofrenia de um de seus filhos, Paulo Gullar, que fugira de casa e chega a

passar meses fora de casa. Sua angústia aumenta, pois além dos sofrimentos em torno de seus ideais, aos poucos descobria que contribuíra para a destruição de sua própria família:

No limite do desespero, mal dormido, decidi no outro dia sair à procura dele [Paulo Gullar]. Devia estar vagando pelas ruas, dormindo debaixo de alguma marquise. Tomei uma direção qualquer e caminhei por quadras e quadras, espiando cada canto de porta, cada praça, cada esquina. Exausto, tomei um táxi e pedi que fosse bem devagar. À certa altura, assaltou-me uma dúvida terrível: e se caminho na direção oposta ao lugar onde ele está? (GULLAR, 2010, p. 207)

Vemos que as lembranças do narrador são tomadas por uma carga subjetiva ocasionada pela angústia sofrida. Além de seus dilemas internos sobre seus ideais políticos, a constante tristeza de abandono do próprio país e a possibilidade de uma nova necessidade de fuga, Gullar sofre como pai ao vivenciar a fragilidade mental de seu filho. O desespero de pai ao procurar seu filho por entre ruelas desconhecidas, o medo de estar se distanciando ao invés do encontro de Paulo, a angústia de uma procura sem destino, sem plano, mostra o tom traumático que as memórias de Ferreira Gullar possuem, as quais foram representadas em seu relato autobiográfico.

Com o psicológico abalado pelo exílio e pelos diversos dissabores fomentados por este, o narrador decide voltar ao Brasil, em 1977. *Consciente dos riscos que corria mas disposto a corrê-los*, Gullar aproveita a repercussão de seu *Poema sujo*, publicado no Brasil pouco tempo antes de sua decisão de retorno, porque “de fato, não suportava mais o exílio e, além disso, era preciso que eu assumisse o tratamento de Paulo e Marcos, cuja dependência de drogas se agravava” (GULLAR, 2010, p. 260). No entanto, as experiências traumáticas do narrador ainda perpassam a sua volta ao Brasil, que, chegando, é sequestrado e torturado:

Um camburão parou em minha frente e dele saiu um homem, que me fez juntar as mãos e introduziu meus dedos polegares numa espécie de algema minúscula, que eu nunca tinha visto. Apertou um parafuso, pressionando-me os dedos. Entendi que se tratava de um aparelho de tortura (GULLAR, 2020, p. 264)

Como vemos, os trechos ressaltados podem ser relacionados ao que Leonor Arfuch discute sobre a relação entre memória, autobiografia e as experiências de trauma. As citações também nos permitem refletir sobre o prefácio da obra, em que Gullar afirma que narrar seus anos de exílio foi uma tarefa difícil, que não o fez na primeira tentativa, e que só com o tempo conseguiu fazê-lo.

Ainda que com dificuldade, Gullar revisita o passado e o materializa em discurso autobiográfico, na medida em que entende que os relatos possuem uma importância tanto para aqueles que partilha da mesma cultura e contexto histórico, como para si mesmo. Jeanne Marie Gagnebin (2006) discute que as vivências dotadas de trauma são incrustadas na memória do sujeito. Isso porque o terror e medo sofridos em tais momentos funcionam como um marco de referência, dificultando o esquecimento de tais vivências:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhe permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (GAGNEBIN, 2006, p. 99)

Nesse sentido, as experiências vividas por Ferreira Gullar, a partir de sentimentos negativos deram a elas um lugar de destaque na memória dele. Como nos afirma Gagnebin, há uma *tentativa* de reconstrução das vivências, de *dizer o indizível*, uma forma de voltar ao lugar das memórias traumáticas para externá-las e seguir em frente. A ideia de que tais reconstruções de vivências apenas tenta reproduzir as experiências é problematizada porque há um terceiro espaço existente entre aquilo que foi experienciado pelo narrador e a sua representação por meio do escrito. Assim, o sujeito autobiografado enfrenta a *incapacidade de narrar* dissertada por Gyorgy Lucács (2000) na medida em que empreende a importância da vivência para o coletivo e também para si próprio. O crítico literário brasileiro Márcio Seligmann-Silva também nos traz a ideia de que o sujeito que vive fatos traumáticos tende a enfrentar os medos causados pela rememoração e tecer o relato de seu passado numa tentativa de aliviar fardos internos que ficam guardados em sua memória, o que mostra uma disposição à narrativa autobiográfica *Rabo de foguete* na citação analisada, pois o terror e trauma sofrido pelo narrador interfere no narrado.

Corroborando com esse pensamento, Aleida Assmann (2011) evidencia que determinadas memórias precisam de suportes para ser eternizadas. É por isso que o indivíduo sempre se pautou em formas de instaurar fatos por mecanismos como pinturas, esculturas e, mais tarde, pela forma de escrita. No entanto, a referida teórica trata desses mecanismos que eternizam o momento numa perspectiva interna, que são os *estabilizadores de memória*. Um dos estabilizadores de memória defendido por Assmann (2011) é o trauma.

Na visão de Assmann (2011), os mecanismos memorialísticos, suporte para a escrita autobiográfica, podem ser pensados de forma não-heroica ou heroica. Na primeira forma, temos

as reminiscências de fatos que levaram danos ao sujeito que rememora, um eu “ao qual subtraí qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de concessão ativa de autoridade.” (GAGNEBIN, 2011, p. 276), pautando-se em experiências de dor, medo e sofrimento. Em contrapartida, a memória heroica é aquela que “pressupõe um *self* integral, que dispõe de autoestima, livre-arbítrio, opções intelectuais, futuro, valores positivos e uma retórica do resgate.” (p. 276), tratando-se de uma memória afetiva, que guarda momentos de paz, alegria, amor etc. A narrativa autobiográfica *Rabo de foguete* promove reflexão a respeito das memórias não-heróicas, haja vista que as experiências que denotam trauma no procedimento discursivo do narrador são unânimes. Dessa maneira, a perseguição que se inicia ainda no Brasil, na casa do narrador, em seguida a agonia de estar escondido na casa dos amigos e a incerteza de sua segurança promovem a apreensão de memórias traumáticas. A obra também traz lembranças da parte da vida de Ferreira Gullar retratadas em momentos de alegria e prazer, como os encontros com os familiares e os capítulos mais leves que mostram os amores de Gullar, principalmente quando morou na Rússia. No entanto, elas são vistas como um refúgio à condição de exilado, de maneira que os dilemas da ditadura reverberem constantemente na obra.

As experiências de trauma narradas em *Rabo de foguete* são reconhecidas por Ferreira Gullar em sua entrevista ao Instituto Moreira Salles, em 2014, em que o escritor assevera viver o exílio o traumatizou em níveis alarmantes: “Eu fiz o que pude no exílio. Não ia me render, não ia me deixar destruir. Eu procurava sobreviver, mas para mim aquilo era um castigo permanente. Eu só pensava em voltar.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2014). As experiências de Gullar ficaram eternizadas em sua memória porque, como nos mostrou, os traumas vividos referenciam, privilegiam, hierarquizam os referidos momentos vividos. Gullar transcreve os traumas tanto em *Rabo de foguete* quanto na entrevista que disserta a respeito da obra: Confesso para vocês que eu não aguentava ficar longe da minha família, dos amigos, da minha cidade “(...) O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só. Eu não nasci para isso. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2014).

Desse modo, percebemos que o escrito autobiográfico começa na memória, porque esta guarda aquilo que o sujeito vivenciou. As datas, espaços, nomes, eventos narrados na escrita autobiográfica amparam-se nessa cristalização de momentos promovidos pelos sentimentos e sensações que tendem a guardar as experiências na memória. Portanto, a memória é mecanismo imprescindível para pensar a autobiografia.

3.2 Pactos e nuances autobiográficas de *Rabo de foguete*

A obra *Rabo de foguete* permite a meditação a respeito do vivido, o que comprova o dito por Foucault (1992) de que a escrita de si é uma necessidade que o indivíduo tem de evitar o *esquecimento de si próprio*. Assim, a obra analisada neste trabalho dispõe de um exercício íntimo como que ritualístico, usando termos foucaultianos, que, por meio da revisitação memorialística, o autor dá sentido às suas vivências, ao passo que a escrita autobiográfica também promove uma medição de si como sujeito.

Desse modo, a *diegese* de *Rabo de foguete* é composta por fatos que compõe a identidade do narrador como sujeito. Assim, a menção a lugares por onde passou - como o sítio em Morro Azul, no Brasil e a escola de marxismo, na Rússia -, os fatos políticos que presenciara – como a queda de Salvador Allende, no Chile -, as angústias familiares – como início do esfacelamento de sua família pelas drogas e esquizofrenia, no Peru - e ainda o processo da escrita de *Poema sujo*, na Argentina – tendem a promover uma reflexão a respeito do vivido que remonta o próprio escritor Ferreira Gullar, o que evoca a memória e a escrita memorialística em sua forma movente e catártica, não somente como experiência histórica como dogma.

A escrita de si é absorvida com mais veemência quando o ser que se autobiografa guarda em suas vivências aquilo que denota representatividade para o outro, como a experiência de guerra e ditadura. Esse fato é decisivo para Ferreira Gullar em torno da escrita de *Rabo de foguete*, posta a tensão social que dialoga com outros fatos da vida do escritor. *Rabo de foguete* e outras obras que trazem essa tensão social, possibilita a reflexão sobre o seu vivido tanto como um entendimento interno como um modo de medição, também, do leitor a respeito do coletivo.

Assim, há uma necessidade de escrita sobre a vida que pulsa no escritor que tece o relato de si. A ascendência do vivido sobre a escrita é reconhecida pelo próprio Gullar em uma entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles, que indagado sobre as questões mais formalistas do processo de escrita, o poeta reconhece que há um enlace fundamental na obra de arte, que é a relação entre vida e poesia. Embora Ferreira Gullar tenha um período de escrita que valorizava formas mais estruturais em seus escritos, o autor revela que nunca separou o vivido, o lembrado do escrito: “nunca adotei, como já disse muitas vezes, a ideia de uma poesia que abdicasse da experiência de vida em favor de fórmulas matemáticas.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2012).

Desse modo, Ferreira Gullar reconhece a presença de fatos que se relacionam ao curso da vida em suas produções. Em *Rabo de foguete*, essa presença de fatos que remontam a vida do escritor é ainda mais notória, na medida em que é reconhecida como uma autobiografia

propriamente dita. A partir da definição de Mikhail Bakhtin (2003) autobiografia é a “descrição de uma vida, a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2003, p. 139), enxergamos que as vivências do escritor é o objeto da escrita autobiográfica. Para discutir a descrição da vida por meio do escrito, o pensador russo disserta a respeito das duas *consciências biográficas* já ressaltadas no capítulo anterior.

No que concerne à obra *Rabo de foguete*, a consciência autobiográfica bakhtiniana mais adequável é a *aventuresco-heróico*, qual seja aquela em que o sujeito autobiografado se vê como um ser que perpassa por “provações” em sua vida e, portanto, merece ser configurado como um “herói” que luta contra o dissabor presente em sua própria vida. A partir dessa noção de aventura e heroicidade que essa consciência autobiográfica comporta, o personagem principal – que o autor evoca como ele mesmo – ganha uma transcendência no escrito não somente para o próprio autor, mas para o leitor do testemunho de vida. Essa consciência pode ser pensada em Ferreira Gullar pelo modo como constrói a trama analisada.

A partir do momento em que recebe o telefonema de seu amigo Leandro, o personagem autodiegético começa a narrar suas desventuras de sujeito perseguido. O leitor atento percebe que, à medida que as páginas do romance avançam, acompanhamos uma construção de uma personalidade heroica do escritor. Essa ideia é construída gradativamente, narrando os episódios em que Gullar precisa se livrar da perseguição ditatorial que foge por entre ruas, apartamentos em seguida pelos países da América Latina.

O narrador abdica de sua família, pois logo precisa interromper o contato físico com sua esposa Thereza Aragon e seus filhos, Marcos, Paulo e Luciana, abre mão de sua fisionomia, tão característica – “tratei de apagar os traços mais acentuados de meu rosto pouco comum: deixei crescer o bigode para encobrir o desenho marcado pela boca, raspei os pêlos que emendavam a sobrancelhas, outro traço característico de minha fisionomia” (GULLAR, 2010, p.32) – e enfrentou percalços políticos não só Brasil, como também no Chile – “Quando cheguei a Santiago em maio de 1973, encontrei uma cidade paralisada por uma greve de transportes que só terminaria cinco meses mais tarde com a queda de Salvador Allende (p. 145) - e na Argentina – “a situação na Argentina piorava, com a radicalização de parte a parte. Uma bomba explode no auditório de um clube militar, numa manhã de domingo, matando inclusive senhoras e crianças” (p. 236).

Desse modo, as experiências difíceis de teor interno, familiar e político dispostas no relato memorialístico de *Rabo de foguete* acabam por heroicizar o autor Ferreira Gullar. É nesse sentido que Bakhtin defende que a autobiografia é organizada pelo autor e deságua numa

glorificação dele mesmo, de maneira que o escrito é construído centrado no autor que ganha notoriedade no mundo dos outros: construir sua vida na possível consciência dessa sociedade humana, é crescer não em si para si, mas nos outros e para os outros, é ocupar um lugar no mundo imediato dos contemporâneos e descendentes. (BAKHTIN, 2003, p. 143).

A partir da definição que Philippe Lejeune fez de autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p.16), *Rabo de foguete* comporta as características mais elementares, como a adequação à *forma de linguagem* mais recorrente quando se fala em escrito de si: a prosa. Isso porque o sujeito autobiógrafo tece o romance⁵ de sua história ou de parte dela, fazendo uso de um narrador que representa a si mesmo e dispõe de episódios, apresentando os espaços, os personagens e o tempo narrativo, que, como relato memorialístico do próprio autor, representa os fatos de sua vida. Assim, a prosa, pelo aspecto narrativo, rememorativo, é a forma linguística que privilegia o relato autobiográfico, embora existam outros gêneros que podem denotar o enlace entre vida do escritor e seu respectivo discurso literário.

Rabo de foguete se encaixa na referida forma discursiva, haja vista que foi construído como uma prosa, sendo que os episódios foram organizados em quatro partes, cada uma evidenciando uma parte da trajetória do narrador com o foco nas experiências em países pelos quais passou. Como narrativa, a obra dispõe dos outros elementos que representam fatos da vida do próprio escritor, como os espaços que vão desde ruas do Rio de Janeiro a cafés de Buenos Aires, o narrador, assim como o próprio tempo narrativo que promove tanto precisões temporais cronológicas como os que se apropriam do eixo psicológico.

A forma como o texto é narrado também importa para a análise de uma autobiografia, pois há mecanismos linguísticos que contribuem para um relato memorialístico, sobretudo quando tal relato é entendido como autobiográfico. Como ressalta Lejeune (2014), uma das características linguísticas mais marcantes da autobiografia é a presença da primeira pessoa do discurso, que leva ao narrado um tom mais assertivo. A primeira pessoa – o “eu”, o “nós” é uma constante em *Rabo de foguete* desde o início da trama:

Apressadamente, como se os milicos já estivessem a caminho, meti algumas roupas numa bolsa de mão, escova, pasta de dentes, dois ou três livros e saí. Meus filhos estavam brincando na área interna do edifício, era até bom, disse eu a Thereza, você depois fala com eles, dá uma desculpa. (GULLAR, 2010, p. 10)

⁵ Romance como gênero prosaico.

A citação apresenta o momento em que Gullar é surpreendido por um telefonema de seu amigo Leandro informando que um de seus colegas de partido político denunciara todos, e, portanto, precisava esconder-se. Analisando o procedimento discursivo do narrador, percebemos que o “eu” - ora é elíptico, ora materializado na escrita - assume a condição de personalidade, assim como a responsabilidade dos impactos gerados por aquilo que diz. Isso é recorrente em toda a narrativa, principalmente porque, como um relato memorialístico que conta a história do próprio escritor, ele é o narrador que participa das experiências remontadas na obra, aquele que nos mostra tanto suas vivências individuais, por meio do “eu” como aquelas dotadas de um “nós”, pois são compartilhadas com familiares, amigos e algozes.

O “eu” que assume o discurso autobiográfico, ao passo que defende que as experiências narradas no texto são vivências do próprio autor, o leitor tende a manifestar seu interesse em absorver o escrito, pois entende a aproximação da vida do autor que já conhece com uma narrativa dele. Ora, Ferreira Gullar já era um escritor aclamado muito antes da publicação de sua narrativa explícita *Rabo de foguete*, então muitos leitores já conheciam seus escritos que podiam conter, de forma leve e nas entrelinhas, nuances de vida, como o próprio autor reconhece em entrevistas. No entanto, *Rabo de foguete* é assumidamente autobiográfico, então o leitor reconhece a importância de absorção da vida, por meio do escrito, de uma persona conhecida. Essa ideia se alarga quando pensamos a contribuição do autor no quesito social, passando da mera curiosidade do leitor para uma questão mais sólida.

Rabo de foguete também se insere na noção discutida anteriormente como *pacto autobiográfico*. Como fundamentado, o pacto é a homonímia entre os elementos narrativos personagem e narrador da história com o autor: “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (2014, p.18. Parêntese e itálico do autor). O autor de *Rabo de foguete* é Ferreira Gullar, cujo nome está estampado na capa do livro, em letras grandes e com um privilégio de cores, posto que o fundo da capa temos uma foto preto-e-branco do próprio autor. O nome em destaque, assim como a foto do rosto do autor com uma sépia sem cores que sugere o passado, asseveram que a história disposta no livro é a história do escritor José de Ribamar Ferreira Gullar, em forma de rememoração.

O narrador é assumidamente Ferreira Gullar, haja vista que no decorrer de toda a trama, a voz narrativa se enlaça a fatos comprovados da vida do referido autor maranhense, como no início da narrativa, em que o narrador diz que está brincando com um gato quando recebe uma ligação e a personagem Thereza lhe entrega o telefone, o que dialoga, de perto, com um fato

biográfico da vida de Gullar, qual seja o nome de sua primeira esposa, Thereza Arangon. Em outro trecho, o narrador reconhece ser pai de um dos filhos de Gullar:

Uma tarde, Luciana, minha filha que tinha 15 anos, veio me visitar. Fiquei contente de vê-la e grato por poder sair daquele estado depressivo. Ela me queria fazer uma consulta. Sentia-se isolada no colégio porque estava entre os poucos que não haviam aderido à maconha. Considerada careta, não era mais convidada para festinhas e passeios com os colegas. Por isso pensava em criar um grupo de estudos marxistas para tentar romper o isolamento. Qual a minha opinião? (GULLAR, 2010, p. 13-14)

A citação nos mostra que o narrador é pai de Luciana, a qual é filha de Ferreira Gullar. Além disso, Luciana é simpatizante das políticas de esquerda, tal como seu pai, Ferreira Gullar, que mais a frente relata que se sentiu feliz em saber que sua filha possuía a mesma filiação política que ele. À medida que o enredo avança, o narrador se configura como partícipe do Partido Comunista Brasileiro, assim como reconhece a relação com colegas de militância de Gullar, como Léo Victor e Renato Guimarães, mostrando-nos que o narrador de *Rabo de foguete* é Ferreira Gullar.

A última identidade onomástica que firma o pacto autobiográfico é a do personagem. Como atestado pela crítica literária, o narrador, por si só, já se configura como um tipo de personagem. No entanto, para que o *pacto autobiográfico* seja firmado, é necessário que o autor e o narrador seja homônimo ao personagem central da obra, o protagonista, o que é facilmente reconhecido em *Rabo de foguete*, na medida em que o personagem no qual o enredo se concentra é o próprio Gullar. O simples fato das muitas menções do nome *Gullar* nos procedimentos discursivos em diálogo entre personagens no decorrer da narrativa dá conta da atribuição ao poeta maranhense, na medida em que está disposto em um enredo literário, propiciando a recorrência identitária firmada pelo pacto autobiográfico:

- Deve ter havido alguma confusão. Estavam procurando por outra pessoa. Acho que não vão voltar mais lá em casa.
- Ninguém pode garantir.
- Claro. Fica alguns dias mais na casa de sua tia. Vamos ver o que acontece.
- É o que estou tentando fazer... Desculpa, **Gullar**. Fiquei muito assustada.
- É natural...eu também ando atordoado (GULLAR, 2010, p. 16, grifo nosso)

A citação acima nos mostra o diálogo entre os personagens Thereza e Gullar, em um episódio em que um dos policiais invadiu a casa dos familiares para procurar o escritor. É clara a menção do personagem no diálogo, firmando o pacto autobiográfico entre autor, narrador e personagem principal, posto que todo o entrecho se volta para a pessoa de Gullar. Assim, autor-

narrador-personagem possuem a mesma identidade: José de Ribamar Ferreira Gullar, sujeito que presenciou a ditadura militar no Brasil e em outros países e que relatou tais vivências em seu relato memorialístico *Rabo de foguete*.

Como obra que apresenta o cotidiano do autor, *Rabo de foguete* insere-se no que Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico*, denomina como gêneros (auto) biográficos. Na visão da teórica, um escrito autobiográfico é aquele que luta contra a efemeridade dos acontecimentos diários, de maneira que simples fatos do nosso dia a dia podem conter um teor catártico e que guarda as referências do sujeito. Embora *Rabo de foguete* tenha um teor político em sua maioria, o autor não se exime de dissertar um cotidiano mais trivial por entre seus relatos, de maneira que entende que tais acontecimentos também precisam de lugar no escrito, além da possibilidade desses fatos “triviais” poderem se relacionar com o conflito dramático da trama.

Uma das cenas de *Rabo de foguete* em que é possível perceber a luta contra o que Arfuch chama de *evanescência da vida* é o trecho em que Ceres, amiga de Gullar, cedeu sua casa a ele como um dos esconderijos, promete que fará uma feijoada em um domingo. Animado, Gullar narra como se sentiu ao ouvir o convite: “a simples promessa da feijoada, ainda que sem os amigos, já me deu alma nova. Vivi o resto da semana em função dela. Cheguei até a sonhar com torresmo e farofa” (GULLAR, 2010, p. 28). A alegria de Gullar dura pouco, visto que no dia do almoço, outros colegas – Antonieta, marido e filhos - chegam repentinamente na casa de Ceres e, como foragido, Gullar era obrigado a se manter trancado em seu quarto.

As horas se passaram. Lá pras duas da tarde percebi que estavam servindo o almoço. Agora o cheiro da comida chegava até o quarto, como um suplício. Algum tempo depois, ouvi batidas leves na porta. Era Ceres, que entrou com um prato cheio de feijoada, arroz, torresmo, couve picada, farofa e laranja cortada.

- Que azar, Gullar! (GULLAR, 2010, p. 29)

A menção de um fato aparentemente banal faz com que pensemos que o sujeito autobiografado empreende a luta contra a evanescência da vida. Tal confronto é uma característica da autobiografia, visto que um acontecimento comum de sua vida é valorizado por meio de um escrito íntimo. Além da valorização do corriqueiro, outro fato que chama a atenção no excerto é que o episódio da feijoada representa o dissabor causado pela experiência de exílio, que funciona como mote geral do enredo. Gullar se priva de acontecimentos mais simples, que deveriam ser naturais, como no almoço na casa de Ceres. No entanto, em decorrência da repressão, Gullar vive sob um constante medo de ser visto, precisa estar sempre

escondido, à margem dos acontecimentos mais banais. Assim, a passagem “trivial” condiz tanto com a valoração da rotina diária como com o conflito dramático de *Rabo de foguete*.

Isso acontece porque a nossa rotina diz muito sobre quem somos, ainda mais quando externamos a nossa cotidianidade por meio dos escritos íntimos. A materialização linguística permite uma análise da composição de nós mesmos a partir das vivências experienciadas. Nesse sentido, a rotina de Ferreira Gullar se transforma em um dado momento na narrativa porque dá sentido às suas próprias vivências, revestindo-as de um reconhecimento axiológico. Isso é discutido por Leonor Arfuch em outro livro, o *Autobiografía y memoria*:

Como en verdad vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, con todo el pasado bajo la piel y a flor de lenguaje, para ser despertado por momentos, súbitamente, quizá por otra voz, por una circunstancia, por un encuentro. Y luego el decir vuelve a cerrarse, para permanecer, pero diferente. Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que nos estaba. Algo que nunca deja de brotar. Por eso las clausuras suenan autoritarias. (ARFUCH, 2010, p. 15)

Nesse sentido, a teórica nos mostra que os escritos autobiográficos tendem a valorar os simples acontecimentos de nosso dia a dia porque neles estão guardados os nossos sentimentos e percepções. Isso porque o escrito íntimo, pautado na memória, guarda a individualidade do sujeito, como um ser que, rotineiramente, é ávido por um café antes de um dia corrido, pois simples fatos de uma cotidianidade guarda fatos inerentes ao sujeito, os quais são evocados quando da escrita autobiográfica.

É possível perceber a liberdade que um narrador tem mediante a um escrito autobiográfico. Isso porque o sujeito (auto) biografado depõe desde fatos coletivos até os que escancaram a sua própria intimidade. Esse trecho de *Rabo de foguete* dialoga com a teoria de Paulo Sibília (2008) quando defende um *show do eu*, uma espetacularização daquilo que *deveria* se configurar como íntimo, mas que com os discursos contemporâneos que remontam a vida, essa privacidade é esfacelada pela necessidade de apreensão da vida do outro. Como no episódio em que Ferreira Gullar, escondido em um quarto e sem poder sair para não ser visto e provavelmente denunciado para a polícia, sente necessidade de urinar.

Aí um novo problema surgiu: a vontade de urinar que já vinha sentindo há horas, tornava-se irreprimível. Procurei em volta alguma vasilha que me servisse de urinol. Mas nada havia ali a não ser um vaso de cerâmica, cheio de flores secas. Já estava disposto a me valer dele, quando me dei conta de que a casa ficara silenciosa. (...) Ceres veio me informar que a mãe descera com eles para o playground. (GULLAR, 2010, p. 30)

O narrador depõe em sua escrita um episódio de sua intimidade, qual seja sua necessidade fisiológica reprimida por conta de sua condição de perseguido pela polícia. Ao passo que percebemos a agonia que transcorre da narração, refletimos sobre a liberdade que o escritor tem de esfacelar sua própria privacidade, que leva à autobiografia a análise de uma linha tênue entre o público e o privado, entre aquilo que é íntimo do escritor, mas justamente por ser íntimo, é um fato importante para o leitor contemporâneo, um leitor atento à vida do outro, em torno de suas nuances não somente sociais, como também particulares.

Dissertando a respeito das fronteiras cada vez mais quebradiças entre o público e o privado, Arfuch assevera que, por meio de um eu que tem voz num escrito de si, há um testemunho liberto de convenções outrora previstas. No testemunho de si, o autor tende a esfacelar o que poderia ser considerado reprovável, pois, em um discurso autobiográfico, a vida íntima é o mote da narrativa. É por isso que fatos tão particulares do sujeito são livremente narrados no enredo sobre si mesmo:

En esas narrativas se destaca fuertemente la experiencia personal, un “yo” que narra, desde los géneros más canónicamente autobiográficos o desde el testimonio de quien ha vivido, visto u oído, pero también desde diversos ejercicios ficcionales o autoficcionales que, al liberarse de la necesidad de ajustarse a los hechos, su datación exacta o la, veracidad de situaciones y personajes, permite poner en escena registros pulsionales, conductas socialmente reprobables, emociones “prohibidas”, en definitiva, mostrar, quizá con mayor crudeza, el deslinde entre lo público y lo privado, entre lo épico y lo íntimo. (ARFUCH, 2013, p. 105-106, aspas da autora)

Assim, ao escritor de si mesmo é atribuída uma liberdade de dissolver, na escrita, os acontecimentos mais particulares de sua vida, sem que tais fatos sejam considerados obscenos ou reprováveis. Por outro lado, na autobiografia, o sujeito não se detém a expor os acontecimentos íntimos em uma perspectiva de uma simples curiosidade do leitor ou de uma vaidade por parte do escritor. Os fatos narrados, por mais simples que sejam, são pensados quando da escrita autobiográfica, portanto possuem um significado para a construção da persona do sujeito (auto) biografado, assim como condiz com fatos que corroboram com a apreensão da temática, abordagem geral do livro. É por isso que Arfuch, em *O espaço biográfico*, reconhece que umas das principais características de uma autobiografia são os *acentos coletivos*.

Isso quer dizer que os fatos particulares narrados em *Rabo de foguete* corroboram para a construção de Ferreira Gullar. Nesse sentido, a autobiografia está para além da mera curiosidade e vaidade, mas se desdobra na capacidade de catarse que um escrito tem, o que

caracteriza o *aprendizado do viver* dissertado em Arfuch. Essa expressão é usada para mostrar que o indivíduo que relata sobre si possui experiências com teor coletivo e que pode abrigar lições para o sujeito que lê no sentido histórico. Não esqueçamos, também, que o escrito que pode ser absorvido pelo outro, sobretudo as autobiografias que também conta com os mecanismos de mercado, os quais tendem a ovacionar narrativas polêmicas, cruas, denunciatórias. Isso porque o leitor promove a discussão daquilo que é catártico particularmente com as abordagens que se baseiam no impacto da autobiografia, como a questão política enfrentada no contexto da ditadura. Essa possibilidade é passível em *Rabo do foguete*, posto que, ao passo que Ferreira Gullar expõe suas experiências, ele o faz a partir do contexto social da ditadura militar, o que faz com que seus escritos possam ser reconhecidos pelo coletivo. Esse reconhecimento coletivo perpassa por uma série de condições características da sociedade contemporânea.

Arfuch (2010) nos diz que o mercado se utiliza de estratégias, na medida que *a vida* do sujeito autobiografado é vendável, assim como o próprio teor subjetivo, o que permite o reconhecimento do leitor. Essa relação entre autobiografia e leitor nos faz refletir a respeito do “eu” que escreve com o “tu” que recebe o escrito de si. É inerente ao escritor uma reflexão a respeito de quem lerá e de como lerá sua autobiografia, pois a escrita de si tem uma característica de suma importância: o impacto dela. Em *Rabo de foguete*, Ferreira Gullar deixa claro que refletiu a respeito desse impasse enquanto tecia o trecho de sua obra exílica.

Primeiro, Gullar afirma, ainda no prefácio, que tentou fugir da escrita sobre as memórias de exílio porque reconhecia que tais memórias, quando publicadas, pudessem gerar conflitos em torno de seus colegas de seu tempo que ainda mantinham relações políticas, reconhecendo o impacto da escrita de si. Ferreira Gullar “temia praticar inconfidências que comprometessem a segurança de companheiros” (GULLAR, 2010, 5.).⁶ Depois de decidir escrever sobre seu tempo de exílio, ainda assim o autor escolhe suprimir nomes de pessoas na narrativa, de maneira a entender que a autobiografia geraria um impacto sobre o disposto dela, comprovando a teoria clássica de Foucault (1992) e a da contemporânea Judith Butler (2015), os quais discorrem sobre um dos principais dilemas que perpassa à escrita de si, qual seja a reflexão do outro no escrito do eu, como o sujeito que escreve sobre si se vê, pelo menos em parte, a partir do olhar do outro na medida em que sua vida será publicada.

⁶ Embora seja a mesma citação apresentada no tópico anterior, a justificativa para o uso do trecho se relaciona à escolha da nossa análise pautar-se na autobiografia e memória e não como na discussão de autoficção. Aqui discutimos sobre a recepção do “tu” que recebe o escrito do “eu” e os impactos do referido escrito.

Como um texto que intenta externar as experiências “reais” de um indivíduo, a autobiografia dispõe de recorrências entre a narrativa posta na publicação e a própria vida do autor, esses fatos tendem a comprovar os escritos como autobiográficos, posto que, na visão de Philippe Lejeune (2014), a autobiografia vai além da ideia de *verossimilhança*, do aspecto atribuído à literatura de apresentar fatos críveis. Para que um discurso possa ser reconhecido como autobiográfico, é necessário que se alarguem as reflexões para além do enredo, num jogo de recorrências que o teórico ressalta como *pacto referencial*.

Dessa maneira, os escritos sobre a vida do próprio sujeito, sobretudo a autobiografia, destoa dos demais discursos porque guarda em si reconhecimentos externos à escrita que referenciam o escrito, como o nome de um personagem ou rua no enredo da obra que são os mesmos dados asseverados em notícias e entrevistas. Dessa maneira, Lejeune (2014) ressalta uma prova de verificação atrelada ao texto autobiográfico, qual seja essa tentativa de enxergar, a partir de informações em outros suportes, a vida do autor por entre a sua escrita:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (LEJEUNE, 2014, p. 43)

A partir da discussão que problematiza a disposição de temas que enlaçam experiências do autor aos escritos, é possível pensar que o dito no texto pode ser associado às experiências comprovadas do autor. Embora seja um texto com os mecanismos estéticos e que também seja dotado de recursos literários, a autobiografia privilegia a vida do escritor, de maneira que os lugares citados na obra, as trocas de relações interpessoais e os fatos sociais apresentados no enredo são reconhecidos à luz das vivências do escritor. Em *Rabo de foguete*, o narrador, autor e personagem expõem fatos de sua vida que comprovam a teoria de Philippe Lejeune a respeito do Pacto Referencial.

Um dos fatos que confirmam o pacto referencial em *Rabo de foguete* é a construção do personagem como sujeito ligado à literatura. A partir de sua narrativa memorialística, o personagem autodiegético Ferreira Gullar permite que acompanhem os desdobramentos que comportam os seus dilemas de escritor, como o processo de escrita de sua obra-prima, *Poema sujo* (1975). Desolado pela situação política da Argentina e impossibilitado de ir a outro país

que não fizesse fronteira com o Brasil, o narrador se mostra encurralado, posto que os países os quais podia fugir eram os mesmos “dominados por ditaduras ferozes, aliadas da ditadura brasileira.” (GULLAR, 2010, p. 237). Para completar a angústia, o narrador é informado de que exilados brasileiros estavam sendo sequestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil com a ajuda da polícia argentina. Nesse contexto de medo, angústia e repressão, a persona de escritor que pulsa em Gullar o faz querer “expressar num poema tudo o que eu necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final.” (GULLAR, 2010, p. 237).

Quando essa ideia despontou na minha cabeça, esqueci tudo o mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem cronológica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. Tão excitado fiquei, a cabeça a mil, que só muito tarde logrei adormecer (GULLAR, 2010, p. 237)

Desse modo, é possível perceber que o narrador de *Rabo de foguete* expõe o processo de escrita de seu poema, permitindo ao leitor entender o que motivou tal escrita: os percalços políticos que se instalaram ao seu redor e o medo de não ter outra oportunidade para fazê-lo, Além do processo de escritura do poema propriamente dito. Como assevera o narrador de *Rabo de foguete*, a escrita foi como vomitar, de uma só vez, a sua vida, de uma forma crua, sem pretensão de lógica temporal ou preocupação com a forma de linguagem. O processo de escrita da obra-prima de Gullar é amplamente reconhecido como advindo do contexto de exilado do escritor na Argentina, o que mostra tal fato como uma referência da própria vida de Ferreira Gullar. Dada a necessidade de pensar o pacto referencial para além do trecho da obra, o desenvolver da escritura de *Poema sujo* é discutido por Gullar em uma entrevista cedida ao Instituto Moreira Salles, em 2012.

Quando indagado, na entrevista, sobre a escrita de seu grande poema, o escritor a pensa como um mergulho na própria vida, um mergulho profundo, repentino e que possibilitaria uma exteriorização dos mais escondidos pensamentos: “Quando eu escrevi o *Poema sujo*, não estava pensando em fazer algo curto ou longo: sentia a necessidade de mergulhar em toda a minha vida, de fazer um balanço e trazer tudo à tona” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2012). Percebemos, então, que a reflexão feita pelo narrador-personagem de *Rabo de foguete* sobre o Poema Sujo como uma escrita visceral, impulsiva e desconexa é a mesma entendida pelo autor Ferreira Gullar em uma situação fora do trecho literário, mostrando-nos que a obra guarda

em si os desdobramentos que funcionam como uma referência sobre a vida do autor maranhense, ao passo que comprova a teoria de Lejeune e de seu *pacto referencial*.

Levando para a questão temática de *Rabo de foguete* - o exílio em decorrência da ditadura – a discussão a respeito do pacto referencial se mostra crucial para a análise autobiográfica, na medida em que a obra e o contexto “real” vivenciado exercem certa harmonia quando Gullar se pronunciava em participações na mídia. No capítulo um da primeira parte do romance, Gullar nos mostra como iniciou sua vida clandestina a partir da ligação e encontro com um amigo, em que conversaram sobre as denúncias aos partícipes do partido político. Esse mesmo fato é narrado em um discurso mais sólido, quando Gullar se pronuncia em um jornal paranaense. Primeiro, observemos as palavras do narrador:

Leandro não podia me dizer ao telefone o que ocorrera. Fui encontrá-lo ali perto, na esquina de Prudente de Moraes com a Farma de Amoedo. - Waldo entregou todo mundo, você, eu, Dias, Rafael. O pessoal pediu que eu te avisasse.

- O que eles acham que vai acontecer?

- O problema é que você é da direção estadual.

- Contra a minha vontade...

Atordoado, mal conseguia acreditar que aquilo estivesse acontecendo (GULLAR, 2010, p. 9)

Como vemos, o narrador de *Rabo de foguete* evidencia o início do conflito dramático da narrativa, expondo nomes de colegas do Partido Comunista Brasileiro, o qual Gullar era o diretor estadual no Rio de Janeiro. Ali inicia a vida de clandestino de Gullar que em decorrência das denúncias, precisava fugir de casa. Esse mesmo fato é asseverado pelo autor maranhense em uma entrevista concedida ao *Cândido*, o *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, quando Gullar é indagado sobre o cenário social quando do início da clandestinidade, o escritor relata que

Os militares haviam prendido um companheiro do partido, que sob tortura delatou intelectuais que faziam parte do Partido Comunista. Eu era membro da direção estadual do partido no Rio de Janeiro – um dos únicos intelectuais com cargo de direção. Nem Vianinha [o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho], nem Dias Gomes, nenhum outro. Quando esse companheiro torturado abriu a boca, o partido me avisou para ir para a clandestinidade. Eu aparecendo como membro, ia ser torturado para confessar até o que não sabia (CANDIDO, 2014)

Gullar afirma na entrevista que um de seus colegas do Partido Comunista Brasileiro foi torturado, obrigado a denunciar os demais participantes do grupo e que outro integrante informou ao escritor que precisava fugir, principalmente por fazer parte da direção estadual do

comunismo. Percebemos que, tanto na citação da obra como no trecho da entrevista, há menção da mesma pessoa Dias Gomes, assim como a questão da denúncia e necessidade de fuga mediante a perseguição dos militares. Dessa maneira, é perceptível que o mesmo fato narrado em *Rabo de foguete* foi asseverado em um pronunciamento não-literário, o que nos mostra que a obra de Gullar contém referências atestadas em outros suportes que ressaltam a vida do escritor maranhense.

É interessante ressaltar que o *pacto referencial* não defende uma disposição de realidade propriamente dita, num sentido de totalidade. Como vimos, a autobiografia está em constante diálogo com as teorias que pensam o discurso memorialístico, portanto há maleabilidade, imprecisão e fragmentação. Ainda assim, há recorrências que o sujeito autobiografado tende a materializar tal como foi. É por isso também que Lejeune (2014) menciona o pacto referencial como a “imagem” do real, assim como disserta sobre o “grau de semelhança a que o texto aspira” (LEJEUNE, 2014, p.43), mostrando-nos a relação entre os diferentes graus de recorrências entre os discursos autobiográficos e a vida do autor.

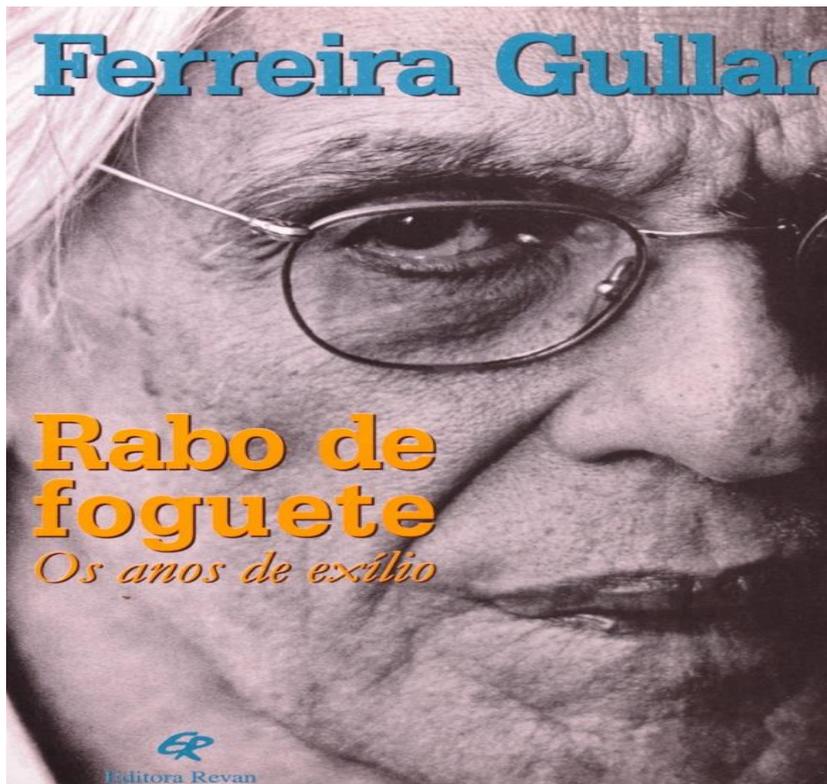
Como vimos, há particularidades da escrita autobiográfica que nos permitem analisar as obras que referenciam a vida dos escritores. É por isso que alguns suportes para além do texto literário são valorizados, pois eles nos ajudam a pensar a vida do escritor, posto que guardam informações sobre este, tanto asseveradas pelo próprio escritor como fatos coletivos em que o escritor era um partícipe. Nesse sentido, os suportes midiáticos também abrigam fatos a respeito de um escritor, de maneira que a autobiografia, como discurso literário, exerça possibilidade de relação com outros suportes arquivistas que guardam fatos a respeito de um indivíduo, ou de mecanismos da mídia que também dizem muito sobre um ser. Essa possibilidade condiz com o pacto referencial, que intenciona uma mostra dos entrelaces entre o texto autobiográfico com os fatos postos afora dele. O reconhecimento dessa análise se alarga no contexto da contemporaneidade, que permite uma mistura de mecanismos a fim de promover uma análise entorno de determinado fato.

Nessa discussão de troca de referências, podemos citar Schollhammer (2009) quando nos diz que a literatura, sobretudo aquela que comporta teor autobiográfico, vem fazendo com os demais meios comunicativos e midiáticos como a fotografia, cinema e produção midiática. Assim, a escrita íntima está disposta em uma mistura que possibilita a presença de outros suportes no texto, como fotos, cartas de autores e pessoas envolvidas a eles, quando a prosa pode ser associada a uma temática autobiográfica. Schollhammer defende essa relação de uma obra literária com outros suportes como uma das estratégias autobiográficas:

Nesse mesmo movimento, são revalorizadas as estratégias autobiográficas, talvez como recursos de acesso mais autêntico ao real em meio a uma realidade em que as explicações e representações estão sob forte suspeita. Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido toma-se um recurso de extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107)

Dessa maneira, há uma troca de significados entre o enredo de uma escrita autobiográfica com outros mecanismos que atestam uma imagem do real, uma referencialidade a respeito do sujeito (auto) biografado. Embora essa realidade o texto contido em *Rabo de foguete* não apresente fotos ou outro suporte como em algumas autobiografias, essa discussão pode ser pensada por meio da capa, que traz a foto do rosto do escritor Ferreira Gullar:

Figura única. Capa da obra *Rabo de foguete*.



Fonte: Amazon

A disposição da foto do autor na capa do livro atesta que o enredo de *Rabo de foguete* é uma revisitação das memórias das vivências de Ferreira Gullar. O rosto de Gullar, sua fisionomia tão única que encara o leitor com um olhar de cumplicidade, de confiança, disposto em foto preto-e-branco, que também remonta essa aura memorialística, o embaçado das

vivências, mas também o relato delas. A foto pode ser pensada em enlace aos pactos já discutidos, os quais caracterizam a autobiografia, como o pacto autobiográfico, que faz um contrato com o leitor a respeito da identidade homônima entre narrador-autor-personagem, posto que a foto os identifica como a mesma pessoa; Igualmente, a foto também atesta o pacto referencial, posto que a diagramação do livro é pensada de forma a relacionar o texto escrito nela com um suporte *físico*, comprovado, reconhecido que tende a levar referência ao escrito autobiográfico *Rabo de foguete*.

Sob esse prisma, uma das principais características de uma autobiografia é a referência à vida do autor. É por isso que importa muito as análises da autobiografia as análises entre entrevistas em jornais, reconhecimentos em outras autobiografias, menções em diários ou cartas do próprio sujeito e de outros com quem este teve relações. O contexto contemporâneo que empreende a obra *Rabo de foguete* aumenta as possibilidades de análise dos desdobramentos referenciais. Isso porque os levantes do contemporâneo apontam para uma presença do autor mais efetiva no contexto social, que não se restringe apenas ao texto escrito. Essa ideia acrescenta a nossa discussão a respeito da reflexão que o autor faz de seus próprios escritos, de maneira que o que importa não é somente o escrito em si, mas a discussão, que também é autoral, a respeito dos escritos que remontam a vida do autor.

Moriconi (2004) disserta sobre os recursos que o autor contemporâneo possui a seu favor, de modo a “completar” seu escrito mediante a outros suportes. Enquanto o leitor faz uso de uma obra, pode interagir com os autores por meio das mídias, ou refletir sobre o escrito em contraponto com uma entrevista ou documentário sobre o autor na tv, isso porque “na civilização televisual, quem fala aparece visualmente diante de todos. A escrita adere à fala e a fala se dá em presença.” (MORICONI, 2004, p. 12)

A fala é performance. O sujeito é aquela pessoa física, performática, simulacral. A comunicação se dá no face a face da tela, que os jornais comunicam no dia seguinte. O romancista escreve seus livros, mas vai à TV discuti-los no quadro de sua própria vida. O sujeito poético é uma projeção desse novo tipo de indivíduo, dessa nova definição da intimidade, enquanto algo já não simplesmente privado. Tal é a condição da marca autoral na poesia pós-modernista. (MORICONI, 2004, p. 12)

Essa performatividade entre as discussões do autor a respeito de sua respectiva obra, principalmente a autobiográfica é de grande valia para pensar o escrito sobre a vida. Isso acontece em Ferreira Gullar e seu *Rabo de foguete*, na medida em que o autor promove discussões a respeito de sua obra e das vivências dispostas nela. As inúmeras entrevistas que Gullar deu aos jornais e revistas sobre sua experiência de exílio posta em *Rabo de foguete*, dão

sentido ao texto autobiográfico, de modo a reconhecê-lo como suporte de vivências, assim como preencher ou alargar supostas lacunas deixadas quando de sua escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões apresentadas neste trabalho, é possível constatar que vivemos em um tempo em que a vida do outro exerce um valor estimado pela sociedade. Isso porque, com a contemporaneidade, os fatos íntimos tornam-se cada vez mais expostos, porque há um reconhecimento das experiências de outrem. Então, os gêneros íntimos ganham notoriedade à medida que a valoração do escrito – tanto de quem escreve quando de quem os recebe – acontece. Vimos que são muitos os gêneros que evocam a intimidade, sendo o nosso foco a autobiografia.

Nessa linha de raciocínio, a partir das análises empreendidas em torno de *Rabo de foguete* (1998), constatamos que a autobiografia ganha espaço na sociedade no momento em que o leitor reflete acerca das experiências particulares do narrador e seus desdobramentos sociais. Ela se firma no reconhecimento do valor da história pessoal, seja para revelar os dramas mais íntimos, ou de possibilitar recorrências, reconhecimentos entre quem escreve e quem lê, a partir de um contexto de referências históricas e/ou sociais. Assim, na obra convive o particular e o coletivo.

Certificamos que a obra *Rabo de foguete* possui características marcantes da literatura brasileira contemporânea, quais sejam o enlace ao olhar social, a heterogeneidade no estilo e na temática discorrida, assim como a nuance que mais nos interessou nesta pesquisa: a evocação do realismo contemporâneo, o qual, como averiguamos, relaciona-se diretamente com fatos que caracterizam a escritura íntima. Em *Rabo de foguete*, vimos que isso se comprova com a ideia de que há uma referencialidade entre obra e leitor, a presença da importância do intimismo como forma narrativa e constante apropriação da memória como forma de dissertar os fatos narrados.

Verificamos, outrossim, que a memória serve como alicerce para a escrita autobiográfica, haja vista que o escrito sobre o vivido se apoia em reminiscências. Desse modo, a obra expõe vivências particulares do narrador de *Rabo de foguete*, como os esconderijos entre quartos de despensa – assim como momentos coletivos com seus entes-queridos e com amigos, a exemplo das vivências no Sítio Morro Azul. Tais vivências íntimas e sociais se apoiam na memória, em torno de sua inconstância, seletividade e subjetividades, os quais perpassam à escrita autobiográfica quando do narrado, comprovando a ideia de que autobiografia e memória exercem harmoniosa relação na obra *Rabo de foguete*.

Com isso, percebemos que a autobiografia pode ser analisada como um gênero que denota fatos que transcendem um texto pronto propriamente dito, pois ela nos traz questionamentos que se relacionam ao antes, ao durante e ao depois da escrita autobiográfica.

Em *Rabo de foguete*, foi possível perceber que Ferreira Gullar entende o impacto da autobiografia antes mesmo de escrevê-la, na medida em que se mostra receoso em escrevê-la no prefácio. Fatos como este mostraram que o escrito autobiográfico possui seus impactos, já que intenta discussões para além da ficção, promovendo reconhecimentos com o contexto de realidade.

A importância da vida do outro, conseqüentemente dos escritos sobre ela, aumenta se o indivíduo é constituído de postura social e política com notoriedade. Assim é aclamado o escritor Ferreira Gullar, por essa constituição de personalidade que enfrentou as agruras da ditadura militar, não só no Brasil, mas também em outros países da América Latina como Chile e Peru, que viviam o regime ditatorial. A fim de preservar seus ideais, Gullar perpassa suas experiências - ou o significado delas - em seu livro de memórias e se firma como herói social em sua autobiografia, comprovando as ideias de Bakhtin a respeito da autobiografia.

Nessa linha de pensamento, os fatos característicos da autobiografia foram reconhecidos na obra exílica de Gullar. Vimos que as categorias apontadas por Lejeune (2014) como a presença da primeira pessoa que torna o narrado assertivo e comprometido com o ser que narra, a noção de uma identidade homônima, um pacto autobiográfico entre narrador, personagem e autor, os quais são o próprio Ferreira Gullar tornam *Rabo de foguete* uma produção autobiográfica. Ademais, outro fato percebido em relação às características de um texto autobiográfico foi o reconhecimento do pacto referencial em *Rabo de foguete*, visto que há recorrências entre nomes de personagens como Léo Victor, os próprios filhos e esposa de Gullar, assim como nomes de ruas, datas, acontecimentos históricos que comprovam o enredo de *Rabo de foguete* como uma parcela da vida do escritor Ferreira Gullar.

Conseqüentemente, foi possível constatar traços memorialísticos, já que a autobiografia é constituída de mecanismos de reminiscências, evidenciando a autobiografia menos como documento terminantemente histórico e mais como trecho artístico passível de preenchimento de lacunas, o qual se dá de maneira inconsciente – por questões mais inerentes à memória como a noção de seletividade e esquecimento - e/ou consciente – como a opção que o próprio escritor tem de suprimir fatos na narrativa, reconhecendo os impactos já mencionados.

Com isso, vimos que a obra autobiográfica *Rabo de foguete* configura-se como um testemunho, posto o trecho predominantemente relacionado com os dissabores enfrentados em decorrência da condição de exilado. Portanto, as fugas entre ruas, apartamentos, bairros e até países diz muito a respeito do livro de memórias de Gullar, que passa a ser uma rica fonte em experiências reconhecíveis, pautando-se como um testemunho com forte carga subjetiva, na medida em que as experiências exílicas trouxe memórias que denotam dor, medo, angústia,

e, portanto, trauma, como nos diz Beatriz Sarlo. Essa discussão também nos permitiu perceber que *Rabo de foguete* guarda outra nuance inerente ao discurso autobiográfico, qual seja o forte teor social que Leonor Arfuch chamou de acentos coletivos. Isso porque ao tempo em que Ferreira Gullar exterioriza seus posicionamentos políticos, instaura seu registro como um referencial coletivo, reconhecendo a sua história como a história de outros brasileiros que enfrentaram a ditadura militar, contribuindo, assim, com a memória histórica.

Constatamos, outrossim, que os fatos narrados em *Rabo de foguete*, até os mais triviais, tornam a obra como um discurso decididamente autobiográfico. Nesse sentido, cenas como um almoço de domingo, menção de necessidades físicas, detalhes amorosos expressam a cotidianidade narrada. A obra se reporta a simples menções de fatos que, a olho nu, parecem sem importância, mas que expressam a espetacularização da intimidade do narrador, atribuindo ao texto um teor essencialmente autobiográfico.

Entendemos, então, que os escritos autobiográficos imortalizam o autor, que acaba por ter seu passado incrustado no social, possibilitando ser lembrado no presente e futuro. Isso mostra o caráter íntimo, porém coletivo do gênero íntimo. A intimidade, os pensamentos, os dilemas existenciais e ontológicos do escritor-narrador-personagem eternizam-se, não só por estarem registrados, mas sobretudo em conformidade e aceitação de quem os lê, na medida em que o social entra em voga. Concluimos que os modos de escrita de Gullar, bem como os conteúdos propriamente ditos, confirmam um pacto entre escritor e leitor. Tal pacto se firma, ainda, quando Ferreira Gullar assume a homonímia entre a trama posta na obra *Rabo de foguete* e sua própria história, numa dança constante entre vida e enredo. Dessa forma, a autobiografia e memória entrecruzam-se por entre *Rabo de foguete*, tomado por discussões que evocam o escrito, o vivido e o lembrado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Tudo é exílio**. Jornal de Resenhas nº 44, Novembro de 1998. Acesso em 16 de outubro de 2020, às 15h10. Disponível em: <http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/tudo-e-exilio/>

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía: exploraciones em lós limites**. – 1ª ed. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARFUCK, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAHKTIN, Mikail. **Estética da Criação Verbal**. 4ª Ed. Martins Fontes – São Paulo: 2003.

BATISTA, Roseane Pires. **Ferreira Gullar: memórias do exílio**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Campinas. São Paulo, 2011.

BATISTA, Roseane Pires. **Ferreira Gullar: memórias do exílio**. Curitiba: CRV, 2016.

BORGES FILHO, Ozires. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição, Editora Ouro Sobre Azul. Rio de Janeiro: 2006.

CANDIDO, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. **Um poema, antes de tudo, tem que ser poético**. Paraná, 2014. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Ferreira-Gullar>. Acesso em 28 de janeiro de 2021.

CODATO, Adriano Nervo. **Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia**. Revista de Sociologia e Política, nº 25. Curitiba: novembro de 2005. CBL, Entrevista Ferreira Gullar. **Instituto Moreira Salles**, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/imsinstitutomoreirasalles/docs/05.entrev.f.g.05.entrev.f.g>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: tradução de Peter Pál Pelbart**. São Paulo: Editora 34, 1992.

- FERREIRA, Elidiane Silva. **Ferreira Gullar e Poema sujo: militância poética e experiência de exílio.** Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2017.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, **Revista Criação & Crítica**, n. 4, p. 91-102, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção.** Rio de Janeiro: EdUERJ. 2013.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete: os anos de exílio.** Rio de Janeiro: Revan, 2008, 3ª edição, abril de 2003, 1ª reimpressão, outubro de 2010.
- HUTHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, - Imago E, 1991.
- ENTREVISTA DE FERREIRA GULLAR AO INSTITUTO MOREIRA SALLES
CBL, Entrevista Ferreira Gullar. **Instituto Moreira Salles**, 2012. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/05_entrev.f.g.05_entrev.f.g. Acesso em 13 de Outubro de 2020.
- KINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 12, 2008.
- LEJEUNE, Phelippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LUKÁCS, Gyorgy. **Teoria do romance.** São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.
- MORICONI, Italo. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira. **Revista Filologia**, ABF, VOLUME 3, Número 01/02. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em: 21 de julho de 2021.
- OLIVEIRA, Danielly Passos de. **Os (des)caminhos do sujeito: uma análise da luta corporal e do poema.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Ceará, 2013.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção Brasileira Contemporânea: Assimilação ou resistência? **Revista Novos Rumos**. Ano 16, nº 35, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo, postura e método. **Revista Letras de hoje**, volume 2, nº 4. Porto Alegre: 2007.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Leitura confessional: espaço autobiográfico. *In: Leitura confessional: autobiografia e ficcionalidade.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SANTOS, Viviane Aparecida. **Do ressentimento à cicatriz:** memória e exílio em Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei, 2010.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionalis:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção Brasileira Contemporânea.** Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, José Mário. **Rabo de foguete:** os anos do exílio. Autores e Livros, 2011. Disponível em: <https://autoreselivros.wordpress.com/2011/02/22/rabo-de-foguete-os-anos-de-exilio-de-ferreira-gullar/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

SOUSA, Ana Meneses de Sousa. **Escrita de si, intelectualidade e distinção em A. Tito Filho.** Teresina, Academia Piauiense de Letras, 2018.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; CALDAS, Miguel. Teoria, crítica e pós-modernismo: principais alternativas à hegemonia funcionalista. **Revista Rae Clássicos**, março de 2006.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2009.