

Responder ao futuro e perguntar ao passado

Profa. Dra. Renata Telles¹ (UFPR)

Resumo:

Desenterrar o passado significa encontrar mais de uma resposta para a mesma pergunta, transitar em uma zona de indiferenciação entre o real e o imaginário, o verídico e o verossímil, suportar o insuportável: a verdade nunca é acessível. Em busca dessa resposta, Nove Noites de Bernardo Carvalho responde à pergunta com (auto)biografias. Entre cartas deixadas para o futuro em 1939 e a pesquisa do passado em 2001, entre a sobrevivência da memória e fragmentos de arquivos, constroem-se e reconstroem-se sete décadas de uma história marcada pela permanência da guerra (mundial, fria, Vietnã, Golfo) e que tem como personagens os índios e os pesquisadores, americanos e brasileiros, o Estado Novo, a Ditadura Militar e o Governo Civil. Na sobreposição de tempos e narradores, memórias e documentos, armam-se maneiras de ler e de escrever que nos falam sobre eles e sobre nós, sobre o passado e o presente, sobre a literatura e a história.

Palavras-chave: história, literatura, real, ficção, memória.

Na certeza de um leitor futuro, um pronome pessoal sempre aguardado, escreve-se um relato, uma carta, um testamento, aquilo que permite a sobrevivência da memória e a continuidade da incógnita. Na ausência de um interlocutor passado, um pronome indefinido nunca presente, articulam-se fragmentos, reviram-se arquivos e lembranças em busca de respostas que nunca foram dadas a perguntas que nunca ninguém fez. *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, elabora, em duas vozes, respostas ao futuro e perguntas ao passado.

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá de preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. (CARVALHO, 2002, p.7)

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois de sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada. Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes. (CARVALHO, 2002, p.17)

Entre dois narradores (um sertanejo e um jornalista) e dois tempos (1946 e 2001), através de uma carta para o futuro e de uma pesquisa retroativa, o romance publicado em 2002 joga com diferentes formas de recuperar, construir e narrar um passado em busca de uma verdade, de uma solução para um mistério: a vida e a morte de Buell Quain, o jovem antropólogo americano que, em 1939, se suicida na selva brasileira entre os índios Krahô.

Uma carta em primeira pessoa que fala de uma terceira, que narra uma convivência para um destinatário desconhecido e singular. Uma narrativa de lembranças, as de Manoel Perna e as de Quain, que lhe contara histórias do seu passado em outros lugares. Um sertanejo amigo dos índios escuta o pesquisador norte americano angustiado e interessado nos mesmos índios, durante nove noites em Carolina, na fronteira do Maranhão com o Tocantins, onde permanece cinco meses. Eu, ele, eles. O sertanejo, o aluno predileto de Franz Boas, os índios brasileiros. América do Norte e América do Sul. Seis anos depois do suicídio de Buell Quain, no final do Estado Novo e da guerra, Manoel Perna, pouco tempo antes da sua morte em 1946, deixa um testamento para um destinatário aguardado desde 1939, desde a véspera da guerra. O passado (a)guardado para o futuro. Isto é para quando você vier.

Uma narrativa em primeira pessoa que fala de uma terceira para um leitor anônimo e múltiplo. A re-construção da vida de um desconhecido, a fabricação de uma convivência que nunca existiu com o que não mais existe. Um quebra-cabeça, cujas peças são formadas por relatos de terceiros, memórias de outros que reacendem as suas, fatos e documentos arquivados, uma montagem presidida pela suposição, pela oportunidade e pelo acaso. Sessenta e dois anos depois do suicídio de Buell Quain, pouco antes da eleição de um sindicalista para a presidência, um jornalista fica fascinado com a informação e desencadeia uma investigação nos dois países, Brasil e Estados Unidos, Tocantins e Rio de Janeiro, na véspera de outra guerra. O passado (a)guardado no presente. Ninguém nunca me perguntou.

2001 – 1939 – 1967. Nova York – Rio de Janeiro – Xingu. Universidade – Estado – Índios. Não adianta fugir, estará sempre aqui. O morto está vivo. É preciso falar com ele e sobre ele, é preciso se dirigir aos espectros que nos rondam. Os narradores falam para o presente e para o futuro e dizem “eu” no passado: eu vi, eu ouvi, eu li, eu entrevistei, eu encontrei. Narram a vida do morto, vivo na memória. Na fronteira do presente e do passado, do eu e do outro, da vida e da morte, os narradores se dirigem aos fantasmas para aprender a viver.

Seja bem-vindo. Vão lhe dizer que tudo foi muito abrupto e inesperado. Que o suicídio pegou todo mundo de surpresa. Vão lhe dizer muitas coisas. Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive que contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. (CARVALHO, 2002, p.8)

Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeças e criando a imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços que teve início no dia em que li, para o meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz. (CARVALHO, 2002, p.14)

As histórias dependem da confiança de quem as ouve. Saber escutar o outro. Durante nove noites Manoel Perna escuta incansavelmente Buell Quain. Acompanha com interesse as lembranças fragmentárias e atormentadas que o levam a Minesotta, Nova York, Ilhas do Pacífico, Rio de Janeiro, Xingu. O ouvinte privilegiado escreve a vida de Buell Quain para um ouvinte que virá. As histórias dependem da capacidade de interpretá-las.

Saber escutar o outro na própria voz. Ao ouvir “Buell Quain” o jornalista escuta “Bill Cohen”. O som do outro na própria voz o faz lembrar que ele fora confundido com o antropólogo por um velho americano, que escutava leituras de Melville e Conrad, no quarto de hospital em São Paulo. A

reconstrução, sessenta e dois anos depois, da vida de quem não mais existe é também o relato de uma escuta. O som do nome do outro ecoa na memória e leva o narrador de volta ao pai moribundo no mesmo quarto de hospital, em 1990, e às fazendas que o pai possuía na região do Xingu, na época da ditadura militar. O leva de volta mais uma vez à mesma região, dessa vez em 2001, para escutar um velho índio repetir o nome, cujo significado ninguém sabia ao certo. Cãm – twýon: a lesma, o caracol e seu rastro – o presente, o aqui e agora.

É preciso saber escutar, confiar e interpretar. O antropólogo, morto na véspera da guerra e no auge do Estado Novo, se dedicava à descrição das relações de parentesco e da língua, em vias de extinção, dos Krahô. Era aluno de Franz Boas, que alguns anos antes já fascinara Gilberto Freyre na *Columbia University*. Buell Quain não conhece o autor de *Casa Grande & Senzala*, nem no Brasil nem em Nova York, mas no interior do Mato Grosso, em um hotel de um lugarejo inóspito, conhece Lévi-Strauss, o estudioso dos Nhamiquara que viera poucos anos antes para a recém-criada Universidade do Estado de São Paulo. Em 1940, um ano depois do suicídio do jovem americano, o antropólogo judeu-francês, depois de ter o visto brasileiro recusado pelo Estado Novo, chega a Nova York, onde conhece Boas e Jakobson, e logo depois publica *As estruturas elementares do parentesco*, leitura fundamental dos teóricos estruturalistas que despontam nos anos 60 na França, no mesmo momento em que o jornalista brasileiro, então criança, é apresentado, pelo pai, aos índios do Xingu.

O momento decisivo da vida e da morte de Buell Quain e da carreira de Claude Lévi-Strauss entre as culturas amazônicas é também o momento forte de Getúlio Vargas, o ditador que permite e controla o movimento dos pesquisadores estrangeiros entre os índios brasileiros. A submissão às regras, as artimanhas para driblá-las e o não-questionamento das condições locais marcam as delicadas relações de compromisso entre professores estrangeiros, universidades brasileiras, estado e polícia. O Departamento de Antropologia da *Columbia University*, dirigido por Franz Boas, no qual também atuava Ruth Benedict, orientadora de Buell Quain, firma um acordo com o Museu Nacional do Rio de Janeiro, dirigido por Heloísa Alberto Torres, que “soube manter a sua influência e assegurar o seu cargo durante todo o Estado Novo”, sendo a responsável pelos jovens antropólogos americanos.

Se *Nove noites* nos leva a tantos lugares e tempos, nos introduz a variados personagens e documentos, ele também permite – poderíamos inclusive dizer que ele pede – a confrontação com outros arquivos e memórias, a batalha com outro passado.

Nesse sentido, é interessante lembrar que, em 1937, enquanto o Conselho Nacional do Índio vigia os antropólogos estrangeiros, que pesquisam as estruturas de parentesco sob a responsabilidade do Museu Nacional do Rio de Janeiro, assiste-se nas salas de cinema uma “realização cívico-cultural” do Instituto do Cacau da Bahia, sob a direção do principal cineasta do Instituto Nacional do Cinema Educativo, Humberto Mauro, com a “colaboração intelectual e a verificação histórica” de Affonso de Taunay, Bernardino José de Souza e Edgar Roquette Pinto, diretor do INCE, e música, com a Grande Orquestra Sinfônica e 100 vozes do Orfeão de professores do Distrito Federal, de Heitor Villa-Lobos, superintendente de Educação Musical e Artística do Distrito Federal. Com duração de 62 minutos, o documentário tem como roteiro a carta de Pero Vaz de Caminha e reconstitui a viagem de Pedro Álvares Cabral, da partida do Tejo à primeira missa no Brasil, misturando cenas externas e internas, cartelas de legendas com trechos da carta e animações que representam o percurso das naus.

Tendo sido preso pela ditadura no ano anterior, em 1937, já livre, o autor de *Memórias do cárcere*, nomeado em 1939 Inspetor de Ensino Federal e em 1941 funcionário do Departamento de Imprensa e Propaganda, escreve sobre *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro uma rara crítica de cinema, intitulada “Uma tradução de Pero Vaz”.

Dividido entre o gosto e o desgosto, Graciliano organiza a sua crítica em duas partes. Na primeira, exalta o financiamento estatal, se assombra com a qualidade técnica e declara o filme um

divisor de águas no cinema nacional: os espectadores patriotas, que antes viam películas chochas por obrigação, agora podem ver trabalhos sérios e decentes por gosto. *O descobrimento do Brasil* faz a diferença porque reproduz um texto em figuras, entre as quais se destacam as cenas da multidão, composta de fidalgos em seda, marujos descalços e índios dançantes, ao som de Villa-Lobos. Se as admiráveis cenas reproduzem com perfeição os diferentes personagens sociais da carta de Pero Vaz, o crítico chama a atenção ainda para o fato de que o filme conta apenas com três atores profissionais, destacando a atuação de um peixeiro, que chega a incorporar o personagem fora da tela, e a veracidade dos índios.

Ao contrário dos selvagens ingênuos, confiáveis e excitáveis, cuja representação é perfeita, na segunda parte da crítica Graciliano revela todo o seu desgosto e seu espanto com a representação dos estrangeiros, receptivos e hospitaleiros. Embora essa seja uma tradução fiel da “Carta do Achemento”, há uma diferença entre o texto e o filme, entre contar e mostrar: a visibilidade dos pormenores prejudica a verossimilhança.

Uma coisa é ler “cobriram-nos com um manto e eles o consentiram”. Outra coisa é ver, no escuro do cinema, a expressão de beatitude e delicadeza, de maternidade e solicitude. Outra coisa é ver, nas imagens de luz, a baba condescendente que acompanha o gesto do invasor, sabendo, em 1937, o que os portugueses fizeram em sequência, na África, na Ásia e na América. O pormenor que prejudica a verossimilhança é o conhecimento da história. Se o gosto de Graciliano é ver a reprodução das figuras da carta, o seu desgosto é ver, no melhor filme brasileiro, retratos desfigurados pela intenção de melhorar a imagem do invasor.

A mesma intenção pedagógica e o mesmo gesto autoritário comandam tanto a ditadura de direita que desfigura a verdade para impor a imagem de uma colonização pacífica e amistosa, quanto a arte de esquerda que figura a verdade para impor a imagem de uma colonização hostil e conflituosa: congelar uma imagem, unificar as histórias, singularizar a nação autônoma. Se Graciliano se opõe à delicadeza que a história oficial empresta ao português e a contrapõe à virilidade, à aventura e ao interesse dos terríveis exploradores, ele preserva a ingenuidade, a confiança e a pureza que a história nacional reservou aos índios desde a independência. O nativo que se aproxima do estrangeiro sem malícia e confiante, que cospe o que não gosta e que dorme quando tem sono, o homem que desconhece as convenções e falsidades da sociedade civilizada, é muito verdadeiro, perfeito. A pequena crítica de Graciliano ao filme de Humberto Mauro baseado na carta de Pero Vaz Caminha arma uma série interminável de oposições: verossímil x verídico, acréscimo x fato, imagem x texto, delicadeza x virilidade, hospitalidade x assassinato, história oficial x história dos vencidos, social x natural.

Diante da multiplicidade de duplos, a escolha inequívoca do crítico sempre deixa um resto. Ao optar pelo verídico, pelo texto que relata um fato sem acréscimos, pela imagem real, e ao condenar, afastar e discriminar o inverossímil, a representação que excede o fato, a imagem falsa, o escritor, sob a ditadura, constrói a história de uma nação viril, cuja origem não é a delicadeza e o pacifismo, mas o conflito, a guerra, a exploração e o assassinato. Ao mesmo tempo em que denuncia a força e a violência dos primeiros modernos como um dado negativo, diferenciando-a da ingenuidade natural dos índios como um dado positivo, o crítico defende a sua verdade com a mesma força e violência dos invasores europeus e da ditadura, excluindo a possibilidade de convivência, hierarquizando valorativamente os opostos, organizando a história que vai do natural ao político, da origem ao presente. Graciliano é um moderno com saudades de um primitivo que nunca conheceu e que se contrapõe ao presente do qual faz parte.

O romance publicado em 2002 e a crítica de cinema que circula em 1937 nos falam sobre o tempo e a história, a cultura e a sociedade, o passado e o presente, nos falam sobre a vida, a deles e a dos outros, a nossa. *Nove noites* escreve, a partir do fim, a vida de um antropólogo americano que viveu com os índios durante o Estado Novo; escreve também a vida do narrador-pesquisador e de seus contatos com os índios, mediados pelo pai e pelas ONGs, durante a ditadura militar e a demo-

cracia; escreve ainda a vida do narrador-testemunho da carta, que viveu entre os índios e o americano. “Uma tradução de Pero Vaz” escreve, a partir do fim, a vida, a sua e a da nação, resultante do contato entre o europeu e o índio, relendo durante o Estado Novo a descrição inaugural desse contato, na carta em primeira pessoa enviada em 1500 ao Rei D. Manuel.

Da vida de um terceiro no final dos anos 30, reconstituída em uma carta pessoal de um sertanejo em 1946 e em um romance público de um escritor urbano em 2001, emerge a vida dos dois narradores. *Nove noites* entrelaça tempos e espaço, personagens e narradores, documento e ficção na tentativa de responder de outra forma à pergunta que é sempre a mesma: entre a colonização e a globalização, entre o sul e o norte, entre a metrópole e a selva, entre a universidade e o estado, entre o presente e o passado, entre a civilização e a barbárie, como escrever “eu”?

À espera de um sentido, supondo o mistério e alimentando a curiosidade que faz viver e que termina por matar, dois narradores entrelaçam biografias pessoais e coletivas e avisam os possíveis leitores do perigo: É preciso preveni-lo. Exumar a memória significa entrar numa terra em que a verdade e a mentira perderam o sentido, numa terra de contradições e disparates. É preciso estar preparado. Desenterrar o passado significa buscar mais uma resposta para a mesma pergunta, transitar numa zona de indiferenciação entre o real e o imaginário, entre o verídico e o verossímil, suportando o insuportável: a idéia de que a verdade nunca é acessível.

Ao rever a carta no filme que a traduz em imagens, Graciliano retorna ao ponto de partida e aponta para a mesma pergunta, ensaiando uma resposta diferente. Enquanto Pero Vaz relata um primeiro contato amistoso e cuidadoso para o rei absolutista, enquanto Humberto Mauro retrata um cuidado materno e uma delicadeza na descoberta inaugural do outro para o ditador moderno, Graciliano, contra o relato estatal, mas a favor da pedagogia, escreve a força e a brutalidade dos invasores como a verdade do contato com o outro, de tal forma que o passado confirma uma auto-imagem sustentada no presente.

A cada repetição da pergunta, uma resposta diferente. Um movimento circular sempre incompleto, que pede sempre mais uma volta. A mesma pergunta, sempre igual, e a resposta nunca a mesma, sempre diferente, definem uma maneira de conceber o tempo e narrar a história. O relato de um certo passado é uma certa resposta do presente que se soma a outras respostas que já foram dadas à pergunta que se repete há muito tempo. Na simultaneidade de respostas contraditórias, na sobreposição de tempos, memórias e documentos, na alternância de narradores e de narrativas, *Nove noites* responde à pergunta com (auto)biografias, maneiras de ler e de escrever que nos falam sobre eles e sobre nós, sobre a literatura e o tempo. Como nos ensina Silvia Molloy,

A autobiografia é sempre uma re-presentation, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros – entendendo por referência o remeter ingênuo a uma “realidade” e a fatos concretos, verificáveis – é, em certo sentido, pôr a questão de maneira falsa. A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização. (MOLLOY, 2003, p.19)

As respostas sempre diferentes encenam um diálogo entre maneiras de narrar a história e a literatura. De um lado, os acontecimentos desmentem a arte, pois “sabemos que foi diferente”. O narrador dá forma a uma verdade já formada e o leitor lhe delega o poder de guiá-lo a um final. De outro lado, a arte articula memórias e acontecimentos e diz que é “tudo inventado”, para “os que ficam, como você e eu, à espera de sentido”. Diversos narradores reconfiguram uma verdade nunca formada e deixam o leitor à deriva. A pergunta sempre a mesma, a resposta sempre diferente. “Uma tradução de Pero Vaz” apela para o documentado e acontecido, afasta o excesso e o inverossímil

que vê em *O descobrimento do Brasil*, na tentativa de unificar a escrita da vida nacional e domesticar a memória. Declarada a morte do Rei, do Estado Nacional e do pai, *Nove noites* não tem mais um destinatário todo poderoso a quem se dirigir e se submeter, não tem mais um único narrador que organiza e assegura o desenrolar da história, não atesta mais a sua veracidade nos acontecimentos passados. *Nove noites* responde a mesma pergunta escutando e dando voz ao outro, seja ele o índio do Tocantins ou o antropólogo de Columbia, o sertanejo ou a diretora do Museu Nacional, recorrendo a arquivos públicos e a correspondências privadas, entrelaçando vidas e tempos, mergulhando na memória e na rememoração, tratando a forma como conteúdo.

A convivência e a simultaneidade entre Bernardo Carvalho e Graciliano Ramos, entre 1937 e 2001, é fabricada com a indecidibilidade que está no centro da natureza artística do cinema, matéria da crítica, da memória, matéria do romance, e da autobiografia, que atravessa os dois. Se a memória transita entre o passado e o presente, o real e o possível, se o cinema transita entre a passividade da máquina e a atividade do sujeito, fragmentação e narrativa, a autobiografia, um gênero auto-reflexivo por excelência, circula por todos eles. Trata-se de uma escrita em que o objeto é o sujeito da escrita, em que o dentro se manifesta fora, em que o viajante sempre volta ao ponto de partida, em busca, como afirma Gusdorf, de uma coincidência e de uma unicidade impossível entre o homem que escreve e o homem que é descrito, nunca iguais e sempre em reconfiguração. (GUSDORF, 1991, p. 22/23) Trata-se ainda, segundo esse filósofo que inicia a sua longa reflexão sobre a autobiografia no cárcere alemão durante a guerra, de uma tentativa de domesticar o selvagem, o dentro, a memória, aquilo que é da ordem da incoerência, do informe e da inconsistência, aquilo que desafia a forma e a fórmula do fora, do espaço geométrico e do tempo linear. (GUSDORF, 1991, p.30/31)

Sempre às vésperas de uma guerra, Bernardo Carvalho e Graciliano Ramos enfrentam a delicada relação entre presente e passado, verdade e mentira, documento e ficção, arte e política, no intrincado compromisso e contemporaneidade entre o estado totalitário, o marxismo e o estruturalismo. Escritos de vidas, do outro e de si, que transbordam os gêneros textuais, as fronteiras espaciais e a cronologia temporal para narrar a história de uma modernidade autoritária e bélica, que se alimenta da exclusão do outro, a história de um estado disciplinador e unificador, que para triunfar deixa de lado o excesso, o múltiplo, o estranho, o indefinido, e se depara com a impossível definição do estrangeiro. Na tentativa de contrariar essa lógica, constroem-se estratégias distintas, maneiras de narrar. A pergunta sempre a mesma. A resposta sempre diferente.

A simultaneidade tensa, característica da literatura e condição da história, é também o segredo que herdamos dos nossos melhores ensaios de interpretação nacional: a idéia de “um passado que se estuda tocando em nervos”(FREYRE, 2002), a sensação de inadequação dos “desterrados na própria terra”(HOLANDA, 2002), a descoberta de que é possível “assistir pessoalmente às cenas mais vivas do seu passado”(PRADO Jr., 2002).

Reivindicar uma simultaneidade e uma convivência entre os opostos não significa reivindicar uma indistinção, muito pelo contrário. Como ensina Virno (2003), o que provoca a indistinção entre presente e passado, real e virtual, e paralisa a história, não é a simultaneidade, mas justamente o ultrapassamento da fronteira que dá a um a aparência do outro, apagando a diferença no esforço de sincronização e homogeneização.

Sabendo que nenhuma tradição dura sozinha e que toda fragmentação é contrariada pela linearidade de um relato, a fabricação de uma convivência que nunca existiu, a montagem de fragmentos inatuais, inoperantes e esquecidos em outro contexto, a construção de um artifício que coloca em simultaneidade o não-simultâneo devolvendo-lhe atrito, busca aprender a viver com o outro, aprender a dialogar com quem pensou o problema antes de nós e diante de nós, e a ensaiar uma política da memória e das gerações que não apague a diferença, mas que busque manter e provocar uma convivência tensa entre presente e passado, entre real e possível.

Referências Bibliográficas

- [1] CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [2] RAMOS, Graciliano. Uma tradução de Pero Vaz. In: _____. *Linhas tortas*. 14 ed. São Paulo: Record, 1989.
- [3] MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- [4] GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.
- [5] FREYRE, Gilberto. Prefácio à primeira edição. In: _____. Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. In: SANTIAGO, S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguillar, 2002. (V.II)
- [6] HOLANDA, Sérgio Buarque de. Fronteiras da Europa. In: _____. Raízes do Brasil. In: SANTIAGO, S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguillar, 2002. (V. III)
- [7] PRADO Jr, Caio. Introdução. In: _____. Formação do Brasil contemporâneo. In: SANTIAGO, S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguillar, 2002. (V. III)
- [8] VIRNO, Paolo. *El recuerdo do presente*: ensayo sobre el tiempo histórico. Trad. Eduardo Sader. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Autora

¹ **Renata TELLES, Profa. Dra.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
renatatelles@hotmail.com