

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

RAQUEL LAURINO ALMEIDA

UM MOSAICO INTIMISTA EM
VAZIO PLENO E INVENTÁRIO DAS CINZAS,
DE RACHEL JARDIM

Rio Grande – RS

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

RAQUEL LAURINO ALMEIDA

UM MOSAICO INTIMISTA EM
VAZIO PLENO E INVENTÁRIO DAS CINZAS,
DE RACHEL JARDIM

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do
Rio Grande como requisito parcial e
último para obtenção do título de
Mestre em História da Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eliane T. A.
Campello

Data da defesa: 04 de abril de 2011

Rio Grande, abril de 2011

À Regina, ao Gilberto,
e ao Guilherme,
pelo amor.

Agradecimentos

Meu patrimônio é feito de nuvens (JARDIM, 1976, p. 128).

A academia demanda uma postura em que a vazão de emoções não se revela adequada. Considerando isso, aproveito este espaço para demonstrar sentimentos bem como para agradecer e saudar a insubstituível presença dos meus queridos em minha vida.

Agradeço, inicialmente, aos meus amados pais Gilberto e Regina, cuja decisão de aventurarem-se na paternidade permitiu que eu pudesse existir, e porque minha existência foi, de modo irrestrito e absoluto, apoiada estruturalmente, financeiramente e emocionalmente por eles.

Aos meus queridos irmãos, por compartilharem comigo, além do sangue e das raízes, a escolha da amizade incondicional, coroada pela certeza do amor eterno. À Letícia, cujo amor ancestral define uma união marcada pela partilha integral de todas as ordens. Ao Gilberto, pelas ternas memórias infantis, pelo cuidado, afeto e pela amizade. À Vivian, pela diversão e pela amizade afetuosa e infinita. Também lhes sou grata por agregarem à minha vida a convivência com os estimados cunhados Jair, Regina e Daner.

À querida escritora Rachel Jardim, por atender com extrema delicadeza meus investimentos de contato e por ter me proporcionado um objeto de estudo pleno de invisíveis encantos, um reino que povoou de graça minha existência.

Aos amigos, em especial: ao Guilherme, por encher meus dias de encanto e de amor; à querida prima Débora, pela “adoção” e incansável amizade, sustentada pelo suporte intelectual, emocional e espiritual incondicionais e ao seu companheiro Ramiro, pelo acolhimento carinhoso e cuidadoso; a doce Carol, por partilhar vivências afetivas, intelectuais e estéticas; à Dinda, pelo suporte afetivo; ao Neve, pelo carinho e pela amizade inesquecíveis; à querida Fernanda, pelo apoio durante o curso de mestrado, pelo abrigo em sua casa, pela carinhosa amizade e pela valiosa partilha teórica; aos colegas de faculdade Daiane e Luiz Felipe, pela diversão, pelas experiências e pelas aprendizagens inesquecíveis; às colegas de trabalho

Ingrid, Deise e Rita, por enfeitarem meu cotidiano com competência e alegria; à querida Sabrina, amiga antiga, mas de presença sempre renovadora; à Eliane, cuja companhia me faz esquecer da concretude e povoar novamente os jardins da infância; à Thaís, que se revelou um tesouro e com quem partilho a deliciosa experiência da construção da amizade; à Sylvia, que tem demonstrado uma rica amizade; à Maia e à Preta, cuja presença enche minha vida de inspiração e alegria. Agradeço especialmente à Vanessa que, mais do que uma colega, revelou-se uma amiga sincera, uma profissional brilhante, uma companhia profundamente desejável e uma parceira nas aprendizagens espirituais e afetivas desta vida.

Às queridas Sylvia e Deise, pela presteza no empréstimo de precioso material teórico e pelo incentivo sempre afetuoso. Também agradeço às amigas Sylvia, Débora e Letícia, pela leitura atenta que contribuiu muito com este trabalho.

Às colegas e à professora de dança, Cláudia, por partilharem comigo o amor pela arte de expressar-se com o corpo.

A Ernane Catroli, agradeço pelo rico material postado, proveniente de seu acervo pessoal sobre Rachel Jardim, com ímpar delicadeza e boa-vontade.

A José Luís Foureaux Júnior, por compartilhar comigo seu inspirador trabalho.

À Susana Inês Molon, agradeço por ter me oportunizado, no Nupepso, a iniciação na sedutora experiência da pesquisa, trajetória que foi permeada pela amizade e por inesquecíveis aprendizagens.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, em especial pelo inspirador Carlos Alexandre Baumgarten, pelo exemplar José Luís Fornos e pela artista Aimée Bolaños. Agradeço também aos vários mestres com quem tive a honra de partilhar o espaço da sala de aula, o que inclui os supracitados e Oscar Brizolara, Marilei Grantham, Luis Fernando Marozo e Maria Helena. À minha querida orientadora Eliane Campello, cujo reencontro, pela via da palavra literária, promoveu importantes aprendizagens, tanto da prática de pesquisa quanto das contribuições teóricas. Agradeço-lhe por acreditar no meu potencial, na minha autonomia e nas minhas ideias.

Aos meus mentores espirituais, por iluminarem meus caminhos e acompanharem meus passos.

Tudo para ela é possível desde que signifique a realidade do seu eu. Os outros nada valem e não importam. (...). Em torno dela, o silêncio, porque ela é a única e, portanto, só. Acima dela, o coração selvagem da vida, do qual apenas se aproximam os solitários, que encontram a suprema felicidade no supremo antagonismo com o mundo (CANDIDO, 1977, p. 130).

RESUMO

A análise de dois romances de Rachel Jardim, *Vazio pleno: relatório do cotidiano* (1976) e *Inventário das cinzas* (1980), demonstra a ênfase das obras em um caráter intimista. Tal aspecto se manifesta por meio da exploração do espaço biográfico – o qual se evidencia nas implicações da incorporação na diegese de traços autobiográficos – e também se exprime através dos elementos que instauram uma dialética entre o binômio exterior/interior. Este estudo é baseado no levantamento e na análise de elementos estruturais e de temas comuns às obras, o que promoveu a elaboração de um processo metodológico projetado sobre a distribuição dos dados em “células” e “motivos”. Esses motivos convergem para dois grandes blocos, chamados “células”, que, juntos, formam um mosaico de assuntos itemizados os quais orbitam o intimismo. A análise detalhada das duas células é distribuída em dois capítulos com os títulos de *Traços autobiográficos* e *A dialética exterior/interior*. Em vista de que o conceito de intimismo, ainda pouco explorado pela historiografia literária brasileira, recebe diferentes nomenclaturas, busco defini-lo, bem como delimitar as suas principais características. Enfoco, também, de que forma o romance de artista e alguns aspectos atinentes à estética romântica, associados à escrita do eu, emolduram o *corpus*, sobretudo no que respeita à tematização dos processos que envolvem a leitura e a escrita literárias. A análise fundamenta-se em conceitos fornecidos pela Teoria Literária e reflexões de distintos teóricos, não só no que concerne ao intimismo na Literatura Brasileira, mas também ao espaço ocupado por Rachel Jardim na História da Literatura Brasileira. Os procedimentos analíticos mostram o vínculo das obras de Rachel Jardim estudadas com o veio intimista no âmbito do sistema literário brasileiro.

Palavras-chave: intimismo, espaço biográfico, subjetividade, escrita do eu, células e motivos.

ABSTRACT

The analysis of two novels by Rachel Jardim, *Vazio pleno: relatório do cotidiano* (1976) e *Inventário das cinzas* (1980) aims at demonstrating the emphasis of these works on an intimist character. Such an aspect arises throughout the exploration of the biographical space – which becomes evident in the implications of the incorporation of autobiographical traces in the narrative tissue – and also springs up throughout the elements that establish a dialectical relationship within the pair exterior/interior. The present work is based on the survey and the analysis of structural elements and common themes found in the two novels, fact that supported the elaboration of a methodological process designed on the distribution of the data in “cells” and “motives”. These motives are gathered in two blocks, called “cells”, which unite to form a mosaic made of itemized matters that revolve around intimacy. The detailed analysis of the two cells is distributed in two chapters under the titles of *Traços autobiográficos* and *A dialética exterior/interior*. Due to the fact that the concept of intimacy, still slightly investigated by the literary Brazilian historiography, receives many different names, we look forward to its definition as well as to the demarcation of its main features. We also focus on the ways the artist novel and some principles of the Romantic aesthetics related to the writing of the “I” frame the *corpus* mainly in what concerns the thematization of the pertinent procedures linked to the literary acts of reading and writing. The analysis is grounded on concepts taken from the Literary Theory and from distinct theorist’s stands not only in what concerns to intimacy in Brazilian Literature but also related to Rachel Jardim’s place within the Brazilian literary history. The analytical proceedings show the connection between Rachel Jardim’s works and the intimist thread in literature within the scope of the literary Brazilian system.

Key-words: intimacy, biographical space, subjectivity, writing of the “I”, cells and motives.

Lista de abreviaturas

RJ - Rachel Jardim

IC - Inventário das Cinzas

VP - Vazio Pleno

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
METODOLOGIA	14
1 (CON)TEXTOS E HISTÓRIAS.....	18
1. 1 A narração e a omissão do intimismo.....	18
1. 2 Elementos intimistas: a escrita do eu no espaço biográfico e aspectos românticos.....	29
1. 3 Um panorama da História da Literatura e da crítica sobre Rachel Jardim ..	35
2 TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS.....	42
2. 1 A autobiografia no espaço biográfico.....	43
2. 2 Advogada, funcionária pública, escritora e artista: profissões de fé	53
2. 3 Rosa(lina): a solidão partilhada.....	63
2. 4 Cidades: geografia autobiográfica	64
3 A DIALÉTICA EXTERIOR/INTERIOR	70
3. 1 Sensações: espaço interno, morte e natureza.....	71
3. 2 Eu e a solidão.....	80
3. 3 Memória.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
Referências bibliográficas.....	102
Anexo I	112
Anexo II	114

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nem todos gostavam do estilo, dos temas, que não eram brasileiros, mas havia no texto algo de envolvente que acaba tornando a leitura irresistível. O cotidiano de todos os seres humanos estava ali, havia uma trilha traçada e sempre retomada. Existia uma história contada, havia até várias histórias, que acabavam sendo uma só, a mesma que comecei a contar desde o primeiro livro (JARDIM, 2005, p. 127).

Dizer como minha paixão pela arte começou acredito ser impossível. Da mesma forma que ocorre na História da Literatura, conforme alerta David Perkins (1999), na vida, a definição de marcos é uma atitude um tanto artificial e provavelmente forjada. Entretanto, é possível apontar resumidamente como tem se desenvolvido minha trajetória acadêmica no campo dos estudos da arte literária.

Ingressei no curso de Letras-Português da FURG no ano de 2004, fascinada, então, pela poesia, pela narrativa e também pelos palcos, onde passeio desde a infância, com o tímido exercício das artes cênicas, até hoje, com dez anos de dança.

No segundo ano do curso, incursionei no terreno da pesquisa no Núcleo de Pesquisas e Estudos em Psicologia Social - NUPEPSO, onde tive minhas primeiras aprendizagens nesse âmbito, com bolsa de Iniciação Científica da FAPERGS. Lá, estudávamos a educação estética à luz das contribuições da abordagem sócio-histórica da Psicologia.

Apesar da riqueza desta experiência inicial, sentia vontade de aprofundar os estudos em minha área, o que promoveu, depois de 18 meses, minha migração do NUPEPSO para a investigação da Literatura, junto à Professora Eliane Campello e motivada pelo Professor Carlos Alexandre Baumgarten.

Já, então, iniciando o terceiro ano do curso de graduação, em março de 2006, a professora Eliane apresentou-me ao Projeto de Pesquisa “O

Künstlerroman de autoria feminina no Brasil”, cujo objetivo era resgatar e analisar o conjunto de obras pertencentes ao gênero *Künstlerroman*¹, situando-as numa perspectiva historiográfica dentro do sistema literário brasileiro. Neste período, fui apresentada pela professora à obra de Rachel Jardim (1926)² e estudei, naquele ano, o romance *O penhoar chinês* (1985), no viés da Crítica Literária Feminista. Atuei no projeto como bolsista de Iniciação Científica do CNPq e vinculada a ele estive até a conclusão do curso.

Ingressei no mestrado em História da Literatura da mesma Universidade dois meses após a formatura. Nesse programa de pós-graduação, ao cursar as disciplinas oferecidas, conheci um mosaico de possibilidades teórico-investigativas e, após a leitura de todas as obras da referida escritora, decidi estudar duas delas à luz de algumas das diversas aprendizagens realizadas.

Desse modo, foram-se delineando os contornos deste trabalho, em que busco desenvolver uma proposta de leitura a partir da análise de dois romances de Rachel Jardim³: *Vazio Pleno: relatório do cotidiano* (1976) e *Inventário das Cinzas*⁴ (1980). No estudo, são enfocados os percursos das

¹ Esse termo tem sua origem etimológica nos vocábulos alemães *Künstler*, que significa “artista”, e *roman*, “romance” – e enfoca o percurso do/da artista na posição de herói/heroína (CAMPELLO, 2003). No âmbito do presente estudo, será utilizada a locução nominal romance de artista, a qual, segundo Eliane Campello, traduz com êxito a expressão alemã.

² Há divergência em relação à data de nascimento da escritora. Coutinho (1989), Hollanda (1993) e Flores (1999) concordam com a data de 18 de setembro de 1928. Neste trabalho, adota-se a data apontada por Coelho (2002), Souza (2005) e Chico Lopes (2010), considerando que as duas últimas referências contêm entrevistas, sendo que a realizada por Chico Lopes foi em razão da comemoração dos oitenta anos da escritora.

³ Crê-se relevante, inicialmente, contextualizar a obra desta artista, uma vez que Rachel é pouco conhecida no Rio Grande do Sul: Rachel (Carvalho) Jardim nasceu em Juiz de Fora-MG onde viveu até a adolescência. Após esse período, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde ainda reside. Nesta cidade, graduou-se em Direito, pela PUC-RJ, e trabalhou na área administrativa como funcionária pública. Passou temporadas também na Europa, onde realizou cursos de especialização em Administração Municipal e em Nova York, onde fez estágio de estudos em museus. Ao retornar para o Brasil, assumiu a direção do Patrimônio Cultural e Artístico do Rio de Janeiro e associou-se a diversas entidades culturais. Atualmente, aposentada, participa de grupos de discussão sobre a obra de Marcel Proust e dedica-se à leitura de Machado de Assis e de Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Rachel Jardim é autora de cinco romances: *Os anos 40* (1973), *Vazio pleno: relatório do cotidiano* (1976), *Inventário das cinzas* (1980) *O penhoar chinês* (1985) e, por último, *Num reino à beira do rio - com Alexei Bueno (Um caderno poético de Murilo Mendes)* (2004). A autora mineira escreveu também dois livros de contos, intitulados *Cheiros e ruídos* (1975) e *A cristaleira invisível* (1982).

⁴ Obra contemplada, em 1984, com o Prêmio Luiza Cláudio de Souza, do Pen Clube do Brasil. Foi traduzida para o francês e teve seu enredo adaptado para o teatro por Celina Sodré, conforme reportagem (SCHENKER, 2009) enviada por Ernane Catroli. A adaptação foi levada

protagonistas artistas, por meio da análise dos recursos de autorrepresentação das narradoras, com vistas a demonstrar que o *corpus* analisado pode ser enquadrado no veio intimista da Literatura Brasileira.

Tal perspectiva é relevante, pois o romance intimista é pouco estudado pela crítica brasileira. Essa abordagem das obras de Rachel Jardim é bastante distinta da usual, considerando a fortuna crítica⁵ da autora. Dessa maneira, ao focar os traços peculiares que respeitam à prosa intimista, o presente estudo tem a potencialidade de dispor de uma leitura alternativa às realizadas até o momento, explorando um viés teórico cuja abordagem é tímida no Brasil.

A proposta de leitura desses romances se assenta na hipótese de que há uma semelhança nas obras, a qual se verifica, por exemplo, na manutenção do narrador autodiegético (GENETTE, s/d), na permanência dos motivos explorados, na afinidade do percurso das protagonistas artistas, bem como na constância na utilização de recursos como a memória e a focalização interna.

A referida analogia confere uma circularidade ao *corpus* e é demonstrada por meio da recorrência temática e de estratégias narrativas, o que conecta as obras através de um mesmo fio: o do intimismo. Essa recorrência é verificada por meio da análise das diferentes matizes com que se apresentam os mesmos motivos (TOMACHEVSKI, 1976) em cada obra. O procedimento analítico utilizado para a análise dessa recorrência consiste no levantamento dos motivos comuns às obras, os quais são agrupados no que optei por chamar de “células”. As duas células que emergiram orbitam o viés intimista, o que forma um mosaico, o qual, por sua vez, demonstra o intimismo no *corpus*.

Dessa forma, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, realizo a contextualização histórica do veio intimista da Literatura Brasileira e efetuo a definição do conceito de intimismo. Ademais, ofereço um panorama da

ao palco em 1983, sob o nome de “Motivo simples”. Ernane e Rachel Jardim não possuem a versão do texto adaptado.

⁵ A coleta da fortuna crítica da obra de Rachel Jardim foi uma etapa que iniciou concomitante ao ingresso no projeto de pesquisa “O *Künstlerroman* de autoria feminina no Brasil”, no ano de 2007. O estudo sobre o conteúdo do que se fala a respeito da obra e da autora consiste em permanente análise de jornais, revistas, sites da internet bem como em bibliografia crítica de literatura e teve seu conteúdo sistematizado em forma de dossiê crítico, apresentado como resultado da pesquisa.

crítica e da História da Literatura sobre a produção literária de Rachel Jardim, a fim de situar a obra da escritora no cenário da Literatura Brasileira. Além disso, nesse capítulo, são elencados alguns conceitos como escrita do eu, espaço biográfico e Romantismo, os quais subsidiam a análise das obras.

No segundo capítulo, aprofundo a discussão do espaço biográfico, entre outros aspectos teóricos, e problematizo o conceito de autobiografia, com a finalidade de subsidiar a análise dos motivos pertinentes à célula *Traços autobiográficos* e mostrá-los como aspectos que manifestam o intimismo. Nesse momento, reconheço uma maleabilidade nos gêneros literários, o que permite delinear a proposta de leitura do trabalho que se assenta na confluência entre a autobiografia, os gêneros íntimos, a escrita do eu e o romance de artista.

No último capítulo, por sua vez, analiso o par exterior/interior, e alguns outros que a esse se associam – como público/privado, eu/tu –, com a finalidade de demonstrar que há um movimento dialético entre eles, não excludente, de forma que essa dialética ilustra o caráter intimista das obras. Do mesmo modo que no capítulo anterior, alguns conceitos são trazidos à baila na medida em que a análise os requer.

Por fim, é realizado um retrospecto do trabalho, com vistas a retomar os questionamentos e encaminhar para uma conclusão da hipótese.

A partir disso, apresento, a seguir, além dos elementos que compõem a pesquisa, as opções metodológicas, os objetivos e as questões norteadoras, o que contempla o modo como os dados foram organizados com vistas à análise. Defino também a ótica do trabalho: a articulação da Teoria e da História da Literatura à recorrência estrutural e temática como condutora da leitura das obras.

METODOLOGIA

Células e Motivos

(...) divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou (LISPECTOR, 1993, p. 14).

A metodologia aplicada à análise dos motivos recorrentes orienta-se a partir da configuração do que chamei de “células”. Esse método, desenvolvido para a análise destas obras, configura-se a partir do modo como os romances⁶ se estruturam: em parágrafos ou blocos de parágrafos, cada um deles com enfoque em temas distintos, sem obediência à sequência cronológica de fatos, o que leva à caracterização fragmentária das narrativas, conforme exemplificado nos Anexos I e II.

Essa fragmentação estrutural encontra consonância no cenário pluritemático das obras, bem como nos múltiplos fragmentos através dos quais se apresentam as narradoras. Conforme declarado em *Inventário das cinzas*: “Estou juntando cacos para caleidoscópio. Uma luz fina se refletirá neles. Me faço em pedaços para ser inteira” (JARDIM, 1980, p. 125).

Os aspectos formais e temáticos comuns aos romances orientam a organização e a classificação dos elementos composicionais de acordo com os motivos emergentes dos próprios textos. Em *Vazio Pleno*, há predominância de blocos pequenos de dois e três parágrafos, apesar de alguns chegarem a duas páginas; enquanto que em *Inventário das Cinzas*, embora dividido em três capítulos: *O estigma*, *A ponte* e *O saldo*, a estrutura de blocos se repete.

Inicialmente, as obras são categorizadas em separado e cada parágrafo ou cada bloco de parágrafos é classificado em função do tema predominante. Os elementos resultantes dessa categorização recebem o nome de “motivos”.

⁶ Entende-se que *Vazio Pleno* (1976) e *Inventário das Cinzas* (1980) se tratam de romances com base no estudo de Jean Pouillon (1974), para quem o romance é caracterizado por conter imaginação (p. 39), sendo que se acredita que a autobiografia também a contenha: “o valor psicológico da autobiografia não impede absolutamente que a consideremos como um romance, e vice-versa, esse lado romanesco não diminui esse valor, nem a lucidez por ela suposta” (p. 41).

Tal classificação encontra respaldo teórico nas considerações de Tomachevski (1976), para quem

a obra inteira pode ter um tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra. A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica. (...) através desta decomposição chegamos enfim às partes indecompostas, até as pequenas partículas do material temático (...). O tema desta parte indecomposta chama-se um motivo. (...) No estudo comparativo, chama-se motivo a unidade temática que encontramos em diversas obras. Estes motivos são inteiramente transmitidos de um esquema narrativo a outro (p. 173-4).

De acordo com o teórico, essas são duas maneiras de se considerar o conceito de motivo, uma vez que, para o estudo comparativo não importa que se possam decompor as unidades temáticas em partículas menores. Para esta dissertação, entretanto, são relevantes os dois modos de se compreender o conceito, tendo em vista que a primeira maneira (a decomposição da obra até chegar-se em partes indecompostas, os motivos) é basilar para a segunda (o paralelo entre as duas obras), o que permite analisar a recorrência dos motivos nos dois romances: início pela decomposição de cada parte da obra (dividida em parágrafos ou blocos de parágrafos), para chegar aos motivos.

Entre esses motivos, obedecendo-se os critérios de predominância temática e de relevância, no sentido de responder aos questionamentos da pesquisa, seleciono aqueles a serem submetidos à análise. Por estabelecerem pelo menos duas intensas relações de parentesco (a abordagem dos traços autobiográficos e da dialética exterior/interior), os motivos convergem para dois grupos denominados de células.

A primeira célula — *Traços autobiográficos* —, é composta pelos motivos: Artista, Advogada, Funcionária pública, Escritora, Rosa(lina) e Cidades, que, associados à biografia da autora⁷, podem estabelecer a relação entre a autobiografia e o intimismo. A segunda, — *A dialética⁸ exterior/interior* —,

⁷ As informações da biografia de Rachel Jardim foram coletadas por meio da pesquisa em entrevistas concedidas pela escritora e da consulta de antologias (todas presentes nas referências bibliográficas deste estudo), bem como através de informações do acervo pessoal de Ernani Catroli.

⁸ Entende-se tal termo, neste trabalho, conforme o define Leandro Konder (1981): dialética “é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade

composta por: Eu, Solidão, Morte, Sensações, Espaço interno, Natureza e Memória, os quais, por força de um tratamento subjetivo, encaminham para uma visão intimista das obras. Abaixo, estão ilustradas, em termos gráficos, as duas células e os motivos:



Entendo que esse processo de categorização, apesar de fragmentário, devido ao seu fim analítico, não é estanque: os elementos que compõem as células se interrelacionam e se interpenetram, habitando, por vezes, os dois grupos simultaneamente. Nessa perspectiva, busco descontar “a feição redutora que caracteriza toda a tentativa de síntese” (REIS, 2003, p. 261).

Nesse contexto, procuro analisar a procedência de “um duplo movimento de composição” (CANDIDO, 1989, p. 58), o que

como essencialmente contraditória” (p. 8). Dessa forma, de acordo com o autor “as conexões íntimas que existem entre realidades diferentes criam *unidades contraditórias*. Em tais unidades, a contradição é essencial: não é um mero defeito do raciocínio. Num sentido amplo, que não se confunde com o que a lógica confere ao termo, a *contradição* é reconhecida pela dialética como princípio básico do movimento pelo qual os seres existem” (p. 49, grifos do autor). Assim, compreende-se que a relação exterior/interior é dialética, pois o intimismo não evidencia apenas os aspectos internos, mas também o modo como o sujeito, através deles, se relaciona com o âmbito sócio-histórico e cultural em que está inserido.

de um lado, estabelece um tema fixo; e este vem carregado de toda a sua particularidade. De outro lado procede ao seu desdobramento através de variações sucessivas e incessantes, variações múltiplas que permitem mostrar todas as facetas, soltar todas as possibilidades de comunicação que contém. O tema se multiplica, portanto, deixa de ser o que é, vira outra coisa, adquire uma amplitude de significados que o transfigura, ao arrancá-lo da situação limitada de lugar e momento, dando-lhe um toque de intemporalidade (*idem*).

A ciência da fluidez própria do *corpus* motivou a escolha do vocábulo *célula*, termo designativo de algo vital, que, apesar de sua funcionalidade interna, está a serviço dos sistemas que integra. As células, nesse sentido, orbitam em torno do eixo de atração das obras: o viés intimista. Tendo em vista que alguns motivos mantêm uma intensa relação de afinidade, sua análise será feita em concomitância.

Com base, então, nesse procedimento analítico, busco responder aos seguintes questionamentos:

- de que forma as obras estudadas se relacionam?
- quais elementos conceituais caracterizam o intimismo?
- por meio de quais aspectos formais e temáticos é possível associar os dois romances de Rachel Jardim à tendência intimista da série literária brasileira?

Tais indagações se orientam no sentido de demonstrar, por meio da análise de aspectos formais e temáticos, que os romances de Rachel Jardim se caracterizam como escritas do eu, o que possibilita a associação desses à tendência intimista da série literária brasileira. Para isso, foi preciso efetuar o levantamento e a efetiva precisão teórica dos conceitos que subjazem à análise: escrita do eu, intimismo, autobiografia, espaço biográfico, memória, subjetividade, eu.

Assim, a teoria surge na medida em que a análise a solicita, de modo que o suporte está diluído ao longo do trabalho. Essa atitude teórico-investigativa compõe um mosaico de aspectos que evidenciam o intimismo nas obras, sendo que essa característica está em consonância com a estrutura do próprio *corpus*, em que um mosaico de motivos é explorado.

1 (CON)TEXTOS E HISTÓRIAS

1.1 A narração e a omissão do intimismo

Há em todos esses livros uma seiva impura mas muito rica, um calor úmido de germinações invisíveis que é o próprio calor da vida, uma atmosfera carregada de miasmas, densa, pesada, mas onde tudo encontra eco, tudo ressoa (PEREIRA, 1992, p. 53).

Quando se fala em prosa intimista no Brasil, repetem-se alguns nomes, com pouca variação, sendo que costuma figurar como expoente maior o de Clarice Lispector. Antonio Candido (1977), quando do lançamento do livro de estreia de Lispector, já afirma que *Perto do Coração Selvagem* (1980) é “um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna, já qualificada de “ingenuamente naturalista”” (p. 127). Mas Clarice não está só; é possível afirmar que a acompanham escritores como Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Lúcio Cardoso, Machado de Assis e Raul Pompéia⁹.

Nesse cenário, a obra de Rachel Jardim é pouco referida nas Histórias das Literaturas nacionais de feição tradicional¹⁰, em oposição ao volume de estudos desenvolvidos sobre a obra de Jardim pela crítica feminista¹¹. Tal omissão se dá, sobretudo, porque ainda há resquícios de uma cultura que

⁹ Como exemplo de uma obra intimista de Telles, pode-se salientar *Ciranda de Pedra* (1998). Da autoria de Luft, é possível destacar *A Sentinela* (1994), que é um exemplo de um romance de artista intimista, assim como também o é *Água Viva* (1993), de Clarice Lispector. Já de Cardoso, destaca-se *Crônica da casa assassinada* (2009) e, de Machado de Assis e Pompéia, *Dom Casmurro* (1981) e *O Ateneu* (2008), respectivamente. Todas essas obras têm em comum a narração autodiegética bem como a focalização interna, que enfatiza o interior dos narradores, as suas percepções e vivências subjetivas. Alguns romances utilizam o recurso da memória, como *Ciranda de Pedra* e *O Ateneu*, por exemplo, e outros empregam a escrita do eu ou ainda trechos de diários, cartas e confissões, como *Crônica da casa assassinada*. Há também, nesses exemplares, traços atinentes à estética romântica, como a ênfase em uma postura introspectiva em que o eu ocupa o centro da narrativa. Todos esses elementos são característicos do intimismo, conforme se poderá observar ao longo deste trabalho.

¹⁰ Sua obra sequer é mencionada pelos seguintes autores: Alfredo Bosi (1980); Antonio Candido (1975); Massaud Moisés (1989), com exceção da *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (2004) e da *Enciclopédia de literatura brasileira*, de Coutinho e Sousa (1989). Este, apesar de propor um registro histórico e crítico da produção literária no Brasil, limita-se a citar as obras da autora e alguns dados biográficos. Já Stegagno-Picchio (2004) apenas menciona Rachel Jardim (p. 650) uma única vez, junto a uma lista de outras escritoras que, segundo ela, são “os destaques da prosa feminina contemporânea” (p. 650).

¹¹ Rachel Jardim é estudada por Flores (1999), Holanda; Araújo (1993), Coelho (2002) e Silva (2009).

privilegia textos cujo predomínio é destacar a representação da “cor local”¹². José Luiz Foureaux de Souza Júnior (1995), ao refletir sobre o aspecto identitário da Literatura Brasileira, afirma que o grande motivo orientador da leitura da narrativa regionalista¹³ é a nacionalidade, enquanto que a narrativa intimista, por não mencionar explicitamente o caráter local, representa um elemento ameaçador na representação dessa nacionalidade.

Entretanto, é preciso salientar que não comungo, neste trabalho, com uma visão dicotômica do binômio intimismo/regionalismo, pois a abordagem de um veio não exclui a presença de outro. Porém, é possível afirmar que há, em uma obra, a predominância de aspectos relativos a uma ou outra vertente, os quais permitem caracterizar um romance. Isso se manifesta na própria obra de Rachel Jardim, em que, apesar do centramento no eu¹⁴, as cidades têm um papel de destaque na narrativa. O que se altera é o modo como os elementos geográficos são abordados: as narradoras de Jardim partem da memória, por exemplo, e das sensações que esses aspectos locais evocam. Além disso, a importância do trabalho com a língua materna, evidente na narrativa intimista, revela um forte traço de nacionalidade, conforme alerta Antonio Candido (1977):

(...) numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal (...) – não será possível encará-la do ângulo das produções feitas para permanecer. Enquanto não for pensada convenientemente,

¹² Por “cor local”, toma-se a definição de Harry Shaw (1973): “emprega-se esta expressão em referência aos escritos literários que põem em destaque os particularismos de traje, de linguagem, de costumes, etc. duma dada região. Os escritores que insistem na cor local procuram informar-nos acerca das peculiaridades duma determinada região, preocupando-se com a verossimilhança dos pormenores relativos ao dialeto dessa região, aos aspectos da geografia local, etc.” (p. 123).

¹³ Segundo Harry Shaw (1973), o termo regionalismo “emprega-se geralmente em relação àquelas obras nas quais o ambiente é, só por si, um elemento de interesse” (p. 392). Já para Antônio Candido (1981), designa “uma procura dos elementos específicos da nacionalidade” (p. 61), com a função de estabelecer “identificação e comunhão” (idem).

¹⁴ De acordo com Émile Benveniste (1976), “eu” significa “a pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém “eu”” (p. 278). O teórico atribui importante papel à linguagem na constituição da noção de sujeito e, por conseguinte, do “eu”: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego”” (p. 286). Leonor Arfuch (2007) destaca que tal conceito interessa por sua “configuración lingüística” (p. 96), “independentemente de su “verdad” referencial” (idem). Nesse sentido, para além da possibilidade de se verificar uma referencialidade, interessa, para a análise do romance intimista, o subjetivismo instaurado pelo emprego do termo eu na linguagem.

uma língua não estará apta para qualquer coisa de definitivo (...). Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura (p. 126).

Essa visão integradora proposta no presente trabalho busca associar texto e contexto de forma dialética, na tentativa de ler as subjetividades¹⁵ das narradoras em um cenário intimista. Desse modo, entendo que:

No hay texto posible fuera de un contexto, es más, es este último el que permite y autoriza la *legibilidad* (...) pero tampoco hay contexto posible que sature el texto y clausure su potencialidad de deslizamiento hacia otras instancias de significación (ARFUCH, 2007, p. 102).

Nessa direção, Souza Júnior (1995) salienta a importância de resgatar textos que foram esquecidos pela crítica “como uma forma de reapropriação daqueles traços de alcance cultural que constituem uma identidade mas que, por força dos desequilíbrios, foram expropriados em todos os momentos de obscurantismo político, econômico e social” (p. 19). Sendo assim, para que se possa perseguir a trajetória de constituição de uma “identidade cultural” (p. 20), é preciso, segundo o autor, “encontrar nos textos fios de uma memória que possam dar sentido aos discursos que constituem essa mesma identidade” (idem).

Dito isso, julgo necessário contextualizar a vertente intimista da Literatura Brasileira na historiografia bem como situar a obra de Rachel Jardim nesse cenário.

Conforme Souza Júnior (1995), figuram, no panorama da Literatura Brasileira, duas significativas tendências no que diz respeito ao impulso de um processo identitário: o regionalismo e o intimismo. Palavra de origem latina, *intimismo* deriva do vocábulo *íntimo*, o qual designa o que é “interno, que está

¹⁵ De acordo Émile Benveniste (1976), subjetividade “é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”” (p. 286). Em conformidade com o teórico, “o sujeito é apresentado pela instância de enunciação do seu indicador (que é “eu”)” (p. 293) e “não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo” (p. 288). Para Leonor Arfuch (2007), o fundamento da subjetividade, entendida nos termos de Benveniste, “tenía que ver con el ejercicio de la lengua” (p. 95), de modo que a “visión de sí” que sólo el sujeto puede dar sobre sí mismo” (p. 96) independe de uma verdade referencial.

dentro, no interior de” (BUENO, 1968, p. 1968). Destarte, nas palavras de Lúcia Miguel Pereira (1992), entendo que o intimismo respeita a “uma literatura dedicada às paisagens interiores, brumosas e turvas, às tendências frustras, a tudo o que dormita e fermenta dentro do homem” (p. 50).

Com base nessa concepção, o romance intimista, de acordo com Souza Júnior (1995), é aquele “que tematiza a explicitação da subjetividade” (p. 27), sendo que a narração da “existência do “eu” no mundo” (p. 26) e “a introspecção psicológica” (p. 6) são dois de seus traços característicos.

Outro traço que se pode afirmar que caracteriza o intimismo refere-se à perspectiva narrativa, mais especificamente, à focalização. Segundo Carlos Reis (2003), a perspectiva narrativa diz respeito à maneira como é elaborada “a informação diegética veiculada por uma determinada focalização” (p. 366), a qual, por sua vez, define a “estratégia de representação” (idem). Para o teórico, a focalização pode ser onisciente, interna e externa¹⁶.

Interessa, no presente estudo, a focalização interna, pois se acredita que, porque ela é “Condicionada pelo campo de consciência – sentidos, percepções, apreciações, etc. – de uma personagem inserida na história” (p. 366), vincula-se ao intimismo. Esse modo de focalização é, de acordo com Reis (2003), ativado “**do interior** ou **no interior** da personagem” (idem).

Nesse cenário, Biruté Ciplijauskaitė (1994)¹⁷ aponta a existência de um romance que pode ser dito intimista, tendo em vista que ela o descreve com as seguintes características: aquele que enfatiza o “esfuerzo de expresar lo interior (...) en favor de la vivencia subjetiva” (p. 18) das personagens.

Em vista de o conceito de intimismo apresentar-se de forma distinta de acordo com diferentes autores, torna-se necessário esclarecê-lo. Alfredo Bosi (2006) fala em “introspecção romanesca” enquanto que Lúcia Miguel Pereira (1992) adota a terminologia “literatura interiorizada”. Carlos Reis (2003) menciona “narrativa lírica” e “romance psicológico”. José Luis Foureaux de

¹⁶ De acordo com Carlos Reis (2003), a focalização onisciente é ilimitada no que respeita às informações que veicula enquanto que a externa é limitada ao visível e pode ser resultante das limitações do olhar de uma personagem.

¹⁷ Nesta obra, a autora investiga a escritura feminina do período entre 1970 e 1985, publicada na Espanha, França, Alemanha, Itália, Inglaterra e em Portugal. Ciplijauskaitė busca pesquisar se há um discurso específico, em relação à autoria masculina, nas obras escritas por mulheres.

Souza Júnior (1995), por sua vez, e Luciana Stegagno-Picchio (2004) fazem uso do conceito de “intimismo”, enquanto que Antonio Candido (1977) utiliza o termo “romance de aproximação”. A descrição que fazem os autores acerca dos conceitos mencionados permite que se fale em romance intimista em todos os casos, pois é semelhante. Optei por congregiar essas definições sob a égide do conceito de intimismo formulado por Souza Júnior, tendo em vista que o crítico é o que mais amplamente explora romances desse veio.

Antonio Candido (1977) destaca o que denomina romance de aproximação, que designa os

livros que procuram esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico (...). O seu campo ainda é a alma, são ainda as paixões. Os seus processos e a sua indiscriminação (...) são uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema (p. 128-129).

Carlos Reis (2003) declara, em relação ao que nomeia “narrativa lírica”, que essa se inclina à “interiorização própria do modo lírico” (p. 348). No que diz respeito ao “romance psicológico”, o teórico afirma que esse contém um “pendor introspectivo” (p. 363) que “tende a diluir a acção (sic) na teia das reflexões íntimas das personagens” (idem).

Já Luciana Stegagno-Picchio (2004) faz uso do termo intimismo, mas não chega a deixar claro o seu conceito. Entretanto, ao longo da análise das obras as quais a teórica considera intimistas, são elencadas características como: “introspecção e auto-reconhecimento” (p. 539), “subjativação” (idem), verdades “percebidas apenas no plano da intuição e nunca racionalmente justificadas” (idem), “monólogo interior” (p. 539-540), “ambientes psicológicos” (p. 540), curvar-se “autobiograficamente” (idem), desenvolver “em primeira pessoa a veia memorialística” (idem) e “análise psicológica” (p. 541).

Como se pode observar, ainda que não o faça explicitamente, Stegagno-Picchio (2004) sumariza uma série de aspectos que definem o intimismo, tanto do ponto de vista estilístico quanto temático, o que é de extrema relevância para o presente trabalho.

Nesse contexto, de acordo com Souza Júnior (1995), as obras relativas ao intimismo foram, muitas vezes, relegadas a um segundo plano no horizonte de interesse da História da Literatura, considerando a não explícita referência a elementos de “cor local” bem como o tipo de narração peculiar desse romance: a autodiegética.

Antonio Candido (1989), ao comentar o que nomeia de autobiografias poéticas ou ficcionais, chama a atenção para o trabalho com a linguagem, nas fases iniciais da Literatura Brasileira, especialmente no estado de Minas Gerais, com o Barroco e o Neo-Classicismo. Nessa época, segundo o teórico, optou-se por uma tendência universalizante, “traduzida na linguagem civilizada do Ocidente” (p. 52). Tal opção foi encarada, a partir dos românticos até nossos dias, “como desvio do “espírito nacional”, como atraso no processo de auto-identificação (...). Mas na verdade representava a incorporação das normas cultas, necessárias para a nossa configuração como povo” (idem).

Além disso, Candido enfatiza a importância de *Marília de Dirceu* nesse cenário, considerando que se “apresenta como confissão em verso” (idem). Para o crítico, “o fato de ter havido essa espécie de autobiografia de uma situação amorosa em contexto tão universal quanto foi o Arcadismo” (idem) é relevante, pois permite revelar o universal através do particular, “tomando como exemplo o particular por excelência, que é a narrativa da própria vida” (p. 53).

Em relação à tematização dos elementos nacionalistas, apesar de Machado de Assis (1992)¹⁸ ter pontuado, ainda no século XIX, que a tradução da nacionalidade não estaria somente nos textos com a tonalidade da cor local, apenas ultimamente a crítica admite que, através da imersão na realidade individual, pode-se “tentar entender os caminhos e descaminhos pelos quais passa a sociedade, o grupo humano, a coletividade” (SOUZA JÚNIOR, 1995, p.31). Segundo Leonor Arfuch (2007),

En esta óptica, el “yo” verdadero, el más íntimo y personal, aquel que expresa pensamientos, convicciones, reacciones afectivas, rasgos de carácter, se conformará no ya en el abismo de una singularidad que la sociedad vendría a

¹⁸ “Manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1992, p. 803).

avasallar, sino justamente en esa trama de relaciones sociales de la cual emerge y en la que se inscribe (p. 74)

Semelhante afirmação faz Jean Pouillon (1974) acerca do entendimento do outro a partir do eu: “encontraremos na compreensão do nosso eu as diferentes direções por onde pode enveredar a compreensão dos outros” (p. 39).

Nessa perspectiva, a fim de entender os processos que operam omissões por parte da História da Literatura, faz-se necessário compreender as mudanças ocorridas nas bases epistemológicas da História. Para a análise dessas supressões, como é o caso de Rachel Jardim, é relevante também que se observe a concepção de História que subjaz às narrações historiográficas.

Com o advento da Nova História, em meados de 1930, começa a delinear-se um veio alternativo à versão tradicional, o qual não a suprime, mas que com ela concorre. Nesse novo olhar sobre o fazer historiográfico, altera-se o interesse na eleição de personagens que compõem uma narrativa histórica: desloca-se o olhar dos grandes vultos eleitos pela História tradicional, para as práticas e as concepções de mundo dos homens comuns (MONTEIRO, 1997).

Outra contribuição da Nova História é a expansão do objeto, ampliando o campo de possibilidades na consulta de fontes, como, por exemplo, os diários, antes desprezados por conterem um excessivo teor subjetivo e que, sendo analisados, permitiram uma visão mais ampla da História, a qual, na sua versão tradicional, era impermeável.

Tal mudança de paradigma tem consequências em várias esferas, incluindo a da Literatura. Nessa direção, Souza Júnior (1995) ressalta que grande parte do acervo cultural brasileiro está desaparecida, o que, segundo ele, impõe a necessidade de um resgate que se assemelha ao trabalho do arqueólogo. Conforme o crítico, tal resgate tem, na década de 70 do século XX (tempo de produção de Rachel Jardim), um rico acervo disponível. Isso porque esse momento, por suceder o da tentativa de conceder à literatura o *status* de porta-voz dos problemas concernentes à realidade brasileira (com o romance de 30 e após com a procura de superação da censura dos anos 60), mostra-se favorável a uma atitude experimentalista.

Esse experimentalismo, por sua vez, orienta-se não no sentido de criar uma nova linguagem, mas de retirá-la do aprisionamento ideológico, reabilitando suas potencialidades (SOUZA JÚNIOR, 1995). Conforme Antonio Candido (1989), “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (p. 209).

O referido experimentalismo é consonante com um processo de fragmentação em todos os níveis culturais, em que se evidenciou a falência das narrativas totalizadoras, como o marxismo e o determinismo (SOUZA JÚNIOR, 1995). Dessa maneira, na busca pela superação do caótico e da fragmentação, pode-se ler o romance intimista nesse cenário como o relato de um pessimismo, sendo que

a atitude pessimista é uma marca desses tempos em que não mais se dispunha de convicções absolutas a conduzirem o homem, obrigando-o a conviver com o absurdo da vida (...). A despeito da dificuldade ou impossibilidade de o homem encontrar e estabelecer valores em meio ao caos, o romance intimista continuou sendo testado, experimentado, realizado nos anos 70. O intimismo é, então, o necessário esforço de encontrar a melhor maneira de comportar a fissura, o caótico, a fragmentação do momento. Mesmo não sendo a solução, a resposta salvadora absoluta para os desencantos do sujeito, o intimismo pode ser útil ao registro da impossibilidade de alcance dessa resposta (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 37).

Nessa esteira, Rachel Jardim, em ambas as narrativas, faz incansáveis referências à “sofisticada linhagem ficcional” (ABREU, 1982) intimista a qual pertence, ao mencionar e analisar obras de: Virginia Woolf, Marcel Proust, Clarice Lispector, Pedro Nava, Lúcio Cardoso, etc. Leyla Perrone Moisés (1998) afirma que “buscando dizer a si mesmo, o poeta encontra sempre, na linguagem, a alteridade” (p. 56). Dessa forma, conforme a teórica, quando o poeta “se volta para a tradição e vai em busca de seus predecessores, é a si mesmo que ele vai encontrar; com a condição de que ele cesse de ser aquele “ele mesmo” individual”, para se juntar à voz comum de todos os poetas” (idem). Tal processo mencionado por Moisés pode ser estendido ao caso de

Rachel Jardim, que, apesar de não ser poeta, expõe a leitura das obras daqueles que a precederam e com os quais se identifica.

Hans Robert Jauss (1994) esclarece que um escritor, antes de sê-lo, precisa ler a literatura que o precedeu, necessita ser leitor da literatura para, apropriando-se de sua significação histórica, (re) produzi-la.

Para fins de exemplificação, vale lembrar que a tendência ao intimismo é expressiva em literaturas de outras culturas, como a francesa, por exemplo. Saliento a obra de Simone de Beauvoir, *A mulher desiludida* (2003), por sua notável relação com os romances de Rachel Jardim, sobretudo *Inventário das Cinzas* (1980). A obra de Beauvoir, dividida também em três partes – apesar de, no romance da escritora francesa, essas constituírem narrativas independentes, em oposição ao de RJ em que as três são integradas – apresenta, como IC, nuances autobiográficas e uma postura intimista. Além disso, é possível perceber que os motivos tratados em *Inventário das Cinzas* (1980) e em *Vazio Pleno* (1976) são semelhantes aos de *A mulher desiludida: a velhice, a solidão, a intelectualidade, o divórcio, o feminismo, e outros*. Ademais, é relevante também a afinidade da referida obra de Beauvoir com VP, sobretudo no que diz respeito à última narrativa, estruturada em forma de diário, que compõe o livro da escritora francesa.

Outra obra intimista cuja ligação com a produção de Jardim revela-se intensa é *Água Viva* (1993), de Clarice Lispector, sobretudo no que respeita às temáticas abordadas pela narradora de Clarice que, como as de Jardim, se posiciona em relação aos aspectos referentes à produção literária, à morte, à arte, à natureza. *Água Viva* também aborda, em estrutura fragmentária, temas relativos ao interior do sujeito, privilegiando a narração de sensações, como em *Vazio Pleno* (1976) e *Inventário das Cinzas* (1980), sem que se possa definir um enredo com acontecimentos datados cronologicamente, do mesmo modo que o faz RJ.

Essa aproximação indica, no âmbito da História da Literatura, uma postura recorrente na época de produção das escritoras mencionadas (entre o final dos anos 60 e meados dos 80 do século passado): ainda que utilizando as mais diversas técnicas narrativas, ao concentrar-se em si, a mulher busca respostas para questionamentos emergentes do referido contexto histórico-

cultural de fragmentação e de desilusão. Elementos como o divórcio, a desintegração do corpo, o trabalho feminino produzem uma narrativa peculiar, e, no que respeita ao romance intimista,

a situação traz à cena problemas que invadem a consciência do autor, fazendo com que a marca de sua subjetividade proponha sugestões de compreensão e esclarecimento, da conjuntura cultural que está por detrás desses problemas (...) e estimule a reflexão sobre ela (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 22).

Apesar da evidente relevância do romance intimista para a História da Literatura, a tendência por parte de muitas narrativas que historicizam a Literatura em privilegiar obras de cunho regionalista ainda não foi de todo superada.

Além das mencionadas contribuições da Nova História, essa também permitiu que se relativizasse a escrita historiográfica, de modo a não tomá-la como versão única, científica e realista dos fatos, admitindo-se a parcialidade do historiador e a multiplicidade de interesses em jogo na dinâmica de descrição dos processos sócio-históricos e culturais (MONTEIRO, 1997, p. 26). Essa admissão é fundamental para que se entendam os privilégios conferidos a determinados autores em detrimento de outros nas Histórias da Literatura.

David Perkins (1999) também auxilia no entendimento dos processos que envolvem a escrita historiográfica, uma vez que compreende que em seu bojo se assenta uma prática narrativa. O teórico esclarece que a História da Literatura dispõe da potencialidade de “preencher os critérios essenciais da narrativa porque pode descrever a transição, através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador nos conta essa mudança” (p. 1). Assim, estar diante de uma narrativa implica a presença de um narrador e, portanto, de um ponto de vista.

Nesse ângulo, Perkins chama a atenção para o fato de que a narrativa histórica literária deve reduzir a complexidade do passado; do contrário, deixaria de ser uma narrativa. Além disso, comenta o lugar que ocupa o desejo do historiador na escrita da História da Literatura e anota que é natural que os gostos do narrador, operando seleções e omissões, entrem em cena. O que o crítico condena é o partidarismo elevado ao extremo, parecendo-lhe “acrítico” (p. 5).

O teórico assinala também que as escolhas do início e do fecho do enredo são “artificiais” (p. 11), interligando-se a fim de atribuir coerência à narrativa, com o fim de convencer o leitor da veracidade dos fatos apresentados. Ainda que consciente dessa artificialidade, Perkins afirma que “ser a narrativa do passado seletiva e lacunar não significa que seja falsa, porque se admitimos isso, o único relato fiel do passado seria o próprio passado e não o veríamos como história” (p. 9).

Desse modo, não pretendo neste trabalho desconsiderar as Histórias da Literatura Brasileira, mas sim admiti-las como narrações, que, como tal, são versões parciais que operam omissões e seleções. Destarte, discuto a obra de Rachel Jardim nesse contexto de forma a compreender os processos que subjazem à narração a respeito da produção da escritora e do romance intimista no Brasil.

Em relação ao parco volume de estudos relativos ao romance intimista no Brasil, Maria Lucia Dal Farra (1978) salienta a depreciação a qual sofrera a narrativa autodiegética ao longo de sua história, narração esta característica do intimismo. Conforme a autora, o romance em terceira pessoa foi considerado ideal, uma vez que, por a emissão estar imperceptível, conservar-se-ia a aura de realidade. Dal Farra defende que essa ilusão de realidade decorre da confusão que se estabelece entre autor e narrador.

Com o intuito de evidenciar que a emissão por meio da qual o universo ficcional emerge se desprende de uma “garganta de papel” (p. 19), a teórica lança mão do conceito de máscara, o qual, segundo ela, diz respeito ao narrador, um ser ficcional que profere “a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder a [sic] instalação do universo que tem em vista” (p.19).

O referido conceito vai ao encontro das considerações de Émile Benveniste (1976), para quem

eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade a qual ele remete é a realidade do discurso. (...) o

fundamento da subjetividade está no exercício da língua (p. 288).

A definição do teórico, ao ressaltar o caráter discursivo da instância enunciativa “eu” bem como das implicações subjetivas que decorrem de seu emprego, permite que se vislumbre, no conceito usado por Dal Farra, essa mesma natureza discursiva.

Dessa maneira, Dal Farra salienta que até mesmo o mais imperceptível narrador em terceira pessoa será invariavelmente uma máscara criada pelo autor. Alfredo Bosi (1978), na apresentação do livro da autora, confirma tal hipótese, ratificando que ambos os focos narrativos “filtram, com retóricas diversas e técnicas especiais, os processos psíquicos e ideológicos do autor” (p. 11). Tais constatações enfatizam a presença latente do criador da obra de arte literária, o que evidencia que os aspectos de ordem subjetiva estão presentes em todas as narrativas, linha de pensamento esta compartilhada também por Carlos Reis (2003).

1. 2 Elementos intimistas: a escrita do eu no espaço biográfico e aspectos românticos

O subjetivismo é o eu, e o eu é o mistério (PEREIRA, 1992, p. 38).

Michel Foucault (2004) analisa a cultura greco-romana na antiguidade com a finalidade de buscar retrospectivamente “a função da escrita na cultura filosófica de si antes do cristianismo” (p. 145). Por meio da análise de duas formas de escrita recorrentes nos séculos I e II, os *hupomnêmata* e a *correspondência*, Foucault estuda o papel confessional do que denomina a escrita do eu¹⁹.

De acordo com o filósofo, os *hupomnêmata* constituíam cadernetas individuais, utilizadas como livro da vida, guia de conduta, em que se anotavam citações, fragmentos de obras, reflexões ou pensamentos ouvidos. Ao captar o já-dito, os *hupomnêmata* tinham a finalidade da “constituição de si” (p. 149) de

¹⁹ Encontrei duas traduções para a expressão *écriture de soi*, usada por Michel Foucault no original em francês: escrita de si e escrita do eu. Para fins de padronização do uso do termo nesta dissertação, adoto a tradução que faz Wander Melo Miranda (1992) da expressão: escrita do eu.

modo que “profundamente implantados na alma” (p. 148), ela os fizesse “não somente seus, mas si mesmo” (idem). Revelava-se, então, nas escolhas feitas, “uma identidade na qual se lê toda uma genealogia” (MIRANDA, 1992, p. 28).

Já a correspondência, efetua, segundo Foucault, um papel importante de autoconhecimento para quem escreve, pois, apesar de ser um texto por definição destinado a outro, permite o exercício pessoal, porque, ao se escrever, lê-se o que se escreve (p. 153).

Ambas as formas de escrita, os *hupomnêmata* e a *correspondência*, as quais, segundo Foucault, originaram a escrita do eu, estão presentes nas obras de Rachel Jardim. Nota-se a primeira através de inúmeras menções das narradoras à linhagem ficcional e estética a qual pertence e, a segunda, na incorporação de missivas à teia narrativa dos dois romances.

Wander Melo Miranda (1992) atenta para que, apesar das diferenças entre os *hupomnêmata* e a *correspondência*, o que está manifesto em forma embrionária nelas

é a *escrita do eu* performadora da noção de indivíduo que se verá sedimentada, bem posteriormente, na autobiografia tal como praticada e entendida nos tempos modernos e na qual assume evidente relevo a discussão das relações entre vida e obra, entre o eu enquanto sujeito e enquanto objeto de representação (p. 29).

Nesse sentido, o trabalho desta dissertação, é, portanto, o enfoque no modo como as referidas relações são operadas, através da escrita do eu, na obra de Rachel Jardim. Diante das obras em análise, conforme se evidencia no próximo capítulo, constato que não é possível falar em autobiografias clássicas, o que promove a necessidade da adoção de um termo mais abrangente: espaço biográfico.

Para Leonor Arfuch (2007), o espaço biográfico contemporâneo se compõe de:

biografías, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográficos, los innúmeros registros biográficos de la entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, viejas e novas variantes del

show – *talk show*, *reality show* -, la video política, los relatos de vida de las ciencias sociales y las nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académicas (p. 51).

De acordo com a teórica, o espaço biográfico não admite que, devido ao agrupamento, a distinção entre auto ou biografias, por exemplo, seja irrelevante: “no supone simplemente una “sumatoria”, sino una articulación, es decir, una búsqueda reflexiva de compatibilidades conceptuales (...) que no sutura por supuesto las diferencias (p. 26).

Arfuch (2007) demonstra que em todas as formas narrativas dissímiles enumeradas aparece a contagem de uma vida. A teórica alerta que esse espaço não pode ser considerado como um “macro-gênero, que albergaría simplemente una colección de formas más o menos reguladas y establecidas, sino más bien, como un escenario móvil de manifestación de motivos” (p. 60).

Além disso, Arfuch (2007) instaura uma ruptura com o pacto autobiográfico²⁰, proposto por Philippe Lejeune (2008), para quem a coincidência entre autor, narrador e personagem é imprescindível para que haja autobiografia.

Assim, está presente no espaço biográfico, em alguns dos casos enumerados, e no caso específico da autobiografía, a ocorrência da escrita do eu, que abarca “textos autobiográficos y ficcionales en una misma categoría, el literario” (BORKOSKY, s/d, p. 1). Utilizo a expressão escrita do eu para designar “una categoría de textos que corresponden en términos precisos, al autodiscurso, es decir, enunciados en los cuales el sujeto de la enunciación se tiene por objeto de su enunciado” (idem). Dessa maneira, as fronteiras estanques entre os gêneros literários²¹ se flexibilizam, de modo que, como se verifica no estudo das obras de Rachel Jardim, se interpenetram.

²⁰ A identidade do nome próprio, para Lejeune (2008), é condição imprescindível para o estabelecimento do pacto autobiográfico: “Para que haja autobiografía (e literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (p. 15). É essa identificação que constitui o pacto autobiográfico, o qual corresponde à “afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (p. 26).

²¹ Entendo que os gêneros literários definem-se como categorias que representam “entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variavelmente impositivas e relacionáveis com essa dimensão histórica” (REIS, 2003, p. 246). Para Carlos Reis (2003), os gêneros literários não configuram entidades estanques, mas são “instáveis e transitórios” (p. 247), cujos limites fronteiriços revelam-se imprecisos. De acordo com o teórico,

María Mercedes Borkosky (s/d) define que:

“Escritos del yo”, “escritura íntima”, “géneros íntimos”, son expresiones que designan un corpus de textos que abarca diversos géneros: autobiografías, memorias, diarios, cuadernos, recuerdos, relatos de viajes, epistolarios, todos ellos con una larga tradición cultural. Cuando nos referimos a los “escritos del yo” en Literatura, estamos situados en el ámbito de las producciones en 1º persona (...) (p. 1).

No âmbito da narrativa, é possível afirmar também, no que concerne à escrita do eu, que essa contempla as narrações autodiegéticas: aquelas “em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS; LOPES, 1988, p. 118).

Um elemento relevante a ser destacado no domínio da escrita do eu diz respeito à “espetacularização do sujeito” (KLINGER, 2007, p. 22), que marca a sociedade contemporânea, aspecto consonante com a tendência de muitos romances a se voltarem para a experiência do sujeito²². No que tange especificamente às produções autobiográficas, conforme Raquel Souza (2008), ao observá-las intimamente, vê-se que elas

atendem especialmente a uma necessidade da egolatria contemporânea, que se manifesta na releitura do complexo narcísico, tão característico da modernidade e da alta modernidade (p. 148).

Para Diana Klinger (2007), o contexto midiático contemporâneo manifesta a tendência do foco na experiência do sujeito:

O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma

os gêneros literários, tal como os modos, designam referências arquitextuais, as quais são revestidas de capacidade classificativa, mas cuja sistematização que opera não é definitiva.

²² Entende-se o conceito de sujeito, no âmbito deste trabalho, como o define Émile Benveniste (1976): “o sujeito é apresentado pela instância de enunciação do seu indicador (que é “eu”)” (p. 293) a partir das “condições sociais nas quais a língua se exerce” (p. 292). Edgar Morin (2001) complementa esse conceito ao afirmar que “a primeira definição do sujeito seria o egocentrismo, no sentido literal do termo: posicionar-se no centro do seu mundo” (p. 120). Para Leonor Arfuch (2007), o termo sujeito designa um ser “no esencial, constitutivamente incompleto y por lo tanto, abierto a la identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro, lo diferente, a través de posicionamientos contingentes que es llamado a ocupar – en este “ser llamado” opera tanto el deseo como las determinaciones de lo social –, sujeto susceptible sin embargo de autocreación” (p. 64-65).

espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessional eclesial e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico (p. 22).

Klinger ilustra esses aspectos por meio de inúmeros exemplos de proliferação de escritas do eu: o sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; os inúmeros registros biográficos na mídia: retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; o surto dos blogs na internet; o auge de autobiografias intelectuais, do uso dos testemunhos e de relatos de vida na investigação social e a narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas.

Apesar de ser possível afirmar que a profusão da escrita do eu seja uma disposição do fim do século XX, a teórica atenta para o fato de que isso não significa que seja uma novidade na Literatura latino-americana. Na esteira dessa discussão, Raquel Souza (2008) julga ser certo

que as autobiografias não são “invenção” de nossa época, mas começaram a ter seu estatuto discutido e alargado a partir da modernidade. A individualidade e o egocentrismo são sentimentos sem os quais, hoje em dia, não é possível entender o mundo (p. 148).

Apesar, entretanto, da abundância contemporânea de escritos literários centrados na experiência do sujeito, é possível afirmar que a postura intimista começa a se delinear, no modo épico²³, com o Romantismo e com o surgimento do romance. Isso porque, segundo Carlos Reis (2003), “o **romance** aparece numa sociedade em que já não há lugar para a heroização do colectivo (como acontecia na **epopeia**), mas sim para a aventura de uma procura humana radicalmente **individual**” (p. 252, grifos do autor).

²³ O teórico delinea duas propriedades do modo lírico: “os textos líricos concretizam um processo de **interiorização**, centrada num sujeito poético eminentemente egocêntrico; os textos líricos representam uma atitude marcadamente **subjectiva**” (p. 314, grifos do autor). Tais propriedades também podem ser consideradas de uma postura intimista, pelo menos no que diz respeito ao processo de interiorização e a uma atitude egocêntrica e subjetiva. Com base na definição de Carlos Reis (2003), tem-se, então, que a postura intimista é um dos elementos que distingue o modo lírico do épico e do dramático; essa não é, pois, um elemento constitutivo do modo épico como o é do lírico.

Alfredo Bosi e Harry Shaw concordam que no Romantismo toma forma uma atitude que se assenta na libertação de normas e restrições, e “que considera mais importante a imaginação do que as regras formais e a razão, e do que a percepção dos fatos” (SHAW, 1973, p. 407), de modo que “uma nova escritura substituíra os códigos clássicos em nome da liberdade criadora do sujeito” (BOSI, 2006, p. 96).

Carlos Reis (2003) salienta a possibilidade de aspectos temáticos-axiológicos de uma estética literária serem recuperados (p. 395). Nessa conjuntura, Lúcia Miguel Pereira (1992) retoma o contexto em que pode emergir uma atitude peculiar da estética romântica, no sentido de que as condições sócio-históricas e culturais, segundo ela, são capazes de promover um movimento de introspecção.

As forças mecânicas e econômicas desencadeadas, os acontecimentos que se precipitam numa confusão vertiginosa tiraram do seu pedestal a razão humana, que já não os pôde mais controlar. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem (p. 52).

A teórica destaca também a perenidade da distinção entre os clássicos e os românticos:

a velha distinção entre os clássicos, que são a ordem, o conformismo, a medida, o equilíbrio, e os românticos impetuosos, cuja personalidade transborda sobre todas as coisas, cuja insatisfação as recria à sua imagem, ainda não morreu nem morrerá jamais (p. 61).

Ainda que não se concorde com uma visão dicotômica, mas sim que se reconheça o predomínio de certos traços em detrimento de outros, a afirmação de Pereira (1992) é relevante na medida em que sublinha a perenidade da postura romântica, fenômeno que se pode estender às estéticas literárias de modo geral.

Outro aspecto romântico que interessa sobretudo por manter relação de parentesco com o *corpus* de análise diz respeito a uma estética de fragmentação, a qual, segundo Antonio Candido (1989), é tão cara entre os românticos. Essa, segundo o teórico, diz respeito ao uso da “composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexprimível” (p.

22); “seu ar de fragmento” (idem) se manifesta “no tateio estratégico do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o mistério” (idem). Tais características são facilmente observáveis nas obras de Rachel Jardim em estudo, em que não se sabe precisar se os fragmentos “são episódios da mesma sequência ou unidades independentes” (idem).

Vazio Pleno (1976) e *Inventário das Cinzas* (1980) também se configuram como romances de artista, conforme será abordado no próximo capítulo. Não por acaso, Eliane Campello (2003) afirma que, para a historiografia literária, é unânime a origem²⁴ do romance de artista: “enquanto gênero, surge no Romantismo” (p. 33). Isso porque, tal como as obras concernentes à estética romântica, esse gênero literário narra o percurso de uma subjetividade, a qual, nesse caso, não é a de uma personagem qualquer, mas peculiar a de um/uma artista. Tal especificidade arrasta importantes consequências para a diegese, que se referem ao modo como o sujeito-artista veicula seus valores éticos, estéticos, culturais, sociais e psicológicos.

O romance de artista, em especial devido à sua origem vinculada ao Romantismo, tem profunda relação com aspectos intimistas. Nas obras de Rachel Jardim em estudo, essa afinidade se evidencia no modo como o eu-artista conta a si mesmo, o que conduz a uma possibilidade de leitura que se estabelece no entrecruzamento de elementos do romance de artista e do intimista.

1.3 Um panorama da História da Literatura e da crítica sobre Rachel Jardim

Delineado o cenário ao qual se vincula a produção literária de Rachel Jardim, recorro à análise de alguns historiadores e críticos da Literatura Brasileira no sentido de situar a produção da escritora neste contexto.

Inicialmente, invoco Alfredo Bosi (2006), que destaca a recorrência temática como manifestação do caráter intimista: “a introspecção romanesca

²⁴ De acordo com Campello (2003), “para a maioria, o protótipo do *Künstlerroman*, (...), está em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe” (p. 33).

pode deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo” (p. 417).

Comentando a repetição de temas, sobretudo o da memória, Figueiredo (2007) afirma que as “fatias de vida são repisadas até a exaustão, num emaranhado labiríntico bem característico da obsessão, como se fosse um eterno presente e não um passado bem terminado” (p. 28). Já Biruté Ciplijauskaitė (1994) destaca a função da relação entre repetição e memória, afinidade que, segundo a teórica, diz respeito ao reforço das significações: “El recordar no se limita a evocar; tiene una función suplementaria, un poco como la repetición en los versículos bíblicos, donde produce intensificación del significado” (p. 39).

Leonor Arfuch (2007) destaca que a repetição, no espaço biográfico, constitui e revela o paradoxo da completude, uma vez que, segundo a teórica, todos os fragmentos que se contam sobre uma vida são parciais, de modo que é inviável dar conta da totalidade de uma vida na narração, ainda que revelem e identifiquem o narrador como “próprio”:

la abrumadora repetición biográfica, o más bién la *diferencia en la repetición*, ese desfile incesante que muestra y vuelve a mostrar lo mismo en lo otro, no hará sino (re)poner todo lo que falta para ser lo que no es – produciendo paradójicamente un efecto de completitud –, al tiempo que permite recortar aquello reconocible como “propio” y, esto me parece esencial, mantener siempre abierta la cadena de identificaciones. En efecto, si la historia (de una vida) no es sino la reconfiguración nunca acabada de *historias*, divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna podrá aspirar a la mayor “representatividad” ninguna identificación, por intensa que sea, podrá operar como eslabón final de esa cadena. Es precisamente sobre ese vacío constitutivo que se entran los hilos de nuestro espacio biográfico (p. 64).

Para José Luiz Foureaux de Souza Júnior (1995), a repetição, na escrita memorialista, cumpre a função de sedimentar elementos fundamentais na elaboração de um discurso (p.14) o qual constitui, segundo o crítico, uma identidade composta por fragmentos dispostos na linha temporal.

Lúcia Miguel Pereira (1992) exalta a adoção da repetição nas composições literárias de um artista, pois, segundo a teórica, a necessidade de mudança “é uma confissão de insatisfação, de fraqueza, de falência. É um

desejo de destruição, uma negação. O artista que vive em busca do novo não crê na própria obra” (p. 60). Nessa perspectiva, a recorrência temática, nas obras de Rachel Jardim em estudo, é explorada no presente trabalho como um aspecto cujo objetivo é a busca por afirmar uma postura intimista.

No que diz respeito ao tempo de produção das obras de Jardim, Antonio Candido (1981), ao analisar a produção literária dos anos 60 e 70 do século XX, com Clarice Lispector e Guimarães Rosa, salienta que esses autores “produziram um toque novo” (p. 63) no panorama estético. Isso porque, segundo o teórico, esses escritores transcenderam a visão “do texto como algo que conduz a este ou aquele aspecto do mundo e do ser” (p. 63).

Além disso, de acordo com Candido, esse momento foi inovador porque esses autores tematizaram o processo de elaboração do texto, de forma que essa tematização ganha protagonismo na escrita literária, ao elevar-se o exercício da escrita ao *status* de matéria para a ficção. O referido período analisado pelo teórico compreende o início da produção de RJ; produção essa que se encontra em consonância com o cenário descrito por Candido, uma vez que as narradoras de Jardim tematizam e refletem acerca do exercício da escrita literária.

Vanilda Mazzoni (2004), em sua tese de doutorado, procura situar a obra das escritoras Rachel Jardim e Elvira Foeppele no âmbito da historiografia literária tradicional. Para tanto, resgata as reflexões de Alfredo Bosi, autor que propõe existirem duas vertentes na ficção brasileira entre as décadas de 30 e 50 do século XX: a prosa regionalista e o romance de cunho psicológico (BOSI, 2006). Esse autor inclui, na segunda vertente, escritores como Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Osmar Lins; grupo ao qual Vanilda acrescenta Elvira Foeppele e Rachel Jardim.

Alfredo Bosi (2006) aprofunda a análise do romance brasileiro moderno, de 30 em diante, de acordo também com quatro tendências, delineadas segundo o grau de tensão entre o herói e seu contexto: romances de tensão mínima, romances de tensão crítica, romances de tensão interiorizada e romances de tensão transfiguradora.

Considerando a reflexão de Bosi, é possível situar as obras de Rachel Jardim estudadas na terceira e quarta tendências, as quais correspondem,

respectivamente, às seguintes atitudes do herói: “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito; o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (p. 392). As narradoras analisadas internalizam o conflito com seu contexto vivencial, mergulhando em uma solidão profunda, mas buscam sublimá-lo por meio da atitude criadora.

Nelly Novaes Coelho (1981) também localiza a produção de Jardim, junto à de outras mulheres, a partir da tematização do processo de elaboração do texto, em o *Balanço do ano literário de 1980 em Portugal e no Brasil*. Coelho comenta que essa tipologia textual se concretiza “em uma linguagem literária que se mostra consciente de si mesma, de sua existência e poder de actuação sobre os outros e sobre a História. Daí o jogo da criação ser, muitas vezes, posto às claras”. Acrescenta que “como exemplo eloqüente da fusão Mulher/História/Cultura/Amor/Sexo/Violência/Deus, destaca-se (...) *Inventário das Cinzas*, romance de Rachel Jardim” (p. 53).

Antônio Carlos Villaça (1981) comenta que a produção do ano de 1980 “foi do intimismo nostálgico de alguns romances, como *Inventário das Cinzas* de Rachel Jardim, ao realismo fantástico” (p. 52).

Já Jane Tutukian (1981) compara as obras de Clarice Lispector e de Rachel Jardim, mas afirma que, apesar da possibilidade de colocar suas prosas lado a lado, é necessário que se faça distinção entre ambas: “a primeira é eminentemente metafísica” enquanto que Rachel, “tocando nos extremos, propõe uma literatura de desmitificação” (p. 6).

Outro aspecto recorrente na apreciação da crítica das obras de Rachel Jardim, tanto pela crítica veiculada na imprensa (TUTUKIAN, 1982; SOUZA, 1986) quanto na academia (MAIA, 2007; FURTADO, 2006; SOUZA, 2005), é a consideração de RJ como uma escritora de memórias: em ambas essas críticas esse tema é tido como eixo de sua produção. A esse respeito, Furtado (2006, p. 3) afirma que os livros de Jardim são considerados, ao mesmo tempo, autobiografia e memórias²⁵.

²⁵ Furtado (2006) revê a ficha catalográfica das cinco edições de *Os anos 40: a ficção e o real de uma época* publicadas até 2003 e constata que em todas há a classificação desta obra como “autobiografia”. Semelhante fato ocorre em *Cheiros e ruídos*, cujo subtítulo é “estórias”,

Nessa perspectiva, é preciso invocar o conceito de memória, que tem se apresentado impreciso pela Teoria da Literatura, ora estando vinculado ao de autobiografia, ora não. Para Harry Shaw (1973) a memória é um “escrito biográfico ou autobiográfico” (p. 294)²⁶. Com o mesmo ponto de vista, Miranda (1992) afirma que a autobiografia é um escrito memorialístico (p. 34). De acordo com Philippe Lejeune (2008), para que um texto memorialístico seja considerado autobiográfico, é preciso que seja estabelecido “o contrato de verdade” (p. 82) por meio do pacto autobiográfico, o qual corresponde, conforme o teórico, à afirmação, no texto, da identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.

Em contrapartida, alguns teóricos problematizam o estatuto de verdade associado à memória. Raquel Souza (2010) percorre o caminho da “memória que não se prende a uma noção estrita de “verdade”, a memória que não tem medo das imagens através das quais ela se corporifica na rememoração, a memória que se movimenta de acordo com as necessidades de fabulação” (p. 254).

Lúcia Miguel Pereira (1992), por seu turno, afirma que a distância temporal entre o tempo do ocorrido e o tempo do narrado opera alterações, o que compromete o relato.

Nas memórias, a dificuldade aumenta pela distância em que se acha o narrador dos fatos evocados. A memória é coisa traiçoeira, deforma, ajeita, esquece-se de algumas passagens para acentuar exageradamente outras. Ao cabo de alguns anos, os acontecimentos vão tomando, dentro de nós, uma feição bastante diversa (p. 172).

Concordo com Furtado (2006), que julga que, “ao mudar em texto o real vivido” (p. 3), Rachel Jardim “rasura a verdade que se poderia atribuir ao registro memorialístico” (p. 3) e diz que aquela pluralidade de classificação da

enquanto que a classificação catalográfica da primeira edição é “crônicas”, concomitante à designação “contos”, realizada por estudiosos da obra. Já *Inventário das Cinzas* (1980) e *O penhoar chinês* (2005) são considerados romances, nas respectivas fichas catalográficas, mas tem a memória como elemento estrutural das narrativas.

²⁶ Tal definição é problematizada, por exemplo, diante de casos como o do “defunto autor”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (s/d) ou de *Flush: memórias de um cão* (2007), de Virginia Woolf. Isso porque, fora do estatuto literário, seria inconcebível, em princípio, que um morto escrevesse suas memórias bem como se viesse a conhecer as de um cão.

obra de RJ pode ser um sintoma da problematização que a prosa da escritora impõe ao pacto de leitura requerido pelos gêneros pessoais. Na mesma perspectiva de Furtado, Tânia Ramos (1990) associa memória à fantasia, à imaginação:

A memória é o resultado da recordação transformada em linguagem e se vale da imaginação e da coerência interna daquilo que conta, o que dá expressão artística ao que poderia ser puramente referencial. Aí entra a fantasia do “contador” da sua história de vida no seu desejo de narrar, se dar a ler e conhecer através do objeto livro. (...) O princípio básico é que escrever memórias é privilégio e oportunidade de quem domina a prática da escrita e transforma em matéria estética uma história de vida (p. 19).

Nesse caminho, Leonor Arfuch (2007) destaca que a postura autorreflexiva se sobrepõe à possibilidade de verificação de uma referencialidade:

aun cuando esté en juego una cierta “referencialidad”, (...), *no es eso lo que más importa*. No tanto la “verdad” de lo ocurrido sino su construcción narrativa (...) en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de *otro yo*. Y es esa cualidad autorreflexiva, ese camino de la narración, el que será, en definitiva *significante* (p. 59-60, grifos da autora).

A proposta de Arfuch reside no reconhecimento de que os gêneros discursivos são “agrupamientos marcados constitutivamente por la heterogeneidad y sometidos a constante hibridación en el proceso de la interdiscursividad social” (p. 27), em que se privilegiam “La heterogeneidad y la hibridación por sobre la “pureza” genérica (p. 18).

Cláudia Maia (2007) propõe que a obra completa de Rachel Jardim seja lida tendo-se presente no horizonte de leitura o trânsito “entre o memorialismo e a ficção, entre o confessional e o imaginário” (p.1). Nesse viés, a partir do exposto, concordo com Souza (2010), Furtado (2006), Arfuch (2007) e Maia (2007), de modo que se pode pensar em uma leitura da obra de Rachel Jardim assentada no subtítulo de seu livro de estreia, *Os anos 40: a ficção e o real de uma época* (1973). Na esteira dessa discussão, abrem-se as portas para o próximo capítulo, no qual tais relações que oscilam entre o ficcional e o

empírico são analisadas com vistas a mostrar que nessa tensão instaura-se uma postura intimista.

2 TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS

Quando falo de mim mesma, sou um personagem, há certo distanciamento. Na verdade, quando me passo para o livro eu me faço personagem. Sou um personagem universal, e a maneira de falar de mim é intimista (JARDIM, 1982b).

Os motivos (Artista, Advogada, Funcionária pública, Escritora, Rosa(lina) e Cidades) que se relacionam à célula *Traços autobiográficos* têm a marca da autobiografia. Parto do pressuposto de que as narrativas autobiográficas configuram-se como escritas do eu — procedimento estilístico, segundo defende Souza Júnior (1995), peculiar também do romance intimista²⁷.

Em ambas as narrativas, as narradoras, como a escritora, sofrem de claustrofobia, têm origem mineira, moram no Rio de Janeiro, são funcionárias públicas, escritoras, formadas em Direito e têm dois filhos. Angustiadadas e obcecadas pela morte, as personagens escrevem sobre a solidão. As narradoras são mulheres cujas vidas revelam-se profundamente plasmadas pelos aspectos estéticos — lêem Marcel Proust e privilegiam a Literatura em detrimento das experiências empíricas —, são artistas da palavra que registram as memórias na tentativa de purgá-las. Ambas as personagens são mineiras que se entranham na capital fluminense nos passeios com Rosa (Rosalina, em *Vazio Pleno*), com quem partilham a solidão.

A frequência, conceito cunhado por Gérard Genette (s/d), designa a quantidade de vezes que determinado evento é mencionado no discurso narrativo e pode ser de três tipos: iterativa, singulativa e repetitiva²⁸. No contexto desta dissertação, interessam os efeitos do discurso repetitivo, o qual, conforme Reis e Lopes (1988), é dotado “de inegável intencionalidade estética:

²⁷ De acordo com o teórico, a estilização literária do romance intimista diz respeito à narração da “existência do “eu” no mundo” (p. 26).

²⁸ Para Genette, o iterativo corresponde ao ato de contar uma única vez aquilo que se passou inúmeras vezes, de modo que “uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento” (p. 116). Já o modo singulativo diz respeito ao ato de “contar uma vez aquilo que se passou uma vez” (p. 114) ou “contar n vezes aquilo que se passou n vezes” (p. 115). Por fim, o modo repetitivo designa o ato de “contar n vezes aquilo que só se passou uma vez” (p. 115).

assim acontece em narrativas em que um evento²⁹ é obsidiantemente mencionado pelo narrador, o que lhe confere o peso de um verdadeiro *leitmotiv*” (p. 291).

Para Fernando Furtado (2006), a recorrência dos aspectos autobiográficos na obra de Rachel Jardim está a serviço da problematização do pretense caráter documental dos gêneros pessoais bem como da ilusão da referencialidade nas escritas do eu:

De livro a livro, os mesmos acontecimentos, lugares e personagens se espelham e se desdobram. E neste jogo especular, as diferentes modulações e variantes narrativas nada mais fazem do que colocar sob suspeição o caráter documentário do registro memorialístico e, ao mesmo tempo, rasurar as fronteiras da ficção (p. 1).

Com base na problematização proposta por Furtado, busco demonstrar, neste capítulo, por meio da ênfase na escrita do eu, peculiar tanto da autobiografia, que compõe o espaço biográfico, quanto do romance intimista, de que forma os traços autobiográficos evidenciam o intimismo nas obras.

2.1 A autobiografia no espaço biográfico

A crítica é unânime (MAIA, 2007, 2008; FURTADO, 2006; SOUZA, 2005; COELHO, 2002; TUTUKIAN, 1981) em assumir a tensão que se dá no entrecruzamento entre o universo empírico e o ficcional nas obras de Rachel Jardim. Nelly Novaes Coelho (2002) chega a afirmar que a protagonista de *Inventário das Cinzas* seria um “alter-ego da autora” (p. 549), o que evidencia a projeção do universo empírico no ficcional. Caio Fernando Abreu (1982), por sua vez, declara, a respeito da obra de Jardim, que “a distância que separa autor e personagem é esmeradamente tênue, como tênues são os limites entre

²⁹ É preciso fazer uma ressalva no que diz respeito ao fato de que os motivos ora analisados não podem ser caracterizados como eventos no sentido dicionarizado de “fato, ação, processo” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1278). Por essa razão, não se pode afirmar que os motivos *escritora*, *ciudades*, *Rosa*, etc. só se passaram “uma vez”, considerando que não são eventos, mas motivos recorrentes. Desse modo, mais do que a frequência, interessam aqui os efeitos do discurso repetitivo.

ficção e realidade, evocação memorialista e alquimia ficcional, farsa gentil e vida crua” (s/p). Essa relação embaçada entre os dois universos está também na fala das personagens da escritora: “Estou falando de mim mesma ou de outra mulher? (1980, p. 61)”.

Eurídice Figueiredo (2007) assinala que os “borrões que embaçam” (p. 21) as fronteiras de gênero literário são típicos da Literatura contemporânea, a qual “embaralha as categorias de autobiografia e ficção, colocando em cena novos tipos de escrita de si, descentrada, fragmentada, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (idem).

No âmbito paraliterário, fica evidente a máscara de que fala Maria Lucia Dal Farra (1978), em *O Narrador Ensimesmado*. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Rachel Jardim (1982b) declara: “Em *O Inventário das Cinzas* conto que um chofer de táxi me chamou de filha de lansã e viu em mim uma escritora (p. 5)”. Ao dizer eu, nesse fragmento, a escritora fala, simultaneamente, de si e de sua personagem, apesar da ausência de homonímia no romance. Ao ceder suas experiências para as personagens que descreve, Jardim mergulha no universo do eu narrado, projetando-se nele: “O meu eu é um eu narrador. Empresto minha vida para fazer literatura” (1982b, p. 5).

Nessa direção, não se pode afirmar, mais especificamente em relação a *Inventário das Cinzas*, que seja um relato autobiográfico clássico, tendo em vista que o nome da narradora é Judite. Isso porque a questão da homonímia, de acordo com a conceituação de Philippe Lejeune (2008) [tomada como clássica por Leonor Arfuch (2007, p. 22 e 27)] é a condição para que haja autobiografia. Segundo o teórico, somente a identificação do nome próprio entre autor, narrador e personagem estabelece o pacto autobiográfico³⁰. Por isso, o que se tem em IC, diferentemente de em *Vazio Pleno* — em que há o

³⁰ Até mesmo a teoria da autoficção, a qual propõe uma zona de intersecção entre o pacto romanesco e o autobiográfico de Lejeune, constituindo um “relato híbrido y de pacto ambíguo” (ALBERCA, p. 236), coloca como condição indispensável para que um texto se configure como autoficcional a referencialidade nominal: “uno de los elementos imprescindibles de la autoficción es la identidad nominal del autor, narrador y personaje, bajo diferentes formas y procedimientos, pero que remiten siempre al nombre del autor” (p. 237).

pacto autobiográfico a partir da menção do nome próprio (JARDIM, 1976, p. 179) —, é o estabelecimento do pacto romanesco³¹.

Apesar disso, Diana Klinger (2007) afirma que, porque “a homonímia é um critério insuficiente para distinguir estas modalidades” (p. 45), é necessário considerar “toda uma série de “operadores de identificação”, quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações etc.” (p. 45-46), aspectos que respeitam ao âmbito paratextual.

Paul Ricoeur (1991), por seu turno, fala em operadores de individualização, os quais, segundo o teórico, correspondem às descrições definidas (aquilo que se diz sobre alguém; as predicções), aos nomes próprios e aos indicadores (eu, tu, aqui, etc.). No que diz respeito ao *corpus* de análise desta dissertação, apesar de não ser possível identificar as obras com base nos nomes próprios, há uma constância no indicador eu bem como naquilo que o sujeito declara sobre si, ou seja, nas descrições definidas, nas quais se verifica uma certa referencialidade. Esses operadores correspondem, no presente estudo, aos motivos que se agruparam em torno da célula *Traços autobiográficos*.

Nesse sentido, os pactos flexibilizam-se no conceito de espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch (2007), em que se estabelece “un funcionamiento pragmático de la lectura – quizá menos “contractual”, que dialógico” (p. 50). Esse espaço consiste na “confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa” (p. 49), rompiendo con “un “pacto” firmado e “sellado” por el autor, que *obliga* a su lector, como en la versión de Lejeune” (p. 56), a ler a obra como um tratado predeterminado.

Segundo a autora, o referido conceito configura-se em um espaço híbrido,

donde, un tanto más libremente, el lector podrá integrar las diversas focalizaciones provenientes de uno u otro registro, el “verídico” y el ficcional, en un sistema compatible de creencias.

³¹ De acordo com Philippe Lejeune (2008), o pacto romanesco tem dois aspectos fundamentais: “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche essa função)” (p. 27, grifos do autor).

Espacio en el cual (...) ese lector estará asimismo en condiciones de jugar los juegos del equívoco, las trampas, las máscaras, de descifrar los desdoblamientos (p. 48).

Arfuch destaca também que os componentes do espaço biográfico compartilham alguns aspectos temáticos, compositivos e/ou estilísticos,

así como ciertas formas de recepción e interpretación en términos de sus respectivos pactos/acuerdos de lectura. El *espacio*, como configuración mayor que el género, permite una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva. (...) esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, lo “fuera de género” (p. 102).

Desse modo, abre-se um lugar para a “intersubjetividad” (Arfuch, 2007, p. 56), a fim de que o leitor faça suas inferências e complete o sentido da obra. A estética da recepção, de Hans Robert Jauss (1994), auxilia na compreensão dessa abertura, visto que atribui primazia ao leitor no reconhecimento de que a qualidade da obra não resulta de condições históricas e biográficas de produção, mas da recepção, dos efeitos.

A proposta de Hans Robert Jauss reside na tentativa de elaborar um método que contemplasse o lugar do leitor, considerando a Literatura não apenas na dimensão de sua produção e apresentação, mas também na de comunicação. Destarte, há a fundação de um novo paradigma para a execução dos estudos da Literatura, o qual se assenta na relação de diálogo que se estabelece entre Literatura e leitor.

A respeito das contribuições de da Estética da Recepção, de Jauss, para os estudos literários, Arfuch (2007) declara que

La apropiación de la obra es entonces *activa*, su sentido y valor se modifican en el curso de las generaciones hasta el momento en el cual nos enfrentamos a ellas desde nuestro propio horizonte, como lectores, críticos o historiadores. Horizonte brumoso, impreciso, que se desplaza según la posición del espectador y la dirección de la mirada, donde confluyen, sin necesidad de encuentros simbióticos, el “mundo del texto” y el “mundo del lector” (p. 50)

Assim, no que diz respeito à proposta de leitura do presente trabalho, admito que “a ficção e a realidade estão entrelaçadas e esse produto

compósito é o que constitui a malha textual autobiográfica” (SOUZA, 2008, p. 149). Philippe Lejeune chega a admitir a ocorrência do romance autobiográfico³², mas como uma exceção à autobiografia, como um desvio à norma. Arfuch (2007) comenta que a tentativa de Lejeune em definir a especificidade da autobiografia revela um modelo falho, pois “hay que agregarle siempre la excepción” (p. 48). Para a teórica, a peculiaridade dessa diz respeito ao ato de “asumir el yo” (p. 96) bem como a “el deseo de crearse a sí mismo, la búsqueda de sentidos, el trazado de una forma perdurable que disipe la bruma de la memoria” (p. 104).

Nesse contexto, ambas as narrativas de Jardim habitam o espaço biográfico, ainda que, segundo Arfuch (2007), diante de uma autobiografia, seja necessário problematizar se “ésta es “clásica”, “canónica” o susceptible de algún predicado ficcional” (p. 52), trabalho esse realizado nesta dissertação.

No presente estudo, verifico que *Inventário das Cinzas* possui nuances autobiográficas, o que se assenta na retomada de motivos que aparecem em *Vazio Pleno* [obra que estabelece o pacto autobiográfico com a menção do nome próprio (JARDIM, 1976, p. 179), mas que, por tratar-se de um diário, não pode ser considerada clássica³³] e que tem referências em entrevistas e em dados levantados referentes à biografia da escritora (como exemplo desses dados, tem-se os motivos eleitos para compor essa célula).

Em IC, constam indícios de traços autobiográficos, como a menção a um livro escrito pela narradora:

Releio um livro meu para preparar a segunda edição. Desde a primeira linha percorre-me uma sensação incômoda. A leitura parece um encontro com velhos conhecidos a quem não se

³² Para o teórico francês, em caso de nome fictício, ou seja, diferente do nome do autor, “o leitor pode ter razões de pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor: seja por comparação com outros textos, seja por informações externas” (p. 24-25). É possível, diante de “textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar que haja identidade entre autor e *personagem*” (p. 25) falar-se em romance autobiográfico, o qual, para Lejeune, à “diferença da autobiografia, comporta *graus*” (idem).

³³ Conforme Lejeune (2008), o diário seria um “gênero vizinho” da autobiografia, uma vez que na narrativa diarística, segundo o teórico, não haveria uma perspectiva retrospectiva, condição para que haja autobiografia. Provar-se-á, mais adiante, que em *Vazio Pleno* há momentos retrospectivos, o que impõe uma problematização a essa especificidade definida pelo teórico francês. O próprio Lejeune afirma que “as negáveis exceções obrigam a repensar as definições” (p. 16). Outros aspectos que põem em cheque a consideração de VP como um diário clássico são discutidos nas páginas seguintes.

tem mais nada a dizer. Como eu me resguardava a sete anos, quando o livro foi lançado! Desde então, não fiz nada senão abolir as proteções exteriores. Exponho as feridas para que se tostem ao sol, e não temo, se, à noite, elas supuram. Escrever aquele livro, na época, foi – era o que eu pensava – como alinhar minhas experiências com os fios da minha vida. A primeira coisa que me salta aos olhos, nessa releitura, é que os vivos parecem o saldo do que os mortos continuam a ser. Quanto a mim mesma, já não tenho nada a ver com esses vivos nem com esses mortos. Dessa primeira experiência fica apenas a descoberta definitiva do ato de escrever (1980, p. 96).

Na passagem acima, a narradora menciona o livro de estreia com argumentos que permitem suspeitar-se de que se trata de *Os anos 40* (1973): tal como no trecho acima, sete anos separam a publicação do primeiro livro de Rachel Jardim de *Inventário das Cinzas*; além disso, aquela obra também tematiza as “figuras” relativas à vida de RJ, sendo que cada capítulo leva o nome de algum parente (tio ou tia, avós, pais) ou de amigos.

Entretanto, é preciso deixar claro que este estudo não efetua uma leitura das obras ancorada na canonicidade dos traços autobiográficos, mas amparada na consciência de que esses não podem ser negligenciados, tamanha a intensidade e recorrência com que aparecem nas narrativas. Esses elementos recorrentes, por sua vez, remetem a um movimento circular de retorno a uma subjetividade explorada de forma semelhante nas obras, o que evidencia a manifestação e a insistência em uma postura intimista no *corpus*.

Nessa perspectiva, Souza Júnior (1995) esclarece que a autobiografia e a memória constituem as principais pistas reveladoras da intimidade que o romance intimista realiza. Dessa forma, segundo o crítico, o intuito do romance intimista em recorrer a elementos autobiográficos corresponde à evidenciação no mundo da subjetividade:

os fatos são considerados matéria de romance e, ao passarem pelo crivo lingüístico que constitui o sujeito, submetem-se a uma trama ficcional que os deixa de lado como objeto de observação para encará-los como elementos constitutivos de uma subjetividade que se torna explícita (p. 29).

Dessa maneira, conforme Leonor Arfuch (2007), a importância da autobiografia reside na sua capacidade de introduzir “la convicción íntima y la intuición del yo como criterios de validez de la razón” (p. 44). Flechter e

Bradbury (1989), por seu turno, destacam a transcendência que o romance que utiliza traços autobiográficos alcança, tendo em vista que cada leitor realiza uma leitura única:

o romance em escala grandiosa pode, pois, recorrer a materiais autobiográficos, porque o autor pode ser levado a escrever sobre o que conheceu, sentiu ou viveu, mas a obra ultrapassará seu caráter local. Isso é inevitável devido à natureza dos leitores, pois “cada leitor, quando lê, está lendo apenas sobre ele mesmo” (p. 330, aspas dos autores).

Nesse ponto, o espaço biográfico encontra o romance de artista. De acordo com Eliane Campello (2003), porque o romance de artista mantém “relações de parentesco com outras formas narrativas” (p. 26), é possível “falar-se em variações do *Künstlerroman* conforme (...) apresente um tom memorialista, autobiográfico ou confessional” (p. 28) ou que mantenha relação com o *Bildungsroman*³⁴.

Em ambas as obras de Jardim estão presentes duas formas caracterizadas por Lejeune (2008) como “escritas íntimas” (privadas, individuais, sem fins de publicação): a correspondência e o diário. *Vazio Pleno* estrutura-se assumidamente como um diário, enquanto que em *Inventário das Cinzas*, o segundo capítulo (*A ponte*) tem como subtítulo, entre parênteses, “Diário”. Apesar de não haver menção ao nome próprio da autora, Luíza Lobo (1993) afirma que *A ponte* se trata de “um diário autobiográfico da autora – a própria Rachel Jardim” (p. 50), o que reitera, por parte da crítica, a verificação do conflito entre o universo empírico e o ficcional na obra da escritora.

No que concerne às correspondências, no caso de VP, aparece, dispersa entre os fragmentos em que se estrutura o diário, uma carta, remetida por um homem, destinada à narradora, mas sem assinatura. Já em IC, a carta parte dela para um homem cujo nome não é mencionado.

³⁴ De acordo com Campello (2003), o romance de artista está associado a duas tradições literárias distintas. Uma associa-o, obrigatoriamente, ao *Bildungsroman*, o qual narra a “formação, educação ou aprendizagem do/a protagonista artista, desde sua infância até a idade madura” (p. 25). A outra vertente desobriga-se de tal associação, compreendendo obras em que “o/a herói/heroína é um artista e o mundo é o da arte” (p. 27). Adoto, no presente estudo, a segunda vertente, tendo em vista que “a presença do/a artista já assegura a autonomia” (p. 28) do romance de artista.

Tanto os diários quanto as missivas, na sua acepção clássica, não são elaborados com a finalidade de serem publicados, de modo que o diário clássico é tido como “uma escrita essencialmente privada, cuja especificidade é o seu *segredo*” (MIRANDA, 1992, p. 34, grifo do autor)³⁵, da mesma forma como a carta, que “no respondería inicialmente a una voluntad de publicación” (ARFUCH, 2007, p. 113).

Outro aspecto que promove a problematização desses escritos diz respeito às especificidades estruturais do diário e da memória. De acordo com Miranda (1992), “o diário íntimo se diferencia da autobiografia não em termos de maior ou menor grau de ficcionalidade, mas no tocante à perspectiva de retrospectão” (p. 34), sendo que “o diarista data com precisão os diversos momentos de sua vida” (idem). Maurice Blanchot (1984) afirma que o diário “deve respeitar o calendário. Esse o pacto que o diário assina” (p. 193).

Ora, diante de *Vazio Pleno* (1976) não é possível afirmar isso, tendo em vista o registro de elementos provenientes da memória, sem a explicitação precisa de datas vinculadas a momentos, de modo que é privilegiada a narração de sensações em detrimento de fatos.

Nesse sentido, ao publicar VP, que é um diário e que contém uma carta, e IC, que contempla também ambos (carta e diário), e ao incorporá-los na diegese, as narradoras ressignificam essas tipologias textuais e problematizam as acepções clássicas dessas escritas. Esse processo influi na composição plural dos fragmentos subjetivos (aqui chamados de motivos) que representam essas narradoras, de forma que as personagens são talhadas por esses modos de representação.

Na esteira dessas discussões, o ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, que integra a obra “A educação pela noite e outros ensaios”, de Antonio Candido (1989), traz considerações potencialmente problematizadoras. Em primeiro, lugar, Candido faz menção a obras recentes, escritas por mineiros, que podem ser entendidas como autobiografias poéticas ou

³⁵ Lúcia Miguel Pereira (1992) afirma que tradicionalmente as memórias e os diários não são destinados à publicação, mas, quando o fazem, “raramente podem ser de uma sinceridade completa; entre o autor e a sua vida, a imagem do público se interpõe, obrigando-o a um gesto de recato, a velar um pouco a nudez de sua alma, ou, se for mais grosseira a sua sensibilidade, à reação paradoxal de escancarar-la expondo todos os seus recantos” (p. 172).

ficcionalis, as quais, de acordo com o teórico, compreendem os textos literários que “mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos próprios da ficção e da poesia” (p. 51). Ora, conforme essa definição, seria possível discriminar o que é produto de fabulação (“elementos imaginários”) do que é “realidade”, conceito este que por si já evoca questionamentos, uma vez que não está definido pelo autor.

Candido não inclui as obras de Rachel Jardim no conceito de autobiografia ficcional, por entender que essas, ao lado dos romances de outros contemporâneos mineiros, configuram-se como autobiografias “em geral” (p. 54), expressão que o teórico não define, mas que se subentende tratar-se da autobiografia clássica (nos termos defendidos por Lejeune). Nesse sentido, é possível problematizar a posição de Candido especificamente em relação às obras de RJ. Isso porque se mostra nesta dissertação que o *corpus* de Jardim analisado não preenche em absoluto os requisitos definidos por Lejeune para poder ser enquadrado como autobiografia absoluta, como parece fazê-lo o teórico brasileiro.

Entretanto, bastante relevante é a proposta de leitura que Candido sugere a partir da análise de obras de três escritores (Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava), que podem ser lidas como autobiografias poéticas ou ficcionais. De acordo com Candido, há um substrato comum nesses autores, o qual permite que se leiam suas obras “como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura de “dupla entrada”, cuja força provém de ser ela simultânea, não alternativa” (p. 54).

Tal proposta de leitura, na esteira da perspectiva defendida por Arfuch (2007), estende-se também à obra de Jardim, como propõem Cláudia Maia (2007) e Fernando Furtado (2006) acerca da escritora mineira. A partir do exposto, é plausível dizer que as obras analisadas situam-se em um entre-lugar onde se relativizam e flexibilizam as fronteiras entre os gêneros literários e cria-se um caminho do meio, alternativo às polaridades (HANCIAU, 2005).

O conceito de entre-lugar designa a “articulação de diferenças culturais (...) que dão início a novos signos de identidade” (BHABHA, 1998, p. 20).

Esses interstícios, conforme Bhabha, são os lugares intervalares onde os sentidos e as experiências (no caso dos estudos culturais, de nação), os interesses comuns e o valor cultural são negociados. De acordo com Nubia Hanciau (2005), pesquisadora que delineou as origens e a trajetória do conceito, resgatando a sua utilização por diferentes teóricos através de diversas terminologias (como, por exemplo, lugar intervalar, espaço intersticial, zona de contato ou de fronteira)³⁶, o entre-lugar configura-se como um “espaço intermediário e paradoxal” (p. 2), que busca evitar uma visão polar e instaurar lugares alternativos criados por descentramentos (p. 3). Dessa forma, através da associação de elementos, por vezes opostos, é possível “superar a aporia fundamental encerrada pela questão identitária: afirmar-se e excluir o outro” (p. 5), de modo que se aglutinam “contrários para criar novas e vivas identidades” (p. 5).

Ainda no que concerne aos gêneros literários, Carlos Reis (2003) menciona a crise e o relativismo desses. Para o teórico, essas categorias arquitetuais não compõem uma entidade fixa e rigidamente impositiva. Isso porque, segundo o teórico, esse relativismo é acentuado pela dimensão histórica dos gêneros literários,

a partir do diálogo que estabelecem com circunstâncias culturais, ideológicas, sociais, etc., eminentemente **mutáveis**; como tal, também os gêneros, indirectamente envolvidos num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis (p. 288, grifo do autor).

É essa mutabilidade latente nas categorizações genológicas que permite falar-se numa confluência de vários gêneros literários diante das obras de Rachel Jardim em estudo³⁷. Conforme Leonor Arfuch (2007), a heterogeneidade é constitutiva dos gêneros e sua estabilidade, somente relativa, de modo que não existem “formas “puras” sino *constantemente mezclas e hibridaciones*” (aspas e grifos da autora) (p. 55).

³⁶ Busquei, no contexto do presente trabalho, estabelecer semelhante resgate em relação ao conceito de intimismo.

³⁷ É relevante notar aqui mais um traço relativo à estética romântica nas obras analisadas: de acordo com Carlos Reis, “a propensão para o hibridismo [foi] própria do Romantismo” (p. 284-5) na “tendência para subverter os gêneros literários” (p. 286).

Nesse sentido, Mikhail Bakhtin (1997) também concebe a categoria de gênero com base em diretrizes maleáveis: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero” (p. 106).

Antonio Candido (1989) salienta a fluidez das fronteiras de gênero, mas dessa vez no contexto específico da Literatura Brasileira feita nos anos 70 do século XX, e afirma que a ficcionalização da autobiografia é um exemplo desse fenômeno. De acordo com o crítico, nesse decênio, pode-se falar em “legitimação da pluralidade” (p. 209), tendo em vista o desdobramento dos gêneros, que, para ele, deixam de ser gêneros, ao incorporarem técnicas e linguagens “nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens, autobiografias com tonalidade e técnica de romance” (idem).

Na esteira dessa discussão, a proposta de leitura de *Vazio Pleno* (1976) e *Inventário das Cinzas* (1980) situa-se no ponto de encontro entre a autobiografia, os gêneros íntimos (nesse caso, o epistolar e o diarístico), a escrita do eu e o romance de artista, cingidos sob a égide do espaço biográfico, confluência de gêneros que encaminha para o reconhecimento, nas obras, do veio intimista da Literatura Brasileira.

Nesse contexto, passo a analisar a representação da subjetividade das narradoras a partir dos motivos autobiográficos, de acordo com o tratamento que recebem nas duas narrativas, predominando, na presente célula, uma relação de semelhança no modo como são textualizados.

2.2 Advogada, funcionária pública, escritora e artista: profissões de fé

As palavras caminham como um rio onde flutuo. Já não sou sem elas (JARDIM, 2005, p.161).

(...) eu não poderei viver sem escrever. (...) os livros me salvaram do desespero: isso me persuadiu que a cultura é o mais alto valor (BEAUVOIR, 2003, p. 17).

Já no começo de *Vazio Pleno*, a narradora se apresenta como advogada, funcionária pública e escritora. A apresentação se dá no sentido de problematizar sua forma de expressar-se. Triunfa, nessa busca, a sua auto-aceitabilidade como escritora: “uma procura torturada, quase obsessiva, que melhorou muito depois de ter me encontrado escritora” (1976, p. 25). A procura pela tradução identitária pelas vias do trabalho se repete em *Inventário das Cinzas*: “que era eu basicamente? Uma intelectual, uma escritora... Estava nomeada para um cargo numa assessoria de estatística. Assim, o trabalho era também um exercício de solidão; mais do que isso, de vazio” (1980, p. 38).

A narradora de IC relaciona o aspecto profissional ao cumprimento de papéis sociais, assumindo, diante do ofício, uma postura problematizadora, de forma a analisar os comportamentos que subjazem aos elementos concernentes ao trabalho. É possível verificar que os labores da advocacia e da funcionalidade pública, de forma dicotômica, situam-se do lado da concretude, uma vez que essas possibilitaram seu sustento, em oposição à criação, do lado do delírio, segundo conceituação de Carlos Castilla del Pino (1996)³⁸:

dentro do emaranhado do mundo de total irrealidade em que vivia, só havia uma forma de trabalhar: funcionária pública. (...) Tinha um diploma de advogada, mas nunca o usara para nada. (...) Apeguei-me, portanto, à idéia de ser funcionária pública como a única forma possível de não mergulhar na miséria – eu e minha prole (1980, p. 59).

De acordo com Pino, o sujeito foge incessantemente e defende-se

del indeseable y temible regreso a la realidad que trata de imponerse. En este caso, no hay otra posibilidad de eludir la herida narcisista que supone la inadecuación ante la realidad sino mediante el repliegue al espacio íntimo en el que delira el placer (p. 29).

Para a narradora de *Inventário das Cinzas*, a única vantagem da advocacia e do funcionalismo público é prover-lhe recursos financeiros; de

³⁸ “El delirio es aquella <<realidad>> en la que el sujeto obtiene una gratificación narcisística, y lo precisa como forma de protegerse de la realidad. En las formas usuales de vida hay una suerte de transacción entre las diversas actuaciones, y las íntimas quedan como salvaguarda y descanso sobre todo de las públicas. La intimidad es una vacación de la laboriosa tarea de actuar en la realidad” (p. 29).

resto, prefere as sensações: “Sempre essa opção pelo concreto” (1980, p. 125). A narradora de *Vazio Pleno*, consciente de que, no Brasil, o artista é pouco valorizado financeiramente, lamenta que não possa se sustentar com a riqueza de proventos internos: “Como se não bastasse o tênue fio em que se equilibra o artista, tem de enfrentar o problema da insegurança material. É duro o nosso sustento. “Nosso repasto não é interior”. Antes fosse” (1976, p. 96); “O problema é que o único dom dado a mim de acréscimo, a literatura, não é rentável” (1976, p. 68).

A esse respeito, Eliane Campello (2003, p. 32) afirma que o romance de artista moderno reflete e problematiza as consequências importantes para o artista do declínio do patrono individual e o surgimento das relações artístico-mercadológicas.

Ademais, a narradora de IC problematiza as relações de gênero³⁹ subjacentes às de profissão, criticando as incoerências relativas ao tratamento diferenciado dispensado a mulheres e homens, apesar de ocuparem a mesma posição.

No meu caso, é trabalhar como homem, viver como mulher. (...) Tenho responsabilidades masculinas, mas, em termos profissionais, sou tratada como mulher. Ganho bem para mulher, mas vivo como homem, ocupo uma posição masculina, sem ter para isso o suporte econômico necessário (1976, p. 67-68).

Além das problematizações relativas ao aspecto financeiro e de gênero, nota-se uma falta de adaptação em relação ao ritmo do trabalho: a protagonista de *Inventário das Cinzas* se distingue dos outros com quem convive, o que estabelece uma tensão entre ela e os que a cercam: “Arranjei o emprego e conheci o mundo da burocracia. (...). Eu destoava de tudo e, ao mesmo tempo, me sentia um lixo, por não entender nada, por não pertencer àquele universo no qual as pessoas se moviam com tanta naturalidade” (1980, p. 59); “Faço

³⁹ Esse termo diz respeito a uma categoria que compreende as marcas e os significados de ordem social, histórica, cultural e psicológica, implicados na identidade sexual biológica, conforme indicam os estudos de FUNCK (1994, p. 20), CAMPELLO (2003, p. 51) e SCHMIDT (1994, p. 31-32). As narradoras de Jardim não só questionam aspectos relativos ao trabalho, mas também o padrão de beleza imposto às mulheres bem como a ideia de que a felicidade feminina estaria em um casamento.

coisas sem parar, trabalho me consome. Para fugir do peso das ‘realizações’, realizo-as depressa demais, mais rápido do que é permitido no ritmo moroso do serviço público” (1980, p. 111). O ofício representa, nesse contexto, o rompimento com o que a narradora considera ser a sua própria linearidade: “São oito horas fora do meu eixo. Não é o trabalho em si que me esmaga, é o peso da engrenagem, a parafernália do real” (idem).

Tais atitudes revelam uma dificuldade de inserção social por parte da protagonista, em ambas as narrativas. Esse aspecto instaura um conflito arte/vida, o qual, segundo Campello (2003), é um traço distintivo do romance de artista. Através do intertexto com o “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade (2002), a narradora de *Vazio Pleno* tematiza a sua tendência à subversão. Da mesma forma como o eu lírico do poema, a personagem sente-se fadada a cumprir o imperativo “vai ser *gauche* na vida” também no que diz respeito ao ofício de escritora:

Não consigo me dispor a aprender datilografia, mais uma forma de escapismo do meu ser. No dia em que sentar em frente a uma máquina de escrever com a desenvoltura de uma executiva perfeita (que sou), vou me sentir sem direito a ser *gauche*. “Ser *gauche* na vida”, sempre foi para mim um imperativo categórico. Mas, não escrevendo a máquina, também não assumo a minha condição de escritor, pois um escritor que se dê ao respeito *tem* que se saber datilografar. Sempre essa tendência ao marginal!... (1976, p. 50).

Essa tematização do labor artístico permite que se recorra à moldura teórica do romance de artista, uma vez que esse gênero literário comporta romances em que o artista se encontra no centro da trama. Esse gênero “inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial” (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Para Campello (2003), o romance de artista designa romances em que “a presença da figura do/a artista, bem como a presença da arte ou de uma obra de arte no universo diegético” (p. 33) é fundamental, o que compreende “obras literárias onde soluções artísticas levam à solução de problemas no plano humano também” (WEISSTEIN, apud CAMPELLO, 2003, p. 28).

No contexto do *corpus* estudado, as referidas soluções artísticas dizem respeito à relevância do processo da escrita no percurso das narradoras, o que fica evidente nos seguintes trechos, em que o ato de escrever aparece como elemento cuja finalidade é curar e revelar:

A verdadeira arma que tenho contra o embotamento é escrever. Mal inicio algumas linhas, acende-se em mim uma realidade despercebida a olho nu, tornada real quando convocada através das palavras (1976, p. 127); Tudo muito complicado, mas escrevo, escrevo para exorcizar-me (1976, p. 52); Os dias voltaram a ser cinzentos, mas a apatia melhora à medida que vou escrevendo esse diário (1976, p. 41); Escrever foi a porta de saída que a Providência achou para mim. Todos nós, que de alguma maneira fomos chamados a criar, só encontramos um pouco de descanso de nós mesmos no ato de criação. Alguns curam-se criando-se, outros consomem-se e morrem do remédio (1976, p. 147); Procuo [as palavras] tenazmente para, através delas, revelar o que sou (1976, p. 104).

Maurice Blanchot (1984) associa a escrita diarística, presente em ambas as obras em estudo, à salvação. O teórico afirma que o diário é “um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita (...), e então escrevemos para não nos perdermos na pobreza dos dias ou (...) para não nos perdermos nessa prova que é a arte” (p. 196).

Conforme Souza Júnior (1995), a escrita designa um “exercício de constituição de uma identidade que se escreve” (p. 11). Para o crítico, ao se tomar a escrita como uma referência para pensar o processo identitário, pode-se considerar que o ato da escrita seja também um ato “de reencontrar (pelo menos enquanto desejo) uma unidade, ainda que impossível” (idem). De acordo com Biruté Ciplijauskaitė (1994), “escribir se vuelve igual a crearse” (p. 20).

Ambas as narradoras são dedicadas à arte da palavra, em especial, a uma atitude memorialista. Elayne Fátima de Souza (2005) credita a recorrência da tematização da escrita memorialista na obra de Jardim à

necessidade que assalta a escritora de buscar uma solução, como alívio para o que a incomoda. E a solução será sempre escrever mais de uma vez sobre elas, remoê-las até a dissolução total. Impõem-lhe o seguinte esquema: angústia + X = tranqüilidade (sendo X= escrita) A solução final é o livro

pronto, para que ela possa acertar as contas com o passado e recomeçar (p. 18).

Essa força de cura da arte se estabelece no início de *Vazio Pleno*, quando a narradora propõe um registro de suas experiências crendo, segundo o conselho de Murilo Rubião, que “seria um bom exercício literário e uma catarse diária, que poderia atenuar o meu problema de angústia” (1976, p. 25). A narradora dessa obra associa a terapia ao labor estético: “Fui ajudada por uma terapia de apoio. Foi nessa fase que comecei a escrever *Os anos 40*. Hoje, acredito firmemente na catarse como cura” (p. 32).

Escrever, para as narradoras, tem o poder de promover o autoconhecimento:

Todas essas coisas estavam mais ou menos afogadas no meu inconsciente. Agora que as escrevo, passo a tomar consciência delas abertamente, à luz do dia. A torturada preocupação de ser veio desaguar na condição de escritor (1976, p.26); o que importa é que o sentimento que algumas palavras escritas me provocaram, foram os mais profundos que fui capaz de sentir (1980, p. 64).

No primeiro capítulo de *Inventário das Cinzas, O estigma*, predomina o relato do caos de sentimentos vivenciados pela narradora, em que ganha relevo o pânico:

Medo, agora eu via claramente, e era obrigada a suportá-lo, tomar consciência dele, como de uma doença insidiosa que precisava ser tratada, controlada, vigiada. Fazer o quê? Telefonar para o médico, pedir receitas, algo que impedisse a sensação de terror ao acordar de manhã, a sensação vertiginosa de despertar caindo no vazio? (p. 35).

Nessa atmosfera, por meio da objetivação do interno, processo que se dá no trânsito de transfiguração dos sentimentos em forma de escrita, a narradora busca resgatar sua paz através do exercício de composição literária:

Quero começar a escrever hoje, quando pela primeira vez deixei de sentir o tal horror pela manhã. Tentarei dar forma ao que vai se inscrevendo dentro de mim, uma forma didática de recobrar minha unidade. As palavras sempre foram a minha forma de expressão, meu guia, meu mapa. Espero que se submetam aos meus propósitos, marchem junto comigo, doem apenas o que eu puder suportar (1980, p. 76).

Não apenas o ato de escrever permeia o percurso das narradoras, mas a recepção estética também é fundamental, sendo que, por vezes, as experiências dessa natureza são mais privilegiadas do que as de ordem empírica: “fora dos livros não havia realidade” (1976, p. 175); “me pus muito mais no escrever do que no viver” (1980, p. 64). Instaure-se um movimento em que “el aprender a vivir” (ARFUCH, 2007, p. 42) está mais nos relatos do que em “la “propia” experiencia” (idem). A tensão que se estabelece entre vida e arte é profunda, sendo que triunfam, nas obras de Jardim, as experiências estéticas:

Descobri o mundo através da literatura. Nunca entendi muito bem a vida ela própria, mas a entendo quando leio Dostoiévski. Dessa forma, escapei de fazer análise, porque ela lida com seres reais e não com personagens, (...) mas os outros só me atingem realmente quando transformados em personagens (1980, p. 63).

Por meio do adjetivo ‘único’, cuja carga semântica se assenta na restrição, a narradora de *Vazio Pleno* privilegia apenas aquilo que tem a potencialidade de ser experienciado via Literatura:

Sou projetada para tão longe cada vez que leio a “Hora absurda” de Fernando Pessoa, que tudo em volta passa a não ter significação. A única realidade é a realidade poética (1976, p. 165); Queria passar o meu Natal relendo as histórias de Dickens. Seria a única forma de recuperar o meu esquecido espírito de Natal, através da literatura e não da vida (1976, p. 169).

A narradora de *Inventário das Cinzas* se constitui por meio das palavras, de modo que elas lhe completam e são um traço emblemático de sua existência: “Pensava todos os dias que era aquilo que me restava, partilhar a minha vida com as palavras” (p. 38); “Busquei [as palavras] pela vida afora. Talvez fosse tarefa vã, mas sustentaram-se, meu fio no abismo. (...) Inscrevem-se no oco de mim. Preencho com elas os espaços, as frechas, os vazios; delas me recheio” (p. 71); “Desenterrei palavras de dentro de mim mesma, passei a vida em função de palavras” (p. 125).

De acordo com Campello (2003), através dessa tematização dos processos relativos ao labor artístico, o romance de artista assume um caráter metaficcional (p. 33). Segundo Linda Hutcheon (1984), a metaficção consiste

em uma “ficção sobre ficção - ou seja, uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”⁴⁰ (p. 1, tradução livre). A teórica conceitua metaficção também como sinônimo de narrativa narcísica, o que consiste no ato de tornar visível o processo artístico.

A esse respeito, Hutcheon (1984) alude à técnica *mise en abyme*, que diz respeito à reflexividade (p. 55) e à autoconsciência do texto (p. 9) e que “é um dos artifícios literários por meio dos quais a metaficção opera” (CAMPELLO, 2003, p. 102). Eliane Campello afirma que esse recurso estilístico constitui uma das principais características do romance de artista. Sua aplicação fica evidente nas citações seguintes: “Difícil fazer um diário em que não há acontecimentos. Apenas eu comigo mesma” (IC, p. 97) e “Me vem a idéia de fazer disciplinadamente um diário. Passar a vida para o papel é uma forma de ser fiel ao meu destino de escritora. Assim, começo esse diário” (VP, p. 27).

Esse caráter autorreferencial, que suscita a reflexão sobre a obra no ato mesmo de sua escritura, evidencia que a “metaficção constitui o seu primeiro comentário crítico” (HUTCHEON, 1984, p. 6, tradução livre)⁴¹, o que se manifesta nas seguintes passagens:

Murilo Rubião me fala hoje em escritores que se satisfazem com diários porque já não têm nada mais a dizer. Classifica-os de escritores menores. Talvez seja o meu caso. Lembro-me de que São Francisco de Assis se chamava de “irmão menor” e isso me consola um pouco (1976, p. 71); Nem sei se me saí uma escritora razoável, mas isso não importa tanto (1980, p. 64).

Em alguns momentos, é estabelecida uma espécie de diálogo entre os dois romances, o que evidencia, ainda que não explicitamente, não só a autorreferenciação das obras, mas que uma alude à outra.

Em *Vazio Plano*, a narradora apropria-se de um verso de Carlos Drummond de Andrade (2003), “A madureza, essa terrível prenda” (p. 248), e declara “Sou capaz de fazer, um dia, um tratado de sensações perdidas. “A madureza, essa terrível prenda”” (1976, p. 61). Parece estar aí anunciada a

⁴⁰ ““Metafiction” is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

⁴¹ “Metafiction constitutes its own first critical commentary” (p. 6).

sinopse de *Inventário das Cinzas*, obra em que são inventariadas (um tratado) as cinzas (sensações perdidas). O referido verso (“A madureza...”), do poema “A Ingaia Ciência” (2003, p. 248), que fecha a citação de VP, é o mesmo que serve de epígrafe para IC, outro elemento que evidencia que uma narrativa permeia a outra.

Campello (2003) afirma também, com base nos estudos de Hutcheon, que é por meio do recurso *mise en abyme* que se instaura, no nível diegético do romance de artista, um paradoxo, o qual consiste na instituição de um novo ambiente narrativo, em que o leitor atua em co-autoria com o escritor, de modo que a obra se “escreve” a cada leitura. “Ao descrever a ficção sobre a ficção, isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa, dando ao gênero uma função mimética narcisista autoconsciente, de caráter auto-reflexivo” (p. 29), por um lado, o leitor “é forçado a reconhecer o artifício, a “arte”, do que ele está lendo; por outro, são feitas demandas explícitas sobre ele, como co-criador, por reações intelectuais e afetivas comparáveis em intensidade às de sua própria experiência de vida”⁴² (HUTCHEON, 1984, p. 5).

Dessa maneira, fica evidente que o romance intimista não se restringe à ênfase pura no eu, pois, apesar do autocentramento dos romances, Émile Benveniste (1976) lembra que o conceito eu pressupõe necessariamente o conceito tu⁴³, que, nesse caso, é representado pelo leitor.

Nessa moldura, a personagem artista se coloca diante de sua obra como um sujeito que, através da escrita metaficcional, convida o leitor a empreender uma busca ontológica por si mesmo, por meio dos caminhos trilháveis pela arte da palavra. Esse processo da busca, por sua vez, se transforma em matéria para a Literatura, motiva a criação literária da narradora, manifestando-se, aí, o caráter metaficcional em que “la literatura se vuelve

⁴² “is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as co-creator, for intellectual and affective responses comparable in intensity to those of his life experience” (p. 5).

⁴³ Paul Ricoeur (1991) afirma que, quando se diz eu, excluem-se todos os outros referentes: “eu” só designa uma pessoa de cada vez” (p. 65). Apesar disso, Émile Benveniste (1976) esclarece que não há “eu” sem “tu”. “nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior”, e ao mesmo são reversíveis” (p. 286). “A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém que será na minha locução um tu”. (idem).

hacia si misma, hacia su producción, intensificándose la autorreflexividad, de modo que conscientemente la narrativa se revela como escritura, discute su natureza” (BOLAÑOS, 2002, p. 22).

Souza Júnior (1995) salienta que esse centramento no sujeito que escreve, que registra suas experiências no contexto em que vive, postura típica do romance intimista a partir dos anos 30, revela “uma literatura que transforma, via explicitação da subjetividade, o nacional em cultural e não mais o particular em universal” (p. 22). Segundo o crítico, o deslocamento de foco do exterior para o interior do romance se dá “porque o texto literário exige sua liberdade, de tal forma que não mais se volta para o dado exterior à procura de uma explicação, de uma justificativa. O romance passa a procurar sentido dentro de si mesmo” (p. 23).

Entretanto, o processo de imersão na Literatura promove, nas narradoras, um isolamento gradual, sugerido em *Vazio Pleno* e aprofundado em *Inventário das Cinzas*. Nessa obra, a narradora mostra-se consciente desse movimento: “Passei a buscar a verdade apenas em mim. Cada dia cavo mais meu próprio poço. Quero ver mesmo a minha própria face, não a do outro (1980, p. 100)” e busca na escrita a tentativa de reação para tal condição: “escrever também é reagir ao embotamento” (p. 101).

Eliane Campello (2003) chama de “ecos românticos” (p. 31) a tendência de as personagens artistas se oporem, “por sua condição peculiar, aos cidadãos comuns” (idem); tendência essa que, de acordo com a crítica, permeia grande parte dos romances de artista do século XX. Conforme Campello (2003), essa influência é recebida, principalmente, de Byron, poeta citado por Rachel Jardim em *Vazio Pleno* (p. 132), sintoma justamente de que a narradora é leitora do poeta e de que ele a influencia. Campello afirma também, em relação ao isolamento do artista, que

em um nível superficial, isso resulta na descrição das diferenças externas entre o estilo de vida do artista e o resto da sociedade. Em um nível mais significativo, o *Künstlerroman* examina o modo pelo qual a sociedade afeta a resposta artística (p. 32).

Apesar desse afastamento, que se dá também do circuito literário [“Ana Teresa me disse que, quando eu publicar outro livro, não haverá ninguém na

noite de autógrafos, pois vivo cada vez mais fora do metiê” (1976, p. 144)], as narradoras são representadas, no universo empírico da diegese, pelo seu trabalho de artista. A condição de escritora ultrapassa o isolamento na medida em que as obras são publicadas e lhe projetam no mundo, é o que lhe representa fora “de sua própria concha” (VP, p. 176): “Ontem fiquei muito espantada por ter sido reconhecida escritora por uma moça que nunca tinha visto” (VP, p. 178).

Nesse sentido, o circuito literário, que supõe a ocorrência de leitores para as obras, é que confere a legitimação da função social de ser escritora às personagens, uma vez que, sem leitores, um escritor não pode ser reconhecido como tal, considerando que,

a identidade é sempre socialmente atribuída, socialmente mantida, não se pode ser humano por si, por representação própria: os valores, significações, papéis que o sujeito se atribui necessitam de legitimidade social, de confirmação por parte de seus semelhantes (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 12).

Via escritura, o privado é transcendido de modo que a obra de arte represente a narradora no espaço público. Nota-se, com isso, que o aspecto intimista nas obras não se limita a uma restrição ao privado, mas remete para o público ao transfigurar-se em arte.

2.3 Rosa(lina): a solidão partilhada

Um elemento autobiográfico que também merece destaque é a relação de amizade das narradoras com a personagem Rosalina (referida assim apenas em *Vazio Pleno*)/ Rosa (em *Inventário das Cinzas* e em VP). Rosalina Rodrigues de Vincenzi é amiga pessoal da escritora Rachel Jardim, o que se evidencia nas dedicatórias de *Vazio Pleno* e *A cristaleira invisível*, além de na escolha de Rosalina para escrever o posfácio da quinta edição de *O penhoar chinês*. Tais informações permitem supor que a amiga da escritora foi elevada ao estatuto de personagem de seus romances, de forma que tanto Rosalina quanto Rosa dizem respeito à mesma personagem (na página 54, de VP, a narradora se refere à Rosalina e a Rosa como a mesma pessoa).

Várias são as menções à personagem nos romances em estudo. Em *Vazio Pleno*, a narradora declara que é a personagem quem “vai bater este diário a máquina” (p. 50), além de exaltar o “poema de beleza comovente” (p. 150) que Rosalina lhe manda, elementos que evidenciam a partilha da Literatura entre as personagens. A narradora faz análises do perfil e da história de vida de Rosa, preocupa-se com o desperdício de “tanta força interior” (p. 55), mas acredita “que ela resistirá, mesmo quebrando literalmente a cara” (p. 158).

Já em *Inventário das Cinzas*, a referida personagem não é apenas uma parceria para desfrutar de “um dia bem aproveitado” (1976, p. 51), mas uma companhia “dos últimos anos!” (1980, p. 93). É notável que a amizade de ambas solidificou-se a ponto de a narradora partilhar a solidão com Rosa: “Prazerosamente, nos damos notícia de nossa solidão. Quando juntas, sentimos que a respiramos, que dentro dela nos movemos” (1980, p. 94). Apesar de a solidão ser extremamente aguda em IC, a narradora assume encontrar na personagem alguém com quem possa dividi-la:

Se pudesse dizer que tenho um parceiro diria que é Rosa. Estabeleceu-se entre nós uma cumplicidade. Vivemos do nada, abrimos mão dos acontecimentos. (...) cada uma sua concha. Há o que ouvir dentro do nosso bojo, como sereias cantamos a perda e a redenção. Ofertamos uma a outra finas iguarias, regamos as feridas mútuas com essências raras. Vigiamos com graça nossa evanescente beleza (p. 135).

Fica evidente a afinidade entre as amigas por poderem compartilhar a solidão e a Literatura, elementos que são constitutivos das narradoras. É preciso atentar, entretanto, para o fato de que as referências à personagem sempre se dão no discurso indireto, passando pelo filtro das narradoras, como ocorre com as outras personagens das obras. Esse elemento reforça a postura aut centrada das narradoras, que, mesmo assumindo partilharem com alguém, não lhe concede a fala nos romances.

2. 4 Cidades: geografia autobiográfica

As montanhas plasmavam a minha condição de mineira, condição que sempre carreguei para onde quer que fosse. (...) os

ventos de Minas (...) surgiam como uma espécie de aviso de que estávamos chegando ao nosso território. Ali tínhamos de incorporar tudo o que ficava embutido no tempo, restrito numa geografia nossa, escolhida por nossos antepassados, na qual aninhâramos nossa alma. Minas o que era? As montanhas e o que estava além delas. Dentro daquele útero nos construíamos e nos tornávamos inconfundíveis por peculiaridades de espírito. Usamos em qualquer parte um estilo pessoal, que é nosso. Somos poetas, grandes escritores, políticos, estadistas, financistas. Somos mineiros. Porque ali, em Minas, rodeados de montanhas, engordávamos, primeiro, a alma (JARDIM, 2005, p. 180).

Ao pesquisar a biografia de Rachel Jardim, verifico que a escritora nasceu em Juiz de Fora e radicou-se no Rio de Janeiro. Em suas obras, muitas são as menções a essas cidades, mas com referências também a Belo Horizonte, Paris e outras. Menos presentes em *Inventário das Cinzas*, mas nem por isso menos intensas, as alusões aos espaços constituem um aspecto basilar na identidade⁴⁴ das narradoras.

Um elemento relevante concernente às relações das narradoras com as cidades se fundamenta na biografia de Jardim. A escritora exerceu várias funções nas áreas de patrimônio cultural e urbanismo na cidade do Rio de Janeiro⁴⁵. Do mesmo modo o fizeram suas personagens: ambas funcionárias públicas que atuaram em cargos administrativos no Rio de Janeiro.

⁴⁴ Entende-se que este é um conceito cuja discussão é extremamente abrangente, o que exigiria um resgate conceitual que não vem ao caso neste estudo. Por isso, salientam-se, aqui, apenas os autores com os quais se concorda para subsidiar a análise das obras. Edgar Morin (2001) destaca, como princípio da identidade, “a permanência da auto-referência, apesar das transformações e através das transformações” (p. 121), propondo que seja “preciso conceber o sujeito como aquele que dá unidade e invariância a uma pluralidade de personagens, de caracteres, de potencialidades” (p. 128). Nessa direção, Stuart Hall (2006) complementa a noção de identidade ao afirmar que esta “é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes (...). Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”” (p. 38). Hall e Morin salientam também a importância do olhar do outro na composição identitária, de modo que “é porque o sujeito traz em si mesmo a alteridade que ele pode comunicar-se com outrem. (...) o princípio da comunicação está, pois, incluído no princípio de identidade” (MORIN, 2001, p. 123)

⁴⁵ Rachel Jardim foi a primeira coordenadora do projeto Corredor Cultural [“Primeiro projeto de preservação e revitalização do Rio de Janeiro proposto pelo poder público municipal, especificamente para as áreas da Lapa, Cinelândia, Carioca, SAARA, Largo de São Francisco e adjacências e Praça XV” (CARDOSO, 2010)], primeira diretora do Departamento Geral de Patrimônio Cultural no Município do Rio de Janeiro, Presidente da Câmara Técnica do Rio de Janeiro, Administradora Regional de Santa Teresa. Nesse último cargo, RJ atuou na execução do projeto Parque das Ruínas [Projeto que constituiu a reconstrução e reforma do “Palacete Murtinho”, “casarão que havia marcado, com a atuação de Laurinda Santos Lobo, uma de suas mais conhecidas moradoras, a vida cultural e social do característico bairro de Santa Teresa.

A observação de tal elemento não busca assentar-se em uma perspectiva biografista em que a explicação da obra supõe a biografia da escritora. O que se acredita é que, ao textualizar elementos pertinentes à sua atuação no funcionalismo público e ao registrar as memórias das cidades, as narradoras compõem fragmentos de uma identidade cultural e evidenciam um ato político subjacente à atitude intimista. Desse modo, mostra-se significativo “quando o problema da identidade cultural explicita uma preocupação com o resgate e a preservação do acervo. Por “político” entende-se aquilo que diz respeito à polis, à cidade governada por cidadãos” (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 19).

Outro elemento que ganha relevo nas relações das narradoras com a dimensão espacial é a associação das sensações advindas do paladar ao lugar em que determinado alimento foi outrora provado. É possível ler em *Vazio Pleno*:

Resolvi ir para Belo Horizonte. Acho que foi a broa de milho que me fez decidir. Preciso sentir o “gosto” de Minas, pois o meu paladar vai ficando viciado. Consigo assumir a minha identidade não mineira, mas preciso temperá-la com alguns ingredientes originais. Ou me perco de todo (1976, p. 125).

A narradora de *Vazio Pleno* vincula diretamente o gosto da comida típica ao seu local de origem, atribuindo uma sensação gustativa ao lugar. Precisamente nesse aspecto pode-se notar a influência da obra de Marcel Proust, autor lido tanto pela escritora – que, atualmente, dedica-se a orientar grupos de leitura de *Em busca do tempo perdido* –, quanto por suas personagens – as quais fazem inúmeras referências⁴⁶ ao escritor francês e à sua obra: “Para mim, ler Proust é uma aventura sensual, há um sentimento de posse mútua do livro para mim” (1976, p. 181); “Tenho sempre a *Recherche* ao lado do travesseiro” (1980, p. 128).

(...) Alguns pedaços da casa, recolhidos pela escritora Rachel Jardim (...) são fragmentos de memória que evocam, através de elementos arquitetônicos e construtivos montados com um toque de leveza, todo o imaginário característico de uma época marcada por uma forte idéia de sociabilidade” (SEVERO, 2010, p. 1)].

⁴⁶ Em *Vazio Pleno*, são pelos menos oito momentos do texto que o autor ou sua obra são objeto de tematização (p. 36, 65, 108, 161, 165, 179, 181, 182). Já em *Inventário das Cinzas*, Marcel Proust ou *Em busca do tempo perdido* são comentados ao menos nove vezes (p. 63, 98, 111, 112, 122, 128-9, 141, 142, 143).

Apesar dessa identificação com o lugar de origem, há também ácidas críticas aos comportamentos vinculados a ele:

Passar “temporadas” em cidades grandes só torna as pessoas mais provincianas no pior sentido, pois elas imitam justamente os hábitos mais detestáveis da metrópole. Observo que as casas de Belo Horizonte, apesar do calor de sertão dos meses de verão, não possuem ar condicionado. Morre-se de calor dentro delas, mas há evidente preocupação de imitar a decoração e os hábitos das casas do Rio. Belo Horizonte ficou rica. Sente-se a riqueza brotando do solo e “sentir-se” a riqueza é o seu mal (1976, p. 118).

Na esteira dessa crítica, em um misto de desencantamento com o lugar e de uma cumplicidade saudosista com ele, as narradoras parecem saber ser em vão, mas ainda assim buscam o que dizem ser a “alma” da cidade:

Os mineiros estão decididamente perdendo a fidelidade a si mesmos. (...) Todos têm casa em Cabo Frio, acostumam-se ao mar, as suas características montanhas desaparecem. Tenho medo que aterrem todas as montanhas, estão aterrando tudo por aqui. O pior é que estão aterrando a si mesmos. (...) Ontem à noite, quando apaguei a luz e deitei a cabeça no travesseiro, desejei rezar: “espírito de Minas me visita!”. (...) Acordo muito cedo e vou para a piscina enquanto todos dormem. No silêncio, pode-se perceber melhor a alma de uma cidade. Por instantes, um espírito de criança me possui e recupero Minas. (...) Parodiando Byron poderia dizer: mas tudo, exceto o céu, já não existe mais (1976, p. 131-132); Juiz de Fora foi assassinada sub-repticiamente. Mas ainda creio na alma das cidades, e a de Juiz de Fora, de vez em quando, deve assombrar seus moradores, aparecendo em certos momentos por cima do Morro do Imperador, em noites muito frias de lua, recitando um poema do Murilo Mendes, poeta ali nascido e ali esquecido – sintoma, aliás, de que tais moradores não merecem as minhas (e muito menos as dele) memórias (1980, p. 92).

Convivem concomitantemente, nas considerações acima sobre as cidades, a concepção de uma identidade fixa – veiculada no vocábulo alma e na expressão “espírito de Minas” – e a consciência da mudança que as afeta, a qual parece não agradar às narradoras, o que fica evidente nas passagens: “estão aterrando a si mesmos”, “Juiz de Fora foi assassinada”. Tais elementos manifestam as relações das narradoras com os lugares; relações essas que talham suas subjetividades, o que evidencia que “com a questão de pertencer

ou não a um lugar, enquanto elemento participante da cultura que identifica esse lugar, explora-se o conteúdo espacial da subjetividade” (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 18).

Mostram-se intensas as relações das narradoras com o lugar de origem: “Recaio sempre nas minhas origens (...). Gostaria de retomar a cantiga dos capinadores de rua nas manhãs de Juiz de Fora” (1976, p. 119). Por meio dessas relações de pertencimento as narradoras constituem o espaço, através da representação narrativa, e são constituídas por ele, de modo que os elementos espaciais geram matéria para a ficção intimista.

O sujeito não é um ser abstrato, que vive em levitação, mas se enraíza em espaços determinados, que vêm, assim, a funcionar como suporte de comunicação, de interrelação, de organização de sentido, enfim, de fecundidade: terra matriz e motriz (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 18).

Todos esses elementos ditos originais estão vinculados à memória das narradoras, de modo que se estabelece uma relação mítica, em que “recordar significa resgatar um momento originário e torná-lo eterno (...). A recordação, como resgate do tempo, confere imortalidade àquilo que ordinariamente estaria perdido de modo irrecuperável sem esta re-atualização” (ROSARIO, 2002, p. 1).

O aspecto memorialístico tem tamanha importância a ponto de, quando alguém vem a perder a memória, diz-se que se perdeu também um pouco de sua identidade (RICOEUR, 1991). É nessa perspectiva que o próximo capítulo se orienta: no sentido de desvelar as relações identitárias pertinentes aos fragmentos subjetivos das narradoras no intuito de evidenciar de que forma o intimismo se manifesta nesses elementos, sendo a memória um desses.

A narradora de *Vazio Pleno* parece vincular alguns traços que lhe são constitutivos ao seu lugar de origem. Isso ocorre quando: aprecia a relação dos mineiros com a arte literária [“Ah, essa paixão dos mineiros pela literatura!” (p. 60)]; revela que é “muito peculiar dos mineiros certa tendência à introspecção” (p. 73); e comenta uma crítica de sua obra feita num jornal [“Jaguar escreveu no *Pasquim* que eu era uma moça talentosa, mas precisava ser menos mineira. Não estava ele pedindo demais?” (idem)].

Essa relação com os mineiros bem como com outros escritores e artistas associada aos motivos estudados na próxima célula revelam que o relato produzido a partir de um mergulho no próprio interior do sujeito pode conter elementos partilhados por outras subjetividades. Desse modo, “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade” (CANDIDO, 1989, p. 56); sem sacrificar, entretanto, o cunho individual do narrador, filtro de tudo.

3 A DIALÉTICA EXTERIOR/INTERIOR

Sou implícita. E quando vou me explicitar perco a úmida intimidade (LISPECTOR, 1992, p. 29).

Os motivos Sensações, Espaço interno, Natureza, Morte, Eu, Solidão, e Memória convergem em torno da presente célula. Destaco, inicialmente, que as obras em análise têm, como centro da trama, a trajetória da protagonista-artista contada por meio de uma narração autodiegética. Através da identidade entre o objeto e o sujeito da narração, esse tipo de narração “arrasta importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, etc.” (REIS; LOPES, 1988, p. 118). Nesse sentido, essas conseqüências são analisadas à luz das relações dialéticas entre o par exterior/interior.

Dessa maneira, a ênfase na instância discursiva eu evidencia uma atitude narrativa em que o narrador relata suas próprias experiências a partir da posição de protagonista. Conforme Biruté Cipliauskaitė (1994), “el recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica” (p. 17), em um processo no qual essa “se convierte a veces casi en un proceso psicoanalítico” (p. 24).

Tal indagação, por sua vez, se dá por meio de uma postura autocentrada, em que se revelam os aspectos constituintes da visão de mundo do eu narrador/narrado. Sendo assim, “la narración de la propia vida” (ARFUCH, 2007, p. 33) aparece “como expresión de la interioridad” (idem). Nesta célula, está presente o que Souza Júnior (1995) denomina de “um dos traços característicos do romance intimista: a introspecção psicológica” (p. 6). O romance intimista “se destaca por su orientación hacia la indagación. No se contenta con narrar o exponer; quiere descubrir las motivaciones interiores de toda acción individual” (CIPLIAUSKAITÉ, 1994, p. 34).

Um dos recursos utilizados para essa indagação é o monólogo interior, o qual aparece nas narrativas de Rachel Jardim em estudo, mesmo no diário. O mencionado recurso “é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem” (REIS; LOPES, 1988, p. 266).

Nesse viés, os romances estudados empreendem uma viagem introspectiva, uma vez que as narradoras privilegiam a narração de sensações, sentimentos, pensamentos em detrimento de eventos e ações. É possível ler em *Vazio Pleno*: “Cada dia mais os acontecimentos vão perdendo importância para mim” (1976, p. 98). O motivo da viagem, segundo Campello (2003), é peculiar do romance de artista, sendo que pode tanto ser por meio de “deslocamento físico da personagem-artista, ou pode ser psicológica e simbólica” (p. 33). Esse último é o caso do romance intimista, de modo que “os fatos e sentimentos, as impressões e ambientes, que são o ponto de partida da elaboração ficcional, pesam mais no romance intimista do que no romance tradicional” (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 26).

No *corpus* em análise, o destino onde a narradora/viajante almeja chegar é o seu interior. A artista, para afirmar-se, orienta-se para dentro onde acha sua voz mais persuasiva através do uso da narração autodiegética (CIPLIJAUSKAITÉ, 1994). Aqui, por meio de um contínuo “movimento para dentro”, expressão que atribuí sentido ao prefixo latino “in-” (CUNHA; CINTRA, 2001), o romance de artista e o intimismo se encontram, de maneira que a artista textualiza suas impressões, privilegiando a narração dos elementos que dizem respeito ao seu interior.

Nesse contexto, é notável o recurso à focalização interna (REIS, 2003), o qual direciona o foco da narração para as impressões ativadas a partir do interior e no interior da protagonista. Entretanto esse movimento para o interno não é unidirecional, como se verá no decorrer do capítulo, mas remete também para o exterior, na medida em que as narradoras exteriorizam o íntimo e esse se torna objeto de leitura.

3. 1 Sensações: espaço interno, morte e natureza

“Embora o resultado do meu recolhimento, dessa atitude de permanente introspecção, seja a nudez, minha e do mundo, sinto que é daí que poderá vir o meu possível ‘bem-estar’. Às vezes, também, essa mesma nudez me conduz ao limiar de uma grande descoberta, de uma grande aventura – talvez a morte” (JARDIM, 1980, p. 108).

Ambas as narrativas privilegiam a tematização de aspectos introspectivos: “Lembro-me mais da sensação do que dos fatos” (1976, p. 60); “O interior das coisas não me escapa” (1980, p. 82). É notável a procura pela evasão dos grilhões que o concreto impõe à imaginação ao longo do percurso de auto-narração das protagonistas: “Deixava aos outros a concretude. Sempre optei por esse caminho, o caminho do espírito. Gestava coisas dentro de mim, comprazia-me com essa gestação interior” (JARDIM, 2005, p. 91).

Há um investimento no implícito; no oculto, mas latente; na imersão e na descoberta das profundezas do que se revela apenas na aparência: “Todas essas coisas *art-nouveau* mexem muito com esse lado meu, o lado da criança que procurava sótãos, abria baús, velhos álbuns de fotografias, para fugir do mundo real” (1976, p. 172). Tais elementos, aos quais a narradora se refere, metaforizam os espaços preferidos das narradoras: aqueles que subjazem superfícies, como o sótão; guardam, como o baú; registram, como as fotografias.

Em *Vazio Pleno*, a narração é centrada, conforme o subtítulo *relatório do cotidiano*, no dia-a-dia da narradora, com enfoque nas suas sensações, nos seus pensamentos, nas suas características e lembranças, nos aspectos sensoriais e de ordem emocional, como, por exemplo, na seguinte passagem sobre a amizade, em que se verifica também a memória da infância:

A fidelidade aos amigos é dos traços mais nítidos em mim (...). Lembro-me de que na infância todas as crianças com quem eu me dava eram filhos e netos de velhas amigas, que recebíamos por herança. Mais tarde substituí esse legado por outros valores, a amizade passou a ser uma escolha. Mas o respeito por ela como legado permaneceu. Tudo isso me veio porque Sílvia está aqui. Sempre sou tomada da maior felicidade quando ela telefona e me anuncia a sua chegada. (...). O tema constante de nossas conversas são as nossas descobertas interiores. Ou nos enriquecemos interiormente a cada instante ou morremos (1976, p. 116-7).

Conforme a narradora de *Vazio Pleno* admite, são as sensações que para ela são vitais, em que predomine o que ela denomina de “estado poético”:

Sentada na sala, começo a retomar contato com a casa, restabelecer o meu elo com o mundo, retomar um certo sentido poético que é essencial à minha sobrevivência. Fora desse sentido não existe vida para mim. Não sei viver de

acontecimentos. Alguns sons, essa súbita sensação de que tudo em volta respira comigo, eis que a minha intimidade com o mundo se refaz. (...) sei bem que só existo realmente quando sou possuída por este estado poético; daí o desespero quando o perco. O meu inferno seria assim – a perda do meu estado poético. E o desespero, a meu ver, é isso (1976, p. 128).

Outro trecho de *Vazio Pleno* relevante na ilustração da predominância das sensações é: “O meu intelectualismo é muito sensorial, parte sempre do sensorial. Na infância rígida me impedia de dar vazão aos sentidos. Mais tarde, acostumei-me a sorver pequenas sensações clandestinas, detalhes sensoriais, sensações intelectualizadas” (1976, p. 29).

Do mesmo modo, também a narradora de *Inventário das Cinzas* escolhe as sensações como centro de seu foco narrativo: “Distancio-me um pouco dos fatos. Aparentemente uma forma de alienação, mas, na verdade, sinto-me ligada à vida” (1980, p. 82). Nesse contexto, a narradora elege, como maior presente que poderia desejar, não algo material, mas uma sensação: “Se eu pudesse pedir a Deus qualquer graça, pediria o dom da intensidade” (1980, p. 60).

Nessa atmosfera, de valorização dos elementos de ordem interna, as narradoras atribuem considerável importância ao ambiente da casa e aos elementos que fazem parte dela: “Gilda diz que dentro da minha própria casa cresço, ganho, inclusive, em beleza. Sei disso, nasci para isso, para ter um chão. Fora dos meus próprios muros, disperso-me; em casa, condenso-me, sou uma. Poderia viver assim cuidando de tudo, cada objeto” (1976, p. 172).

Sua moradia representa um refúgio seguro, onde a narradora escolheu abrigar-se: “Pondo ar condicionado na casa, estarei definitivamente no útero dentro do qual me abrigo cada vez mais. Útero construído por mim mesma, a custo do meu próprio esforço, útero não materno, mas meu mesmo” (1976, p. 158).

O espaço interno da casa aparece, em *Vazio Pleno*, como extensão da narradora: “A casa foi onde coloquei a minha necessidade de criar. Principalmente nos detalhes, às vezes imperceptíveis para a maioria. A casa tinha que ser uma projeção minha. E foi sempre, em cada objeto” (1976, p. 25). Tal característica aparece também em *Inventário das Cinzas*, em que a projeção é dialética: a narradora se parece com a casa e vice-versa:

Minha casa se parece muito comigo, participa da minha decadência. A pintura se desgasta, fendas se insinuam no chão. Há ninhos de decadência espalhados por toda a superfície. Podia socorrer a casa, mas não movo uma palha. Primeiro porque me identifico com ela, segundo pelo horror que me inspiram os ambientes impecáveis. Sempre gostei de jardins selvagens, muros cheios de lodo, sinais de fluir do tempo pondo mistério nas coisas. Os traços do tempo sempre me comovem (1980, p. 141)

Através desses excertos, fica evidente “lo privado como esfera de la intimidad” (ARFUCH, 2007, p. 34), de modo que “as experiências nos espaços fechados ou isolados são propícias ao desdobramento do sujeito sobre si mesmo, ao desencadeamento da memória e ao mergulho no psiquismo, bem como as digressões filosóficas” (MELLO, 2009, p. 244). Entretanto, Arfuch destaca, acerca dos contornos da interioridade no espaço biográfico, que “el binomio público/privado suele presentarse como una dicotomía donde por definición uno de los términos conlleva cierta negatividad” (2007, p. 67). A teórica explica, acerca do referido binômio, em citação um tanto longa, mas esclarecedora, a instauração de uma dialética, a qual é possível no espaço biográfico:

podríamos decir que ambos espacios se intersectan sin cesar, *en una y otra dirección*: no sólo lo íntimo/privado saldría de cauce invadiendo territorios ajenos sino también lo público tampoco alcanzará todo el tiempo el estatuto de la visibilidad. Esta dinámica – a veces se transforma en una dialéctica (...). Los temas serán entonces públicos o privados, según las circunstancias y los modos de su construcción. La aceptación de esta ambigüedad constitutiva – o por lo menos, de esta indecidibilidad *a priori* – no supone la cancelación de los espacios público o privado como tales (...). Más bien contribuye a desplazar el eje de la cuestión, de una hipotética in/adecuación a límites e incumbencias “canónicos” a una reflexión más atenta sobre la actualidad, sobre los modos cambiantes de expresión de sentidos; modos que tornan “públicas” ciertas personas y “privadas” ciertas escenas colectivas (2007, p. 66-67).

Em *Inventário das Cinzas*, há outra casa: a da infância, a qual representa, por meio de um retrato, a presentificação e a força do passado:

Por que estranho sortilégio o único ponto a receber luz do poste da rua era o retrato da casa? (...) Estava ali o meu único

elo com o passado. (...) Que força emanava da casa, que força incontrolável? Seriam os próprios mortos apegando-se ao retrato, onde estavam mais vivos que na tumba? (1980, p. 13-4).

No último capítulo, a narradora retorna a essa casa com a finalidade de encontrar-se com o que lhe constitui, em um processo de identificação com esse lar que abriga seus mortos: “Entrei na casa. Não era apenas o retrato. Era a casa mesma, nua, um esqueleto. Devastada e nua como eu” (1980, p. 153); “A casa me esgota. (...) Intacta, entre a folhagem, a minha juventude” (1980, p. 159). A narradora percebe, então, que é ela quem cultiva os mortos, é nela que eles habitam, pois ela é a casa: “Sou eu a casa dos mortos” (1980, p. 160).

Nessa obra, impera um tom pessimista: “hoje dói tudo” (1980, p. 50). No que diz respeito à relação do intimismo com o pessimismo, Souza Júnior (1995) afirma que “o romance intimista pode ser lido como relato de um certo pessimismo” (p. 37). Dessa atmosfera, desdobra-se, então, a obsessão das narradoras pelo motivo da morte; predileção temática que se insinua em *Vazio Pleno* (1976) e se adensa em *Inventário das Cinzas* (1980).

Em *Vazio Pleno* (1976), ocorrem algumas referências a esse motivo, mas com uma conotação mais distanciada da narradora, analisado a partir do ponto de vista sociológico, por exemplo: “ocorreu-me que sociólogos poderiam fazer um bom estudo comparativo de culturas através dos cemitérios. Nada expressa tão bem a maneira de viver de um povo como a sua forma de morrer” (p. 36). Outro exemplo da presença ainda tímida do motivo da morte é o seguinte trecho, em que ela aparece vinculada a uma música: “Essa música me provoca uma sensação fina de assombro e medo. Foi através dela que senti pela primeira vez a presença da morte” (p. 109).

Enquanto isso, em *Inventário das Cinzas*, a morte é analisada sob um viés ontológico, naquilo em que ela tem de formativo e constitutivo da dimensão humana: “a única coisa que iguala, que será sempre capaz de igualar os homens é a morte. É o nada que nos iguala, não a vida” (1980, p. 102).

Além disso, nessa obra, o que é morto faz-se intensamente presente para a narradora, como os parentes, a casa, as memórias:

Estava ali [no retrato] o meu único elo com o passado, os mortos enfileirados na varanda olhavam para mim, vivos. A luz batia na casa e iluminava suas escadarias, seus jardins e os mortos que por ali transitavam. E eles se libertavam de suas mortes e me olhavam nos olhos e eu me incorporava a eles, cada vez mais, até dormirmos juntos o mesmo sono. (...) Que desvalia era a minha que para viver precisava ser sacudida pelos mortos, ouvir deles que eu existia, tinha um passado, um tempo decorrido que mergulhava no presente, carregado de coisas vivas, seres hoje mortos, mas que pelo fato de terem habitado uma casa viviam, eram lembranças, partículas de meu sangue, plasma, sentidos, meu corpo todo herança sua? (1980, p. 13-14).

Em *Inventário das Cinzas* (1980), o motivo da morte é visceral para a narradora e constante na obra, a ponto de a narrativa iniciar com o relato da tentativa e posterior desistência de suicídio; essa ocorrência não por causa dos filhos ou do marido, vivos, mas pelos mortos: “tenho filhos e no entanto não são eles que me chamam à vida” (p. 14); “Olhei para o corpo de Augusto imóvel ao meu lado (...) nada nele me fazia escolher a vida” (p. 15); “Os mortos, sim, me arrastavam para a vida. Sua força penetrava nas minhas veias. Minha única fonte de vida era a sua” (idem).

A morte, para a narradora de IC, é desejada, porque representa o derradeiro encontro consigo mesma: “Sempre me impressionou a solidão do morto. Ele perdeu tudo, só tem a si mesmo. Às vezes festeja esse encontro com um sorriso nos lábios. Invejo a solidão do morto” (p. 124).

No primeiro capítulo de *Inventário das Cinzas* (1980), (*O estigma*), há um enredo cujo enfoque recai na juventude da narradora, época de seu romance com a personagem Carlos. A relação dos dois é marcada por uma sensação, a da morte, uma vez que Carlos morre na mocidade: “Carlos, ao morrer, me conferia a solidão” (p. 22); “Queria que Carlos passasse para mim a sua rigidez e o seu abandono. Invejava a imobilidade de Carlos, que o libertava de toda sofreguidão. Almejei a morte de Carlos, incorporei-me a ela, passei para o meu corpo o frio do seu” (p. 23). Esse fato estigmatiza o modo como a narradora percebe o amor, de modo que esse sentimento fica plasmado pelo óbito, o que conduz a narradora a mergulhar na solidão voluntariamente:

Acabo de ouvir o “Prelúdio e Morte de Amor de Tristão e Isolda”. Não gosto, hoje em dia me faz mal. Toda a dimensão de absoluto que procurei no amor está ali. Experimentei essa

sensação com Carlos. A morte a preservou. Daí por diante o amor ficou sempre aquém. Mas o estigma não me abandonou. Será que esse mergulho voraz na solidão não será a procura do absoluto no vazio? (1980, p. 118).

Aqui, novamente, as narrativas se emaranham, em um movimento dialético em que os títulos de ambas se entrecruzam e as fronteiras entre eles quase que se diluem. A busca por tornar pleno o vazio se dá no ato de inventariar as cinzas, isto é, a procura pela plenitude ocorre no manejo da solidão, da morte e das cinzas.

Ao recorrer aos significados dicionarizados da palavra “estigma”, vê-se que ela veicula a ideia de “marca ou cicatriz deixada por ferida” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1254). Desse modo, no capítulo inicial, tem-se a marca, a cicatriz da morte, a vontade de morrer que, em detrimento da de viver, permeou a trajetória da narradora: “Gostaria de ter desejado a vida tão intensamente quanto desejei algumas vezes a morte” (1980, p. 125).

Nesse capítulo, são revelados, principalmente por meio do recurso à memória, os sentimentos que promoveram o sofrimento da personagem: a morte do seu amor da/na juventude; a separação do marido, já no presente da narrativa, quando a narradora está com cinquenta anos de idade; a tentativa frustrada de suicídio, etc.

Souza Júnior (1995) chama a atenção para a “significação discursiva que o tema da morte pode tomar no contexto da narrativa intimista” (p. 27):

o texto intimista encontra na morte um significado profícuo, dada a multiplicidade significativa que esse significante dinamiza. No texto do romance intimista, a morte pode ser tomada como um pretexto para que o sujeito se explicita em seu próprio discurso (idem).

Nesse motivo da morte, reside, conforme o crítico, o elemento que tem a potencialidade de aglutinar os vários temas do romance intimista: o enfoque existencialista. Segundo Souza Júnior (1995), no intimismo,

um dos temas mais constantes é o da morte em todas as suas “variações” metafóricas. A recorrência temática da morte leva a consideração de um certo tom existencialista que colabora para a sustentação das especulações possíveis a partir da leitura do texto dos romances intimistas. O cunho existencialista pode

servir de costura para a diversidade temática e seu tratamento narrativo, com o desenvolvimento do romance intimista (p. 26).

No segundo capítulo de *Inventário das Cinzas* (1980), *A ponte* (diário), o sentimento que prevalece é o da profunda solidão da narradora; solidão essa que conserva relação com a morte, pela qual Judite é fascinada: “Invejo a solidão do morto” (p. 124). Essa solidão, entretanto, é o elemento que faz a mediação da protagonista entre a vida e a morte: “Os mortos, sim, me arrastavam para a vida” (p. 15). Tal intermédio se dá por meio do recurso à escrita memorialística, em que o passado (a princípio, morto) pode atualizar-se, presentificar-se e imortalizar-se via escritura. Assim, a morte é desafiada pela narração memorialística, a qual revela a pulsão de vida contida neste motivo.

Em *O saldo*, terceiro e último capítulo, a narradora retorna à casa da infância e juventude a fim de fazer um balanço da “grande dor das coisas que passaram” [verso de Luís de Camões que serve de epígrafe para esse capítulo (CAMÕES apud JARDIM, 1980, p. 151)]. Conclui que o saldo da busca por si mesma é a solidão, “saldo de todos os que amei e perdi” (1980, p. 161).

Ambas as narrativas (VP e IC) enfatizam a narração de sentimentos os quais, muitas vezes, estão em consonância com elementos da natureza, como a lua, as árvores, os cheiros, o clima. Em passagem de *Vazio Pleno* (1976), fica evidente a alternância dos estados de humor da narradora conforme se altera o tempo:

Os dias são de novo cansativamente cinzentos, com exceção da terça-feira. Essa foi tão luminosa, que retomei o alento. Estamos ficando como os europeus, que põem toda a sua esperança no tempo. “Dias melhores” têm para eles uma significação literal (p. 55).

Outro trecho de VP que ilustra, com propriedade, a vinculação da narradora com aspectos de ordem ambiental é:

Dia terrível. Há qualquer coisa de estranhamente pesado na atmosfera, um desalento, uma consistência pantanosa. Mal consegui sair para o trabalho e peguei um táxi, sentindo-me mal (...). Essas minhas conexões com a atmosfera me assustam. Sou possuída pela maior angústia na véspera da lua cheia e logo que ela aparece. Lembro-me até hoje da sensação opressiva com que passei o dia do desastre da Varig. Havia um vento quente soprando, um vento de fim de mundo, e de noite

a lua era tão trágica, tão pressagiante, que era impossível que alguma coisa sinistra não estivesse para acontecer (1976, p. 108).

Na mesma obra, em outra passagem, a narradora deposita no sol, elemento da natureza, a possibilidade de mudança de estado de humor: “Ainda não me recuperei do embotamento da viagem. O céu está cinza. (...) Espero o sol sair para apanhar sol à beira da piscina. Pode ser que um bom sol de sertão me recupere” (1976, p. 126-7).

É notável também que o olhar da narradora seleciona recortar do cotidiano e registrar, conferindo-lhes precisão e emoção, os elementos pertinentes ao ambiente: “Lindo esse prenunciar de chuva na tarde de ontem. Instalou-se todo um alento, vindo dos confins da terra. (...) Depois um poente interminável apaziguou tudo. Naveguei em direção ao infinito, numa completa calma” (1976, p. 104).

Apesar de um pouco menos frequente, em *Inventário das Cinzas* (1980), a menção aos elementos da natureza também aparece, e são esses que atenuam o pessimismo predominante na obra: “Melhora a tensão. Talvez a chuva fina me tenha amenizado. Fiquei suave” (p. 89); “Passeio com José Luís no Jardim Botânico. Uma luz outonal envolve tudo. Nossa conversa também é outonal, falamos da evanescência que nos possui. Identificamo-nos com a luz, com a delicadeza que pousa em tudo” (p. 100).

Nesse romance, a narradora refere-se às árvores, sobretudo às amendoeiras, alegrando-se por sua existência e metaforizando-se⁴⁷ nelas, especialmente quando junto da amiga Rosa:

Como duas árvores quaisquer, sentamo-nos juntas na Confeitaria Colombo. Temos a elegância, o distanciamento, a discrição das árvores, e usamos uma linguagem que nos é própria. Duas amendoeiras outonais. (...) Uma das coisas que me fazem mais feliz, ultimamente, é olhar para elas, as amendoeiras. Sinto integração tão grande com elas, que tenho

⁴⁷ Utilizo, no presente estudo, o seguinte conceito de metáfora: “es un procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene alguna relación de semejanza. [...] Desde la retórica grecolatina se viene considerando la metáfora como una comparación implícita, fundada sobre el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1999, p.661).

vontade de acariciá-las. No inverno, concentram-se e expandem-se, como se medrassem sua própria madureza. Sinto-me um pouco assim, só que minha floração é imperceptível. Alma não tem cor (1980, p. 94.)

Outro trecho em que a metáfora da narradora com as amendoeiras, o seu maravilhamento com elas e a observação minuciosa dos elementos da natureza ficam evidentes é:

Deslumbramento com as amendoeiras. Cada vez mais vermelhas e, ao mesmo tempo, frágeis. As folhas, de delicada textura, tombam. O sol ralo despeja no bojo delas um brilho não exagerado. Não me contenho, desço do carro na Glória e vou passear entre elas, como com irmãs. Se por fora meu corpo é tronco nodoso, casca que qualquer brisa arranca, por dentro a alma se faz rubra, toda folhas em fogo (1980, p. 95-6).

Avançando na narrativa, a narradora registra um passeio pelo mesmo lugar e seu descontentamento com a mudança do estado das árvores, o que altera também o seu humor. O êxtase verificável na escolha do léxico da citação acima (“deslumbramento”, “delicada”, “brilho”) contrasta com a seleção lexical do trecho abaixo, em que se manifesta o pessimismo (“susto”, “esqueletos”, “aterrada”, “frio”, “espinha”, “desamparada”, “tirado”):

Passo pela Glória e levo um susto: todas as amendoeiras desfolharam-se, as árvores exibem seus esqueletos. Dias antes quase me faziam gritar de tanta beleza. Olho para elas aterrada, um frio a me percorrer a espinha. Nenhuma força do mundo pode restituir-lhes as folhas, caídas a seus pés. Nesse momento, deixei de amá-las, eu que há dias as amava tanto. Sinto-me desamparada. Até isso me foi tirado (1980, p. 102).

É notável, portanto, a força das percepções subjetivas nos dois romances, a partir da análise dos desdobramentos dessas nos motivos espaço interno, sensações, morte e natureza, o que evidencia o caráter intimista das obras.

3. 2 Eu e a solidão

Do ventre da solidão é que nasce o meu canto (SÁ, 2005).

Rosalina de Vincenzi (2005), em posfácio de *O penhoar chinês*, afirma: “Desde *Vazio pleno*, seguindo-se *Inventário das cinzas*, Rachel Jardim prossegue no tema, que desde então tem marcado a sua obra: a solidão (p. 259)”. Entretanto, apesar da semelhança entre os motivos abordados pelas narradoras, é preciso anotar, como já dito, que alguns deles são explorados com diferentes gradações nas obras em análise. É o caso do tema da solidão e da ênfase dada ao eu. Em *Vazio Pleno* (1976), tais aspectos são anunciados, de modo que aparecem como que em estágio embrionário, enquanto que, em *Inventário das Cinzas* (1980), esses motivos são profundamente estruturantes da obra: “O que me sustenta são signos de solidão” (p. 136).

Em VP, a narradora está em processo de encantamento pela solidão, situando-se ainda na fronteira entre compartilhar ou ficar só.

Gostaria de dividir o meu caviar (...) dizendo “como é bom” para o meu parceiro de mesa. Não, Rachel. Você vai pegar um bom livro, a *Recherche* mesmo, (...) e comer devagarinho enquanto lê. Será bom, Rachel, você sabe que será bom. O dom da partilha. Há que renunciar (1976, p. 178-179).

Já em *Inventário das Cinzas* (1980), compartilhar deixa de ser uma opção e a solidão não significa mais, como em *Vazio Pleno*, algo com que a narradora se comprazia, mas uma condição profunda e assumida da qual não é possível desvincular-se.

A solidão era agora de outra espécie. Não era aquela na qual eu me sabia, aquela que eu chegava a degustar como uma marca pessoal, uma forma subterrânea de ser. (...) Mas a grande, a terrível diferença é que agora não era mais essa coisa oculta, secreta, um segredo meu, para meu próprio prazer. A solidão era visível, total, despudorada, vil, brilhava como um sol do meio-dia, deixara de ser insidiosa, era franca, escancarada, sem nenhuma sutileza. E isso à minha revelia, isso sem que eu tivesse dado o meu consentimento, e agora sem que pudesse mesmo impedir (1980, p. 40).

Em VP, a narradora ainda tenta, e pensa ser um “presente”, a partilha, mas começa a dar-se conta de que é tarefa vã, pois suas tentativas de convivência social revelam-se como um desacerto.

Tinha planejado me dar um presente de Natal, um jantar com amigos. Até as duas horas, a empregada não aparece e o jantar se esvazia de repente. A campainha toca e Villaça

aparece. Nem a sua presença, calorosa, me faz retomar a vida. Convido-o a jantar fora, não consigo estabelecer nenhuma espécie de intimidade. Estou murada com o mundo, uma parede de cortiça entre mim e ele (1976, p. 177-8).

Nessa obra, a ênfase em si mesma está sendo descoberta e degustada: “esse casamento comigo mesma ainda é vivo” (1976, p. 84). Enquanto isso, em *Inventário das Cinzas* (1980), a solidão é que vem apresentada como dádiva: “Percorro os meus caminhos lentamente, mas com a paixão dos obcecados. (...) Partilho-me comigo mesma e, ao fazer isso, partilho-me com a vida” (p. 78-9).

A narradora de IC escolheu renunciar, após o divórcio aos cinquenta anos, a viver com outra pessoa, de modo que exalta e afirma a solidão como possibilidade de realização, de plenitude e de criação: “Começo a ver que a redenção do ser humano pode não vir do amor exclusivo, que o encontro consigo mesmo é um processo apaixonante, que a solidão pode ser uma ponte com o mundo, e que é a matriz de todo processo criador” (1980, p. 106); “O ato de criação, que é o ato de maior grandeza do homem, é um ato solitário” (1980, p. 80).

Na mesma narrativa, a narradora reflete acerca da crueldade da sociedade de “imposição do ser a dois” (1980, p. 85). A solidão é vista nesse contexto social como maldição, de forma que as pessoas, segundo a narradora, não percebem que o amor “é um sentimento a serviço de um sistema: o lucro auferido por dois é maior do que apenas por um” (1980, p. 87). Nesses termos, em que viver junto, segundo a narradora, é uma maldição inventada “pelo diabo” (1980, p. 66), a protagonista busca o encontro consigo mesma e os presentes que ele traz: “Vale a pena envelhecer sozinha para poder escarafunchar minha própria terra, covo, covo, encontro brilhantes, pedaços de ouro, separo meus tesouros cuidadosamente, mergulho-os na água, contemplo-os sob a luz” (1980, p. 86).

Desse modo, problematiza aspectos pertinentes ao casamento, ao contar casos ocorridos com ela e com amigos, o que expõe que, muitas vezes, essas uniões estão revestidas de hipocrisia e sustentam-se por relações de comodidade, aparência e pelo mero desempenhar de papéis:

Moacyr diz a Uchoa que está me faltando um bom casamento. Idiota. Não sabe nada de mim, o que conquistei. O único tipo de mulher feliz para ele é aquela que dispõe de um bom marido. Eduquei sozinha meus filhos, fiz uma carreira, escrevi livros, mas não adianta. Tudo o que *não* está me faltando é um casamento, coisa que ele nunca entenderá. Se lhe disser que percorri um longo caminho, que sorvi todo o veneno da solidão, se lhe disser que ela é uma coroa que eu mesma pus sobre a minha cabeça, não entenderá (1980, p. 107); Vejo [Maria] como um estereótipo de todas as mulheres na mesma situação. Vinte e três anos de casada – de repente, descobre a vida dupla do marido. (...) Arrepiamo-me tamanha mediocridade. Revestido de marido ele cumpriu todos os rituais exigidos. ‘Bom marido’, ‘bom pai’. Ditadores, tiranos, torturadores também são bons maridos e bons pais. O ser humano, contudo, onde fica? (1980, p. 114).

Nessa perspectiva, a narradora afirma: “Tenho que me contentar com a minha própria plenitude, minha própria solidão, meu próprio vazio” (1980, p. 113). A solidão, então, encontra a morte, tantas vezes desejada pela narradora: “Só a solidão conferia a eternidade, só a solidão me deixava livre para a eternidade e morte, eu alçaria meu vôos sozinha, procurando um absoluto que não podia ser dividido” (1980, p. 22). A solidão é um presente da narradora para si mesma e uma escolha consciente: “A solidão era uma forma muito requintada de morrer. A solidão e sua consciência. A solidão sem disfarce. A solidão sem consolo. Coroa sobre a cabeça de uma rainha” (1980, p. 44).

A narração inicia e termina, em *Inventário das Cinzas* (1980), tematizando a solidão. As primeiras linhas dessa obra, através do presente do indicativo, marcam a condição posta no nascimento da protagonista (ou mesmo antes). Essa solidão sinaliza tanto a sua origem quanto a de sua obra: “Nasci sob o signo da solidão. Será que a senti no ventre materno? É tão inerente a mim, que parece provir das escuras entranhas” (1980, p. 11). Com essa afirmação, já é determinado o tom intimista que permeia o romance. De feição circular, suas últimas linhas retomam a obra inteira e apontam para o seu início: “Buscarei, pois, a mim mesma, desde o meu ser escuro no ventre materno, até a mulher que retorna hoje da casa avoenga. (...) Entro em minha própria casa. A solidão tocou cada objeto. A solidão, saldo de todos que amei e perdi” (1980, p. 161).

Essa circularidade, conforme Ciplijauskaitė (1994), é peculiar do romance de autoria feminina e inscreve uma temporalidade própria ao universo feminino, que está vinculada à busca por si mesma:

en la búsqueda de identidad se descartan lo apolíneo, el logocentrismo, el procedimiento ordenado, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca. Con esto se introduce también una diferente percepción del tiempo: en vez de una exposición lineal, dentro de cánones racionalmente establecidos, se va hacia la sugerencia casi poética o mística y la repetición cíclica (p. 17)

Por outro lado, *Vazio Pleno* (1976) inicia com um nome de um amigo, o que indica a relevância da alteridade para a narradora. Ela toma consciência da solidão ao longo da narrativa, mas não lhe concede o mesmo espaço que em *Inventário das Cinzas* (1980). Nas últimas páginas de VP, diz a protagonista: “Renunciei a partilhar sem me permitir um grito, como se tivesse sido gerada para a solidão” (1976, p. 172). Por meio do uso do modo subjuntivo, bem como da conjunção condicional “se”, veicula-se a ideia de possibilidade, postura alternativa à de certeza da afirmativa que abre IC “Nasci sob o signo da solidão” (1980, p. 11).

Entretanto, o final de *Vazio Pleno* (1976) encontra o início de *Inventário das Cinzas* (1980) através do uso dos verbos ‘gerar’ e ‘nascer’, o que reforça a hipótese de leitura (no que diz respeito a alguns motivos – sobretudo o da solidão) de que a segunda narrativa nasce a partir do que foi gerado na primeira.

Tais apontamentos encaminham para a identificação de uma postura narcísica, em uma alusão com o mito de Narciso, em que se evidencia a inclinação obstinada sobre a própria imagem⁴⁸. Conforme Caio Fernando Abreu (1982), Rachel Jardim é “narcisista, concentra-se em personagens, como ela, suavemente enfastiadas, feminíssimas” (s/p).

É preciso atentar, entretanto, para o paradoxo que subjaz ao intimismo: a narradora se realiza como representação da sua pessoa pública enquanto

⁴⁸ Segundo o mito, Narciso fora amaldiçoado, por uma das Ninfas a que ele negara amor, a amar sem obter seu objeto de desejo. Nêmesis fez com que, em um dia quente, Narciso se detivesse em uma fonte para refrescar-se. Quando se abaixou para tal, seduziu-se por sua própria imagem, apaixonando-se por si mesmo (CIVITA, 1976, p. 127).

escritora. Nesse sentido, esse eu que se narra ultrapassa o privado via escritura, de modo que a obra de arte literária o representa no espaço social. O íntimo, ao transfigurar-se em arte, remete para o exterior, tornando-se público, o que promove o dialético “espetáculo de la interioridad” (ARFUCH, 2007, p. 110). Assim, a artista que se narra – ainda que protegida apenas por sua fala, pois pouca voz dá a alguma personagem – enfatiza o quão social é o ato de narrar-se, considerando a natureza social do discurso⁴⁹. Entendo que “a própria construção da identidade individual deve ser compreendida como um processo social – logo, coletivo – rompendo a falsa, mas recorrente, oposição “indivíduo/sociedade”, singular/universal” (LIMA FILHO, 1993, p. 6).

Nesse âmbito, para Benveniste (1976), o discurso constitui “a linguagem posta em ação – e necessariamente entre parceiros” (p. 284). “Falar é dirigir-se a”, diz Paul Ricoeur (1987, p. 72). Um eu pressupõe a existência de um tu, sendo que tais pronomes constituem, conforme Ricoeur, “um *shifter*, ou seja, um termo viajante que muda de atributário cada vez que alguém se apodera dele e o aplica a si mesmo” (p. 74). Nessa medida, o enunciado aparece “como esencialmente destinado, marcado por una prefiguración del destinatario” (ARFUCH, 2007, p. 55), o que evidencia a importância “del otro como formando parte constitutiva de mi enunciado” (idem). Leonor Arfuch (2007) destaca que, dessa forma, instaura-se uma “ideia dialógica de la comunicación, que no reconoce primacía al enunciador, en tanto está ya determinado por otro, sino más bien una simultaneidad en la actividad de intelección y comprensión entre los participantes” (p. 56).

Ainda que haja uma excessiva focalização no universo interno, o que designa uma atitude peculiar da estética romântica, na qual “o “eu” está sempre no centro de tudo” (PEREIRA, 1992, p. 61), ao dizer eu, o narrador fala então para um tu, o qual, por sua vez, é o próprio leitor que lê a si mesmo com a disponibilidade do eu escrito.

⁴⁹ De acordo com Mikhail Bakhtin (1997), o termo discurso designa “a língua em sua integridade concreta e viva” (p. 181). Beth Brait (2008, p. 13) esclarece que o termo pode ser substituído por relações dialógicas as quais se personificam na linguagem, tornam-se enunciados e convertem-se em posições de sujeitos distintos expressas na linguagem, de modo que essas relações sejam interpretadas “como signos da posição semântica de um outro, como representantes do enunciado de um outro” (BAKHTIN, 1997, p. 184).

Quando leio um texto que contém o termo *eu*, encontro-o dissociado pela escrita do seu escritor, embora esse escritor, enquanto locutor, tenha sido um *eu* ancorado; mas ele encontra-se desancorado pelo facto de ser escrito e não já dito, de modo que pode tornar-se de novo *shifter*, mas de uma outra maneira, ou seja, que ele voltou a tornar-se disponível; em contrapartida, a leitura, simétrica da escrita, instaura uma espécie de reancoragem, na medida em que aquele que lê a obra, ao ler *eu*, se torna, segundo palavras de Proust, leitor de si mesmo (RICOEUR, 1987, p. 74-5).

Dessa maneira, manifesta-se um movimento dialético em que a introspecção, por ser tematizada na escritura e disponibilizada para leitura, remete para o exterior, ao ganhar leitores. Nesse sentido, Pino (1996) destaca que “El hombre intimista y perpetuamente ensimismado es un solitario, no se relaciona sino consigo mismo, y las relaciones con los demás, al ser meramente imaginarias, lo son también consigo mismo” (p. 29). Entretanto, segundo Pino (1996), a linguagem rompe com esse paradigma, ao expor o íntimo, uma vez que “La intimidad pugna por exteriorizarse, bien hasta un ámbito privado, bien a uno público, o, enmascarado, en la literatura” (p. 22).

A linguagem instaura a relação com o outro. Isso explica o porquê de, mesmo na escrita do eu, o outro estar pressuposto no enunciado. Nas palavras de Antonio Candido (1977), é “impossível a glória apenas entrevista do isolamento, porque a ela só têm acesso os anormais, que são os desadaptados por excelência” (1977, p. 130).

Nesse contexto, Leonor Arfuch (2007) destaca que “el yo – la conciencia de sí – que se enuncia desde una absoluta particularidad, busca ya, al hacerlo, la réplica y la identificación con los *otros*, aquellos con quienes comparte (...) – etnia, clan, parentela, nacionalidad” (p. 43).

Antonio Candido (1989) observa “a capacidade demonstrada por tantos mineiros de” (p. 53), através da inserção do “eu no mundo” (idem), revelarem-se “os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares” (idem). Rachel Jardim mostra como a solidão, a relação com as cidades e com as artes, por exemplo, são elementos particularizadores, de um lado, na medida em que destacam o indivíduo e seus casos; mas de outro, generalizadores, porque são simultaneamente descrição de lugar e biografia de grupo (CANDIDO, 1989, p. 57).

3.3 Memória

Descobri a doçura de ter atrás de mim um longo passado. (...) eu o vejo em transparência ao fundo do momento presente: ele dá sua cor, sua luz, como as rochas e as areias se refletem na cintilação do mar. (...) Agora, a sombra dos dias mortos aveluda-me emoções e prazeres (BEAUVOIR, 2003, p. 15).

A memória é considerada, tanto pela crítica veiculada na academia quanto na imprensa, como o principal eixo temático da obra de Rachel Jardim. Mesmo em *Vazio Pleno* (1976), que é um diário, apesar de não sê-lo clássico, como já discutido, a memória ganha especial relevo: “Na hora tudo é rápido, limitado pelo espaço e pelo tempo. Mas ao reviver os acontecimentos, eles estão livres dessas duas dimensões e flutuam, não dimensionados” (1976, p. 98).

Nessa obra, alguns cheiros promovem a lembrança de elementos da infância ou de viagens da narradora. Além disso, o olfato a conduz a trilhar uma viagem na estrada da memória.

A minha sensibilidade olfativa chega a não ser normal. Estava apática sentada no sofá e, de repente, esse perfume vem aguçar todos os meus sentidos. Lembro-me de que, na Grécia, respirava todo o tempo um cheiro doce de resina. Esse cheiro, não sei por que, me reportava à infância, toda povoada de mitologia grega. Assim, na Grécia, acabava desaguando mesmo em Juiz de Fora (1976, p. 29).

Tal processo suscitado pelo aspecto olfativo é análogo ao provocado pelas madalenas, na obra de Marcel Proust, *No caminho de Swann* (1982), primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*. Essa relação memorialística é basilar tanto na obra do escritor francês, quanto nas obras de Rachel Jardim em estudo. O narrador de Proust pouco se lembrava de Combray, até o dia em que sua mãe lhe oferecera chá acompanhado de madalenas, o que lhe desencadeia todas as lembranças daquele tempo:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá. Ela mandou buscar um desses bolinhos chamados madalenas. Em breve, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de

envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremeci (...). E de súbito a lembrança me apareceu (...) e toda Combray e seus arredores saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá (p. 31-2-3).

Em *Vazio Pleno* (1976), como ocorre na referida obra de Proust, a narradora “mergulha” na cidade, e em tudo o que ela representa, através do alimento: “Lourdes traz uma enorme broa de milho e com isso “entro” definitivamente em Juiz de Fora” (p. 123).

Do mesmo modo, é possível verificar, em *Inventário das Cinzas* (1980), a força de evocação do passado por meio da comida, de modo que esse se presentifica: “Encontrei queijo do serro curado. Não acredito. Estou devorando o passado. Meu tio está sentado à mesa e me olha desaprovando, as grossas fatias que parto. Se perdi minha vida, não foi mesmo por delicadeza, pois a sorvi grossa” (p. 126). Outra passagem que ilustra essa relação memorialística desencadeada pelo alimento é: “Sempre que compro uvas portuguesas, lembro-me de J.” (p. 165).

Com isso, nota-se que a procedência das personagens é um elemento compositivo marcante nas duas obras. Apesar de “o sujeito que no presente recorda já não [ser] o mesmo que viveu os fatos relatados” (REIS; LOPES, 1988, p. 119)⁵⁰, é possível perceber nas personagens um desejo cíclico de estarem novamente vinculadas ao original. Essa ênfase no aspecto memorialístico se assenta em uma obstinada busca das narradoras pelo autoconhecimento, de modo que, conforme afirma Ciplijauskaitė (1994), “Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual” (p. 34).

No seguinte trecho de *Vazio Pleno* (1976), verifica-se alusão à memória sensorial: “Compenso a dura ginástica tomando café com pão e manteiga de manhã. (...) Senti-me aquela menina que ainda não conhecia Proust e não podia saber nada a respeito da memória gustativa nem de coisas chamadas *madeleines*” (p. 161).

⁵⁰ Leonor Arfuch (2007) salienta que “el narrador es *otro*, diferente de aquel que ha protagonizado lo que va a narrar”, de modo que a autobiografía “permite al enunciador la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginaria del “*sí mismo como otro*” (p. 47, aspas e grifos da autora).

Além disso, aparece também, nessa narrativa, a herança familiar, a qual constitui, em certa medida, um tipo de memória genética:

Meu bisavô foi uma estranha figura. (...) Acabou perdendo tudo o que tinha e um dia se matou sem explicação. Que terá ficado dele em papai, em mim? (...) Somos levados a herdar coisas abstratas. Por algum inexplicável processo biológico, o abstrato é transmissível. Herdamos a angústia, o amor às palavras. Herdamos até o dom do suicídio (p. 54).

Essa referência ao suicídio, que, em *Vazio Pleno* (1976), está associada a esse tipo de memória, tem relação com a “vocaçãõ suicida” (p. 120) que aparece em *Inventário das Cinzas* (1980), o que evidencia mais um traço comum nas obras. É interessante sublinhar que registrar, através da escrita memorialística, a tentativa de suicídio é, paradoxalmente, uma tentativa de não morrer, pois a memória “é um impulso desse ideal de durar, de perpetuar-se, dolorosamente arraigado no homem passageiro. É uma luta contra a morte” (PEREIRA, 1992, p. 60).

A narradora de *Vazio Pleno* (1976) atribui valor às memórias, ao revelar que são elas que a constituem: “Sou o que era” (p. 85), conjugando o verbo ser no presente do indicativo, apesar de estar recordando. Com isso, confirma-se que “exilar a memória no passado é deixar de entendê-la como força viva do presente. Sem memória, não há presente para o sujeito, nem futuro” (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 15).

Desse modo, verifico que há, no *corpus* em estudo, uma concepção de tempo⁵¹ alternativa à que o concebe como “soma do passado, presente e futuro” (KOHAN, 2004, p. 54) numa perspectiva causalista que considera uma lógica de “movimento numerado” (p. 55) e sequencial, consecutivo. Ao pensar no tempo da infância, o filósofo Walter Kohan resgata as compreensões possíveis da dimensão temporal através de duas palavras do léxico do grego clássico: *chrónos* e *aión*. No tempo *chrónos*, não seria possível alterar o passado e inscrever outros modos de representação deste, uma vez que aí o

⁵¹ Falo em tempo, pois entendo a memória concebida, “antes de tudo, como uma certa relação com a temporalidade. Logo, quando nos propomos a falar da memória, é primeiramente sobre o Tempo que devemos nos interrogar” (LIMA FILHO, 1993, p. 2).

passado está conectado com o numericamente verificável, com o palpável, com o já transcorrido.

Nessa perspectiva, Lúcia Castello Branco (1990) enfatiza a existência de “uma tradição que conceberá o gênero memorialístico como uma escrita que percorre uma trajetória de retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo, de maneira relativamente intacta ao presente narrativo” (p. 27). Tem-se aí a ideia do tempo como a metáfora de um rio que flui continuamente. Essa metáfora é balizada, por sua vez, pelas noções de continuidade, causalidade, linearidade e sequencialidade.

A referida tradição passa, segundo Branco, pelas teorias de Aristóteles e Platão, repercutindo nas reflexões de Henri Bergson e na escrita de Santo Agostinho. Este último concebe a memória como um reservatório de tesouros “onde se conserva o passado puro, a ser apresentado integralmente, sem rasuras, sem falsificações” (BRANCO, 1990, p. 29): “Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie (...) Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero” (AGOSTINHO, 1980, p. 215-216).

Santo Agostinho, entretanto, problematiza as noções de passado, presente e futuro, uma vez que admite a inviabilidade de retenção dessas dimensões: “as coisas pretéritas ou futuras não existem. Como medimos nós o tempo presente, se não tem espaço? Mede-se quando passa. Porém, quando já tiver passado, não se mede, porque já não será possível medi-lo” (p.271). Contudo, apesar dessa problematização e de vincular o conceito de memória ao de imagem – esta que é, em última instância, representação – preserva-se no pensamento de Santo Agostinho a noção de que é possível resgatar o passado na sua integralidade através da memória: “está ainda na alma a memória das coisas passadas” (p. 278).

Uma área do conhecimento que ilumina os estudos acerca da temporalidade é a física moderna. Fritjof Capra (2002) chama a atenção para o alcance e a influência das idéias de Isaac Newton na descrição dos fenômenos da natureza e afirma que a lógica newtoniana mecanicista alicerçou o pensamento científico desde o ocaso do século XVII até o século XX.

Conforme a reflexão de Capra (2002), espaço e tempo eram concebidos de forma absoluta e independente, sendo que “todas as mudanças no mundo físico eram descritas em função de uma dimensão à parte, o tempo, absoluto, sem ligação alguma com o mundo material e que fluía de maneira uniforme do passado para o futuro através do presente” (p. 60).

De acordo com essa concepção mecanicista, verifica-se uma perspectiva causalista, em que opera

um rigoroso determinismo, em que a gigantesca máquina cósmica é completamente causal e determinada. Tudo o que aconteceu teria tido uma causa definida e dado origem a um efeito definido, e o futuro de qualquer parte do sistema podia – em princípio – ser previsto com absoluta certeza (CAPRA, 2002, p.61).

Alfredo Bosi (1988) esclarece que esse olhar newtoniano é exclusivamente objetivo, por considerar apenas os aspectos físico-matemáticos e por não contemplar a dimensão subjetiva, a qual realiza a expressão: “o olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... mas nunca exprime” (p. 77).

Ao refletir acerca da posição de Newton, é plausível concluir que o tempo, dimensão que se concebe muitas vezes como natural, é antes uma convenção cultural:

O tempo não é uma realidade objetiva, mas uma objetivação convencionalmente construída sobre a qual se rege, em grande parte, a vida das formas culturais e dos fatos históricos. O tempo não é algo externo ao homem; é sempre reprodução convencional (...). A estrutura mercantil urbana, técnica e de trabalho produz a excelência do tempo quantitativo e a redução insignificante do tempo como experiência (TEDESCO, 2004, p. 95).

Em oposição a esta, a outra lógica da temporalidade, que serve de base para análise das obras, tem raiz na palavra *aión*. Tal termo, segundo Kohan (2004), considera o tempo interno, uma vez que designa “a intensidade do tempo da vida humana, um destino, uma duração, uma temporalidade não numerável nem sucessiva, intensiva” (p.54). José Ferrater Mora (1996) acrescenta que *aión* significava para os gregos “força de vida” (p.671), donde

se encontra a interseção entre os conceitos de vida e tempo, uma vez que *aión* está relacionado “à persistência da força vital que faz o indivíduo ser” (idem).

Esse posicionamento, conforme identifica Walter Kohan (2004), está em Heráclito que afirma: “*aión* é uma criança que brinca” (HERÁCLITO apud KOHAN, p.54). Temos aí a relação entre brincadeira e tempo, sendo que no ato de brincar está subjacente o de inventar. Desse modo, “se uma lógica temporal segue os números, outra brinca com os números” (p. 55).

Nesse ângulo, Marilena Chauí (1997) enfatiza a dimensão interior da memória e a define como “uma forma de percepção interna chamada introspecção, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento” (p.126). Da mesma forma como a memória, a imaginação também é interna. Nesse viés, Souza (2010) defende que “Memória é imaginação” (p. 257), apesar de “quando se associa memória à imaginação, o fardo negativo desta é o que mais pesa” (idem).

A partir disso, tem-se que a memória é a expressão de um eu que recorda, que, no caso dos romances estudados, é sempre um eu artista, uma escritora. Essa, ao elaborar a narrativa literária, necessariamente contempla a dimensão temporal em suas criações, podendo transfigurar, inventar, transformar e instaurar lógicas alternativas às tradicionais.

Nesse contexto, a memória aparece, no *corpus*, revelada pelo monólogo interior, de modo que, através desse recurso,

abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. É fundamental no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo (REIS; LOPES, 1988, p. 266).

Manifesta-se, no aspecto memorialístico, a dimensão da subjetividade, em que operam os traços relativos à seleção e repetição: “há duas características da memória: ela é seletiva (...) com base na necessidade, ou melhor, no desejo do sujeito que realiza o trabalho de memorização” (SOUZA JÚNIOR, 1995, p. 13) e é repetitiva, traço que serve, segundo Souza Júnior, para a sedimentação de um discurso que se constitui em uma identidade composta por fragmentos dispostos temporalmente.

Chauí (1997) destaca também que a memória não se limita ao ato de “recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante” (p. 130). Essa relação é trazida à baila em *Inventário das Cinzas* (1980), em que se observa a articulação com a aproximação do remoto: “Acho bom eu ter sobrevivido a esse drama para saboreá-lo agora a distância. Começo a dissecar a realidade, depois de ter vivido, até a última gota, a fantasia” (p. 78).

É nesse enfoque na dimensão do invisível da temporalidade que se pode inserir a dimensão do ‘possível’: entra em cena o artista e as possibilidades inscritas e escritas por sua arte:

De forma semelhante ao tempo de Heráclito, que brinca, como uma criança, a memória do poeta brinca, irreverente, com o passado, o presente e o futuro: altera sua ordem, não respeita sua sucessão; abre, a cada vez, um novo início da não-continuidade, do não-progresso, da não-evolução (KOHAN, 2004, p. 57).

Nessa direção, Gerard Genette (s/d) chama a atenção para a dualidade da narrativa, uma vez que esta se constitui em uma sequência duplamente temporal, pois compreende o tempo do contado (da história) e o tempo da narrativa (do discurso). Em outras palavras, é inviável contemplar, no âmbito do discurso, “a totalidade temporal da história” (REIS; LOPES, 1988, p. 294): um ano pode ser contado em um parágrafo, enquanto que pode ser reservado um capítulo para descrever um instante.

Outro elemento importante para refletir acerca da concepção de tempo e memória do *corpus* é o resgate do mito de Mnemosyne, deusa da memória e mãe das Musas. Nesse, percebe-se que essas divindades protegiam, respectivamente, a História e as Artes. A memória é capaz de gestar a arte, o que sinaliza para a noção de que ambas pertencem à mesma linhagem: o que foi e o que poderia ter sido nascem do mesmo ventre.

O mito em questão também traz à tona a relação entre memória e futuro. Diz-se que antes de consultar o oráculo revelador do porvir da descida ao Hades

o consultante era conduzido para perto de duas fontes chamadas Lhetes e Mnemosyne. Ao beber da primeira, ele esquecia tudo de sua vida humana e entrava no domínio da noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente. O contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro (VERNANT apud BRANCO, p. 34).

A partir da concepção de que memória é imaginação, entendo que imaginar “traz à memória rastros semânticos de “movimento”, de insubmissão a uma verdade objetiva” (SOUZA, 2010, p. 252), uma vez que “a memória é também movimento” (p. 257). Concebo, dessa forma, a memória como um ato que se estende também em direção ao devir. Através da linguagem, o sujeito que lembra registra outra coisa que não o lembrado, mas a representação verbal daquilo que foi e que, na linguagem, simultaneamente, se presentifica e se atualiza: “o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser (BRANCO, 1990, p.34-35)”. Desse modo, ocorre uma ruptura com a nostalgia que vincula a memória exclusivamente ao passado.

Como exemplo dessa lógica narrativa, destaco uma passagem de *Inventário das Cinzas* (1980), em que a narradora se lembra de sua juventude, mas, no ato da escrita, essa lembrança invade o presente narrativo. Instaura-se, pois, a tensão entre o hoje (tempo da lembrança) e os dezoito anos (tempo do lembrado), este último associado ao presente do indicativo do verbo ter: ao lembrar “das remotas manhãs da fazenda” (p. 102), declara: “Tenho dezoito anos e sinto medo” (p. 102). Vê-se que, na linguagem memorialística, é possível ter 18 anos aos 50.

Verifica-se a atualização do passado no presente também no seguinte trecho de IC, em que a narradora manipula as lembranças conforme seu gosto atual:

Eu não sabia quantos anos tinham se passado desde que Carlos morrera, tinha perdido a noção do tempo, a mulher deitada no tapete *era* a jovem de dezoito anos e chorava finalmente a sua primeira morte. (...) Eu podia chorá-lo livremente, sem nenhuma medida, sem nenhuma dimensão, sem nenhuma precariedade (...). Tinha tempo agora para chorar, cada cena podia ser repassada e vivida sob o

microscópio da memória (...). Agora eu soluçava, agora dirigia o espetáculo (1980, p. 24-5).

Gaston Bachelard (1994) esclarece a influência do presente narrativo no ato de refazer o passado, uma vez que, ao contar o que nos sucedeu, deparamo-nos com a impossibilidade e a incompletude desse ato. Isso porque, ao narrar o acontecido, produzimos “deformações e seleções” (TEDESCO, 2004, p. 92), reduzimos, aumentamos, visto que “nossa alma não guardou uma lembrança fiel de nossa idade nem a verdadeira medida da extensão de nossa viagem ao longo dos anos (...). Em nossa confiança, todos os acontecimentos são assim reduzidos à sua raiz num instante” (BACHELARD, 1994, p. 39).

Apesar da consciência da incompletude do ato narrativo, é relevante a reflexão de Paul Ricoeur (1994) que propõe uma mediação entre os conceitos de narração e tempo, pois, segundo ele, entre o ato de narrar e a experiência humana no tempo existe uma correlação transcultural. Essa interseção se dá, sobretudo, nas narrativas autobiográficas e memorialistas, cuja essência está relacionada com a experiência humana do tempo (REIS; LOPES, 1988, p. 221). Para Ricoeur (1994) “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência humana” (p. 85).

Através da ênfase na relação entre o ato humano de contar e o caráter temporal da experiência humana, o teórico privilegia a narrativa como lugar onde a experiência humana no tempo pode melhor ser verificada, visto que o “mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” (p.15).

Aqui, novamente, identifica-se uma relação dialética entre as esferas público/privado no que diz respeito ao aspecto intimista da memória: “O processo de escrita é dialético: um homem público retira-se para um universo privado para se tornar publicável. A escrita das memórias passa a ser o desejo de narrar e o desejo de escrever diante da perspectiva de ser lido” (RAMOS, 1990, p. 20). A mesma autora afirma ainda que,

ao se isolar, o memorialista encontra condições para a sua imaginação e para o seu processo de (re)criação. Apesar da imaginação ser um valor da solidão, a memória deixa de ser

individual a partir do gesto da escrita. Ninguém escreve suas memórias para guardar... (idem, p. 22).

As memórias, “se transformadas em livros, asseguram ao memorialista a permanência histórica, à espera de ressurreição pela leitura” (RAMOS, 1990, p. 15). A escrita memorialística aparece nas obras como o elemento que tem a potencialidade de driblar a morte:

(...) sei que o céu só pode ser memória. A morte é a perda da memória, a ressurreição deveria ser a sua recuperação. (...) O que foi perdido tem apenas a vida da memória, frágeis rabiscos no espaço. Escrevo, escrevo – preservá-los é a única forma de existir (IC, 1980, p. 106).

Nesse contexto, é possível evocar o mito de Fênix⁵², ave que, conforme a mitologia, ressurge da morte a partir de suas próprias cinzas. Tal relação se aplica, sobretudo, a *Inventário das Cinzas* (1980), narrativa em que, através da escrita, a narradora, obcecada pela morte, “renasce” e faz renascer, o que foi passado, inventariando o morto. Também ao registrar, pela escrita, o cotidiano, as narradoras buscam salvar do esquecimento – da morte, portanto – os elementos que as constituem, considerando que “o esquecimento é a impermanência, a mortalidade” (ROSARIO, 2002, p. 1) e o “lugar da Memória é, pois, o lugar da imortalidade” (idem).

Aqui, o fazer literário está novamente no centro das duas narrativas, uma vez que é a condição de ser artista que garante às narradoras a capacidade de escrever no e sobre o tempo. Desse modo, através da revelação estética das subjetividades das narradoras no tempo, é possível constatar a relevância da escrita memorialística como traço que manifesta o intimismo nas obras.

Por fim, é possível perceber que os motivos estudados nesta célula revelam alguns traços das obras atinentes à estética romântica. Isso porque o sujeito narrador ocupa o centro da matéria narrada, o que instaura uma lógica

⁵² Diz o mito que Fênix corresponde a um pássaro o qual “assemelhava-se a uma águia de grande porte, com plumagem vermelha, azul e dourada. Único de sua espécie, não se reproduzia como os outros animais. (...) Para assegurar sua descendência, quando sentia a proximidade da morte, fazia uma espécie de ninho com plantas aromáticas e ervas mágicas e, após atear-lhe fogo, instalava-se em seu centro. Das cinzas surgia uma nova fênix” (CIVITA, 1976, p. 73).

alternativa à binária, por não dissociar razão de emoção. Conforme Alfredo Bosi (2006), “o fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito” (p. 93), no enfoque “das relações com o próprio *eu* (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos)” (idem).

Destarte, nos motivos estudados nesta célula, fica evidente uma postura intimista, tendo em vista que as percepções acerca desses são irradiadas pelo eu, o que evidencia o modo subjetivo com que são tratados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como principal objetivo evidenciar o modo como o intimismo se manifesta nas obras *Vazio Pleno* e *Inventário das Cinzas*, da autoria da escritora Rachel Jardim. Em vista disso, foram investigados os aspectos formais e temáticos que permitem que se associem os dois romances de Rachel Jardim à tendência intimista da série literária brasileira.

A observância de que os romances apresentavam uma semelhança estrutural e temática permitiu que se fizesse sua análise em concomitância e encaminhou para a percepção de que essa analogia manifestava a recorrência do intimismo nas obras de Jardim.

A fim de evidenciar o modo como as obras se relacionavam, com vistas a demonstrar o intimismo na aproximação entre os dois romances, efetuei a decomposição das obras em motivos, para que fosse possível a comparação e a análise desses elementos recorrentes. Esse procedimento motivou a criação de uma metodologia própria para o estudo do *corpus*, a qual consistiu no levantamento dos motivos comuns às obras, na utilização do termo célula para os dois grandes blocos que se formaram na convergência dos motivos, os quais formaram um mosaico ao orbitarem o viés intimista. As células receberam o nome de *Traços autobiográficos* e *A dialética exterior/interior*, sendo que foi destinado um capítulo para a apreciação de cada uma, com seus respectivos motivos.

Para proceder à análise, no primeiro capítulo, procurei delimitar o conceito de intimismo, uma vez que esse se encontra disperso e nebuloso entre os autores que o abordam. No decorrer do presente estudo, concluí que o romance intimista pode recorrer aos seguintes recursos para se exprimir: a narração autodiegética, a focalização interna, o espaço biográfico, a memória, a repetição, a escrita do eu e alguns traços relativos à estética romântica.

A concepção de outros conceitos cuja acepção pode ser variada, como o de memória e autobiografia, por exemplo, também foi problematizada e especificada no capítulo inicial e ao longo do trabalho, com vistas a definir a abordagem do trabalho. Ainda nesse capítulo, definições que balizam a análise, como Romantismo, escrita do eu, espaço biográfico e subjetividade,

também foram explicitadas. Foi efetuada também, neste momento inicial, uma contextualização da obra da escritora Rachel Jardim com o objetivo de situá-la no panorama da Literatura Brasileira.

Percebi, no segundo capítulo, por meio da análise dos traços autobiográficos, que as duas obras em estudo habitam o espaço biográfico, ainda que comportem diferenças de graus no tratamento dos motivos e nas possibilidades de leitura desse espaço. Apesar da diferença do nome próprio e do tratamento não clássico à narrativa diarística, verifiquei, também, que ambos os romances configuram-se como escritas do eu.

Como tal, concluí que a escrita do eu evidencia a subjetividade de um eu que se enuncia, revelando suas experiências as quais ocupam o eixo central da narração. Esse centramento recai, no caso do *corpus* de análise, sobre um eu que é artista, aspecto autobiográfico que remete para o modo peculiar como esse sujeito se relaciona com o mundo, de modo que a subjetividade da artista registra, relembra, recria suas vivências por meio da palavra literária.

Com isso, a ênfase na modalidade de escrita do eu, a qual se manifesta na recorrência dos traços autobiográficos, permite concluir que esses revelam aspectos pertinentes à subjetividade das narradoras, o que opera na conceituação de romance intimista. Desse modo, verifiquei que esses elementos de ordem autobiográfica afirmam a recorrência intimista nas obras, uma vez que, tratando-se de modo a privilegiar aspectos de motivação introspectiva, referenciam os processos que caracterizam o intimismo.

No que tange à dialética exterior/interior, identifiquei que há alguns aspectos que remetem à estética romântica no tratamento dos motivos pertinentes a essa célula, considerando a explicitação das relações subjetivas que o eu artista estabelece com o mundo. Esse filtro da subjetividade, analisado nessa célula, encaminha para a consideração desses elementos românticos como explicitadores do intimismo.

Entretanto, observei que essa atitude romântica é um movimento dialético e concomitante de revelação da interioridade e da exterioridade da narradora. Isso devido à dimensão social do discurso, o qual se constatou sempre implicar o outro, ainda que se fale de si para si. Ademais, essa dialética

deve-se ao fato de, mesmo que a visão do eu narrador/narrado seja introspectiva, no processo de recepção das obras, a interveniência ativa dos leitores acarreta deslizamentos de sentidos.

Nesse cenário, os motivos que convergem em torno das células configuraram um mosaico intimista, isto é, o levantamento e a investigação dos traços comuns às obras conduziram à identificação dos elementos semelhantes como características do intimismo. Essas se verificaram no tratamento subjetivo dispensado aos motivos, os quais partiram sempre da escrita do eu das narradoras. Essa afinidade permite que se afirme que as obras de Rachel Jardim estudadas são intimistas.

Observei também que não há diferença nos motivos tratados nas duas obras, mas sim na intensidade do tratamento. Em outras palavras, *Vazio Pleno* prenuncia reflexões que serão posteriormente adensadas em *Inventário das Cinzas*, a respeito, por exemplo, da solidão e da memória, mas não há uma ruptura significativa nos motivos elencados do ponto de vista de uma obra para outra.

Ademais, foi possível perceber, por meio da pesquisa, uma imprecisão teórica acerca do termo 'intimismo', uma vez que se verificou que há diferentes terminologias para designar o que se pode agrupar sob a égide de literatura intimista. Nesse sentido, foi necessário analisar as diferentes nomenclaturas com que se apresenta o intimismo, a fim de definir o conceito e sistematizar suas características. Ainda assim, não busquei encerrar o debate sobre o tema, mas, ao contrário, pretendi uma inserção neste, na busca por um espaço em que a discussão sobre o assunto ecoe.

A referida observância indica a necessidade de estudos futuros sobre o intimismo, a fim de fornecer um mapeamento histórico e estético mais amplo desse traço no Brasil, com o objetivo de incluir o viés da subjetividade na consideração de uma identidade cultural. Pelo exposto, julgo relevante buscar, em pesquisas vindouras, oferecer subsídios teóricos na investigação da expressão dos conflitos do sujeito no mosaico cultural que ele integra e que o constitui.

Dito isso, buscarei retomar, em oportunidade futura, o caminho metodológico desenvolvido para esta pesquisa, tendo em vista que esse se

apresentou como um modelo satisfatório na investigação dos aspectos intimistas em um *corpus* literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. Este belo horror de estar vivo. In: *Folha de São Paulo*. 17 de jan. de 1982. (Arquivo pessoal de Ernane Catroli).

AGOSTINHO, Santo. Da análise da memória a Deus. Livro X. In: *Confissões; De magistro*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 215-226 (Col. Os Pensadores).

_____. Análise do tempo: o tempo e a eternidade. In: *Confissões; De magistro*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 262-281 (Col. Os Pensadores).

ALMEIDA, Lélia Couto. *Genealogias femininas em O Penhoar Chinês de Rachel Jardim*. Signo, Santa Cruz do Sul, v. 28, p. 7-30, 2003.

ALMEIDA, Raquel Laurino. Autobiografia, autoficção e *Künstlerroman*: problematizando as fronteiras teóricas através da leitura de obras de Rachel Jardim. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 141-151, jul.-dez., 2009.

_____. O tempo da memória: olhar para a tradição e escrever um outro olhar. In: *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: PUC, 2009.

_____. Um estudo de caso em O Penhoar Chinês: da motologia à tessitura de uma nova história. In: *Enlaces: Revista da Comissão de Curso de Letras*. Rio Grande: FURG, 2006, n. 3, p. 71-88.

ALBERCA, Manuel. La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción. In: PRIETO, Celia Fernández; ÁLVAREZ, M. Ángeles Herмосilla (Eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Córdoba: Visor Libros, p. 235-255. 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. Claro Enigma. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 248.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1981. [1ª ed. 1899].

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Biblioteca ZH. Porto Alegre, Editora Klick: s/d. [1ª. ed. 1881].

_____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*, v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 801-809.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 181-272.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: _____, p. 101-180.

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003 [1ª. ed. 1968]⁵³.

BENVENISTE, Émile. A Natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 277-283.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 284-293.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BOLAÑOS, Aimée. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BORKOSKY, María Mercedes. Los escritos del yo en las Literaturas Francesa e Hispánicas. In: *Hispanista*, n. 25. Disponível em <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo203.htm>>. Acesso em 30 de setembro de 2010.

BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1ª. ed. 1980].

_____. Prefácio. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

⁵³ Entre colchetes, é mencionada a data de publicação da primeira edição, quando se tiver acesso a ela.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In _____. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. Uma leitura da escrita feminina da memória. Dissertação (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Letras da UFMG, Belo Horizonte, 1990.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-paródico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Cidades, 1977, p. 125-131. [1ª. ed. 1943].

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

_____. Os brasileiros e a literatura latino-americana. In: *Revista Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, v. 1, nº1, p. 58-68, dez. 1981.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CAPRA, Fritjof. Os dois paradigmas. In: *O ponto de mutação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. Espaço-tempo. In: *O tao da física*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 2004.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. [1ª. ed. 1959].

CARDOSO, Ricardo José Brügger. Cidade como palco. O Rio de Janeiro dos anos de 1980. In: *Anais do III ENECULT*. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecult2007/RicardoJoseBruggerCardoso.pdf>. Acesso em 20 de outubro de 2010.

CHAUÍ, Marilena. A memória. In: *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

CIPLIJASKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea: Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.

CIVITA, Victor. *Dicionário de mitologia Greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. Balanço do ano literário de 1980 em Portugal e no Brasil. In: *Revista Colóquio/ Letras*, n.º 60, mar. 1981, p. 52-54.

_____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: FAE, 1989.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Derivação e composição. In: *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Percurso Teórico. In: *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. Metáfora. In: *Diccionario de términos literários*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p.661

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção e ciberficção. In: *Ipotesi: Revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v. 11, n.2, jul/dez de 2007, p. 21-30.

FLECHTER, J; BRADBURY, M. O romance de introversão. In: BRADBURY; MACFARLANE. *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 321-339.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Ditos e escritos. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 [1ª. ed. 1983].

FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____ (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 17-22.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. A escrita memorialística de Rachel Jardim: modos e manobras. In: *CD-ROOM dos anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura; II Seminário Internacional Mulher e Literatura - Anpoll*. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: 2005.

_____. Repetição e memória na obra de Rachel Jardim. In: *Espéculo*. Revista de estudos literários. Madrid, 2006. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/rajardim.html>>. Acesso em 15 de novembro de 2010.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-22.

_____. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 23-46

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: EdUFF, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. Introduction. In: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984, p. 1-16.

_____. Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the *Mise En Abyme*. In: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984, p. 48-56.

JARDIM, Rachel. *Os anos 40 (a ficção e o real de uma época)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Cheiros e Ruídos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

_____. *Vazio pleno: relatório do cotidiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Inventário das cinzas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980.

_____. *A cristaleira invisível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a.

_____. A mulher e a cultura. In: *O Estado de São Paulo*. 08 de agosto de 1982b, p. 5.

_____. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio; Funalfa, 2005 [1ª. ed. 1985].

_____; BUENO, Alexei. *Num reino à beira do rio: um caderno poético* Murilo Mendes. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.

_____. *Encontro marcado – Entrevista com Raquel Jardim*. Disponível em: <http://www.encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=15&type=4>. Acesso em 06 de outubro de 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si - O retorno do autor. In: *Escritas de si, escritas do outro: retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOHAN, Walter O. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: *Lugares da infância: filosofia*. Rio de Janeiro: DP e A, 2004.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rosseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: Cultura e Memória em Pedro Nava*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, Florianópolis, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. [1ª. ed. 1943].

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. [1ª. ed. 1978].

LOBO, Luíza. Dez anos de literatura feminina brasileira. In: _____. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Chico. *Entrevista de Rachel Jardim ao site Verdes Trigos*. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=982>. Acesso em: 26 de junho de 2010.

LUFT, Lya. *A Sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MAIA, Cláudia Cristina. Memória e ficção na literatura de Rachel Jardim. In: *Anais do I Seminário de Literatura Brasileira, 2007*, Montes Claros: Editora da Unimontes, 2007. V. 01.

_____. Rachel Jardim, por Claudia Maia. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Mulheres em Letras: antologia de escritoras mineiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

MAZZONI, Vanilda Salignac de Souza. *Uma porta entreaberta: a autoria feminina dos anos 40-60 no Brasil - um estudo sobre Elvira Foeppe e Rachel Jardim*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. In: *Letrônica*, Porto Alegre v.2, n.1, p.241-244, julho 2009.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989. v. 3: Modernismo.

MONTEIRO, Charles. A Nova História: novos problemas e novas abordagens. In: *Ciências e Letras*. Porto Alegre: FAPA, nº18, 1997, p. 23-28.

MORA, José Ferrater. Tempo In: _____. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 671-685.

MORIN, Edgar. A Noção de Sujeito. In: _____. *A Cabeça Bem-Feita*: repensar a reforma, reformar o pensamento. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993. p. 5-12.

PEREIRA, Lúcia Miguel. A literatura interiorizada e o real. In: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992, p. 50-54

_____. Neo-romantismo. In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. p. 59-64.

_____. Regionalismo e espírito nacional. In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992, p. 38-41.

_____. Traições e encantos da memória. In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992, p. 171-175.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Objetividade e subjetividade. In: *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINO, Carlos Castilla del. Teoría de la intimidad. In: *Revista de Occidente*. nº 182-183, jul-ago, 1996.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. Campinas: Komedi, 2008. [1ª. ed. 1888].

POUILLON, Jean. Romance e Psicologia. In: *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974, p. 38-50. [1ª. ed. 1946].

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982. [1ª. ed. 1913].

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Memórias: uma oportunidade poética*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1990.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOEUR, Paul. Indivíduo e identidade pessoal. In: VEYNE, Paul et all. *Indivíduo e poder*. Lisboa, 1987.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. Tempo e narrativa. In: *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSARIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. In: *Morpheus*. Revista Eletrônica em Ciências Humanas. Ano 01, número 01, 2002.

SÁ, Roberta. Lavoura. Intérpretes: Roberta Sá e Ney Matogrosso. In: Roberta Sá. *Brasero*. UNIVERSAL Music, 2005, CD. Faixa 5.

SCHENKER, Daniel. Obra aberta. Caderno B. 03 de maio de 2009. *Jornal do Brasil*.

SEVERO, Helena. *Pedaços Recolhidos – Parque das Ruínas*. Disponível em: <<http://www.reginabarreto.com/hist/dest.html>>. Acesso em 17 de outubro de 2010.

SHAW, Harry. Cor local. In: _____. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1973.

_____. Memória. In: _____. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1973.

_____. Regionalismo. In: _____. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1973.

_____. Romantismo. In: _____. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1973.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bórneo (org.). *Trocando idéias sobre a*

mulher e a literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 23-32.

SILVA, Luciana de Mesquita. Rachel Jardim e sua escrita memorialística: a construção de imagens femininas. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p.130-140, jul.-dez., 2009.

SILVEIRA, Laura Ribeiro da. A família, o catolicismo e a sociedade como propulsores da angústia nas memórias de Rachel Jardim. In: *CD-ROOM dos anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura; II Seminário Internacional Mulher e Literatura - Anpoll*. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: 2005.

SOUZA, Elayne Fátima de. *A geografia da memória em Vazio Pleno*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras do CES/JF, Juiz de fora, 2005.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. *Caleidoscópios de vestígios e fragmentos: visões da literatura intimista no Brasil*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 1995.

SOUZA, Marco Antonio. *A retenção do tempo: Rachel Jardim*. Minas Gerais, Belo Horizonte, nº. 1.020, 26 abril 1986. Suplemento Literário.

SOUZA, Raquel Rolando. Autobiografia em Murilo Mendes – uma leitura. In: *Itinerários*. Araraquara, n. 26, 147-160, 2008.

_____. Memória. In: BERND, Zilá [et al]. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TEDESCO, João Carlos. Tempo, espaço e experiência da memória. In: *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo: UPF: Caxias do Sul: EDUCS, 2004, p. 91-109.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. [1ª. ed. 1954].

TÓFOLI, Luciene Fátima. *Memória digital: Juiz de Fora de Pedro Nava e Rachel Jardim*. Produção e apresentação de Luciene Fátima Tófoli. Juiz de Fora: Coordenadoria da Comunicação Social de Juiz de Fora, 2006. DVD. Entrevista com Rachel Jardim. Duração aproximada de 13 minutos e 11 segundos.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TUTUKIAN, Jane. Rachel Jardim, a ficcionista de verdade. In: *Suplemento Literário*. Minas Gerais, Belo Horizonte, a. XIV, nº. 746, 17 jan. 1981, p. 6.

_____. Rachel Jardim e a morada do tempo. In: *Suplemento Literário*. Minas Gerais, Belo Horizonte, a. XV, nº. 833, 18 set. 1982, p.9.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Balanço do ano literário de 1980 no Brasil. In: *Revista Colóquio/ Letras*, nº 60, Mar. 1981, p. 52.

VINCENZI, Rosalina Rodrigues de. Solidão: a ortodoxia temática de Rachel Jardim (posfácio). In: *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio; Funalfa, 2005.

WOOLF, Virginia. *Flush*: Memórias de um cão. Porto Alegre: L&PM, 2007. [1ª. ed. 1933].

ZIMERMAN, David. *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

ANEXO I

Excertos de *Vazio Pleno*: relatório do cotidiano, de Rachel Jardim (1976).

“Ainda bem que a vida me oferece esses pequenos presentes. Posso sair de um estado de total apatia para um estado de graça, por conta de um simples gesto. Estou distante do mundo e me reconcilio com ele através de coisas imperceptíveis... Minha vida é toda em função de pequenas sutilezas.

Lendo o artigo sobre Alceu de Amoroso Lima (...), vejo que, em Petrópolis, depois da missa de domingo ele passa pelo florista e compra tantas rosas que não pode carregá-las sozinho. Isso me faz lembrar que em Teresópolis, na minha lua de mel em setembro, saía da missa das dez, quando vi numa floricultura um mundo de sempre-vivas, anêmonas, bocas-de-leão, monsenhores e margaridinhas. Sem poder me conter, acabei pedindo ao vendedor que me mandasse *todas*, a loja inteira.” (p. 92).

“Estou sendo obrigada a renunciar a um dos meus maiores prazeres na vida, que é ler deitada, tanto me dói a coluna. (...) O corpo vai ficando cada vez mais exigente e recompensa os nossos cuidados com esse envelhecimento cotidiano. Mas penso nas afoitas velhinhas americanas e fico mais consolada.

Decididamente não se pode levar crítica literária muito a sério neste país em que se improvisam críticos diariamente. (...) O público, que está inteiramente por fora dessas coisas, deixa-se enganar. Eu reconheço a honestidade de intenções do comentador, às primeiras linhas, como reconheço também o ressentido ou o improvisador inseguro. Quando me deparo com uma crítica bem feita, lavo a alma. Reli outro dia o trabalho de Álvaro Lins sobre Proust. Que diferença disso para o que se vê hoje em dia!” (p. 108).

“Já entrando no meu “ritmo bíblico”, pensei que Cristo deu a sua vida para vencer o tempo, morrendo e ressuscitando. Proust, ao se exilar no seu apartamento da rua Hamelin, encerrando-se numa espécie de túmulo revestido de cortiça, enveredou numa outra espécie de luta contra o tempo, talvez ainda mais desesperada e cruel, tendo como arma apenas essas loucas levianas, que são as palavras. Morreu literalmente exangue, consumido, respirando fumaça em vez de ar, num sacrifício que se poderia chamar de martírio. Ressuscitando o tempo, ressuscitando o seu próprio tempo pessoal, aquele da sua vida, deu a imortalidade não só a si mesmo, mas a nós que o lemos, e sentimos que a memória nos foi dada como redenção. É ela que nos liga à eternidade, nela, quem sabe, flutuaremos algum dia, sem espaço e sem tempo, libertos.

A persiana não estava bem fechada e me senti sendo espreitada ou apanhada em flagrante pelo vizinho. Meu Deus, ele vai pensar que sou exibicionista louca. A vontade que tenho é de me *fouir* solenemente, porque, afinal, já não estou mais na idade para não fazer o que quero, sobretudo na minha casa. Cada dia mais, detesto roupa, principalmente no verão. Lembro do meu velho amigo Ivens de Araújo que me chamava romanticamente de “gazela selvagem”. Esse meu ar *nature* vem se acentuando com a idade. Nesse verão ainda não deu, mas, no próximo, farei só vestidos coloridos de algodão, franzidos e soltos, com alças largas prendendo nos ombros e usarei apenas sandálias rústicas, sem salto. Chega de empulhação” (p. 182).

ANEXO II

Excertos de *Inventário das Cinzas*, de Rachel Jardim (1980):

“Lembro-me do filme de Bergman, *Morangos Silvestres*, em que o personagem se espia a si próprio, ocupando o mesmo espaço, em tempos diferentes. É uma experiência que não pensei viver, e que estou vivendo tomada de fascínio. Debruço-me sobre mim com uma curiosidade ávida. Sempre procurei me completar no homem. Deixei de buscar essa suposta metade, estou livre de toda a sofreguidão. Percorro os meus caminhos lentamente, mas com a paixão dos obcecados.

Perscruto meu corpo no espelho. É o corpo de uma mulher na antecâmara da velhice. Examino com cuidado a flacidez dos braços, dos seios, os primeiros fios brancos. Lembro-me, de repente, de uns versos de García Lorca (a literatura sempre teve para mim essa força de vida): “la muerte puso huevos en la herida”.

Toda a minha vida me comprazi com uma certa crueldade comigo, mas dessa vez consigo me ver com um sentimento de profunda solidariedade, sinto-me em harmonia: o que estou sendo por dentro sou por fora. Minha vulnerabilidade física corresponde a uma vulnerabilidade interior: estou frágil e disponível em relação à vida. Essa fragilidade me permite uma entrega indefesa.

De uns tempos para cá, descobri que não estou mais dormindo de mãos crispadas e dentes cerrados como sempre fiz. Já não há mais muito do que me defender. Partilho-me comigo mesma e, ao fazer isso, partilho-me com a vida.

Grande dificuldade em bater à maquina. Minha resistência vai, dia a dia, diminuindo. Gosto de testar minha própria fragilidade. Essa evanescência, essa transparência de cristal que a idade vai me conferindo, me compraz. Aprendo a lidar com ela, doso os meus cansaços, sinto-me como alguém que tem direito de se fatigar. Ontem fez frio, pus uma manta nos joelhos e fiquei

encolhida no sofá vendo televisão. Senti-me irmã do frio e ter de me esquentar fez bem à alma.” (p. 78-79).

“(…) Visto-me de cores vivas, sandálias rústicas, em desacordo com o que foi convencionado para as mulheres de meia-idade. Mesmo assim, não sou perceptível, pois, ao fugir dos padrões, o próprio sistema me esconde. Estou muito diferente daquilo que foi convencionado chamar de mulher. Esse processo não é elaborado, acontece simplesmente. Meus conceitos de elegância, de beleza feminina, sofrem uma transformação cotidiana, uma adaptação a uma outra visão de vida, a uma nova sensibilidade. Espelho-me no que sou. Sou em tudo o que me cerca.

Volto a minha atenção para detalhes. A luz que emana das minhas garrafas de vidro quando abro a cortina por detrás delas, a imobilidade das folhagens em certa hora da tarde. É uma nova forma de participação com o mundo. Distancio-me um pouco dos fatos. Aparentemente uma forma de alienação, mas, na verdade, sinto-me ligada à vida (p. 82)”.

