



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**



**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E RECEPÇÃO**

MARIA DA CONCEIÇÃO SANTOS

**A OBRA FICCIONAL DE SÉRGIO MILLIET:
MARCAS AUTOBIOGRÁFICAS NA NARRATIVA *ROBERTO* (1935)**

São Cristóvão – SE

2022

MARIA DA CONCEIÇÃO SANTOS

**A OBRA FICCIONAL DE SÉRGIO MILLIET:
MARCAS AUTOBIOGRÁFICAS NA NARRATIVA *ROBERTO* (1935)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe – UFS como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura e Recepção

Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

São Cristóvão – SE

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

MARIA DA CONCEIÇÃO SANTOS

**A OBRA FICCIONAL DE SÉRGIO MILLIET:
MARCAS AUTOBIOGRÁFICAS NA NARRATIVA *ROBERTO* (1935)**

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro
Universidade Federal de Sergipe

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso
Universidade Federal de Sergipe

Membro Titular: Profa. Dra. LosanaHada de Oliveira Prado
Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas

Local: Universidade Federal de Sergipe/ São Cristovão

AGRADECIMENTOS

Por ter concluído este trabalho, resultado de dois anos e meio de trajetória marcada pela conturbada pandemia da COVID-19, devo muitos agradecimentos.

A Deus, o criador de tudo e de todos, pai misericordioso que não nos condena como o mundo, mas nos aceita e nos acolhe em nossas misérias, convidando-nos a uma vida nova. Sou fruto da sua intercessão, ó Pai Amado. Entrego em suas mãos esse título acadêmico e peço-lhe que me mostre onde devo estar e os novos rumos a tomar. Gratidão por sempre estar comigo nos piores e melhores dias. O que seria de mim se não fosse a minha fé?

Ao Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro, meu orientador dentro e fora da sala de aula, pelos anos de amizade, paciência e acolhimento. Sei que dei muito trabalho, professor, pois, por vezes, até eu não acreditava mais em mim em razão do cansaço e do desânimo que as circunstâncias me causavam. Você, sempre doce e humano, dizia "Vai dar certo!", e eu consegui.

A minha mãe, que me apoia incondicionalmente. O que seria de mim sem você, minha "coroa" (como carinhosamente a chamo)? O que seria do meu filho, desde os quatro meses de vida sob seus cuidados, para que eu pudesse trabalhar e estudar? O que seria de mim e de meu filho sem esse amor que transborda, que cuida, zela e protege?

A meus irmãos, cuja união, a despeito de algumas divergências, se mantém firme pelo amor que temos uns pelos outros.

Às pessoas especiais que guardo no coração. Algumas delas não caminham mais comigo, mas as memórias afetivas permanecerão para sempre, pois foram pessoas que fizeram parte da minha história e do meu desenvolvimento pessoal e profissional.

A meus alunos. Amo todos vocês.

“O mau escritor se academiza, não por participar de algum cenáculo, o que pode acontecer com todo mundo, mas porque abandona sua expressão própria em benefício de receitas aprendidas.”

Sérgio Milliet

RESUMO

A autobiografia, conforme descrita neste trabalho, corresponde a um gênerotextual ou literário que apresenta inúmeros contornos e desdobramentos, o que torna a tentativa de uma definição fixa algo escorregadio e flutuante. Sob esse viés, este gênero literário-discursivo é considerado, por muitos críticos, um gênero híbrido, tendo em vista seu caráter flexível no que diz respeito ao rompimento das amarras da referencialidade literária tradicional. Isto posto, esta dissertação busca identificar as marcas autobiográficas presentes na narrativa *Roberto*, por meio de uma investigação crítico-literária, como forma de busca memorialística e descoberta identitária de Sérgio Milliet. Entretanto, as discussões tecidas serão fundamentadas, para além das teorias apresentadas, no “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, pois, embora a obra apresente inúmeros aspectos que associam Milliet a Roberto, a narrativa não é uma autobiografia, por razões que serão discutidas no trabalho. Em termos de estrutura, esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, apresentamos o perfil biobibliográfico de Sérgio Milliet. No segundo, à luz da obra *A personagem de ficção* (2009), de Antonio Candido, faremos uma análise dos elementos constitutivos da narrativa *Roberto*, examinando a composição das personagens, do espaço e do tempo. Por fim, no terceiro e último capítulo, serão analisados os aspectos autobiográficos da narrativa, interseccionando ficção e realidade, objetivo maior deste trabalho. Este último capítulo subdivide-se em três seções, “Infância”, “Adolescência” e “Participação e engajamento político nos anos 1930”, a fim de que sejam nelas delineadas as marcas autobiográficas de *Roberto* de maneira mais organizada e precisa. Para respaldarmos as discussões deste capítulo, estabelecemos um diálogo entre a obra e os dois volumes do livro de memórias *De ontem, de hoje, de sempre* (1960 -1962).

Palavras-chave: Sérgio Milliet; Modernismo; Autobiografia; Romance de 30.

ABSTRACT

Autobiography, as described in this work, corresponds to a textual or literary genre that features numerous shapes and developments, which makes the attempt to find a fixed definition into something slippery and fluctuating. Under this bias, this literary-discursive genre is considered, by many critics, a hybrid genre, in view of its flexible character with regard to breaking the ties of traditional literary referentiality. That said, this dissertation seeks to identify the autobiographical marks present in the narrative *Roberto*, through a critical-literary investigation, as a form of memorialistic search and identity discovery of Sérgio Milliet. However, the discussions will be based, in addition to the theories presented, on the “autobiographical pact” of Philippe Lejeune, for though the literary work presents numerous aspects that associate Milliet with Roberto, the narrative is not an autobiography, for reasons that are discussed in this work. In terms of structure, this dissertation is divided into three chapters. In the first, we present the biobibliographic profile of Sérgio Milliet. In the second, in the light of the theories of Antonio Candido and his work *A personagem de ficção* (*The fictional character*) (2009), we analyze the constitutive elements of the narrative *Roberto*, examining the composition of the characters, space and time. Finally, in the third and last chapter, the autobiographical aspects of the narrative are analyzed, intersecting fiction and reality, the main objective of this work. This last chapter is divided into three sections: “Childhood”, “Adolescence” and “Participation and political engagement in the 1930s”, so that autobiographical marks can be outlined in such sections, with regard to *Roberto*, in a more organized and precise way. To support the discussions in this chapter, we established a dialogue between the literary work and the two volumes of the memory book *De ontem, de hoje, de sempre* (*Yesterday, today, always*) (1960 – 1962).

Keywords: Sérgio Milliet; Modernism; Autobiography; Novel of the 30s.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.SÉRGIO MILLIET, UM “INTELECTUAL EM AÇÃO”	13
1.1 PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE SÉRGIO MILLIET	13
1.2 O DESEJO DO “HERÓI” PELA FORMAÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A NARRATIVA <i>ROBERTO</i>	22
1.3 <i>ROBERTO</i> : EDIÇÃO E RECEPÇÃO	27
1.4 <i>ROBERTO</i> : CAPA DA EDIÇÃO	28
1.5 <i>ROBERTO</i> : PREFÁCIO	30
2. O TEMPO, O ESPAÇO E O PROTAGONISTA DA NARRATIVA <i>ROBERTO</i>	32
2.1 A NARRATIVA	32
2.2 O ROMANCE	33
2.3 A PERSONAGEM ROBERTO	36
2.4 O TEMPO	41
2.5 O ESPAÇO	43
3. DE SÉRGIO A ROBERTO: ASPECTOS AUTOBIOGRÁFICOS REFLETIDOS NA PERSONAGEM DA NARRATIVA	45
3.1 “ <i>ROBERTO</i> NÃO É AUTOBIOGRAFIA”	45
3.2 INFÂNCIA	51
3.3 ADOLESCÊNCIA	57
3.4 PARTICIPAÇÃO E ENGAJAMENTO POLÍTICO NOS ANOS 1930	65
3.4.1 O MODERNISMO DÁ AS CARTAS: MÁRIO, OSWALD E ROBERTO	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	76
ANEXOS	79

INTRODUÇÃO

A discussão a respeito do que hoje se denomina “escrita de si” não é recente. Muito já se disse sobre o fato de muitos escritores tomarem a própria existência como assunto literário, seja como meio para aprimorarem o autoconhecimento, seja como tentativa de revisitarem memórias afetivas, ressignificando, assim, o passado no presente. A primeira dessas produções teria sido a de Santo Agostinho, *Confissões*, escrita entre os anos de 397 e 398. Nesta obra, Santo Agostinho narra sua vida antes e depois de sua conversão ao Cristianismo, realçando sua condição de pecador e a misericórdia divina que alcançou após a conversão. Desse modo, o autor ressignifica, a partir de sua percepção do presente, seu passado secular. Desde então – e lá se vão 17 séculos... –, muitos outros escreveram textos de natureza autobiográfica (alguns mais literários, outros menos).

Escolhemos como objeto de análise um desses textos: a narrativa *Roberto*, do escritor modernista (embora ele às vezes não se visse como tal) e crítico de arte Sérgio Milliet. Publicada em 1935, a narrativa (assim classificada pois é por esse estatuto genérico que ela é designada no aparato peritextual da publicação) nos permite conhecer as memórias autobiográficas do autor, conquanto este não a assumia como autobiografia. Nela encontramos inúmeros aspectos que muito verossimilmente foram extraídos da própria vida de Sérgio Milliet, e são a identificação e a análise de parte desses aspectos – nos quais o autor apresenta, para além do conteúdo intimista da obra, algumas situações históricas dos cenários europeu e brasileiro das primeiras décadas do século XX – o propósito maior desta pesquisa. Destacam-se, do grande pano de fundo que atravessa a obra, eventos como a Primeira Guerra Mundial, a política das oligarquias cafeeiras paulistas, a realização da Semana de Arte Moderna em 1922, a crise mundial de 1929, o governo de Getúlio Vargas, a Revolução Constitucionalista de 1932 e a criação da Universidade de São Paulo, dentre tantos acontecimentos simbólicos que alteraram significativamente a cultura e a política nacionais.

A narrativa *Roberto*, objeto de investigação dessa pesquisa, tem por cenário a Europa (Suíça) e o Brasil, e nela é narrada a trajetória do jovem Roberto, que, ao ficar órfão de mãe aos dois anos de idade, vai morar com a avó materna e suas tias. Aos quatorze anos de idade, Roberto – como havia feito Sérgio Milliet – vai estudar na Suíça. Tem-se na narrativa a perfeita representação do sujeito deslocado, incessantemente insatisfeito e sempre saudoso, representação literária do próprio Milliet, que, como veremos no decorrer desse trabalho, foi

igualmente um sujeito amiúde “em trânsito” e “à busca” de algo. Mas, antes de tratarmos da criação, apresentaremos – de forma muito breve, nos limites possíveis para uma dissertação – o perfil biobibliográfico do criador.

Desde já, apresentamos alguns dados biográficos de nosso autor: Sérgio Milliet da Costa e Silva nasceu no dia 20 de setembro de 1898 na cidade de São Paulo. A capital paulista desenvolvia-se então muito rapidamente: se em 1872 a cidade contava apenas 26 mil habitantes, já em 1890 alcançava o expressivo número de 64 mil residentes. Foi nesse cenário, impulsionado por um ideal de desenvolvimento econômico em consonância com um significativo momento histórico, que foi eleito o primeiro presidente do Brasil, o paulista Prudente de Morais, em 1894.

Milliet tinha apenas dois anos de idade quando sua mãe faleceu. Em 1912, com o apoio financeiro do tio Horácio e contrariando a vontade do pai, que gostaria de encaminhá-lo ao comércio, Sérgio Milliet, que acabara de terminar o curso secundário, viaja para a Suíça. Em Genebra, Milliet estudará na Escola de Comércio, e mais tarde, em Berna, concluirá seus estudos em Ciências Econômicas e Sociais. Seu retorno ao Brasil se dará no ano de 1920. Nesses oito anos, Milliet possivelmente teria visitado o Brasil algumas vezes, mas sua formação identitária se deu, sobretudo, na Europa, sendo ele a imagem (ou personificação) do “estrangeiro por toda parte”, pois mesmo quando estava no Brasil Milliet se comportava como um europeu.

Dito isso, a narrativa *Roberto* apresenta, em linhas gerais, a trajetória de um jovem brasileiro que viaja à Europa em busca de formação e de afirmação de sua identidade. Seria Roberto a extensão ou o *alter ego* do próprio Sérgio Milliet?

O presente trabalho visa a analisar as marcas autobiográficas presentes em *Roberto*, por meio de um estudo crítico-literário e de natureza bibliográfica, em que foram priorizadas leituras de caráter teórico, como a de obras em que se discutem os conceitos de identidade na pós-modernidade (Stuart Hall), de memória coletiva e individual (Maurice Halbwachs), questões ligadas à linguagem e à mente humanas (Chomsky), noções de espaço, tempo e herói na narrativa (Bakhtin), o universo das obras, do escritor e do campo literário, bem como as questões relativas à enunciação (Maingueneau), e as tipificações da personagem de ficção (Antonio Candido). Foram igualmente consultadas obras mais próximas do objeto de pesquisa, dentre as quais mencionamos as do próprio autor, como suas memórias, e sua fortuna crítica (Campos, Pinheiro, Gonçalves e outros).

Sobre a escolha da obra e do viés de leitura: a prosa literária é um tipo textual que sempre me agradou, dada sua versatilidade de temas, estruturas e arranjos linguísticos. Ademais, sempre tive curiosidade em conhecer mais profundamente a obra de Milliet, que, conforme veremos no decorrer deste estudo, conquanto tenha sido um intelectual que muito contribuiu para a vida cultural brasileira de sua época, acabou tendo com o passar do tempo sua obra ignorada pela crítica e pelo público leitor. Seus poemas, por exemplo, permanecem em grande parte inexplorados. Assim, uniram-se dois interesses: estudar a obra literária *Roberto* e conhecer um pouco mais da vida e do legado de seu autor, Sérgio Milliet.

A dissertação divide-se em três capítulos: no primeiro, apresentamos o perfil biobibliográfico de Milliet, algumas considerações preliminares sobre a narrativa *Roberto*, a análise e descrição da única edição existente e de seu prefácio, e alguns comentários sobre sua recepção pelo público leitor; no segundo, apresentamos o exame de três elementos da obra: a personagem, o tempo e o espaço. “A” personagem, pois nosso objeto de análise é apenas Roberto, a única personagem que nos é detalhadamente apresentada pelo narrador. Para tanto, serviremo-nos como aporte teórico de Genette (1979), Maingueneau (2001), Bakhtin (1986) e Antonio Candido (2009), dentre outros; e, por fim, trataremos no terceiro e último capítulo, a partir do exame dos conceitos de autobiografia e de pacto autobiográfico, a análise do *corpus* desta pesquisa. Neste capítulo, discriminam-se as três fases da vida da personagem: infância, adolescência e fase adulta, identificando, nesses três recortes temporais, as marcas autobiográficas que aproximam ficção e realidade, num trânsito que – intencionalmente ou não – por vezes desorienta o leitor, que vê no relato da vida da personagem a biografia do próprio autor.

Esperamos, com esse estudo, dar – no ano em que se celebra o centenário de realização da Semana de Arte Moderna –, para além de uma modesta contribuição para os estudos de autores modernistas brasileiros, visibilidade a uma obra pouco conhecida de um de nossos maiores intelectuais.

1.SÉRGIO MILLIET, UM “INTELECTUAL EM AÇÃO”

Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) foi sociólogo, ensaísta, escritor, poeta, tradutor e um renomado crítico de arte. Com efeito, seu nome é bastante mencionado na seara artística, visto que, para além das atuações acima destacadas, foi um dos principais idealizadores da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Seu papel de destaque não para por aí: o diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo– Biblioteca Mário de Andrade – foi um dos precursores da Bienal Internacional de São Paulo e um dos maiores entusiastas pela criação do Museu de Arte Moderna da capital paulista.

Este capítulo tem por objetivo traçar um breve perfil biobibliográfico de um dos nomes mais importantes do movimento modernista brasileiro. A esse apanhado acrescentam-se considerações sobre a edição e a recepção crítica de *Roberto* (1935), narrativa praticamente inexplorada pela crítica e objeto deste estudo. No que tange à recepção crítica da narrativa, toma-se como referência um artigo assinado por Mário de Andrade publicado na *Revista Movimento* (jul. – set., 1935). Esse texto, extraído do exemplar do periódico que integra o acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin, é retranscrito no final deste trabalho (v. “Anexos”).

1.1 PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE SÉRGIO MILLIET

Cabe preliminarmente afirmar que as informações arroladas nesta sucinta biografia foram em grande parte recolhidas dos trabalhos de Serrano (2016), *A Crítica Bandeirante*, de Bivar (2007), *Vivre à St.Paul: os imigrantes franceses na São Paulo oitocentista*, e da coletânea organizada por Gonçalves (2004), *Sérgio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de arte e Ação cultural*.

Em sua dissertação, Serrano (2016) examina a crítica literária paulista realizada entre 1920 e 1950, de que fazia parte, como figura de proa, Sérgio Milliet. Serrano busca entender as motivações que teriam levado Milliet a enveredar pela crítica depois de ter-se lançado como poeta (em língua francesa, na Suíça, e em língua portuguesa, ao retornar da segunda temporada europeia).

Responder a semelhante questão não é o objetivo desta pesquisa. O que afirmamos é que, de fato, depois de ter estreado como poeta (e com relativo sucesso), Milliet se firma como crítico de artes plásticas e de literatura, possivelmente por sua formação em Sociologia e pelo

trabalho jornalístico que por décadas desenvolveu nos principais jornais de São Paulo. Além disso, outro fato que podeter contribuído para que Milliet transitasse para o mundo da crítica foi o seu ceticismo, que lhe fazia problematizar sua realidade e as verdades pré-estabelecidas. Por outro lado, o exercício da crítica, diferentemente daquilo que muitos leitores acreditam, é também uma realidade paralela ao universo poético, tendo em vista que no movimento da crítica existe o encontrar-se do crítico com o objeto lido. O que seria o olhar sensível daquele que observa em relação ao objeto observado senão poesia?

Em seu livro de memórias *De ontem, de hoje, de sempre: Amigos, Amiga*, Milliet (1960, p. 27 e 98) reflete sobre a crítica, entendendo-a de modo diverso do de seus contemporâneos:

Sempre tive medo dos “donos da verdade”, qualquer que fosse: política, religiosa, literária, artística. No entanto, quando Sweeney, a propósito da jovem pintura norte-americana, observa (Quadrum, n.2): “o velho acabou; o novo ainda não tomou forma definitiva”, eu concordo. É que, embora a primeira parte da assertiva tenha tudo do dogma, a segunda equaciona diferentemente o problema, abre uma perspectiva nada rígida e sugere a possibilidade de mais de uma solução. (MILLIET, 1960, p.27)

Adiante, conclui:

“Um crítico cem por cento coerente é um homem sem esperança”. A observação de Oswaldino Marques (*A seta e o alvo*) é muito pertinente. O fato de corrigir artigos alheios durante muitos anos, na faina mais do que ingrata de redator-secretário, viciou-me a ponto de não poder passar os olhos numa página, sem, de imediato, repor o pronome em seu lugar certo ou ajeitar o infinito pessoal. Ia-me tornando um homem sem esperança, um homem sem a capacidade de encarar um erro gramatical como efeito de estilo e força expressiva. Inútil dizer que na primeira oportunidade, abandonei o emprego. E, desde então, esforço-me por esquecer toda sabença, a fim de gostar ou não, muito simplesmente, do que leio. Viva o impressionismo crítico que dá margem a entusiasmos e ojerizas, é certo, mas não destrói a nossa receptividade. (MILLIET, 1960, p. 98)

De forma concomitante, os dois fragmentos acima evidenciam uma certa aversão de Milliet aos puritanismos sistemáticos e às verdades inquestionáveis. Para o autor, toda forma de conhecimento ou de manifestação artística precisa passar pelo exercício da crítica, criando novos espaços para a reflexão sobre determinado objeto. Essa seria, então, a principal razão de ser da arte, instrumento de apreciação de Milliet: tornar a sociedade mais culta, crítica, apta a requerer seus direitos de cidadãos.

No final do segundo excerto, por exemplo, percebemos a existência dessa linha tênue que o próprio escritor estabelece entre a crítica e a poesia. O impressionismo crítico é em grande parte intermediado pela identificação do crítico com o objeto analisado, que, ao emocionar

aquele que observa, faz de sua recepção um espaço de prazer e de, no momento da elaboração da crítica, criação poética.

Conforme já mencionado, não tentamos estudar o porquê de Sérgio Milliet ter optado pela crítica e relegado a um segundo plano sua produção poética e ficcional. Nosso intuito, aqui, é tão somente mostrar que os dois movimentos – crítico e literário – se interseccionam.

Em sua tese de doutoramento, Bivar (2007) investiga a situação dos imigrantes franceses em São Paulo, em meados do século XIX, e destaca a influência dessa imigração na cultura paulista e nacional da época. A pesquisadora ressalta que tal quadro imigratório não constituiu uma diáspora, pois a dispersão dos franceses, naquele momento, não se deu por consequência de preconceito ou perseguição política, religiosa, étnica ou afins. Dados históricos apontam que a presença dos franceses no Brasil inicia ainda no século XVI, quando, por ocasião da cobiça pelo pau-brasil, houve a tentativa de fixação de uma colônia francesa no Rio de Janeiro. A família de Milliet ter-se-ia fixado no Brasil na virada do século XVIII para o XIX, e Sérgio seria, por conseguinte, o produto do entrecruzamento cultural entre o Brasil e a França. Embora não fossem numericamente tão expressivos quanto os italianos e os japoneses, os franceses na São Paulo oitocentista contribuíram significativamente para a formação cultural da sociedade paulista, palco de encontro entre diferentes nacionalidades. A imigração francesa, insiste-se, deu-se de forma individual e espontânea, diferentemente de outros processos imigratórios. Entretanto, a autora ressalta que a imigração francesa, constituída, num primeiro momento, sobretudo por viajantes, escritores, pintores, engenheiros e fazendeiros, teria, ao longo do tempo, perdido o caráter elitista, posto que, em levadas seguintes, em nossas terras igualmente aportaram franceses de pouco ou nenhum recurso.

A França era uma das maiores potências europeias, e sua industrialização era crescente. Sua classe burguesa legitimava comportamentos e formas de vestir, de comer e de consumir. Assim, na São Paulo oitocentista, a influência dos franceses tornou-se expressiva, não somente no que dizia respeito à incorporação de termos franceses ao vocabulário brasileiro, mas também aos hábitos e costumes do dia a dia.

Por fim, passamos ao último livro mencionado no início desta subseção. Em *Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, Crítica de arte e Ação cultural*, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004) reúne textos em que se examina a atuação de Milliet como literato e como crítico. A

esse conjunto de artigos Gonçalves adiciona um ensaio de Antonio Candido, “Sérgio Milliet, crítico”, de 1978. É desse ensaio que trataremos a seguir.

Sérgio Milliet, afirma Candido, fez parte da geração que testemunhou – e vivenciou – duas guerras mundiais. Sua principal atividade intelectual tornou-se, nas décadas subsequentes a seu retorno da Europa, a atividade crítica, que, fomentada diariamente, independentemente das circunstâncias, se consolidaria nos rodapés reunidos nos dez volumes do *Diário crítico*, sua obra mais expressiva.

Tornou-se conhecida a definição de Milliet proposta por Candido, “homem-ponte”, que representaria Milliet como o elo entre as gerações de 22 e 45, a geração dos escritores modernistas que quis revolucionar as formas de expressão da arte e que ansiou por uma arte que pusesse em evidência a identidade brasileira, e a geração seguinte, mais crítica e acadêmica, de que Candido fazia parte.

Sérgio Milliet da Costa e Silva nasceu, como dissemos na seção introdutória desta dissertação, em São Paulo no dia 20 de setembro de 1898. Sua família materna era de ascendência francesa: sua mãe, Aída Milliet, era filha de Alphonse Auguste Robert Gumble Milliet, primeiro agente consular da França em Santos e proprietário de grandes extensões de terra, mais tarde urbanizadas em empreendimentos que renderam altos lucros à família. A família paterna de Milliet não tinha condição econômica semelhante. Tal posição, no entanto, não impediu o casamento de Fernando da Costa e Silva com Aída Milliet. Comerciante de origem portuguesa, o pai de Milliet tinha formação intelectual modesta. Seu casamento com Aída muito verossimilmente lhe abriria caminhos para ascender socialmente, mas a morte prematura de Aída mudaria o rumo da família.

Milliet tinha apenas dois anos de idade quando sua mãe faleceu¹. Num primeiro momento, o pai consentiu que o garoto fosse criado pela família materna. Assim, foi na mansão do tio Horácio, na Avenida Paulista, que Sérgio Milliet viveu grande parte da infância. Foi Horácio Sabino, aliás, quem lhe possibilitou, anos mais tarde, fazer seus estudos na Europa.

¹Milliet pouco fala de sua origem, infância e adolescência em seus escritos. Nos textos de cunho mais acentuadamente autobiográfico, o autor costumeiramente adota como ponto de partida sua viagem à Europa. As informações aqui apresentadas foram extraídas dos volumes I e II de *De ontem, de hoje, de sempre*.

No volume II de seu livro de memórias, *De ontem, de hoje, de sempre: Recordações com devaneios*, Milliet (1962, p. 69) rememora com muito sentimento e saudosismo esse seu tio Horácio, de quem afirma o seguinte:

Nunca me confessei. Deixo-o para o fim. Como não tenho memória, será mais fácil uma confissão sintética em que dezenas de pecados serão esquecidos de boa-fé. Por falar em memória, meu tio Horácio tinha-a excelente (...). Sempre recordarei com ternura esse tio Horácio que me deu a oportunidade de estudar na Europa. E outras oportunidades me houvera dado, sem dúvida, se não esbarrasse, no sobrinho, com uma trêfega inquietação e uma rebeldia indomável. Por causa dessa rebeldia passei maus bocados na juventude, e por causa da inquietação perdi todas as possibilidades de uma carreira ... brilhante. Coisa que, se bem me lembro, já contei. (MILLIET, 1962, p.69)

Sérgio era mimado pelas tias e recebia cuidados muitas vezes exagerados. Pôde, no período em que foi criado pela família materna, receber uma boa educação formal. Naquela fase, transitava entre os livros da biblioteca do tio e recebia aulas particulares em casa. Mais tarde, foi matriculado nas melhores escolas. Nesses espaços formativos, conviveu com os filhos das famílias da elite paulistana e conheceu figuras com as quais, anos mais tarde, compartilharia projetos intelectuais.

Em 1912, aos quatorze anos de idade, com o apoio financeiro do tio Horácio, Sérgio Milliet viaja para a Suíça. Em Genebra, Milliet estudará na Escola de Comércio, e, em Berna, concluirá seus estudos em Ciências Econômicas e Sociais.

A trajetória de Milliet em parte se assemelha à de seus contemporâneos bem-nascidos, posto que, conquanto não fosse filho da elite oligárquica, pôde estudar na Europa, ainda que vivendo por vezes com alguma dificuldade financeira e realizando “bicos”, dos quais sobressai o de professor de tango para “senhoras entediadas”. Seu pai, como se lê no segundo tomo de *De ontem, de hoje, de sempre: Recordações com devaneios*, tinha sido igualmente um notável dançarino:

Meu pai adorava jogar boliches tomando vinho do Porto. Viúvo e com filhos pequenos, tinha que os levar consigo para o antigo clube Germania, onde os deixava dormindo em cima de um bilhar enquanto se divertia. Era dançarino exímio, campeão de valsa, e amador apaixonado de corrida de cavalos. Mas só era boêmio para essas coisas. Fora do boliche, da valsa, do prado, era bem um filho de português, honesto, trabalhador, nada brilhante, nem muito culto. (MILLIET, 1962, p. 49)

Em 1914 eclode a Primeira Guerra Mundial. A Suíça, neutra, não se envolveu diretamente na disputa. Isso fez com que o país se tornasse o destino de inúmeros intelectuais e artistas das mais diferentes origens, durante e até mesmo depois da guerra.

De acordo com Gonçalves (1992, p. 6, *apud* SERRANO, 2016), a Suíça, naquele momento histórico, era um território com características únicas:

A Suíça tem marcadamente acentuada, nestes anos de pré-guerra, guerra e imediato pós-guerra, a sua característica de núcleo de encontro e confronto de intelectuais, políticos e personalidades do meio científico e cultural. Genebra, especialmente, onde se encontra Sérgio Milliet, pode ser descrita como “um cadinho”, onde a todo instante se formam novos amálgamas: laboratório político, econômico e intelectual. Muitos estrangeiros exilam-se na Suíça, nas duas primeiras décadas do século XX: além dos políticos russos citados [Lênin e Stalin] e de Romain Rolland, o físico Albert Einstein, o pintor Kokoschka, o escritor Hermann Hesse, trazendo ao ambiente uma grande ebulição científica e cultural.

Por outro lado, a própria organização política do país, uma confederação de cidades, com língua, religião e tradições culturais diferentes sob uma mesma nacionalidade, favorece um contato intelectual [...], decorrendo disso a possibilidade do conhecimento de posições filosóficas, literárias e culturais advindas das culturas matrizes, devendo-se considerar sobretudo a informação filosófica alemã e francesa, que convivem em contínua interação.

Muitos genebrinos (língua francesa) completam seus estudos em Berna (língua alemã), havendo, pois, viva possibilidade de confronto de informações e reciclagem de valores. Foi em Berna que Sérgio Milliet também terminou sua formação acadêmica. (SERRANO, 2016, p.97)

Uma vez na Suíça, o jovem brasileiro fez amizade com escritores, poetas e artistas plásticos. Do grupo de amigos, destacam-se Charles Baudouin e Henri Mugnier, dois escritores que, em 1916, formariam o grupo da nova geração de poetas genebrinos, de que fazia parte Milliet. Ainda no mesmo ano, esse grupo editaria a revista *Le Carmel*. É nessa revista que Milliet publica, em 1917, seu primeiro poema, “La Chimère”, e é pela editora do grupo que sai, no mesmo ano, seu primeiro livro, *Par le Sentier*².

Em 1920, Milliet retornou a São Paulo. Na cidade natal, (re)encontrou artistas e intelectuais eufóricos ante a possibilidade de revolucionar, na esteira do que se fazia na Europa desde o início da década de 1910, as formas de manifestação artística. O país aproximava-se, naquele momento, de uma data bastante significativa: o centenário da Independência. Os novos amigos, dos quais podemos citar Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme e Tácito de Almeida, Di Cavalcanti e Anita Malfatti, tencionavam romper com os valores estéticos do passado e construir uma arte nova “genuinamente brasileira” que expressasse os valores contemporâneos e, ao mesmo tempo, resgatasse uma tradição verdadeiramente nossa. Em 1922, Milliet participou, como poeta, da Semana da Arte Moderna: versos de *Œil-de-bœuff* foram declamados por seu amigo Henri Mugnier no palco do Theatro Municipal de São Paulo. A sua

² Sobre o livro de estreia de Sérgio Milliet, v. PINHEIRO, 2018.

participação no evento, afirmou ele, foi casual. Só bem mais tarde ele passaria a escrever em língua portuguesa e faria traduções do francês para o vernáculo. Na sequência, Milliet seria um dos mais importantes colaboradores da revista *Klaxon*. “Chanceler” do periódico, foi o principal responsável pela parceria com revistas estrangeiras, dentre as quais a belga *Lumière*.

Em 1923, tem início a segunda longa temporada de Milliet na Europa. Desta feita, o autor de *Œil-de-bœuf* instala-se em Paris, cidade em que permanecerá até o final de 1925. É nessa fase que se estreita a amizade de Milliet com Mário de Andrade, que durará até a morte de Mário, em 1945. Ao longo desse período, os dois amigos trocaram farta correspondência. Em uma dessas cartas, Mário pediu a Milliet que voltasse ao Brasil para “investir em sua brasilidade. Ser revolucionário às escondidas. Vem para cá, seu bobo, ter destino”³.

De volta à capital paulista, em 1926, Milliet assume o cargo de gerente do *Diário Nacional*. Publica, em 1927, seu primeiro livro de versos em língua portuguesa, os *Poemas Análogos*, pela mesma editora que posteriormente publicaria *Roberto*, nosso objeto de estudo.

Roberto, texto com traços autobiográficos e satíricos, relata, para além dos vários outros aspectos de que iremos tratar no terceiro capítulo deste trabalho, o encontro de Sérgio Milliet com Oswald de Andrade, no período que antecedeu à realização da Semana de Arte Moderna. Sobre esse encontro, diz o narrador de *Roberto*:

Mas o literato obeso, fogo descobridor de gênios, abraçava Roberto numa agitação doente. Berrava entre gesticulações e carinhos:

– Eu te devo tudo. Eu te devo tudo. Você veio nos tirar deste buraco provinciano.

E agarrando-lhe pelo braço, puxava-o para o canto da sala sob a proteção da Virgem, para os elogios e derretimentos exagerados. (MILLIET, 1935, p.142)

Em 1929, Milliet casa-se com Lourdes Duarte, irmã do grande amigo Paulo Duarte. Seu único filho, Paulo Sérgio, nasce em 1930. O rapaz, que se iniciava na carreira literária, faleceria de tuberculose aos dezenove anos de idade. Para muitos amigos e admiradores de Milliet, sua vida divide-se em dois momentos: antes e depois da morte do filho. Sobre a perda repentina do filho, o intelectual afirma em seu livro de memórias ter sido o melhor pai que pôde ser. Na passagem que segue abaixo, Milliet, numa atmosfera saudosista e melancólica, reflete sobre a

³Transcrição da fala do professor Francisco Alambert no “IEBinário Sérgio Milliet: poesia e crítica” transmitido pelo Youtube em 16 de setembro de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=IHNNMd2LPJK>.

diferença de tratamento dado a ele por seu pai, Fernando da Costa e Silva, em relação ao que deu a seu filho Paulo Sérgio:

Eu fui inteiramente diferente com meu filho Paulo Sérgio. Li tudo o que escreveu, incentivei-o, critiquei-o com severidade, mas procurando sempre entendê-lo e buscando dar-lhe a oportunidade de escolher livremente o seu destino. Daí talvez ele dizer, desde pequeno, que eu me parecia com ele, isto é, com a ideia que tinha de como devia ser um pai e de como ele o seria se a semente houvesse vingado. (MILLIET, 1962, p. 113)

Ainda sobre esse acontecimento envolvendo a morte prematura de seu filho, afirma Paulo Duarte:

Depois, a morte do filho, no qual ele via sua continuação intelectual. Tudo falhou, amargou e decepcionou. (...) Mas tinha a humildade da inteligência (...) por isso tentava o consolo das deambulações pelos cantos do mundo a que se sentia mais ligado, Paris, Genebra (...), São Paulo, Rua Guarará, Clubinho, Paribar ... Vivia de uma ansiedade para outra inquietude. (...) onde estivesse vivia a ansiedade de voltar para casa. Na Suíça ou em Paris, queria voltar para São Paulo. Em São Paulo, queria voltar à Suíça ou Paris. Aposentou-se voluntariamente no seu cargo de diretor da Biblioteca do Departamento de Cultura. Logo depois queria voltar... (*apud* GONSALES, 2016, p. 156).

Para além de sua trajetória intelectual e artística, Sérgio Milliet também se engaja na política brasileira na década de 1930, no conturbado momento que culminará com a chegada de Getúlio Vargas ao poder. Durante o governo getulino, notadamente no período do Estado Novo (1937-1945), Milliet envolveu-se na luta pela redemocratização do país. Sobre sua participação na política, Antonio Candido afirma: “Como nós, [o autor] partira da sociologia, da psicologia, da economia, da filosofia; como nós, tinha uma preocupação política acentuada, sem sectarismo; como nós, aspirava a um socialismo democrático diferente das fórmulas reinantes” (GONÇALVES, 2004, p.18-19).

Naquele contexto, Milliet defendia a Revolução Constitucionalista, sendo um integrante partidário de esquerda. Uma vez que seu grupo de ideias políticas foi vencido, Milliet compreende que as mudanças na sociedade, que a tornariam mais participativa nos aspectos que competem à tomada de decisões políticas do país, não seriam feitas por meio da política, mas por intermédio da educação. Logo, o problema da política brasileira era puramente educacional.

O “intelectual em ação” exerceu o cargo de diretor da Biblioteca da Faculdade de Direito de São Paulo (1931-1932). Em 1935, na gestão de Paulo Prado, foi nomeado chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social e reestruturou a Revista do Arquivo Municipal. No mesmo

ano, publicou *Roberto*, narrativa que possui características autobiográficas, conquanto não se assumacomo autobiografia. Nessa obra, acompanha-sea formação de Roberto, de sua infância à idade adulta, no Brasil e na Suíça.

Não encontramos, até o presente, nenhum estudo de fôlego dedicado a essa narrativa. Eis uma das razões pelas quais escolhemos essa obra por objeto de pesquisa, posto que permanece praticamente inexplorada e seu exame pode contribuir para os estudos millietianos – e para aqueles relacionados à literatura ficcional brasileira como um todo na década de 1930. Buscamos também, nesse trabalho, ver em que medida Roberto encarna os dramas existenciais de sua geração, com a qual a personagem se identifica e da qual se distingue ao mesmo tempo.

Em 1938, Milliet lecionou Sociologia na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo e, em 1945, organizou e presidiu, também na capital paulista, o primeiro Congresso Brasileiro de Folclore. Nesse mesmo ano, foi nomeado vice-diretor do setor de cultura da UNESCO e, como diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, inaugurou a seção de arte que deu origem ao primeiro acervo público de arte moderna da América do Sul. Em 1948, Milliet foi um dos idealizadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Entre as décadas de 1940 e 1950, Milliet lecionou literatura francesa na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Mackenziee deu conferências sobre poesia brasileira em diversas cidades europeias. Milliet igualmente representou o Brasil em vários congressos internacionais da AICA-Unesco.

Além das obras já mencionadas até aqui, destacam-se da produção millietiana *Marcha a ré* (1935); *Roteiro do café* (2ª, 3ª e 4ª ed., 1939 – 1946); *Fora de forma e Marginalidade da pintura moderna* (1942); *Pintura quase sempre*; os dez volumes do *Diário crítico* (1944 – 1959); *De Ontem, de hoje, de sempre*, em dois volumes (1960 – 1962) e *De Cães, de gatos, de gente* (1964), no qual manteve o mesmo estilo da publicação precedente. A esses trabalhos acrescentam-se as inúmeras traduções que fez, dentre as quais as das obras de viajantes franceses, os *Ensaio*s de Montaigne e alguns títulos de Sartre e de Simone de Beauvoir.

Das obras citadas, são os dez volumes do *Diário crítico* que a crítica considera como sua produção mais relevante. A antologia de dez volumes reúne artigos, notas e ensaios sobre literatura e arte moderna. Milliet evidenciou, em sua crítica, dois aspectos que lhe pareciam os mais importantes de uma obra de arte: sua intenção e sua condição de comunicabilidade. Sua análise prescindia de hierarquias classificatórias. Segundo Candido,

a obra de Sérgio Milliet foi um grande ato crítico, uma penetração da personalidade nos problemas literários e nos textos do seu momento, para torná-los inteligíveis aos leitores e avaliar o seu significado no quadro dos esforços do homem. (GONÇALVES, 2004, p.26)

Sérgio Milliet foi figura marcante nos quadros da inteligência brasileira do século XX. Manteve-se ativo até as vésperas de sua morte, em 1966, escrevendo crônicas para o jornal *O Estado de S. Paulo*, apresentando exposições de arte, publicando livros e realizando traduções de autores franceses. Milliet foi, à sua maneira, um intelectual que transcendeu os limites da escrita e transitou por vários segmentos artísticos e culturais de sua época. Seus textos refletem a condição do homem de seu tempo e marcam o período em que a crítica literária e artística se fazia sobretudo nos periódicos. É a partir da década de 1970, logo após a morte de Milliet, que a crítica migra dos jornais para o meio acadêmico, lugar em que permanece, quase em sua totalidade, até hoje.

1.2 O DESEJO DO “HERÓI” PELA FORMAÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A NARRATIVA *ROBERTO*

Sérgio Milliet, em 1935, publicou seu único livro que poderia ser chamado de romance, *Roberto*. Chamá-lo-emos, neste estudo, de narrativa, posto que este é o subtítulo remático adotado no aparato peritextual da única edição do livro. Nessa obra, o autor põe em evidência, para além das questões artísticas ou políticas que agitavam os anos 1930, a representação de um sujeito em crise. Esse sujeito representaria metonimicamente toda sua geração ou seria o *alter ego* do próprio autor? Vejamos o que nos diz a respeito Sérgio Milliet, em entrevista concedida a Silveira Peixoto em 1938:

Conquanto o herói tenha sido evidentemente inspirado nas minhas experiências pessoais, o romance não é uma autobiografia, principalmente em relação ao enredo. Visei, com esse romance, a um objetivo demasiado ambicioso – o de escrever o drama de uma geração, a minha geração, a geração dos que estão a cavalo entre duas épocas. *Roberto* foi bem compreendido pelos homens de minha idade, de quarenta anos, mas não impressionou muito os moços e os velhos não o entenderam. Havia também, nesse livro, um problema que me preocupava: o do desterrado. Talvez tudo isso não estivesse bem amadurecido dentro de mim... (PEIXOTO, 1971, p.22)

O drama a que se refere Milliet é, em linhas gerais, o drama do sujeito moderno, e mais especificamente, o do artista brasileiro que experienciava, em todas as suas contradições, o dilema daqueles que defendiam uma arte genuinamente brasileira e, ao mesmo tempo, bebiam

– ou tinham bebido – nas fontes europeias, clássicas ou não. Às incertezas quanto ao rumo da arte somavam-se as de cunho individual, existencial, o que justifica o caráter por vezes intimista da narrativa (fato observável em outras obras, assinale-se, publicadas nas décadas de 1930 e 1940).

Mas o que vinha ocorrendo no mundo, e mais especificamente no Brasil, que potencializava essa atmosfera de inquietação, angústia e euforia a que Milliet se referiu na entrevista (e, igualmente, em *Roberto*)?

O século XX foi marcado por inúmeros acontecimentos de ordem política e histórica. A década de 1930 foi um dos principais períodos nos quais grandes mudanças e rupturas ocorreram. O mundo transformava-se rapidamente em razão da crescente industrialização europeia e norte-americana. No final da década, eclodiu a Segunda Guerra Mundial, fato histórico que alterou o quadro econômico e político de todo o planeta. O Brasil não passou incólume às mudanças, como atestam nossas sucessivas crises: falamos, aqui, da decadência das oligarquias, do governo de Getúlio Vargas; da Revolução Constitucionalista e do Estado Novo. Todos estes acontecimentos exigiram novos jeitos de ser e de se comportar no mundo, o que transformou não somente o cenário social e político do país, mas, também, o cenário artístico.

O no bojo dessas transformações – de que foi simultaneamente causa e consequência – que surgiu o Modernismo, que defende a proposta de interpretação do Brasil sob perspectivas não antes vistas. Os modernistas, em linhas gerais, opunham-se à arte convencional, à poesia parnasiana e à pintura acadêmica, posto que era chegado o momento de construirmos uma arte genuinamente brasileira, que falasse sobre e para o nosso povo. Não nos interessavam mais narrativas românticas, ancoradas no século XIX, mas narrativas atuais, que refletissem o momento presente. Quebra-se, assim, a aura sagrada dos heróis épicos: a definição de uma personagem como “herói” ou “vilão” não dependerá mais, essencialmente, de seus comportamentos ou qualidades, mas da recepção do leitor e da identificação deste com a personagem. Assim, quanto mais parecidos forem os leitores reais com o protagonista, maiores as chances de eles identificarem-se e tê-lo como herói.

Isso posto, a imagem do herói moderno que aqui se coloca não é mais aquela que espelha um tipo perfeito e de essência louvável, mas aquela de um sujeito que, por ser humano, erra e revela suas fraquezas. Em outras leituras e interpretações, esse tipo de herói também é chamado de anti-herói, e é por este adjetivo que chamaremos Roberto no terceiro capítulo desta

dissertação, dadas a análise e a apresentação de seus comportamentos, que desfiguram os conceitos de “aura sagrada” e de “herói”, tal como os imaginavam os românticos.

Em relação ao que seria o herói moderno da literatura, Joseph Campbell, em sua obra *O Herói de mil faces* (2007, p.12), afirma que:

Além disso, se pudéssemos recuperar algo esquecido, não apenas por nós mesmos, mas por toda a geração ou por toda a civilização a que pertencemos, poderíamos vir a ser verdadeiramente portadores da boa nova, heróis culturais do nosso tempo, personagens do momento histórico local e mundial. Numa palavra: a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou "imagens arquetípicas". Esse é o processo conhecido na filosofia hindu e budista com *viveka*, "discriminação" [entre o verdadeiro e o falso]. (CAMPBELL, 2007, p. 12)

Adiante, ele conclui:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno aperfeiçoado, não específico e universal, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 2007, p. 13)

Como se percebe nos excertos acima, o herói da literatura moderna foge às regras da perfeição. Ele é, por excelência, um sujeito humano que, ao perceber-se limitado, fraco ou incompleto, se transfigura e, mais adiante, retorna a seu lugar de origem para ensinar o que aprendeu. Exatamente como acontece em *Roberto*, na qual a personagem, após um longo período de formação acadêmica e humana na Europa, retorna ao Brasil, revelando-se um novo Roberto, agora mais equilibrado e senhor de suas emoções.

Essas noções de identidade descentralizada e fragmentada do sujeito moderno, personificadas na literatura por meio da figura do “herói”, são discutidas, aliás, pelo sociólogo britânico Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), na qual o autor sistematiza aspectos do sujeito moderno ou contemporâneo, discutindo sobre a necessidade deste possuir uma identidade.

Segundo Hall, a fragmentação do sujeito moderno deu-se à medida que o mundo se desenvolveu nos mais diferentes sentidos, sobretudo com os avanços da ciência sociológica, que possibilitou o homem pensar seu estar no mundo. À vista disso, o autor discrimina três categorias de sujeito, a saber: *Sujeito do Iluminismo* – que representa a categoria de um sujeito centrado, individualista e racional; *Sujeito sociológico* – cuja identidade se forma com a influência do outro; *Sujeito pós-moderno* – sujeito formado por várias identidades, muitas vezes contraditórias e não resolvidas, isto é, a representação de um sujeito em trânsito.

Portanto, ao se alterar a percepção de sujeito na sociedade, conseqüentemente alterou-se, na literatura, o olhar que o leitor até então tinha do herói e de sua aura sagrada. Quanto mais próximo da realidade a personagem de uma trama for, maiores as chances de o leitor identificar-se com ela e desta ser aceita como um herói real, e não mais mítico.

Nessa direção, sustentamos a hipótese de que a personagem Roberto personifica todas as inquietações e mudanças que o mundo experimentava. O sujeito moderno estava em crise, crise que a geração de Milliet vivenciou. A personagem Roberto, como se perceberá no terceiro capítulo desta dissertação, tem comportamentos que se enquadram nos três tipos de sujeito descritos por Hall. No entanto, os aspectos do tipo três prevalecem. Roberto seria, então, um *sujeito pós-moderno*, uma vez que a personagem é, em sua maior parte, a representação de um sujeito em trânsito e, desse modo, um herói moderno, dada sua semelhança com o leitor.

Em seu registro memorialístico, *De ontem, de hoje, de sempre: Recordações com devaneios*, Milliet, ao referir-se à narrativa *Roberto*, apresenta ao leitor um fato específico vivido por elee que o marcou profundamente. Nessa nota sobre a narrativa, o autor adjectiva *Roberto* como sendo um “romance de adolescente”, possivelmente querendo fazer referência ao fato de que sua obra ficcional reverberava a inquietude de uma geração diante do moderno.

Agora, na mesa 5 do Paribar, meu primo torto Teixeira Orlandi lembra-me uma coisa que sempre procurei esquecer: ter sido caixeiro da Casa Enxoval. Conteí a história nesse romance de adolescente a que chamei *Roberto*. Como nunca será reeditado, mesmo porque não me interessa que o seja, repito aqui o que então senti.

Tínhamos-lhes dado ordem de entregar um tapete. Um na frente, outro atrás. Toc, toc, pelas calçadas cheias de sol. Voltaram juntos chutando pedrinhas e apostando quem as enviaria mais longe. A certa altura, porque houvesse discutido com o companheiro ou simplesmente por brincadeira, para mostrar-se senhor da situação, Roberto gritou: “Vá à m ...”

No mesmo instante, da janela de uma casa vizinha partiu uma exclamação horrorizada: “Ih ... que nomes, mamãe ...”

Era uma menina de grandes olhos esbugalhados. Num relance, Roberto sentiu a ação feia. Viu-se desprezado pela menina desconhecida, tão loura, tão linda.

(...)

Teve sua primeira insônia e a vaga impressão de que o incidente do dia representava um pecado inexprível. (MILLIET, 1962, p. 110)

Analogamente ao fato supracitado, Milliet já havia tecido considerações anteriores, em seu primeiro volume do livro de memórias, sobre esse acontecimento que o marcou por toda a vida, e até tentou justificar a inquietude existencial dos períodos posteriores a esse “infortúnio”.

Senti-me horrivelmente humilhado, corei de vergonha e nunca mais passei por aquele lugar. Um gosto acre de lama ficou-me na boca e, igualmente, certa ojeriza pelas anedotas grosseiras, sujas, com que se comprazem de costume os meninos taludos. Custou-me muito vencer essa repugnância que ameaçava criar em mim um complexo de inferioridade. E assim como um rapaz, para se vingar de um malogro amoroso se transforma em D. João, durante longo período da puberdade chafurdei nesse gênero de histórias, tentando chocar ouvidos mais ingênuos e tirando um amargo prazer do exibicionismo verbal. (MILLIET, 1960, p. 218)

Ao dizer que *Roberto*, em certa medida, representou o drama de uma geração, Milliet traz para o interior de sua obra aspectos interessantes relativos à gênese do modernismo brasileiro. Seu percurso, todavia, distingue-se pelo caráter do autor, melancólico e reflexivo, o que talvez tenha contribuído para seu futuro “apagamento” do cenário literário brasileiro, questão que, a despeito de sua importância para a compreensão da recepção da obra de ficção de Milliet em nosso sistema literário, ultrapassa o limite dessa pesquisa. Por ora, interessa-nos tão somente afirmar que, para além das questões estéticas, o modernismo, a partir sobretudo da década de 1930, põe também em evidência questões ideológicas⁴. A essas questões acrescentam-se igualmente as de cunho existencial, que compõem o espectro da condição humana. De tais dilemas, assinale-se, ocupar-se-ão ainda mais os literatos na década subsequente, de que servem de exemplo o sentimento do mundo drummondiano e o intimismo clariciano.

Mário de Andrade, em sua já mencionada crítica sobre *Roberto*, afirma que essa narrativa se notabilizava como um testemunho de sua geração:

Os moços formados espiritualmente depois da Guerra não poderão talvez compreender já o valor documental de *Roberto*. Nem este representa, a meu ver, todo o problema das gerações formadas de 1890 a 1910. Mas contém parte primacial do nosso espírito. Principalmente essa horrenda, tiraníssima, martirizante incapacidade de ser socialmente, que nos torna agora os despaisados do espírito do tempo. Em vão

⁴ V., a esse respeito, LAFETÁ, 2000.

alguns de nós, medrosos da própria ausência, procuram se corporificar num arraial qualquer. (ANDRADE, 1935, p. 48).

Roberto seria, então, o paradigma do jovem paulista que, no início do século XX, partia à Europa a fim de “civilizar-se”. Essa educação não se reduzia às aulas na universidade, posto que dela não escapavam as práticas sexuais ilícitas, como se vê, aliás, ao longo de quase toda a narrativa. A vida boêmia que Roberto levava em Genebra constitui, assinala-se, um aspecto importante de sua formação. O rapaz que retorna a São Paulo no final da história não é mais, evidentemente, o garoto que havia deixado sua cidade natal anos antes, e nesse aprendizado – e na construção de sua personalidade – teve papel decisivo o contato com o outro. Sua trajetória em muito se assemelha à de Sérgio Milliet e à de inúmeros outros quadros da intelectualidade do período, e essa questão, por sua importância, será retomada adiante.

1.3 ROBERTO: EDIÇÃO E RECEPÇÃO

Roberto foi publicado na década em que se firma, na prosa, o engajamento político e a temática regionalista. Do período, citamos como autores de relevo Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.

É pela editora Nicollini/SP que *Roberto* foi, em 1935, lançado. Essa é a única edição da narrativa até o presente (a outra narrativa do autor, *Duas cartas no meu destino*, de 1941, tampouco ganhou uma nova edição). Vale destacar que foi pela mesma editora que saíram, em 1927, os *Poemas Análogos*, primeira obra do autor publicada em língua portuguesa.

A obra ficcional e poética de Milliet, como já afirmado, é solapada pela sua monumental obra crítica e tradutória, e disso resulta uma fortuna crítica ainda muito modesta. Sobre *Roberto*, encontrou-se até o presente tão somente o supracitado artigo de Mário de Andrade publicado no ano de lançamento da obra. Segundo Mário, Roberto é o típico sujeito em trânsito que não pertence ou se acomoda em pátria nenhuma, adjetivando-o de “despaisado”. Isso posto, Mário acrescenta que esse “despaisamento” reflete a realidade íntima de Roberto, marcada pelo sentimento de vazio e pela inquietude existencial, que afligia não somente a personagem de Milliet, mas toda sua geração.

Outro ponto forte no texto de Mário, apresentado abaixo, é quando ele identifica e reconhece na narrativa *Roberto* marcas de experiências reais de Milliet, fato que corrobora com

a ideia que aqui sustentamos: *Roberto* não é autobiografia, mas carrega traços latentes de experiências vividas por seu autor, Sérgio Milliet.

Mário assim descreve Roberto, seu “despauamento” e as possíveis marcas autobiográficas na narrativa:

Mas na verdade esse problema do despauado é como que um símbolo descritivo duma realidade mais íntima, que é o caso individual de Roberto. E este é que me apaixonou, na narrativa de Sérgio Milliet. É de primeira ordem a perspicácia de análise, a unidade psicológica com que o romancista conseguiu expor e seguir através do livro o caso da criatura que inventou sobre as bases da sua experiência pessoal. (ANDRADE, 1935, p. 44)

O sentimento de descontentamento em relação à vida, elemento característico de Roberto, é também marca da existência de Milliet, como atestam registros do autor em sua obra memorialística:

Esse conflito de sensibilidade e de compreensões da vida, provocado por uma dualidade de educação, e que fez de mim um irrequieto viajante através de terras e almas, um viajante sem parada, sempre saudosos de alguma coisa ou de alguém, iria ser de uma importância capital na formação da minha personalidade. Não o lamento porque as alegrias que me outorgou compensam amplamente as angústias que me deu. (MILLIET, 1962, p.8)

E agora? Estou na idade em que a tendência é para o espírito e o corpo se irem acomodando docemente. Alguém me disse há tempos que, tendo sido um inquieto e um impaciente, já tudo fazia sem pressa para melhor gozar seus instantes bons. Mas eu continuo inquieto e impaciente. E cheio de problemas. (MILLIET, 1935, p. 61)

Dos elementos peritextuais que circundam a narrativa na edição – única – de *Roberto*, destacamos a capa e o prefácio, de que trataremos na sequência.

1.4 ROBERTO: CAPA DA EDIÇÃO

O objeto livro reveste o texto a que dá forma material com inúmeros elementos paratextuais. É relevante, portanto, examinar o objeto que dá suporte ao texto (e os elementos que intermedeiam e comandam a leitura).

Começamos pela capa. A capa, cuja função fundamental é proteger o volume de páginas, fornece de imediato ao leitor uma primeira percepção do conteúdo. Seu conteúdo – cores, imagens, textos – pode estimular a leitura ou desencorajá-la. Conquanto sua elaboração seja

mais uma tarefa do editor do que do autor do texto, não se pode negligenciar o seu exame (sobretudo, parece-nos, no caso das primeiras edições e/ou das edições únicas).

Segundo Genette (2009), paratexto é a produção – verbal ou não – que acompanha um texto,

como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar como parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 9, grifos do autor)

Segue a imagem da capa de *Roberto*. Os únicos elementos paratextuais verbais presentes nessa capa são o nome do autor e o nome da obra, escritos em caracteres pretos. É curioso observar, portanto, que o nome da editora não é exibido neste espaço nobre (cuja responsabilidade, ademais, é encargo do editor), mas tão somente na página de rosto. A ilustração da capa, de que falaremos agora, não é assinada.

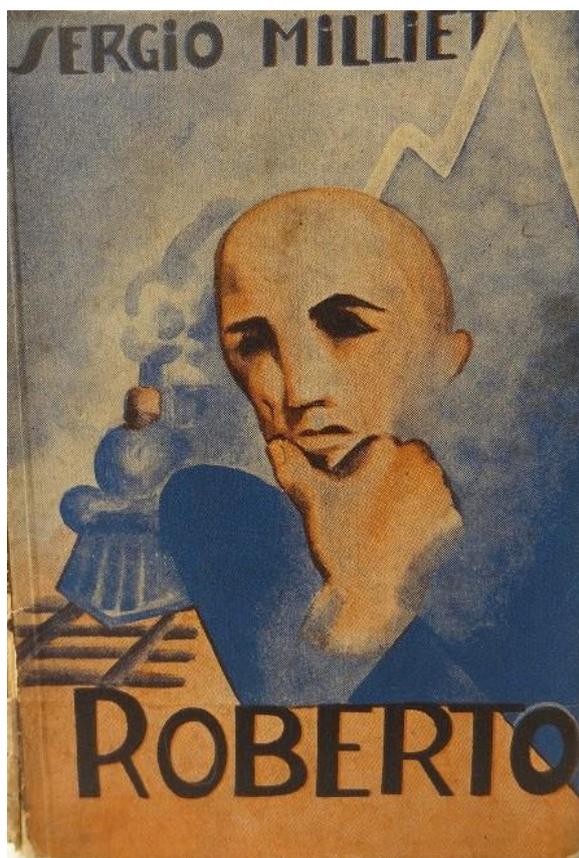


Figura 1: capa da primeira e única edição de *Roberto*

Em tons de ocre e azul, vê-se a imagem de um busto masculino em primeiro plano, pensativo. Ao fundo, à esquerda, vê-se uma locomotiva a vapor sobre trilhos que emite fumaça, sugerindo movimento, e, à direita, tem-se traçada, com poucas linhas retas, uma montanha coberta de neve. O trem, um dos meios de locomoção mais usados na Europa, parece representar os deslocamentos de Roberto (e os de Sérgio Milliet?) em solo suíço. A montanha nevada igualmente remete à Suíça e às suas cadeias montanhosas (sobretudo às dos Alpes e às do Jura, próximas de Genebra). Contrapõem-se neste fundo, portanto, imobilidade e movimento, permanência e mudança, estagnação e evolução, introversão e expansão.

O perfil masculino, contemplativo, é indubitavelmente inspirado no Pensador de Auguste Rodin. Seu olhar indefinido, não delineado com precisão – antes representado por manchas negras semelhantes a duas grandes fendas – parece jogar-nos para dentro da figura, como a sugerir que o que se deve ver se localiza no interior, não no exterior do indivíduo representado.

Tem-se, portanto, representada na capa uma figura masculina de idade indefinida (não tão jovem, não tão velha) ensimesmada. O quadro em que se insere remete à Europa francófona, seja no plano físico (Alpes), seja no plano cultural (O Pensador). O leitor de Sérgio Milliet – cujo apelido nos meios literários, aliás, era “Suíço” – muito provavelmente associaria a imagem ao autor, entevendo, independentemente de um título que intenta dissociar o nome do escritor do da personagem, uma narrativa autobiográfica.

1.5 ROBERTO: PREFÁCIO

Examinada a capa de *Roberto*, passa-se em revista, nesta subseção, outro elemento paratextual, o prefácio, que, segundo a tipologia estabelecida por Genette(2009), pode ser classificado como *autoral*, posto que assinado pelo próprio autor da obra, e *original*, devido a sua presença na primeira edição da obra.

Das múltiplas funções de um prefácio – valorizar o texto (normalmente o assunto, não a forma, pois seria muito pedante fazê-lo), destacar a importância (documental, intelectual, moral, religiosa, social ou política) da obra, sua novidade (ou adesão à tradição), a veracidade do que se afirma, sua gênese (e a indicação de fontes), entre outras –, o escrito por Milliet para

Roberto prioriza aquela que Genette chama de *esquiva*: o autor diz, em sua apresentação, aquilo que *Roberto* não é:

Roberto não é autobiografia. Nem tampouco romance “à chave”. Evidentemente, resultando de experiências e observações pessoais, muito vividas e sentidas, foram os personagens da narrativa construídos com pedaços de almas verdadeiras. Não são retratos, porém, nem caricaturas. (MILLIET, 1935, p. 5)

A essas experiências e observações pessoais, muito vividas e sentidas, que evocariam a ideia de um registro autobiográfico, Milliet contrapõe a abordagem histórica.

Para muitos, terei tentado escrever a história da inquietação moral, intelectual e sentimental da minha geração. A que hoje beira 35 anos. Livro sem cor local e sem pretensões a romance de ideias, talvez escape ao bafejo do atual modismo de que surgiram, aliás, obras de valor para a nossa literatura. (MILLIET, 1935, p. 5)

O momento é de reconstrução. Fala-se em nova Idade Média mas também se acena com vários misticismos: coletivismo, industrialização, tecnocracia. Entretanto, as bases do novo edifício, competirá aos moços lançá-las. Roberto mostra-lhes, tão somente, que, das tentativas a que se abalçaram os homens de seu tempo nada se salva. A não ser o que de humano existe em cada um de nós: o espírito e o amor. (MILLIET, 1935, p. 6)

Talvez, sobre tais alicerces eternos, se construa ainda uma vez a nova moral (...) O que não impedirá, por certo, não se assustem os marxistas e seus amigos ianques, a “marcha do progresso” nem a “solução dos magnos problemas”, para usar de expressões do século embora sem significação precisa. (MILLIET, 1935, p. 6-7)

O apelo a termos como “marxista”, “reconstrução”, “problemas econômicos”, “minha geração”, “industrialização”, dentre outras, encaminha o leitor para uma leitura de cunho histórico e sociológico. Além disso, o biográfico, reforçado pelo uso da primeira pessoa do discurso no texto prefacial, deve ser (essa parece ser a intenção do autor) obnubilado na leitura da narrativa, escrita na terceira pessoa e na qual não há identificação entre os nomes do autor e do protagonista.

Tendo passado em revista alguns aspectos paratextuais da edição única de *Roberto*, examinemos, agora, os principais elementos que constituem a narrativa.

2. O TEMPO, O ESPAÇO E O PROTAGONISTA DA NARRATIVA *ROBERTO*

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são ilimitadas, pois a variedade de possibilidades de atividade humana com a linguagem é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que se diferencia e amplia à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa (BAKHTIN, 1986, p.60). Assim também ocorre com os gêneros textuais, que, por vezes, confundem a cabeça do leitor por possuírem características semelhantes. Essa questão já aparece na Poética de Aristóteles, em que o aspecto heterogêneo do texto aparece como um aspecto das obras teatrais.

O estabelecimento do gênero literário de *Roberto* não é evidente, posto que, conquanto possua a estrutura de romance, recebe, no aparato peritextual da única edição existente, a designação genérica de narrativa. Mas romance e narrativa não seriam, em essência, a mesma coisa? Essa é a primeira questão à qual intentaremos responder. Para tanto, cabe a apresentação conceitual dos termos narrativa e romance, bem como a da estruturação desses gêneros. Em seguida, examinaremos a personagem principal da obra e a sua relação física e psicológica com o tempo e o espaço em que ela está inserida.

2.1. A NARRATIVA

Gérard Genette (1979, p. 23-24), em sua obra *Discurso da Narrativa*, afirma que a narrativa é ambígua e que, por isso, deve ser compreendida conforme três noções distintas: 1. Narrativa é um termo que caracteriza um enunciado narrativo, um discurso oral ou então escrito que se incumbem de relatar um acontecimento; 2. Narrativa também define uma sequência de eventos, reais ou imaginados, que constituem o objeto desse discurso, e as suas múltiplas conexões de correspondência, de contraposição, de reincidência, etc; 3. Narrativa designa, por fim, o próprio acontecimento: não aquele que se narra, mas o ato de narrar em si mesmo.

Segundo Squire (2014), a narrativa é “uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais”. Isto significa, afirma ele, “que [as] narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma sociocultural reconhecível” e que, por lidarem com o particular (e não com o geral), não se submetem a esquemas teóricos rígidos (SQUIRE, 2014, p.273).

Em muitas definições do termo narrativa, privilegia-se a progressão temporal das histórias como elemento basilar. No entanto, é importante destacar que muitas são as possibilidades de

narrar (em outras palavras, de apresentar o fato a ser narrado), oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não. As narrativas em prosa mais difundidas são o romance, a novela, o conto e a crônica.

Para Maingueneau (2001), para ser considerado uma narrativa o texto deve apresentar em sua estrutura alguns elementos essenciais para o seu desenvolvimento. Sem fatos (enredo) não há história, muito menos sem a presença daqueles que vivem esses fatos (as personagens), num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele quem singulariza a narrativa pelo seu modo de contar a história. No romance, gênero secundário da narrativa, esses elementos são de capital importância para a compreensão do texto e sua análise crítica.

2.2. O ROMANCE

O gênero romance, que na verdade seria um subgênero do gênero narrativa, ganhou seus primeiros contornos em situações informais de uso popular da linguagem. Não há consenso quanto à origem das produções romanescas. Segundo Bakhtin (1990), a variedade de repertórios e vozes apresentados nas primeiras produções romanescas foram cruciais para o amadurecimento do gênero, o que possibilitou, ainda, algumas de suas subdivisões, dentre as quais os romances de provação e os de aventuras ou costumes.

No romance de provação, diferentemente do romance de aventuras, não existe uma marcação definida do tempo, isto é, essa marca cronológica não pesa no desenvolvimento das narrativas, uma vez que o homem não é impresso em sua individualidade, mas com características grupais e gerais. Nessa vertente de romance, o mundo é representado como um domínio grande e ainda pouco explorado, no qual o homem é apresentado como um ser desafiado pelo desconhecido. Nas composições dessas narrativas, poderíamos citar os romances barrocos e os de cavalaria, cujas histórias são cheias de contrastes, paradoxos e desafios. Um detalhe observado nesses tipos de romance é a linguagem empregada, que, em algumas situações, é até empobrecida.

Por outro lado, nos romances de aventura e costumes o tempo possui uma forte influência na história contada, uma vez que essa marcação cronológica evidencia marcas e características individuais do homem, que é apresentado não mais em meio a uma coletividade, mas de forma individual. Cervantes é um exemplo de autor desse subgênero, pois conseguiu

transformar a linguagem dos romances de provação numa linguagem mais dinâmica e rica em termos de recursos estéticos. Sendo autor também de paródias, Cervantes conseguiu quebrar a dinâmica estática das narrativas de provação.

Retomando os conceitos de Bakhtin, o autor acrescenta que o gênero romance não possui uma característica única, dada a sua variedade de subgêneros e de repertórios.

Assim, o gênero romance precisa ser examinado não de forma linear, mas de forma circular, levando em consideração aspectos históricos de sua evolução, pois, como se sabe, toda obra literária surge em um contexto social, histórico e político determinado. Se esse contexto muda, mudam-se também as visões de mundo e a maneira de a arte representar e apresentar essas mudanças.

O romance como um todo, segundo ainda o mesmo autor, “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1990, p.73), pois, por tratar-se de um gênero híbrido, sua composição abrange diversos aspectos e traços textuais de outros gêneros. Um exemplo disso diz respeito ao fato de ser comum encontrarmos nas narrativas romanescas marcas de gêneros textuais orais e literários. Encontramos, ainda, recortes de textos filosóficos, sacros, científicos e históricos, dentre outros. Nesse sentido, ainda segundo Bakhtin, “o romance é uma combinação social de línguas e vozes organizadas artisticamente: falas representam épocas, gerações, grupos sociais, dialetos, hierarquias, tendências, regionalismos, que demonstram a diversidade da vida histórica em devir” (BAKHTIN, 1990, p.75).

Ao estudar o gênero romance, Wattelena algumas categorias que são entendidas por ele como essenciais nas narrativas romanescas: a individualidade, a originalidade, a identidade, o tempo, o espaço e a linguagem referencial.

A personagem desse gênero textual e literário representa um indivíduo que faz parte de uma sociedade, cuja ação, situada num contexto temporal e espacial, revela a experiência humana por meio de uma linguagem o mais transparente possível, propiciando ao leitor a possibilidade de ler o texto, muitas vezes identificando-se nele, estabelecendo, assim, uma “correspondência entre a vida e a arte” (WATT, 1990, p. 32).

Lukács (1968) afirma que uma compreensão total do gênero romance é problemática, tendo em vista que, ao trazer em seus enredos elementos típicos do homem, o autor elimina qualquer possibilidade autêntica de análise de sua obra, pois, dada a complexidade humana, é impossível traduzi-la numa narrativa romanescas. Entretanto, diferentemente de Lukács, Fehér (1972) diz que o entendimento do gênero romance não é problemático, mas ambivalente. Para

ele, o romance comporta uma diversidade infinita de repertórios e traços próprios a um determinado meio, o que pode torná-lo complexo do ponto de vista estrutural, mas o conteúdo revelado nele é claro: trata-se ali de homens e vozes de um tempo. À vista disso, Fehér afirma: “A ambivalência geral do romance está em que ele provém da sociedade burguesa e reage contra ela, o que leva não à morte do romance, mas sim à configuração de uma crise de representação” (FEHÉR, 1972, p.13).

Concluimos, assim, que o romance, independentemente de seus subgêneros ou de seu momento de realização, representa o homem e seu meio, o que reforça sua natureza ambivalente e ao mesmo tempo inacabada.

A partir de Bakhtin, passaremos, de forma sucinta, às noções de espaço e tempo na narrativa romanesca (que são também unidades elementares do gênero). Segundo o autor, essas unidades do romance correspondem ao cronotopo do gênero em questão. Desse modo, esses aspectos:

(...) estão atrelados aos caminhos internos e externos trilhados pelas personagens do romance, aos lugares nos quais os fatos se realizam, e onde o tempo se propaga. O processo da vida em transformação é representado por imagens em que “o tempo se derrama no espaço e flui por ele”. O cronotopo tem um sentido temático; nele são construídos os enredos e desenvolvidas as cenas, está, pois, no cerne de toda imagem literária. (BAKHTIN, 1990, p.350)

O espaço e o tempo são, por conseguinte, camadas composicionais essenciais à produção romanesca, pois são dentro desses aspectos que os enredos da narrativa são construídos e desenvolvidos. Pensar um romance sem essas categorias é descaracterizar a obra literária, ou melhor dizendo, negar sua existência, pois é impossível pensar em literariedade sem a própria imagem literária trazida por esses dois elementos. Portanto, o espaço e o tempo representam uma metalinguagem própria da obra.

Nessa direção, a partir de agora analisaremos especificamente como os aspectos do romance e da narrativa aqui mencionados se revelam ou são apresentados em *Roberto*, a começar pela descrição da personagem principal, Roberto.

2.3. A PERSONAGEM ROBERTO

Quando pensamos no enredo de uma narrativa, pensamos simultaneamente em suas personagens. Prontamente refletimos sobre a vida que levam, seus problemas, suas qualidades,

seus defeitos, os conflitos que se enredam na linha do seu destino (traçada conforme certa duração temporal), determinados por certas condições de ambiente, condições essas que também se conectam com os aspectos relativos ao tempo e ao espaço.

A personagem, conforme Antônio Candido (2009), é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseadas em pessoas reais. Assim, ela corresponde a um ser que pertence à história, e só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala dentro do espaço da narrativa.

No romance, a interpretação da personagem por parte do leitor é liberada, uma vez que cada ser apresenta vivências e pensamentos individuais que influenciam na compreensão da história. Mas, segundo Candido, o escritor tende a dar, desde o início de sua narrativa, “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2009, p. 59). Em outras palavras, o autor direciona o leitor para que este tenha bases para a sua compreensão da narrativa.

Em relação à classificação das personagens, estas podem ser divididas em: 1. protagonista: é a personagem central e normalmente a história se desenvolve em torno dela; 2. antagonista: é a personagem que sempre está em conflito com o protagonista da narrativa; e 3. personagens secundárias: possuem um papel menor no enredo e podem aparecer e desaparecer conforme a situação-problema enfrentada pelo protagonista. Levando em consideração essa tipificação, analisemos a personagem Roberto.

Na obra de Sérgio Milliet, a personagem Roberto é o protagonista da história. A narrativa é contada a partir de sua trajetória, com destaque para o deslocamento geográfico e cultural do Brasil para a Suíça. A voz narrativa, onisciente, nos permite acessar seus pensamentos e seus conflitos interiores, desde cedo manifestados: “Desde cedo se iniciara dentro dele a luta pelo domínio de si mesmo (MILLIET, 1935, p.10)”.

Roberto “era menino vivo de inteligência aguda e insondável malícia, escondida cuidadosamente sob a máscara inocente. [...] tinha de fato muito de menino prodígio” (MILLIET, 1935, p.10). Sempre que “aprontava”, seus tios e demais pessoas do seu círculo de convivência argumentavam a seu favor, intercedendo por ele e justificando suas faltas pela ausência afetiva das figuras materna e paterna:

Quando Roberto era castigado, os tios intercediam:
– Coitado, é muito pequeno. Não sabe o que faz. E precisa não puxar por ele...

Ouros argumentavam:

– Não tem mãe...

Era perdoado.

Com o perdão se insinuava no molde mole o conceito de vítima e a ideia de um direito natural à condoloscência alheia. (MILLIET, 1935, p.12)

Seria Roberto um tipo clássico de herói? Em geral, os romances têm por personagem principal tipos com caracteres de herói – tomemos por referência a personagem épica, mas aquela com traços comportamentais politicamente corretos e esperados para a sua época. A esse respeito, Bakhtina afirma que “o herói de uma história é aquela pessoa que leva uma vida cognitiva e ética, seus atos se orientam no acontecimento ético aberto da vida ou no mundo pré-dado da cognição” (BAKHTIN, 1986, p.34), e Gancho (2002), na mesma linha, diz que “o protagonista heroico apresenta características iguais ou superiores às de seu grupo” (GANCHO, 2002, p.36). O fato de uma personagem ser a principal de uma determinada narrativa não faz dela necessariamente um herói. É o caso, parece-nos, de Roberto. Conquanto seja o protagonista da narrativa de Milliet, em razão de seu comportamento relativamente subversivo para os padrões de sua época ele poderia ser visto como uma espécie de anti-herói (com características consideradas inferiores às de seu grupo social). No final da narrativa, no entanto, essa percepção pode alterar-se, sobretudo se o leitor se identificar com aquele que, de certo modo, representaria toda uma geração de jovens intelectuais.

Assim como tantas outras personagens de ficção, após vivenciar experiências transgressoras (promiscuidade, conduta duvidosa, vícios) Roberto parece encontrar no final sua “redenção” (no amor). Essa mudança faria de Roberto uma personagem esférica e de grande complexidade, que exige do leitor um olhar analítico e cuidadoso a respeito do seu comportamento (e de sua trajetória).

Candido (2009) afirma, baseado em Forster, que a “personagem esférica” ou complexa apresenta características que se desdobram em três dimensões, e é, portanto, organizada com maior complexidade. Com isso, é mais propensa a surpreender o leitor.

A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, — “traz a vida dentro das páginas de um livro”. Decorre que “as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas”. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida. (CANDIDO, 2009, p.59)

Portanto, as personagens esféricas, conforme Candido, representam uma variedade maior de detalhes, seja no plano físico (caracterização do corpo, voz, gestos, roupas), seja no

plano da personalidade e estados de espírito (emoções, crenças, classe social, preferências políticas e outras). Este último aspecto de natureza psicológica é o divisor de águas no sentido de classificarmos se a personagem é “boa” ou “má” a partir do modo como age ante as diferentes circunstâncias que lhe são impostas.

A esse respeito, Candido complementa:

(...) a personagem complexa pode mudar no decorrer da história, e a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitária, ou alegre, ou pobre, às vezes não dá conta de caracterizar a personagem. Assim, os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos da direção que a narrativa vai tomar, mas, mesmo assim, por vezes, o final de algumas personagens acabam surpreendendo, tendo em vista o histórico destas no decorrer do texto. (CANDIDO, 2009, p.70)

A personagem Roberto é pautada por aquilo que Bakhtin chama de “culpabilidade, inocência, julgamento, justificação, acusação, virtudes, méritos, etc”. Com isso, o “leitor a colo[ca] em posição de réu ‘numa espécie de tribunal designado a julgar o homem’” (BAKHTIN, 1986, p.227). Os julgamentos direcionados à personagem são mais intensos nas fases iniciais de sua vida, a infância e a adolescência, que representam os momentos nos quais a personagem mais aparentemente não se comporta de acordo com o esperado para sua idade. Em sua volta definitiva ao Brasil, Roberto vive seu momento de redenção ao conhecer Maria, jovem que personificaria uma espécie de “identidade nacional”. Embora a narrativa se encerre aí, fica mais ou menos evidente para o leitor que esse encontro representa mais uma etapa de mudança da personagem, que parece encontrar na possível relação amorosa a paz tão almejada.

Roberto, ao longo da narrativa, é apresentado ao leitor como um jovem atormentado por conflitos e por um grande vazio existencial, sempre insatisfeito e desejo de algo. O jovem, criado sem as figuras materna e paterna e tendo vivido por muito tempo longe de seu país de origem, parece encontrar o propósito de sua existência numa relação com Maria, ao lado de quem se sente mais calmo, mais leve, menos sujeito às incertezas e aos conflitos. Sobre esse movimento de transformação que as personagens de ficção podem passar ao longo da narrativa, Bakhtin diz que:

A transformação é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos, de atividades, de empreendimentos, que modificam a vida. É o destino do homem que se constrói, e, ao mesmo tempo, este se constrói, constrói seu caráter. A elaboração da vida/destino se confunde com a formação do próprio homem. (BAKHTIN, 1986, p.239-240)

As circunstâncias adversas de sua vida não impediram Roberto de ter um bom desempenho escolar e de, por suas habilidades, despertar a admiração de companheiros. Com base em sua inteligência e no poder de argumentação, “conquistava o apoio de um exército de maiores hipnotizados pela sua superioridade mental”(MILLIET, 1935, p.14)O sentimento de isolamento, todavia, crescia a cada dia, desencadeado muito provavelmente pela falta de laços afetivos familiares mais intensos.

A falta de amor o impele a querer saber mais sobre esse sentimento, sentimento de que tanto precisava e que tanto buscava. Quem primeiro lhe ensina algo sobre o amor é um funcionário da loja de seu pai, numa explicação redutora e muito aquém daquilo que de fato se entende por amor: “O empregado da loja, que cortejava a criadinha, explicou-lhe sobre o amor com pormenores e prometeu levá-lo a uma casa de mulheres. Acendeu nele o desejo da experiência real” (MILLIET, 1935, p.26). É a partir dessa revelação que o desejo sexual se faz presente em sua vida, tornando-se mais intenso longe – temporal e espacialmente – dos seus familiares, quando conhece a vida boêmia de Genebra ao lado de seus novos companheiros. A idealização do amor, no entanto, não se desfaz por completo, levando-o sempre a rejeitar a facilidade com que muitos experienciam esse sentimento:

[...] Ali moravam dois rapazes elegantes, despreocupados, vivedores da vida noturna de Paris. [...] A grande experiência com que sonhava não se resumia por certo numa dessas aventuras francamente banais.[...] Uma coisa sobretudo o chocava: o materialismo local com que tratava o assunto. Nenhum pudor. Nenhuma poesia. Se o amor fosse aquilo que o apartamento denunciava como seria oca, chocha, besta... (MILLIET, 1935, p.42)

Roberto, no entanto, não se furta a vivenciar os prazeres da vida noturna. Com amigos de pensionato, passanoites em festas que terminam tarde, toma bebidas fortes, dança e frequenta casas de mulheres. Nos finais de noite, por vezes aparenta certo arrependimento por ter gastado as economias da avó com banalidades. No entanto, o desejo de satisfação é maior do que sua capacidade de resistência, e Roberto sucumbe aos desejos.

Procurava um amor que respondesse a suas ansiedades, que derrubasse a cortina sobre o fim do drama que há tanto tempo se representava dentro dele, e encontrava apenas uma fórmula farmacêutica, igual àquela que no passado lhe havia aconselhado o empregado louro da loja do pai. (MILLIET, 1935, p.56)

A vida nos cabarés torna-se um vício cuja satisfação é apenas momentânea. Roberto leva uma vida “de malandro” marcada por relações promíscuas temporárias. Vendo o mal que Roberto faz asi mesmo, alguns amigos tentam persuadi-lo a mudar de vida. Mas Roberto nutre um falso sentimento de autocontrole por achar que está apenas curtindo a vida e que poderá,

tão logo queira, mudar novamente de rumo (“Eu me curo, eu me curo, eu me curo”), o que não acontece tão cedo...

O abandono da vida boêmia e a opção por uma vida mais calma só ocorre meses depois. A nova vida, no entanto, parece não satisfazê-lo, pois Roberto permanece só, sem amigos, em um país que, *malgré tout*, continua a lhe ser estranho. Em Paris, permanece afastado dos amigos que o criticam. É então que lhe surge a vontade de retornar a seu país de origem: o Brasil.

É no Brasil que Roberto encontra um objetivo para sua vida. Rapidamente, engaja-se na vida política. Sua facilidade em angariar apoiadores é um trunfo de que lança mão. Nas reuniões de grupos políticos que frequenta, sua loquacidade até o surpreende. O que não se modifica é a relação com a família, que permanece distante: “Esses meninos vão para a Europa e voltam estragados, assegurou o tio com desgosto”. (MILLIET, 1935, p.145).

Roberto continua, agora no Brasil, sua busca por uma ação profícua que dê sentido a uma existência até então voltada apenas para a literatura e para o amor. Afinal, o que seria a vida sem uma finalidade? Ele “ansiava por um ideal que o norteasse”. (MILLIET, 1935, p.154).

Sua angústia era única ou coletiva? “Drama da geração? Ou drama pessoal? As perguntas permaneciam sem respostas. Como? Porquê?”(MILLIET, 1935, p.167). Qual a causa de tanta aflição? Investiga-se assim a infância de Roberto. Tudo se resume nela. A respeito da infância, dessa fase da vida na qual se formam as bases identitárias, Bakhtin afirma que toda a vida sentimental que envolve um ser humano deriva das primeiras impressões da criança com aqueles que a cercam:

Dispersos em minha vida, todos os atos de atenção, de amor, que me vêm dos outros e reconhecem meu valor, como que modelam para mim o valor plástico de meu corpo exterior. Com efeito, assim que o homem começa a viver-se por dentro, encontra na mesma hora os atos — os de seus próximos, os de sua mãe— que se dirigem a ele: tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos. É nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu nome, ouve denominar seu corpo, suas emoções e seus estados internos; as primeiras palavras, as mais autorizadas, que falam dela, as primeiras a determinarem sua pessoa, e que vão ao encontro da sua própria consciência interna, ainda confusa, dando-lhe forma e nome, aquelas que lhe servem para tomar consciência de si pela primeira vez e para sentir-se enquanto coisa-aqui, são as palavras de um ser que a ama. (BAKHTIN, 1986, p.68)

As palavras amorosas e os cuidados que a avó lhe deu foram as únicas referências de amor que Roberto teve. Só que esse amor possui características de proteção materna. O amor que Roberto recebe das mulheres que conhece é de natureza exclusivamente carnal, daí, talvez,

a sensação de falta, de incompletude. É no final da narrativa, ao conhecer Maria, que o protagonista parece conhecer o “amor total” e atingir o equilíbrio.

Embora não ocupe um espaço significativamente importante na narrativa, parece-nos evidente a importância de Maria na transformação de Roberto, a quem conquista com poucas palavras, com gestos sutis, com leveza: “Maria era diferente das outras. (...) Casar? Sorriu. Porque não? (...) Contentavam-se com o simples fato de estarem juntos. E ele sentia que o amor é assim: calmo, bom, sem motivo de bondade” (MILLIET, 1935, p.175 -176). Assim, a personagem Roberto possui na narrativa uma identidade ascendente, pois, como vimos, ele transita da configuração de anti-herói para aquela de herói, revelando uma bondade e uma determinação que não tinham sido vistas até então.

2.4. TEMPO

É notável, tendo em vista o que já foi explanado, que existem elementos da narrativa que auxiliam no processo de compreensão de uma história. Um deles já foi identificado no tópico anterior, as personagens. Agora, cabe a análise do tempo em que a obra *Roberto* se desenvolve.

Em relação ao tempo, Bakhtin afirma:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem (com seus costumes, sua atividade, seu trabalho) e que constituem o tempo cíclico. O crescimento das árvores e do rebanho, as idades do homem, todos eles indícios visíveis que se referem a períodos mais amplos. Por outro lado, teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. (BAKHTIN, 1986, p.264)

A partir da percepção do tempo de uma história, é possível descobrir aspectos das personagens que revelam seu passado e sua época, bem como o contexto histórico em que a história se insere, pois, como já dito, toda obra artística é, em certa medida, uma representação do real.

O tempo retratado na obra *Roberto* é aquele que Goethe classificou como “tempo do cotidiano”. Ou seja, é um tempo cronológico, que transcorre na hora natural dos fatos. Prova disso é que o narrador principia por apresentar ao leitor acontecimentos da infância do protagonista, seguidos de suas experiências de adolescente na Suíça e, por fim, a cristalização,

isto é, a fase adulta da personagem. Percebe-se que mesmo sendo contada com base nas memórias da personagem (mesmo sendo narrada em terceira pessoa, percebe-se que parte do discurso narrado é de natureza memorialística), há toda uma linearidade dos fatos, marcada pela contagem das horas e do tempo.

Os costumes sociais da juventude de Roberto apresentados na obra ajudam na compreensão – e apreensão – da época em que se passa a história, a qual se constitui como pano de fundo para o desenrolar do enredo.

Outra característica da visão histórica do tempo para Goethe, segundo Bakhtin, é a criatividade do passado, de um passado que deve estar ativo no presente (ainda que seja numa perspectiva negativa, indesejável). O passado determina o presente de um modo criador, e, juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina. Atinge-se, assim, uma plenitude temporal que é sensível, visível. Essa perspectiva de tempo descrita por Goethe pode ser aplicada à obra de Milliet se virmos nela uma tentativa do autor em ressignificar no presente suas memórias do passado, dando a estas um novo sentido. Sabemos que a narrativa *Roberto* não se assume autobiográfica, mas o leitor pode entendê-la como tal, dados os aspectos e traços desse gênero.

O tempo na narrativa deve proporcionar ao leitor uma imagem do conjunto do mundo e da vida, revelando e desnudando o mundo por inteiro. Essa imagem de mundo deve, segundo Bakhtin (1986), trazer à tona a verdade de uma época, mas de forma artística e criativa, sem que se perca a substancialidade da arte, pois o objeto artístico não pode, jamais, ser limitado à análise da história.

Nessa direção, falaremos agora do último elemento que compõe a obra *Roberto*: o espaço. É nele que as ações das personagens da história são inseridas e desenvolvidas, revelando comportamentos e validando verdades de uma época, juntamente com o tempo da narrativa.

2.5. ESPAÇO

Conforme Gancho (2002), o espaço de uma narrativa é definido como sendo o lugar onde se passa a ação. Se houver poucos fatos na história ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços, mas se a narrativa apresentar muitas ações, o número de espaços tenderá a ser maior. Gancho afirma ainda que:

O espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com elas uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. Assim como as personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante. (GANCHO, 2002, p.23)

Em *Roberto*, os espaços destacados classificam-se tanto como abertos (ruas, praças e praia), quanto fechados (escola, restaurante, cabarés, pensionato etc.). O espaço construído na obra assemelha-se aos da realidade, pois o narrador menciona lugares reais (muitos dos quais frequentados por Sérgio Milliet). Em todos esses espaços, a figura do protagonista está presente. Ele aparece, então, como um elemento-chave para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que tudo está ligado à sua vida. Cabe ainda apontar que a história se desenrola num espaço urbano, seja o da Europa desenvolvida e marcada por avanços nos mais diferentes aspectos, (sobretudo em Genebra), seja o de cidades brasileiras em pleno processo de expansão (principalmente nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro).

Além da função de caracterização das personagens no que tange a seus aspectos socioeconômicos e psicológicos, o espaço também é utilizado como meio de influência social e cultural. Isso porque o local em que se situam as personagens de uma narrativa interfere no comportamento delas. Roberto, por exemplo, impregna-se de cada ambiente que frequenta, e, como personagem fragmentada que é, monta seu mosaico existencial com peças que encontramos espaços pelos quais transita.

Até seus quatorze anos, Roberto vive em território brasileiro, e transita pela casa de sua avó, na escola, na loja e na casa do pai. Este não lhe dá aconchego e proteção, o que faz com que o menino Roberto se sinta solitário e excluído. “Ninguém lhe perguntava pelos triunfos na escola. Nas raras vezes que ousava expandir-se uma ordem qualquer lhe cortava o entusiasmo. Sentia-se dia a dia mais isolado.” (MILLIET, 1935, p.16). O isolamento psicológico reflete-se no espaço físico, e Roberto isola-se, quando se muda para a casa do pai, no quarto de dormir.

Em sua adolescência, Roberto é enviado à Suíça. É em Genebra que a personagem construirá grande parte de sua formação identitária, e não por acaso os espaços pelos quais circula são mais detalhados nesta parte da narrativa: pensionato, escola, bares, praças, ruas... É em espaços públicos que Roberto apreende um modo de vida que se distingue daquele que conhecera em seu país de origem. Na fase adulta, “cristalizado”, conhece Maria num espaço idílico – uma praia –, que se contrapõe aos demais espaços descritos ao longo da narrativa.

A exposição do espaço torna-se, então, peça capital para a compreensão de uma narrativa. É pela caracterização desse espaço que são revelados traços importantes de um determinado meio (moda, hábitos gastronômicos, educação, saúde, cultura, leis...), e em *Roberto* – cuja história se desenrola em espaços díspares, separados por um oceano! – esse elemento adquire importância ainda maior.

Dito isto, passemos ao último capítulo da dissertação, “De Sérgio a Roberto: aspectos autobiográficos refletidos na personagem da narrativa”.

3. DE SÉRGIO A ROBERTO: ASPECTOS AUTOBIOGRÁFICOS REFLETIDOS NA PERSONAGEM DA NARRATIVA

Não obstante tenha afirmado, na nota prefacial de *Roberto*, que a narrativa não é autobiográfica, Milliet incorporou à sua escrita muitos elementos desse gênero literário. É patente, para quem conhece alguns aspectos da história da vida de Sérgio Milliet (que, assinala-se, não subscreveu nenhuma autobiografia, e que, até o presente, não foi objeto de nenhuma biografia alógrafa), que a história do protagonista em muito se assemelha à dele. Tal qual Sérgio, Roberto torna-se órfão de mãe muito cedo. Contrariando a vontade do pai, a família materna o encaminha à Europa – mais especificamente à Suíça –, a fim de cursar o ensino secundário e superior, tal como faziam os filhos da oligarquia de então.

Roberto, como Sérgio, vê-se, em solo genebrino, às voltas com impasses de ordem econômica e existencial. Com acesso restrito ao dinheiro que lhe era enviado pela família, para assegurar seu sustento teve de muitas vezes lançar mão de atividades singulares (e, pode-se supor, eventualmente ilícitas), dentre as quais sobressai a de dançarino de cabaré.

Insiste-se, portanto, que os fatos citados, para além de outros que serão mencionados no decorrer deste capítulo, são diretamente extraídos da vida de Sérgio Milliet (como atestam diversos registros do memorialístico *De ontem, de hoje, de sempre*, já mencionado). A eventos de cunho pessoal associam-se igualmente os de caráter histórico, como todo o movimento político que marca o fim da República Velha (do qual Milliet igualmente fez parte).

Dividimos este capítulo em quatro subseções. Na primeira, conceituamos o gênero autobiográfico à luz do “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune e justificamos por conseguinte, o motivo pelo qual *Roberto* não seria uma autobiografia; nas segunda, terceira e quarta subseções analisamos os possíveis aspectos autobiográficos da obra, em que, a partir notadamente do cotejo com o supramencionado título memorialístico de Milliet, se vê como as memórias de Sérgio incorporam-se às de Roberto.

3.1 “ROBERTO NÃO É AUTOBIOGRAFIA”

Roberto não é autobiografia. Nem tampouco romance “à chave”. Evidentemente, resultando de experiências e observações pessoais, muito vividas e sentidas, foram os personagens da narrativa construídos com pedaços de almas verdadeiras. Não são retratos, porém, nem caricaturas. (MILLIET, 1935, p.5)

O prefácio que abre o volume revela como o autor quer que sua narrativa seja lida: como uma obra de ficção exclusivamente, não como um produto das “escritas da si”, sejam elas autobiográficas ou da linha do “romance à chave”.

Quais seriam as características estéticas e/ou estruturais que caracterizariam um texto autobiográfico? Constatar, como brevemente já o fizemos, que Sérgio e Roberto têm múltiplos pontos comuns não é o suficiente para catalogar – e, mais do que isso, lê-la sob essa perspectiva – a narrativa de Milliet em tela como autobiográfica?

O teórico francês Philippe Lejeune indica que, para além de questões composicionais ou estruturais, o que definiria uma obra como autobiográfica seria a existência de um pacto estabelecido entre o autor e o leitor. Antes, porém, de caracterizar esse pacto, Lejeune nos apresenta sua definição de autobiografia.

Para o teórico francês, autobiografia seria “qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2008, p. 53). *Roberto*, num primeiro momento, atende perfeitamente a esse critério, tendo em vista que aquele que lê a narrativa e conhece a trajetória pessoal e intelectual de Sérgio Milliet consegue identificar no texto seus múltiplos contornos autobiográficos, o que respalda a aproximação entre as identidades do autor e do protagonista.

Lejeune, no entanto, segue adiante em sua definição. Para que um texto seja de fato autobiográfico, diz ele, é preciso, essencialmente, que haja identidade entre autor, narrador e personagem, e que o estatuto genérico do texto – no caso, autobiográfico – seja explicitado, configurando-se aquilo que o teórico batiza de pacto autobiográfico. Esse pacto, assegura Lejeune, orienta o leitor e determina a interpretação que este fará da obra que tem em mãos. O pacto autobiográfico, pois, seria uma espécie de acordo, um combinado estabelecido entre autor e leitor. Esse pacto serve, essencialmente, para legitimar a identificação da tríade autor / narrador / personagem, que se dá de diferentes maneiras (e não apenas por meio de indicação no aparato paratextual da obra).

Em *Roberto*, contudo, esse pacto de leitura não se firma: Milliet, no prefácio que redigiu para a obra, assegura que a narrativa não é absolutamente autobiográfica. Ao fazê-lo, afirma peremptoriamente que não se justifica nenhuma identificação entre ele, autor, e Roberto, protagonista da história, conquanto tenha, aqui e ali, se inspirado em fatos vividos ou apreendidos.

A identificação da tríade autor / narrador / personagem se faz mediante a explicitação de seus nomes. É preciso, para que haja identificação, que as três figuras tenham o mesmo nome e que esse nome aluda a uma pessoa real: o próprio autor. Esse não é – como, aliás, já indica o próprio título da obra – o caso de *Roberto*, em que não há nenhuma coincidência entre as três figuras: autor (Sérgio Milliet), personagem (Roberto) e narrador (posto que a narrativa é narrada em terceira pessoa).

Às vezes, essa identificação não é explicitada, mas ela pode ser sugerida mediante outros recursos: por meio de indicações paratextuais (títulos, preâmbulos, prefácios, dedicatórias...), ou da menção – no caso de um narrador-personagem que seja escritor – a obras que tenham sido escritas pelo autor do livro em questão. Além disso, há indicações mais gerais, como a alusão à profissão, a nomes de familiares e amigos ou a acontecimentos importantes de que tenha tomado parte o autor. Tais pistas, ainda que sutis, possibilitam que o leitor associe o narrador-personagem ao escritor. Nesse sentido, abre-se a possibilidade de classificar *Roberto* como uma obra autobiográfica, visto que alguns nomes citados na narrativa correspondem – ainda que modificados parodicamente – aos de pessoas com as quais o autor de fato se relacionou em sua juventude. Essa identificação, contudo, ainda se nos parece forçada, pois a ela ainda falta a caução do pacto.

Lejeune aponta outros pilares sobre os quais se assentam as narrativas autobiográficas, dentre os quais assinalamos a forma de linguagem (narrativa em prosa, sobretudo), o assunto (a história de vida de uma personalidade), e a perspectiva – retrospectiva – da narrativa. “É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições”, afirma o crítico (LEJEUNE, 2008, p.16). Esses aspectos cristalizam e dão forma àquilo que seria uma autobiografia. No entanto, para além desses aspectos, é preciso que exista, em um primeiro plano, o pacto autobiográfico; em um segundo, a tripla identidade entre autor / narrador / personagem; e, por fim, que a narrativa, em perspectiva retrospectiva, conte a história de vida de um indivíduo de relevo.

Estas considerações parciais permitem que sejam elencados alguns aspectos que definem a produção literária autobiográfica e que se antecipem pontos preliminares que fazem da obra *Roberto* uma narrativa que não se enquadram no universo de textos das “escritas de si”. Isso posto, nos próximos parágrafos falaremos sobre o modo segundo o qual o gênero literário

autobiográfico foi visto pela crítica e analisaremos a contribuição de Philippe Lejeune para os estudos do gênero.

Considerado o “pai” do pacto autobiográfico, Lejeune foi o primeiro a propor a ideia de um contrato previamente estabelecido entre autor-narrador, personagem e leitor. Segundo o pesquisador, em meados da década de 1960, período em que iniciou seus estudos sobre a autobiografia, não existia distinção na forma de recepção de textos autobiográficos e ficcionais, ambos os tipos obedecendo às mesmas regras de leitura. Além disso, quanto à autobiografia, considerou-se, por muito tempo, que ela se explicava por si só, resumindo-se a uma subcategoria de discursos históricos que revisitavam a trajetória de alguém, não tendo, portanto, muito valor para os estudos literários. Muitos, aliás, afirmavam que tal gênero não era literário, posto que nele se tornavam secundárias questões relativas à linguagem artística e às reais intenções da arte. Dito de outro modo, a busca pelas “verdades” que circundavam a autobiografia levava necessariamente à saída do campo específico da arte.

Em 1975, Lejeune cunhou o termo “pacto autobiográfico”, no qual afirma que entre a ficção e a autobiografia existe uma linha tênue que assegura entre ambos os gêneros a existência de similaridades e distinções. De um lado, tem-se o compromisso simbólico assumido pelo autor, que pretende contar a verdade sobre si; de outro, a escrita em si, cujos processo e aspecto em muitos pontos se assemelham aos do texto ficcional.

A autobiografia, para além do que já foi dito, representa sobretudo a possibilidade de se olhar a realidade sob outro prisma, qual seja, o de pensar a própria vida, a cultura compartilhada, o estar no mundo, por intermédio da comparação e da identificação. Tal característica leva à classificação dos estudos autobiográficos como dicotômicos, posto que a obra autobiográfica pode ser lida pelo viés do sujeito que analisa a própria vida mediante a construção de uma narrativa organizada de seu passado ou por um viés mais amplo, social, que teria por objeto os elementos socialmente compartilhados entre o escritor e seus leitores.

Voltemos a *Roberto*. Essa obra, como já afirmado, enquadra-se em vários dos critérios elencados por Lejeune no que tange à obra autobiográfica, pois o que ali se apresenta é a narrativa aparentemente real e retrospectiva da vida de Sérgio Milliet, como o perfil arrolado no primeiro capítulo desse trabalho já deixou entrever. A título de exemplo, trazemos aqui aquele que talvez seja o primeiro grande acontecimento da vida do autor, vivido de forma semelhante pelo protagonista da narrativa: “Roberto perdeu a mãe aos dois anos.” (MILLIET, 1935, p.11). Em seu livro de memórias supramencionado, Milliet afirma: “Meu pai [...], viúvo

e com filhos pequenos, tinha que os levar consigo para o antigo clube Germania onde os deixava dormindo em cima de um bilhar” (MILLIET, 1962. p.49). Há complementaridade entre as duas passagens, mas tal correlação não assegura, por si, a “verdade” afirmada no primeiro texto, posto que o pacto, como definido por Lejeune, não foi afirmado.

Outro ponto a assinalar é a afirmação subsequente àquela que inicia o prefácio de Milliet – e que, aliás, dá título a esta subseção: “Roberto não é autobiografia. Nem tampouco romance ‘a chave’”. Milliet não apenas diz que sua narrativa não é autobiográfica, mas igualmente assegura que não é um romance a chave, gênero no qual um autor trata, por meio de nomes fictícios, de pessoas e de histórias reais. Ao fazê-lo, o autor dissocia por completo sua narrativa da realidade, inserindo-a plenamente num universo inteiramente ficcional.

No entanto, a literatura já nos deu inúmeros exemplos de narrativas autobiográficas cuja estrutura composicional é própria do romance. Não é nosso intuito estabelecer o histórico dos gêneros narrativos aqui. O que queremos, ao fim e ao cabo, é tão somente dizer que o aspecto composicional – exceções feitas ao emprego de um narrador em terceira pessoa e à não existência da tripla identidade de nomes entre o autor, o narrador e o protagonista – não é um aspecto que sirva como critério para definir se *Roberto* é ou não uma autobiografia, mas, diferentemente do que pretende nos fazer crer Milliet, talvez nos encaminhe para o rejeitado (pelo autor) gênero do “romance a chave”.

Assim, ainda que um romance seja hipoteticamente baseado na vida real daquele que escreve, sem o “pacto” não há compromisso com a “verdade”. Esse é, parece-nos, o caso de *Roberto*, narrativa que evidencia as fraturas internas e existenciais do protagonista, seus desejos, suas frustrações. Muitas dessas características, como atestam os dois volumes de *De ontem, de hoje, de sempre*, parecem ter sido extraídas diretamente da vida do autor. Contudo, sem a afirmação do “pacto” de leitura (tal como o propôs Lejeune), *Roberto* não poder ser considerado genuinamente uma autobiografia. Haveria, para obras como essa, uma classificação própria?

Em *Roberto*, tem-se um protagonista que precisa superar dificuldades e fraquezas, cuja inquietude só se resolveria com a descoberta do sentimento de pertencimento e da experiência do amor verdadeiro. Milliet não se assume como protagonista, mas apresenta, nessa narrativa, eventos que muito se assemelham àqueles mencionados em sua obra memorialística.

Quando atribuisua própria identidade ao narrador e personagem principal, um autor dá o primeiro passo rumo ao pacto, firmado com o leitor, por meio do qual assumiria a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica. Dizemos tão somente “primeiro passo”, pois haveria outros, dentre os quais a inserção, no aparato peritextual da publicação, da rubrica “autobiografia” (como subtítulo remático, por exemplo), na ausência da qual se poderiapensar, caso houvesse a tripla identidade autor / narrador / protagonista, no subgênero “autoficção” (tal como o definiu Doubrovsky, em 1977, no prefácio a seu romance *Fils*). Por outro lado, no universo dos estudos de textos que contemplam as “escritas de si”, menciona-se ainda o “pacto romanescos”, que acontece, para Lejeune (2008), quando sobressaem dois aspectos, a “não-identidade”, isto é, o autor e a personagem não têm o mesmo nome, e o “atestado de ficcionalidade”, geralmente sob forma de subtítulo remático (“romance”). Em obras em que o nome do protagonista não coincide com o nome do autor na capa, como é o caso de *Roberto*, mas cuja história se assemelha à do próprio autor, Lejeune afirma haver um “pacto fantasmático”, uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas como ficção, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo. Nesta modalidade de pacto, o acordo com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos nomes, mas também por meio de informações paratextuais que corroboram com o caráter ficcional da obra. Haveria, em *Roberto*, a existência de um “pacto fantasmático”?

Manuel Alberca (2013), em “El pacto ambiguo y la autoficción”, classifica como “romances autobiográficos” as obras em cujo texto, a despeito da referencialidade, não há identidade fixa entre autor, narrador e personagem e tampouco informações paratextuais que confirmem o caráter autobiográfico do livro. Sendo assim, o romance autobiográfico pode ser narrado em primeira ou terceira pessoas, e os narradores podem ser anônimos ou não. Assim, só é possível afirmar a existência do “pacto fantasmático” se o romance for autobiográfico. *Roberto* não é autobiografia. Seu prefácio, no entanto, pode ser lido – de forma denegativa – como um “pacto fantasmático”, sugerindo ser o que diz que não é?

Chegamos, portanto, à seguinte condição: as razões pelas quais *Roberto* não é uma autobiografia são sobrepostas no plano de sua estrutura. Todavia, o fato de um texto não ser publicado como autobiografia não é forçosamente uma condição limitante para que não seja lido como tal. Do mesmo modo, nada impede que, em determinadas circunstâncias, uma autobiografia seja lida como um romance. Em nosso estudo, a autobiografia define-se nos campos da intencionalidade do autor e do “pacto” deste com o leitor, na forma de recepção.

Assim, sustentamos a hipótese de que *Roberto* possa ser lido ora como um romance sobre a trajetória formativa do jovem Roberto (ou seja, como um “romance de formação”), ora como autobiografia de Sérgio Milliet. No entanto, insiste-se, por não haver o “pacto” de leitura com a realidade presente dentro e fora da narrativa, *Roberto* não é autobiografia, embora possa ser lida como tal, a depender das intenções e da perspectiva do leitor.

Na tentativa de validarmos a ideia de que Roberto pode ser lido na chave autobiográfica (independentemente da ausência formal do “pacto”), apresentaremos, a seguir, as possíveis relações identitárias estabelecidas entre o autor e a personagem, a partir da análise das três fases da vida de Roberto: infância, adolescência e fase adulta (essencialmente política e politizada).

As passagens que mencionaremos serão apresentadas em sua ordem cronológica, tendo em vista que nos dois volumes de *De ontem, de hoje, de sempre*, subintitulados *Amigos, Amigae Recordações com desvaneios* (1960–1962), obra que usamos como principal fonte de informações biográficas, Milliet não se preocupa em apresentar os fatos que estão sendo narrados de forma linear, mas como eventos que surgem espontaneamente em sua memória.

3.2 INFÂNCIA

O ato de lembrar e revisitar memórias é sinônimo de recriar e ressignificar experiências passadas com os olhos do presente, segundo nos indica Maurice Halbwachs em *Memória coletiva* (1950). Ao pensar-se a inserção dos estudos memorialísticos na narrativa autobiográfica, convém que falemos do conceito de memória.

Para Halbwachs, “a memória individual existe dentro do universo da memória coletiva, pois “o que seria desse eu senão fizesse parte de uma comunidade afetiva, de um meio efervescente, do qual tenta se afastar no momento em que se recorda”? (HALBWACHS, 1990, p. 14).

Assim, a memória de um indivíduo seria constituída a partir das memórias dos diferentes grupos sociais dos quais ele participa e sofre influência, como a família, a igreja e os ambientes educacionais que frequenta. É possível, partindo do conceito de dialogismo, dizer que a memória é, assim como os enunciados componentes de um discurso, dialógica, tendo em vista que, ao propor a existência de mais de uma memória (falaremos aqui de apenas duas, a individual e coletiva), Halbwachs nos faz entrever a aventura pessoal da memória não como um evento essencialmente individual – posto que, na verdade, nunca estamos sós – , mas coletivo,

ainda que se trate de um evento em que só nós estivéssemos envolvidos e dos quais fizéssemos parte objetos que somente nós vimos.

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Portanto, a memória individual funciona como uma extensão da memória coletiva, isto é, o sujeito se constitui enquanto indivíduo a partir de suas relações com o meio. Logo, no universo de estudos das narrativas autobiográficas é possível analisar tanto os fatos que formam o sujeito enquanto indivíduo quanto seus modos de significação em relação ao(s) outro(s) e com os espaços nos quais transita. Partindo desse conceito de memória cunhado por Halbwachs, podemos pensar *Roberto* como um desmembramento das memórias de Milliet, tendo em vista que a narrativa apresenta ao leitor uma personagem que, internamente falando, possui muitas convergências com o próprio Milliet, seja na personalidade, seja no desejo consistente de conhecer a si mesmo. Além disso, o autor cita muitos acontecimentos e nomes, bem sugestivos, no sentido de fazer o leitor especular que ele está falando de si, ainda que não tenha revelado essa verdade por meio de um pacto.

Algumas dessas similaridades entre criador e criatura já se apresentam no primeiro capítulo da obra, “Infância”, quando o narrador assim afirma: “Na manhã chumbada de mormaço, as chaminés inclinadas do Arlanza fumavam nostalgicamente (...)” (MILLIET, 1935, p. 31). Tal passagem trata da viagem de Roberto, ainda criança, à Europa. O que nela nos chama a atenção é o nome do navio, Arlanza, que, coincidentemente ou não, é o nome do navio em que Milliet viajou, em 1912, rumo ao continente europeu. Esse acontecimento é assim retratado em *De ontem, de hoje, de sempre*:

[...] Já agora é de avião que faço a travessia: uma noite de belergal e pronto. Nenhuma sensação, nenhuma emoção. O que eu gostava mesmo era dos navios. Do primeiro, o “Arlanza”, dos meus treze anos, mal me lembro. Ficou dessa viagem tão somente a recordação de uma menina bonita que eu contemplava gulosamente, de longe. Eu acordava às pressas para a vida, fumava escondido e arquitetava planos complicados que me dessem a possibilidade de me encostar em plena adolescência. (MILLIET, 1962, p.44)

Há ainda, nesse excerto, outro ponto que merece atenção: Milliet refere-se, em relação à primeira viagem, a uma “menina bonita que ele contemplava gulosamente, de longe”. Essa menina mencionada por Milliet assemelha-se àquela citada pelo narrador de *Roberto*, que, tal e

qual à garota mencionada nas memórias do autor, tampouco é nomeada na narrativa. Na narrativa, porém, a personagem é, em sua descrição, sexualizada pelo narrador (que a descreve pela perspectiva dos olhos maliciosos de Roberto):

Os lindos dias de sol e de mar calmo, ele os passava com as meninas e os meninos de bordo. Entre elas havia uma que desde o começo dele se aproximara com simpatia ingênua e boa. Brotara nela uma amizade sincera por Roberto, amizade que encobria uma admiração descabida e se externava em gestos carinhosos. Porém se a malícia não ditava as atitudes da mocinha gorducha de olhos negros, a mais ardente sensualidade desabrochava ao seu contato na alma ríspida de Roberto. (MILLIET, 1935, p. 33)

Do segundo volume de *De ontem, de hoje, de sempre* extraímos uma passagem que merece ser comentada:

Só que, quando voltei da Europa, poucos me entenderam em minha terra. Já citei alguns. *Poemas Análogos* eram demasiado secos dentro da linha futurista e *Roberto* não perturbava ninguém com seus problemas por demais complexos. (MILLIET, 1962, (p. 111).

Notamos, aí, uma ligeira autoidentificação entre criador e criatura. Milliet, ao que parece, tenta mostrar ao leitor que entre sua vida e a de seu personagem a diferença é tênue. Ambos são apresentados como indivíduos incompreendidos e não aceitos em seu meio, sujeitos deslocados e desejosos por identificação e pertencimento.

As marcas de identificação entre autor e personagem principiam, como já assinalado, pela questão da orfandade. Roberto, assim como Sérgio, ficou órfão de mãe aos dois anos de idade. Milliet não se refere diretamente a tal acontecimento em suas memórias, até mesmo pelo fato de que era ainda bebê quando sua mãe veio a falecer, não tendo, por conseguinte, lembranças dela. Assim se refere a esta fase da vida dele a pesquisadora Patricia Gonsales, em seu livro intitulado *Sérgio Milliet e a metrópole paulistana* (2016): “Sérgio Milliet da Costa e Silva nasceu em 20 de setembro de 1898. Órfão de mãe desde pequeno, passou seus primeiros anos aos cuidados das tias por parte da mãe, em um casarão da Avenida Paulita. Mais tarde, passou a viver com o pai, Fernando da Costa e Silva.” (GONSALES, 2016, p. 23). Em *Roberto*, lê-se:

Roberto perdeu a mãe aos dois anos. Falecera ao completar os vinte e fora uma senhora sonhadora e frágil.(...) O viúvo moço, passados o primeiro choque e o natural desamparo, abandonou a criança, a sogra e partiu. Durante três anos deambulou pelo interior do Estado. (...) O que era de se esperar aconteceu.No sossego entediado das cidadezinhas mortas, o pai enroscou-se numa morena de olhos fundos. Voltou a São Paulo. Desabrochou o sentimento de paternidade. Lembrou-se do filho. E finalmente se convenceu de que era sua obrigação chamá-lo para junto de si, agora que fundara novo lar. (MILLIET, 1935, p.11 e 15).

Roberto e Sérgio, portanto, tornaram-se órfãos muito cedo e viveram a primeira infância sob os cuidados das tias e da avó materna.

Outro acontecimento importante da infância de Roberto que encontra similaridade na biografia de Milliet diz respeito à perda da avó materna. No romance, lê-se:

A morte da avó foi o primeiro drama da vida recolhida do menino. A única válvula por onde se extravasava uma gota tênue de carinho se entupiu. Sua alma fechou-se e a fonte de sentimentalismo, jogando continuamente novas águas no lago, principiou de provocar torvelinhos e convulsões que doíam, doíam. (MILLIET, 1935, p. 12)

No segundo volume do livro de memórias, Milliet escreve: “De minha primeira infância vivida com outros tios, guardo poucas lembranças. Recordo a morte da minha avó” (MILLIET, 1962, p. 50). A lembrança da morte da avó materna atesta o quão significativo foi esse acontecimento em sua vida, mas o fato não é rememorado em pormenores. Em *Roberto* a emoção gerada pela perda da avó da personagem é detalhada pelo narrador, que apresenta ao leitor a imagem de uma menino desolado ante essa triste realidade.

Alberca, em seu estudo supracitado, trata de uma possível transição do romance autobiográfico para a autobiografia ficcional. Nesse último gênero, ver-se-ia a fusão entre romance com biografia ou memória documentada, o que criaria no leitor a ilusão de que o narrador-protagonista é o verdadeiro autor da obra. Entretanto, *Roberto* também não se enquadraria nos moldes de uma autobiografia ficcional, pois o romance não tem por narrador uma voz em primeira pessoa, condição indispensável para que se acrescente a partícula “auto” à categoria biográfica.

Um outro detalhe de natureza autobiográfica encontrado no capítulo relativo à infância de Roberto diz respeito à performance artística do pai, dançarino de talento. O narrador, ao abordar a infância da personagem criada sem mãe e sem os afetos do pai, afirma o seguinte:

O viúvo moço, passados o primeiro choque e o natural desamparo, abandonou a criança, a sogra e partiu. Durante três anos deambulou pelo interior do Estado sua amabilidade sorridente e sua verve de viajante endomingado. Bailarino exímio, era de todas as festas e de todos os namoros. (MILLIET, 1935, p. 11 - 12)

De forma simétrica, em suas memórias Milliet parece fazer alusão a esta passagem ao descrever o pai, cujos traços nos lembram o pai da personagem da narrativa publicada em 1935.

Meu pai adorava jogar boliches tomando vinho do porto. Viúvo e com filhos pequenos, tinha que os levar consigo para o antigo clube Germania onde os deixava dormindo em cima de um bilhar enquanto se divertia. Era dançarino exímio, campeão de valsa, e amador apaixonado de corridas de cavalos. Mas só era boêmio para essas

coisas. Fora do boliche, da valsa, do Prado, era bem um filho de português, honesto, trabalhador, nada brilhante, nem muito culto. (MILLIET, 1962, p. 49)

Sobressai nas duas citações, o modo pelo qual Milliet e o narrador de *Roberto* se referem ao talento do pai: “bailarino” / “dançarino” “exímio”. Os termos são praticamente os mesmos, o que indubitavelmente reforça a ideia de que Milliet é motivado, ao construir a personagem paterna da narrativa *Roberto*, pela imagem do próprio pai.

Encerramos esta subseção trazendo dois outros aspectos presentes na infância de Roberto que problematizam o real e ficcional na escrita millietiana. Um deles, inclusive, é narrado por Milliet em seus dois volumes de memórias: é a passagem em que o autor descreve um momento traumático em sua vida, quando, pela primeira vez, sentiu seu ego masculino, ainda em formação, despedaçar-se ante o comentário de uma menina, que o fez sentir-se humilhado e querer fugir de si mesmo. Eis as duas versões do fato, nas obras memorialística e ficcional:

Desse bairro de minha infância, o traço mais discernível e que me fere sempre que me volta à mente é o de ter dito, de uma feita, um palavrão ao moleque, diante de uma menina que se achava à janela de uma casa próxima. Ela olhou-me com espanto e correu para dentro gritando; xi, mamãe, que nome feio! Senti-me horripilantemente humilhado, corei de vergonha e nunca mais passei por aquele lugar. Um gosto acre de lama ficou-me na boca e, igualmente, certa ojeriza pelas anedotas grosseiras, sujas, com que se comprazem de costume os meninos teludos. Custou-me muito a vencer essa repugnância que ameaçava criar em mim um complexo de inferioridade. (MILLIET, 1960, p. 217-218)

Adiante, no segundo volume do livro de memórias, Milliet cita esse mesmo acontecimento e vai além: ele próprio deixa escapar que Roberto é, em larga medida, um decalque de sua experiência, e cujas peripécias foram narradas num “romance de adolescente” que não pretendia reeditar. A ausência de pacto, nesse cotejo, pode ser compensada pela narrativa biográfica, que, aqui, é lida em chave paratextual. Se há romances que se apresentam como autobiografias, por que não reconhecer que autobiografias possam ser escritas como romances? Observa-se que o autor não se dá o trabalho de recontar sua história: ele pura e simplesmente faz uma autocitação, extraída não de um texto biográfico, mas de uma obra ficcional!

Agora, na mesa 5 do Paribar, meu primo torto Teixeira Orlandi lembra-me uma coisa que sempre procurei esquecer: ter sido caixeiro da Casa Enxoval. Conte a história nesse romance de adolescente a que chamei *Roberto*. Como nunca será reeditado, mesmo porque não me interessa que o seja, repito aqui o que senti. “Tinham-lhes dado ordem de entregar um tapete. Um na frente, outro atrás. Toc, toc, pelas calçadas cheias sol. Voltaram juntos chutando pedrinhas e apostando quem as enviaria mais longe. A certa altura, porque houvesse discutido com o companheiro ou simplesmente por brincadeira, para mostrar-se senhor da situação, Roberto gritou: “Vá à m ...” No mesmo instante, da janela de uma casa vizinha, partiu uma exclamação horrorizada: “Ih ... que nomes, mamãe ...” Era uma menina de grandes olhos esbugalhados. Num

relance, Roberto sentiu a ação feia. Viu-se desprezado pela menina desconhecida, tão loura, tão linda. Lá dentro alguém tocava piano. Passaram-lhe pelo espírito as palavras da tia sobre a mãe. Imundou-o então uma sensação forte de repugnância por si mesmo. Uma vergonha incomensurável. Pegou o braço do moleque: “Vamos, vamos embora”. (...) Teve sua primeira insônia e a vaga impressão de que o incidente do dia representava um pecado inexpiable. (MILLIET, 1962, p. 110).

Por fim, citamos o último traço de similaridade que pretendemos mostrar nesta subseção, em que, mais uma vez, se revela uma suposta unidade identitária entre Roberto e Sérgio, identidade que, baseando-se nos estudos sobre a pós-modernidade de Stuart Hall (2015), já citado, seria descentralizada e deslocada, constantemente transformada pelas interferências do meio. Ambos seriam sujeitos em trânsito, cujas identidades incompletas revelam em movimento, em constante transformação.

Franzino em criança, metia-me em brigas, apanhava, fugia por vezes chorando de ódio, mas revoltando-me contra o medo tornava à luta na primeira oportunidade. Em casa, não compreendiam minhas atitudes nem eu me dava ao trabalho de explicá-las. Já um imenso orgulho me impedia de prestar atenção a recomendações e admoestações. Reconhecia-me mais tarde em meu filho; nada no mundo – castigo ou pancada – obrigaria a fazer o que não quisesse. (MILLIET, 1962, p. 25)

(...) Meu pai cansou de bater e não chorei, ou melhor, só chorei depois, quando me vi sozinho assim. (MILLIET, 1962, p. 82)

De modo similar, acreditamos que a passagem abaixo, extraída de *Roberto*, alude às lembranças supracitadas. Tal como Milliet afirma ter sido um garoto difícil de lidar ou de deixar-se seduzir por sentimentalismos, mascarando sua dor, o narrador de *Roberto* assim se refere ao caráter do protagonista quando criança:

Um motivo fútil qualquer Roberto soltou quatro desaforos na cara do patrão. Foi despedido. Seu pai recebeu a notícia carrancudo. Emitiu sentenças graves, decisivas, sobre obediência e disciplina. Berrou uma descompostura irritada e, sentindo no filho reprovação colérica embora muda, bateu-o. Roberto não chorou. Fechou os punhos e aguentou. Acabaram-se afinal as chicotadas. O velho saiu do quarto:
– Não tem vergonha. Nem sequer chorou.
Sentado na cama, alquebrado, Roberto ouviu subir com o primeiro soluço abafado, de dentro de sua solidão, um aplauso orgulhoso e demorado. (MILLIET, 1935, p. 23-24)

São numerosas e variadas as intersecções entre Sérgio e Roberto no que tange à vivência infantil. Cabe ao leitor discernir essas intersecções, distinguindo, todavia, as fronteiras do “ser” e as da “representação do ser”, posto que os limites entre autobiografia, autoficção e romance autobiográfico se constroem justamente na e pela densidade simbólica desta relação entre o real e o fictício.

Passamos, agora, à próxima subseção, cujo objeto é o capítulo II da narrativa, “Adolescência”.

3.3 ADOLESCÊNCIA

A linguagem – e seu uso expressivo – é o que diferencia o ser humano de outras espécies sociáveis. Embora existam muitos seres vivos que se apropriam de maneiras próprias de comunicação e interação, somente o homem é capaz de utilizar a linguagem ou o código linguístico de forma cognitiva, estruturada e planejada. Pensar a linguagem enquanto configuração essencialmente humana é um dos pressupostos de Noam Chomsky (2010), linguista americano que defende a ideia segundo a qual a linguagem é uma propriedade biológica humana, de natureza inata, isto é, todo ser humano nasce dotado de um aparato biológico que, quando devidamente estimulado, é capaz de desenvolver o uso produtivo da linguagem.

A linguagem é usada em diferentes situações humanas e com múltiplas intenções. Isso posto, o ato de narrar a própria vida atua em uma perspectiva memorialística de linguagem, na qual aquele que revisita no presente o seu passado objetiva, sobretudo, mesclar o documental, histórico e memorialístico ao literário. Assim, nesta subseção, procuraremos discutir os mecanismos da linguagem memorialística por meio da análise e identificação dos aspectos autobiográficos presentes na adolescência de Roberto, que se interseccionam à de Sérgio Milliet.

A adolescência do jovem Roberto é marcada, para além dos aspectos que serão citados, por acontecimentos que evocam uma identificação no sentido de construção identitária. As noções de identidade e de sujeito que serão aqui apresentadas se materializam à luz da perspectiva cultural de Stuart Hall na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), em que se analisa, como questão central, a formação da identidade do sujeito na globalização.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2015, p.12)

Trazer a discussão e conceituação de identidade propostas por Hall (2015) para a estadiografia parece-nos importante, tendo em vista que a preocupação quanto a uma construção identitária é uma constante na fase da adolescência de Roberto, como se pode ver na passagem que segue: “Eu teria grande dificuldade em falar de meu bairro, pois não sei bem em que bairro moro: Santa Cecília ou Barra Funda. Na realidade sou um homem de fronteiras: encontro-me entre as praças Olavo Bilac e Marechal Deodoro.” (MILLIET, 1960, p.109)

Quando Milliet diz em seu livro de memórias ser um “homem de fronteiras”, esse fato reforça aspectos pontuais de sua biografia, que tem por uma de suas características mais expressivas a habilidade de adaptação à cultura e aos costumes de outros países. Prova disso é que ainda criança viaja para a Suíça e domina o idioma francês, formando-se, bastante jovem, em Ciências Sociais e Econômicas. Milliet gostava de viajar quando se sentia apático diante de uma realidade difícil, reflexo, por excelência, de um sujeito em trânsito, sempre inquieto e/ou saudosos de alguma coisa.

Esse movimento de inquietude do autor pode ser também identificado em Roberto, que, assim como Sérgio, logo se cansava da monotonia. Os fragmentos transcritos abaixo revelam o personagem depois de ter deixado Suzie – que foi um de seus amores mais intensos, que o teria feito acreditar ter encontrado a paz tão almejada – e começado a busca por novas experiências. Roberto, então, deixa a Suíça e tenta uma nova vida em Paris, que, no entanto, igualmente não responde às expectativas do jovem peregrino, sempre desejoso de algo que parece nunca tornar-se realidade.

Sentia entretanto que o ambiente não era propício e começava a ter saudades do país tropical em que nascera e que nunca recordara sequer (...) Iniciou uma vida de economias, regrada, metódica, com muita leitura, cedo para o hotel, a fim de conseguir o dinheiro da viagem (...) Juntando o dinheiro necessário, partiu para Marselha (...) Havia a certeza de uma pátria moça, entusiasta. (...) Regressava com a súmula de experiências concludentes que o haveriam de imunizar contra o sensualismo desenfreado. Trazia ainda, das peregrinações pela Europa, um método, uma consciência de disciplina, uma formação intelectual harmônica. Eram trunfos para a vitória. E a esperança, a confiança, a fé, voltavam a abrigar-se nele. (MILLIET, 1935, p. 129 -132)

Observa-se, assim, que tanto o protagonista Roberto quanto o autor Sérgio possuem uma identidade descentralizada e em constante processo de definição, reforçando a ideia de que ambos, na juventude, foram sujeitos em trânsito cujas identidades eram incompletas. Nos fragmentos transcritos, é visível o desejo do indivíduo real e da personagem de ficção pela “plenitude”, por um pertencimento, aspectos que, por vezes, acreditaram ter conquistado ou

atingido. Todavia, passada a impressão de calma e de preenchimento do vazio existencial, as inquietudes e as buscas de si voltavam a manifestar-se. A esse respeito, Stuart Hall comenta:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2015, p. 39)

Portanto, reforça-se o primeiro elemento autobiográfico presente na fase da adolescência do protagonista Roberto que se equipara à da juventude de Sérgio. É no processo de formação do herói que a ficção e a realidade parecem fundir-se, conduzindo o leitor que dispõe de dados biográficos do autor a estabelecer entre este e a personagem uma identificação, ainda que contraditória ou mal resolvida, posto que *Roberto* não se assume como narrativa autobiográfica.

De forma análoga ao excerto supracitado, em que Roberto deixa Suzie e parte em busca de novas perspectivas e no qual as emoções que pareciam ter-se cristalizado dentro dele começam novamente a vibrar, Milliet descreve em seu segundo volume de memórias passagens em que relata suas inquietações juvenis. Chama a atenção do leitor o fato de que Milliet cita o mesmo nome e os mesmos acontecimentos que envolveram a personagem feminina da narrativa, o que, mais uma vez, nos leva a aproximar criador e criatura.

Naquele dia as águas do Ródano estavam mais cinzentas do que nunca, e mais cinzentado do que nunca o meu coração. Adolescente, fui um triste, sempre sedento de amor, passando de uma aventura a outra à procura da carne afim, da alma irmã. Cor de chumbo é que eram as águas, uns poucos graus acima de zero, e um vento miserável encarniçava-se contra o nariz e as orelhas. Suzy, docemente chata e repousante, aguardava-me no quarto. Fechava os olhos claros, fazia-se pequena e macia, era uma gata caseira, discreta nos movimentos, silenciosa, burguesa em sua ambição de amigamento sossegado. Mas eu não tinha vontade de Suzy naquela tarde já à soleira da noite. Minha melancolia arrastava-me para as águas do Ródano e eu caminhava ao léu simplesmente com o firme propósito de não entrar em nenhum cabaré, de me curar de uma boemia sem sentido. A cura pela sugestão... Estivera dias antes com Charles Baudouin e havíamos conversado longamente sobre essa terapêutica. Eu me curo, eu me curo, eu me curo. Antes de mais nada abandonar o resto... Depois o estudo. A regra. Assuntos sérios. Poesia não: o espírito perde-se na nebulosidade. Força de vontade não adianta... Sou grande, sou forte... Sou filho da morte. Besta. Assim não, vamos direitinho: eu me curo... largo desta vida... De hoje em diante não há mais farra...

Chegava à porta do cabaré. Parei automaticamente. Hesitei. Dei mais um passo... Eu me curo, eu me curo, eu me curo. De repente abri a portada um golpe. Na sala alguém berrou: viva ele! Pensei com convicção "largo amanhã". (MILLIET, 1962, p. 59)

Na obra ficcional:

Roberto matutava. Voltaria. Um novo eixo se levantava para um novo círculo. Tratava-se de saltar de um para outro sem quebrar a cabeça. Ali estava o pensamento sólido. Orientado. E a psicanálise? Realmente interessante. Lembrou de vários fatos vividos na infância. (...) Tudo se encadeava. Sem querer, envolvia todo o passado numa trama complicada de analogias e de deduções. A cura pela sugestão ... Eu me curo eu me curo eu me curo... Antes de mais nada abandonar o resto... Pois largarei... Abandonarei... Depois o estudo. A regra. Sociologia. Direito. Assuntos sérios. Poesias não. O espírito se perde na nebulosidade. (...) Agora sim, sentia-se outro. Força de vontade no caso, isto é, sugestão. Auto-sugestão. Força de vontade não adianta... Sou grande, sou forte... sou filho da morte... Riu. Besta. Assim não. Vamos direitinho: Eu me curo... Largo desta vida... De hoje em diante não há mais farra...

Estava na porta do cabaré. Parou automaticamente. Hesitou. Deu mais um passo. Voltou. Tornou a hesitar... Em me curo eu me curo eu me curo... De repente abriu a porta de um golpe... Na sala alguém berrou: – Um viva para Roberto! Ele pensou com convicção: largo amanhã... (MILLIET, 1935, p. 113 - 114)

Esses dois fragmentos interseccionam ficção e realidade, posto que em *Roberto*, como acabamos de ver, são narrados fatos que teriam igualmente acontecido com Sérgio, segundo o próprio testemunho do autor. A única diferença que encontramos no cotejo dos dois fragmentos não está no plano do conteúdo, mas no da estrutura, pois na obra ficcional o narrador é demarcado em terceira pessoa, enquanto nas memórias Milliet se serve da primeira pessoa (que se reconhece “Sérgio”). No mais, o texto é praticamente o mesmo, o que leva aquele que leu ambas as obras a inevitavelmente ler *Roberto* como autobiografia, ainda que não se tenha nele firmado o “pacto autobiográfico”. Acreditamos, contudo, que exista ou possa hipoteticamente existir um “pacto fantasmático” (de que já falamos e ao qual ainda retornaremos).

No esteio dessas discussões, vale ainda destacar o fato de que a narrativa *Roberto* é marcada por técnicas do fluxo da consciência do protagonista, característica que marca as escritas ficcionais modernas e pós-modernas. Nesta técnica literária, os estados mentais da personagem são apresentados em um estágio pré-verbal, remetendo ao próprio movimento dos pensamentos humanos, sobre os quais muitas vezes não temos controle. A esse respeito, Robert Humphrey cunhou o termo “romance de fluxo da consciência” para designar a narrativa que “reproduz os estados mentais da personagem em um estágio pré-verbal. O fluxo da consciência é definido como a exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p.4).

Conforme vimos no último fragmento supratranscrito, no qual se nota o uso desse recurso (não obstante seja a narrativa narrada em terceira pessoa), tem-se acesso aos

pensamentos de Roberto antes que ele viesse a verbalizá-los, o que configura uma espécie de conversa travada pela personagem com o seu eu interior, com sua consciência. O herói está de tal forma envolvido com seus pensamentos que chega a travar uma conversa consigo mesmo, numa espécie de desdobramento do eu, em que uma parte de si o repreende (“Força de vontade não adianta... Sou grande, sou forte... sou filho da morte...”), retomando parte da recriação paródica dos famosos versos do *I-Juca-Pirama*por Oswald; e parte o orienta (“Riu. Besta. Assim não. Vamos direitinho: Eu me curo... Largo desta vida... De hoje em diante não há mais farra...”). Como se vê, a busca por um rumo não é tarefa fácil para o jovem brasileiro na Europa...

Não aprofundaremos as discussões relativas ao fluxo de consciência (recurso brilhantemente utilizado por escritoras como Clarice Lispector e Virginia Woolf). A menção a esta técnica serviu, apenas, para mostrar que Milliet trouxe para sua produção ficcional recursos que eram, quando da publicação de *Roberto*, ainda pouco usados por nossos escritores, a fim de representar o estado psíquico de suas personagens.

Dos aspectos relativos à adolescência de Sérgio quereaparecem, de forma ficcionalizada, na narrativa *Roberto*, citamos agora um dos mais importantes: a constituição de seu círculo de amizades – e, mais particularmente, a entretecida com os franco-suíços Henri Mugnier (Murget, na ficção) e Charles Reber (Reiber), que pertenciam ao grupo de poetas do qual Sérgio fazia parte. Mais do que colegas de ofício, Mugnier e Reber foram amigos e confidentes de Milliet.

Na ficção:

Henri Murget era outro companheiro. Havia em sua fisionomia, cujos traços rudes revelavam a origem camponesa, algo de mirrado entretanto, de paradoxalmente franzino e triste. (...) Era um homem das confidências murmuradas aos ouvidos distraídos e que se terminavam sempre por uma afirmação valente, realmente cômica naquele corpo débil: “comigo é ali”. (MILLIET, 1935, p.78).

No primeiro tomo de *De Ontem, de hoje, de sempre*, Milliet assim alude a seu amigo Mugnier:

Henri Mugnier era outro companheiro. Havia em sua fisionomia, cujos traços rudes revelavam a origem camponesa, algo mirrado, entretanto, paradoxalmente franzino e triste. Fumava sem parar, segurando o cigarro entre o polegar e o indicador amarelados e ousados, magros, ressecados. Seu aperto de mão metálico contrastava com a lentidão da frase, irmanava-se ao fanhoso da voz. Era o homem das confidências murmuradas aos ouvidos distraídos e que se terminavam sempre por uma afirmação valente, cômica naquele corpo débil: “comigo é ali no duro”. (MILLIET, 1960, p. 202)

A retomada de passagens extraídas do texto ficcional na obra memorialística da década de 1960 não se resume à passagem supracitada, como se vê, na sequência abaixo, na descrição que faz o narrador de *Roberto* do jovem Murget.

No restaurante do primeiro andar, comentou, no dia seguinte, com Durian, a visita a Luiz. Murget, que os acompanhava, descobrira, com sua mania de aventuras, uma criaturinha loura e bem vestida. (...) O cigarro entre os dedos, sorriso malicioso e persistente, ele investiu uma olhada (...) Por desafio, Roberto olhou também. Assim, assim...

E Murget batia a cinza com o indicador elegantemente estendido. Aqueles trejeitos presunçosos irritavam os dois amigos. Roberto olhou novamente para a mulher. Talvez valesse.

Murget que se iludia bateu na mão de Roberto sobre a mesa: – Está vendo? (...) O poeta teve um muchocho de pouco caso e depois lançou com ênfase: – Juventude! O mocidade! (MILLIET, 1935, p.115 -116)

Em relação a Charles Reber, Milliet escreve *em De Ontem, de hoje, de sempre*:

Genebra era uma cidade onde não acontecia nada, a não ser a vida fácil. Foi quando fiquei amigo de Charles Reber, jovem de cabelos cor de palha e coração esfogueado, que me dizia: “que é que vai fazer là-bas”? A gente precisa ser súdito de um grande país. (MILLIET, 1960, p.225)

Na narrativa de 1935, o narrador, ao tratar do período no qual o herói abandonou sua então companheira Suzie, diz que Roberto se viu só, abandonado pelos amigos após sua última aventura amorosa.

Suzie foi abandonada depois de mil vexames. Outros perversidades se seguiram. Semeava discórdias, brigas, tragédias, escapando, entretanto, nem sabia como das aventuras. Seu círculo de relações se restringia. Durian deixou de cumprimentá-lo. Reiber fugia dele. Viu-se só. Até o cenáculo o rejeitara. Murget contara a história do restaurante. Todos lhe haviam dado razão, bem que no íntimo houvessem rido. Então resolveu partir. (MILLIET, 1935, p.123)

Milliet, portanto, parece ter sido fiel na descrição dos amigos na obra ficcional. As características dos amigos de Roberto foram, insistimos, retomadas nos livros de memórias de Sérgio, o que reforça, em relação à narrativa, a existência do “pacto fantasmático”, posto que há identificação entre autor e personagem, identificação que Milliet não quis validar por meio do “pacto autobiográfico”, mas permitiu que o “fantasma” dessa identificação se manifestasse⁵.

Citemos outras passagens que evidenciam essa identificação:

⁵ Sobre os amigos franco-suíços de Milliet na década de 1910, v. CAMPOS (2004) e PINHEIRO (2020).

[...] um soneto publicado poucos dias antes na revista do colégio, em cuja chave de ouro Roberto revelava suas preocupações.

– Veio estudar comércio e virou poeta, disse o velho. (MILLIET, 1935, p.67)

[...] O dono do *dancing* contratara-o como dançarino. Ele era elegante e escolhido pelas freguesas velhas que lhe faziam propostas torpes e lhe davam boas gorjetas. Às vezes, tinha nojo. Escrevia então a Regina longa confissão. (MILLIET, 1935, p.105)

Como já mencionado no perfil biobibliográfico arrolado no capítulo primeiro desse trabalho, Milliet formou-se em Ciências Econômicas e Sociais em Genebra. Sobre o fato de Milliet igualmente ter sido professor de dança na Europa, Carlos Soulié do Amaral, em seu artigo “Sérgio Milliet, cem anos, sem limites”, publicado no livro *Sérgio Milliet 100 anos, trajetória, crítica de arte e ação cultural*, organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves, em 2004, afirma:

Ocorre que, por sua vivência no meio artístico e intelectual europeu da época, o jovem Serge se tornou um poeta de abertura, de contato, de informação e de comunicação importantíssima para os modernistas, seja no campo da literatura, da boemia (contou-me que chegou a sobreviver em Paris como professor de dança, proeza mais tarde repetida por outro brasileiro ilustre: o poeta e pintor Vicente do Rego Monteiro) e das artes plásticas. (AMARAL, 2004, p. 39 - 40)

Não se pode deixar, no cotejos das adolescências de Sérgio e Roberto, de mencionar a frustração que marca a primeira experiência sexual de ambos. Sobre esse assunto, diz Milliet em seus textos memorialísticos o seguinte:

Com meus dezesseis anos irrequietos descobrira todos os dias novidades. E naturalmente as das aventuras amorosas começavam a contar. Uma paixão mal sucedida abre caminho a toda uma atividade compensadora, tirânica porque necessária ao restabelecimento do equilíbrio psicológico. E não preciso vasculhar muito a memória para descobrir a que deve ter vincado o coração adolescente. (MILLIET, 1960, p.117 - 118)

Em *Roberto*, nós temos explicitada do seguinte modo essa “paixão não resolvida”:

E o medo do fracasso rodopiou novamente. Não consegui desvencilhar-se da ideia miserável. Chegou enfim a hora. Saíram. A praça estava deserta. [...] Roberto sentia a ideia fixa tomar conta pouco a pouco de todo o seu organismo. Inundava-lhe o cérebro num estrondo ensurdecedor: SE FRACASSAR! SE FRACASSAR!

[...]

E fracassou.

Houve um momento de silêncio grave, uma segunda tentativa, e ela definiu o caso com o traquejo profundo que tinha da vida: – A primeira vez é quase sempre assim.

Uma vergonha imensa desceu-lhe das faces ruborizadas até os pés, num calafrio desapontado de raiva. (MILLIET, 1935, p. 63 -64)

Por fim, citamos, nesta aproximação entre as adolescências de Sérgio e Roberto, um último aspecto: o desejo do suicídio. Tanto o autor quanto a personagem, diante de situações adversas a seus desejos, pensavam na morte como uma válvula de escape, fato que demarca, segundo Stuart Hall, uma condição identitária flutuante, que se deixa influenciar por pressões externas.

Não, a adaptação do mocinho bem tratado àquela vida apertada e cinzenta do bairro miserável não foi tão fácil. A princípio houve um desânimo aniquilante. Duas eram as perspectivas: o lento deslizar para a boemia de baixo quilate, ou a ação social. Restava ainda, no desespero dos primeiros tempos, a ideia do suicídio. Mas o medo? O mesmo medo que tivera em criança no porão da casa grande. E se vencesse o medo? Era tão moço, podia escrever ainda uma grande obra, pensava. Ser um poeta... (MILLIET, 1960, p. 201)

E na ficção de 1935:

Restava a ação social. Reiber. Na Universidade, formara-se a associação dos estudantes comunistas. Reiber insistia para que ele entrasse. Representaria o Brasil. Direito a dois votos.

– Mas não há comunistas no Brasil.

– E você?

Rira. Agora podia ter uma solução. E o suicídio? Medo. Aquele mesmo medo que tivera em criança no porão da casa grande. A mesma tentação também. Venceria o medo. E depois? Tão moço! Podia escrever ainda uma grande obra. Ser um poeta... Um poeta... Saiu. (MILLIET, 1935, p.90)

Vale, neste momento, destacar que os aspectos autobiográficos identificados na adolescência de Roberto interseccionam com a adolescência de Sérgio Milliet, ainda que não exista o pacto autobiográfico proposto por Lejeune. Entretanto, para além da existência do “pacto autobiográfico”, o autor, de forma simétrica, nos convida a pensar na existência de um “pacto romanesco”, já citado, que pode acontecer em dois movimentos, a saber: na “prática patente da não-identidade(o autor e a personagem não têm o mesmo nome)” e no “atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo romance, [que figura] na capa ou na folha de rosto” (LEJEUNE, 2008, p.27). Levando em consideração os dois aspectos citados para a ocorrência do “pacto romanesco”, a prática patente da não-identidade e o atestado de ficcionalidade, destacamos que em *Roberto* existe a prática patente da não-identidade, haja vista que o nome do autor não é o mesmo nome do protagonista, do mesmo modo que existe também o atestado de ficcionalidade, uma vez que na folha de rosto há o subtítulo *narrativa*. Isso significa dizer

que, para Lejeune, em obras nas quais o nome da personagem não é o mesmo do autor da capa, mas cuja história narrada se assemelha à do autor, existiria, para além do “pacto romanesco”, outro pacto, o “pacto fantasmático”. Nesta extensão de pacto, ocorre o movimento inverso daquele assinalado no “pacto autobiográfico”, ou seja, o leitor realizaria a leitura dos romances ou narrativas não apenas como ficções validadas, mas também como fantasmas que encaminham para uma identificação: a identificação de um possível “sujeito autobiográfico”.

Vale, assim, oferecer ao leitor a hipótese de leitura que parte do pressuposto de que em *Roberto*, de fato, não existe o “pacto autobiográfico”, mas existe o “pacto romanesco” ou o “pacto fantasmático”. Focaremos neste último conceito, tendo em vista que a obra também não é assinada como romance, mas como narrativa. Desse modo, insiste-se, na narrativa *Roberto* há a presença de um “pacto fantasmático”, no qual os únicos fatos evidentes são o distanciamento entre autor, narrador e personagem principal, por intermédio das distinções entre os nomes (salvo as exceções em que os nomes apresentados na narrativa são os mesmos daqueles apresentados nas obras memorialísticas de Milliet) e, sobretudo, as informações contidas nos paratextos. Logo, *Roberto* não é autobiografia, muito embora a adolescência do protagonista, conforme vimos, traga aspectos simétricos à trajetória jovem de Sérgio Milliet.

3.4 PARTICIPAÇÃO E ENGAJAMENTO POLÍTICO NOS ANOS 1930

Nesta subseção, analisaremos o último capítulo da narrativa *Roberto*, “Cristalização”, na qual identificaremos os aspectos autobiográficos existentes na fase adulta de Sérgio Milliet que se correlacionam com os da fase adulta de Roberto. O principal aspecto que interliga Milliet à personagem, nesta fase, é a atuação política do intelectual na década de 1930. Impulsionado por um ideal de mudanças, Milliet, juntamente com outros artistas modernistas, adere à política por acreditar que as mazelas do Brasil tinham suas raízes na gestão do país. Isso posto, antes de aprofundarmos as questões autobiográficas e literárias da narrativa *Roberto*, apresentaremos um recorte do ambiente político no Brasil no período de 1925 a 1932.

O clima político do Brasil era intenso e cheio de inconstâncias. Milliet, juntamente com outros intelectuais modernistas, ajuda a criar, em 1925, o Partido Democrático (PD), cujo objetivo era ser oposição ao Partido Republicano Paulista (PRP). Em 1930, o Partido Democrático aderiu à Revolução que outorgou o poder a Getúlio Vargas. Este primeiro período varguista iniciou quando a Aliança Liberal saiu vencedora da Revolução de 1930, que derrotou o governo de Washington Luís, impedindo a posse de Júlio Prestes e elegendando Getúlio Vargas como presidente.

A Revolução de 30 aconteceu devido à insatisfação das oligarquias de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba frente à oligarquia de São Paulo (que possuía domínio excessivo sobre a política brasileira no período da Primeira República). Com a vitória da Aliança Liberal, que tinha Vargas como um de seus líderes, este assumiu o governo. Assim, o novo arranjo político enfraqueceu a força das oligarquias que ainda existiam – sobretudo no plano regional –, centralizando o poder nas mãos de Vargas.

O período varguista, aos longo de seus quinze anos, foi dividido pelos historiadores em três períodos: Governo Provisório (1930 - 1934), Governo Constitucional (1934 -1937) e Estado Novo (1937 -1945). Nesta dissertação, não temos a intenção de aprofundar as discussões e análises políticas desses três períodos distintos, tendo em vista que a atuação de Sérgio Milliet na política se deu, sobretudo, no primeiro e no segundo períodos. No início do Governo Provisório, Milliet acreditava na bandeira defendida por Vargas, sendo, ainda que sem muito entusiasmo, um de seus apoiadores. Logo, porém, veio o descontentamento, e o grupo de Milliet tornou-se opositor de Vargas, aderindo às ideias da Revolução Constitucionalista, de que saíram derrotados.

Após esse brevíssimo apanhado sobre a história política brasileira nos anos 1930, retornamos à narrativa *Robertoa* fim de verificar, de mais perto, a atuação política de Sérgio Milliet durante esse período político, uma vez que, mesmo não sendo *Robertoa* uma autobiografia, questões ligadas à vida e à trajetória intelectual e política de seu autor estão fortemente registradas na narrativa, e são perceptíveis para o leitor que tem conhecimento da trajetória de Milliet.

Nos anos que se seguiram a 1925, Milliet retorna definitivamente ao Brasil e logo se envolve com a vida paulistana. Milliet, desde o início dos anos vinte, era muito próximo do grupo modernista liderado por seu grande amigo Mário de Andrade, bem como de Paulo Duarte, mais tarde seu cunhado. O cenário político do Brasil era instável, e via-se descontentamento por toda a parte. Em 1925, em São Paulo, foi criado o Partido Democrático (PD), que tinha como objetivo fazer oposição ao Partido Republicano Paulista (PRP). O Partido Democrático, ao qual Milliet aderiu, defendia o voto secreto e que fossem assegurados os direitos constitucionais liberais, já existentes.

Em 1929, houve uma das maiores crises mundiais da história, a quebra da Bolsa de Valores em Nova Iorque, que resultou, para o Brasil, na perda de nossos compradores de café. Com isso, muitas sacas foram queimadas ou jogadas fora, o ambiente econômico tornou-se

tenso e intensificaram-se as revoltas políticas. Foi nesse período que Vargas assumiu o poder político do país. O Partido Democrático, num primeiro momento, apoiou a Revolução, mas, em 1932, juntou-se ao Partido Republicano Paulista para lutar pelos direitos assegurados na Constituição de 1891 que não estavam sendo colocados em prática por Vargas, iniciando, assim, a Revolução Constitucionalista, de que mais uma vez Vargas saiu vitorioso. Diante desse cenário, Milliet e os demais modernistas convenceram-se de que o problema do Brasil não é político, mas de ordem educacional.

Em *Roberto*, o narrador descreve a criação do Partido Democrático (“Partido Social Paulista”) do seguinte modo:

Era uma viagem monótona em torno de cousas e de entes sem mistérios. Foi quando, em reação ao governo desmandado, se resolveu fundar o Partido Social Paulista. Os moços entusiasmaram-se. Houve conciliábulos, reuniões secretas, discussões, conchavos, compromissos. Tudo somado, ergueu-se o partido um belo dia. (MILLIET, 1935, p. 147)

De acordo com Milliet (1944, *apud* Gonsales, 2016), ainda que seu grupo tenha perdido a Revolução Constitucionalista e os ideais políticos daquele momento não tenham sido alcançados, um legado bastante promissor essa derrota trouxe, sobretudo no que dizia respeito à formação intelectual do povo brasileiro:

(...) não quero fazer história e não direi o que foi essa luta entre o Partido Democrático, dos moços e o do PRP. Apenas direi que os moços enquadrados por velhos políticos, muitos deles profissionais, logo se desiludiram e ao poucos abandonaram a luta. Antes de compreender que o problema era puramente educacional, ainda fizeram com entusiasmo a Revolução de 32. Foi esta que, afinal, abriu os olhos de todos revelando a nossa carência terrível de homens. (GONSALES, 2016, p. 49)

A derrota do grupo modernista na Revolução de 1932 foi também descrita pelo narrador de *Roberto*:

São Paulo invadido, garroteado, entregue à sanha de uma soldadesca ávida de gozar uma cidade após três meses de trincheira e que chegava para receber o prêmio da pilhagem prometido muitas vezes e longamente acariciado.

Seguiram-se dias compridos de desordem, correrias, arruaças, prisões, deportamentos em massa. E pouco a pouco se formou em torno dos novos donos da terra paulista a corte de aduladores e aproveitadores, que se costuma reunir em torno dos tiranetes de todos os tempos.

Recomeçou a mazorca política.

[...]

Foi então que resolveu mais uma vez partir. (MILLIET, 1935, p. 166 -167)

Como se vê, a participação política é um aspecto importante na fase da “cristalização” de Roberto. Todos os acontecimentos mencionados em nosso perfil biobibliográfico do autor em relação aos anos 1930 e à situação política do Brasil foram revividos pela personagem. Além disso, alguns dos aspectos já mencionados em relação à adolescência são igualmente retomados nesta fase, dentre os quais se citam a inquietude e a condição de “ser em trânsito”. Esse aspecto, aliás, reflete-se no momento em que Roberto, após tomar consciência da derrota na Revolução Constitucionalista, desanima e deseja, mais uma vez, viajar, mudar de cidade, pois São Paulo já não fazia mais sentido para ele.

Após terem sido vencidos na Revolução Constitucionalista, o grupo de intelectuais a que pertencia Sérgio Milliet compreendeu que os problemas do Brasil não seriam resolvidos somente por meio da política, entendendo, então, que a libertação social do país exigia um novo modelo de educação capaz de formar homens do seu tempo e para o seu tempo. Era preciso uma revolução não mais por meio de guerras, armas e sangue derramado, mas uma revolução no sentido de conscientização do estar no mundo. Dito de outro modo, o acesso à cultura e à educação possibilitaria a formação de uma população realmente crítica, consciente e politizada, que poderia participar ativamente da vida em sociedade.

Nessa direção, sob a iniciativa e com a colaboração de Sérgio Milliet e do grupo formado por Tácito de Almeida, foram fundadas a Escola de Sociologia e Política e, um pouco mais tarde, a Universidade de São Paulo. Em um trecho da conversa de Milliet com Edgar Cavalheiro (1944, *apud* Gonsales, 2016), escritor e também crítico literário, Milliet explica como era, então, a formação universitária dos jovens brasileiros.

Fundou-se então a Escola Livre de Sociologia para suprir a falha. Nosso ensino superior exclusivamente formal produzia anualmente centenas de bacharéis inúteis e nenhum elemento da verdadeira cultura. Nosso ensino superior desumanizava o indivíduo, afastava-o da vida e dos problemas da vida e enchia-lhe a cabeça de retórica barata. Mas você sabe o que era nosso ensino superior, e todos o sabem como você. Fundamos a Escola de Sociologia e fundamos a Universidade. Mas principalmente a Escola teve importância renovadora. Havíamos compreendido (Tácito de Almeida, Antônio de Alcântara Machado, Couto Barros e outros) que a mentalidade é que se fazia imprescindível mudar, transformar mesmo por completo. Como? Despedindo-se de seu formalismo, colocando-a perante a realidade “suja”, tornando-a objetiva; a Europa não nos podia mais guiar, porquanto chafurdava na aplicação de doutrinas rígidas, perdia-se nos conceitos desenraizados, falhava em todas as soluções adotadas. Restava-nos a América do Norte. E demos o salto: da filosofia para a sociologia; mas uma sociologia de conhecimento real, corajosa, sem tradicionalismos terminológicos. Estaríamos ainda nesse pé se não tivéssemos verificado que a sociologia sem a ética não conduz a coisa alguma. Mas com desilusão ou sem ela sobra-nos a base de cultura geral disponível para novas perspectivas. (GONSALES, 2016, p. 52)

Como se percebe no depoimento de Milliet, a educação possui potencial de transformação social, pois somente por meio dela um país avança nas mais diferentes perspectivas, sobretudo na área humana. Para Milliet, o Brasil viveu e estava vivendo uma “bárbarie” social e políticapotencializada pela carência na formação dos jovens, que não eram ensinados a refletir criticamente sobre as mazelas da sociedade. Além disso, a formação superior era fundamentada num conhecimento técnico de bases puramente filosóficas, que criava uma barreira invisível entre os problemas do país e a sua solução.

Isso posto, retornemos a *Roberto*, a fim de identificar mais esse aspecto da trajetória de Milliet na narrativa. Antes, porém, acrescentemos outro detalhe a respeito da Escola de Sociologia e Política. Milliet, além de ter sido um de seus idealizadores, atuou diretamente na formação acadêmica dos alunos. Em 1937, começou a dar aulas de Sociologia, potencializando, desse modo, o seu projeto de educação para os jovens paulistanos. Entretanto, esse fato da vida de Milliet não é claramente identificado na fase adulta de Roberto, pois, como já citado, a narrativa foi escrita em 1935, anterior, portanto, à atuação de Milliet como professor. No entanto, numa passagem da narrativa tal fato parece ser prenunciado:

[...] Roberto intervinha:

– A grande ilusão de vocês é pensar que a política é a chave dos nossos problemas. Ela é apenas um fator subsidiário. Nosso problema é mais vasto. Não o resolvemos com fórmulas. Voto secreto, representação e justiça são palavras que não merecem sacrifícios. São bandeiras que os velhos caudilhos sem cultura agitam para sublevar a massa.

–As fórmulas são sínteses de programas, respondiam.

– Qual! Não nos deixemos suggestionar pelas frases ocas. Menos eloquência. Menos retórica. A fórmulas políticas só devem merecer nossa atenção quando espalham um querer de renovação social, de progresso coletivo. (MILLIET, 1932, p.142)

Como se percebe no excerto acima, a personagem Roberto, assim como o próprio Milliet, defendia a mudança como garantia de progresso social do país, ressaltando que essas mudanças não deveriam se dar apenas no aspecto político, mas também nos âmbitos artísticos e formativos da população, pois as transformações pelas quais a sociedade da época precisaria passar eramsobretudo de ordem educacional. A política era então uma extensão daquilo que seria essa formação, isto é, quanto mais conscientes os jovens estivessem dos seus direitos e deveres, mais fácil e efetivamente escolheriam aqueles que os representariam.

Para além dos aspectos supracitados que correspondem à fase adulta de Roberto e que se aproximam da trajetória pessoal de Sérgio Milliet, destacamos ainda a amizade entre Milliet

e o modernista Mário de Andrade, que se intensificou com a volta definitiva de Milliet ao Brasil, e igualmente a relação entre Milliet e Oswald de Andrade. A fim de trazermos mais detalhes sobre essas afinidades eletivas, ponto de partida para a discussão sobre o modo como o modernismo se faz presente na narrativa *Roberto*, abriremos uma nova subseção neste capítulo.

3.4.1 O MODERNISMO DÁ AS CARTAS: MÁRIO, OSWALD E ROBERTO

Além dos aspectos da fase adulta de Sérgio Milliet já citados que convergem com a trajetória de Roberto merece destaque estreita amizade de Milliet com os “papas do modernismo”. Como se sabe, antes de voltar definitivamente ao Brasil, em 1925, Milliet já mantinha um contato muito próximo com Mário de Andrade. Eles trocavam cartas com frequência, as chamadas “cartas de Paris”, e, em muitas delas, era nítido o desejo que Mário tinha de abraçar Milliet, que, por ter vivido muito tempo na Europa, já havia perdido muitos traços de seu “brasileirismo” (dentro os quais o uso do português como língua de expressão literária). A força persuasiva de Mário muito verossimilmente contribuiu para a volta definitiva de Milliet ao Brasil e para sua atuação na vida cultural e política daqui. A ligação de Milliet com Oswald se intensifica justamente no período em que ambos se encontravam em Paris, entre 1923 e 1925. Milliet tornou-se, naquele período, um dos mais assíduos frequentadores do apartamento de Oswald, espaço em que circularam figuras de proa das artes parisienses.

Voltemos a Mário. De sua correspondência com Milliet – que se encontra, no ano em que celebramos o centenário de realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em edição –, destacamos particularmente uma carta, datada de 6 de junho de 1923:

Querido Sérgio

Esta vai imediatamente após o teu “Volto em julho” que nos deixou estupefatos. Depois do espanto inicial uma formidável alegria. Alegria de amigos. Embora de longe e sem muita coragem de o dizer eu tinha essa impressão de que Paris literária e a canzoada de Constantinopla eram muito parecidas. O Myself de Whitman exasperado até o ridículo. Se queres encontrar meio onde os moços se dedicam *por alguma coisa*, além das próprias vaidades, vem para cá (...).

Vão com esta 200 francos. Compra o que quiseres. Prefiro um só livro. É tudo quanto posso mandar. Estou miquiado. As alunas fogem. Não sei, Sérgio, em que condição estás. Se por acaso precisares desse dinheiro para teu próprio bem-estar, usa dele à tua vontade e sem reserva. É oferta, ridícula pela pequenez, mas de todo sincera, amiga, sem o mínimo laivo de ofensa. Pagarás aqui e quando puderes [...] (DUARTE, 1977, p. 289 -290)

Identificamos no fragmento acima dois aspectos interessantes: as investidas de Mário para que Milliet voltasse ao Brasil e, assim, atuasse de forma concreta pelo bem de uma coletividade (“Se queres encontrar meio onde os moços se dedicam *por alguma coisa*, além das próprias vaidades, vem para cá”), e o carinho do remetente pelo destinatário (“Não sei, Sérgio, em que condição estás. Se por acaso precisares desse dinheiro para teu próprio bem-estar, usa dele à tua vontade e sem reserva”). Esse aspecto chama de fato a atenção, pois, naquela mesma época, o endinheirado Oswald de Andrade, como dito há pouco, encontrava-se também na Europa. Não é a Oswald que Mário confia o pedido de compra de livros e, pior, aparentemente tampouco confia numa possível ajuda financeira de Oswald a Sérgio. A relação de amizade entre Mário e Sérgio (diferentemente daquela entre os dois Andrades, rompida no final da década de 1920), permanecerá inquebrantável até a morte de Mário, em 1945. Roberto, como se vê na narrativa, volta ao Brasil e rapidamente se insere nos campos literário e político locais.

Quanto a Oswald, vê-se que sua inserção na narrativa *Robertose* faz de modo mais evidente:

O poeta elegante sorria com desprezo. Arte pela arte, clamava. Só o supérfluo vale ser vivido. Só o inútil é sublime. E jogava na conversa cinco ou seis paradoxos. Todos riam. Mas o literato obeso, fogoso descobridor de gênios, abraçava Roberto numa agitação doente. Berrava entre gesticulações e carinho:

– Eu te devo tudo. Eu te devo tudo. Você veio nos tirar deste buraco provinciano ... E agarrando-lhe o braço, puxava-o para o canto da sala, sob a proteção da virgem, para os elogios e derretimentos exagerados (MILLIET, 1935, p.142).

A figura zombeteira e um tanto pitoresca que abraça Roberto foi indubitavelmente inspirada em Oswald de Andrade, que, tal qual Mário, igualmente festejou o retorno do “Suíço” ao Brasil. Milliet, “chegado sabidíssimo da Europa” (ANDRADE, 1978, p. 237), poderia, com toda sua erudição, ajudar-nos a sair “do buraco provinciano” em que nos encontrávamos.

Roberto, nos encontros literários em Genebra, falava de suas leituras. Stefan Zweig, Émile Verhaeren, Verlaine, Baudelaire... Os dois primeiros, frequentadores dos círculos pelos quais transitava Milliet na década de 1910 na Suíça; os dois últimos, autores de cabeceira do jovem poeta brasileiro, cujos poemas de estreia em muito se assemelham aos deles (v. PINHEIRO, 2018). É num desses encontros que Roberto se lembra não apenas dos já mencionados versos do *I-Juca-Pirama*, “Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte”, mas de sua forma paródica, criada por Oswald de Andrade, “Sou bravo, sou forte, sou filho da morte”, que integra o poema “brasil”, que integra o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927. É curioso notar o anacronismo da passagem, posto que Roberto não poderia

ter-se lembrado de versos que ainda não haviam sido publicados. Assinale-se, aliás, que a menção à solução de Oswald no trecho mencionado não se dá sob forma de citação. Isso posto, o leitor poderia supor que a semelhança entre o verso de Oswald e o de Gonçalves Dias na forma imaginada por Roberto seria mero acaso. Difícil acreditar, tendo sido *Roberto* escrito na década de 1930, em tal coincidência...

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte.
Teterê Tetê QuizáQuizáQuecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! Ua! Uu!
O negro zonzo saído da fomalha
Tomou a palavra e respondeu
– Sim pela graça de Deus
Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval (ANDRADE, 1927)

Depois do estudo. A regra. Sociologia. Direito. Assuntos sérios. Poesias não. O espírito se perde na nebulosidade. Vem a tentação dos sentidos, sempre à espreita. Agora sim, sentia-se outro. Força de vontade no caso, isto é, sugestão. Autossugestão. Força de vontade não adianta... *Sou grande, sou forte... sou filho da morte...* Riu. Besta. Assim não. Vamos. Direitinho: Eu me curo... Largo desta vida... De hojeem diante não há mais farra... (MILLIET, 1935, p.113)

A alusão ao poema na narrativa traz em seu bojo a valorização de aspectos que se tornarão caros aos modernistas, dentre os quais o uso da linguagem coloquial e o emprego de versos livres. Esses aspectos, ausentes da lírica francesa de Sérgio Milliet, serão recorrentes em sua produção poética em língua portuguesa, publicadas pela primeira vez no formato livro no ano em que também saiu o supracitado livro de Oswald. Em 1927 Milliet publica os *Poemas análogos* pela mesma editora que publicaria *Roberto* em 1935, Niccolini e Nogueira.

Para além da trajetória de vida de Sérgio Milliet, amiúde refletida na história de Roberto, verifica-se que a narrativa reconstitui em grande parte a história cultural e política paulista das décadas de 1920 e 1930. Muitos outros traços dessa reconstituição não foram aqui explorados (dentre os quais a miríade de autores franceses constantemente citados pelo narrador, as querelas da imprensa escrita e a vida nos salões), o que significa que *Roberto* ainda tem muito a dizer aos leitores e pesquisadores do modernismo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinar a diversificada contribuição de Sérgio Milliet para a cultura brasileira torna-se ainda mais interessante quando vista à luz de sua trajetória pessoal, uma vez que nela se manifestam os distintos momentos e movimentos de que ele fez parte. O irrequieto Milliet desde cedo manifestou suas preocupações com a infelicidade humana. Essas preocupações são recorrentes em sua produção literária e crítica, e já aparecem, de modo pueril, em versos de inspiração neorromântica, na produção em língua francesa publicada em Genebra na década de 1910 (PINHEIRO, 2018).

Milliet, por seu distanciamento crítico e por sua abertura para ouvir os mais jovens, acabou por tornar-se um elo entre duas gerações: a dos modernistas de 1922 e a dos jovens formados pela Universidade de São Paulo, na década de 1940, de que Antonio Candido fez parte.

Em *Roberto*, Milliet passa em revista o drama existencial de muitos de sua geração. Uma geração de jovens que, impulsionados por um ideal revolucionário, sonhavam com um país em fase com os avanços humanitários e tecnológicos experienciados na Europa. Milliet, no entanto, sabia que o caminho a seguir era árduo e cheio de percalços. Seu ceticismo, pontuado, na crítica, pelas múltiplas referências a Gide e a Montaigne (CAMPOS, 1996), aparece, na narrativa que aqui examinamos, de forma menos ostensiva. O futuro de Roberto fica aberto, e o leitor é convidado a escrevê-lo.

Levando-se em consideração a não existência do pacto autobiográfico nos moldes propostos por Lejeune, afirmamos que *Roberto* não é uma obra autobiográfica. Entretanto, como cremos ter mostrado, muitos são os aspectos no texto que refletem, com maior ou menor inventividade, a vida do autor. Por essa razão, acreditamos e defendemos que, não havendo o pacto de verdade estabelecido entre o autor e leitor, mas traços similares nos quais ficção e realidade se entrecruzam, é possível identificar em *Roberto* a existência de um pacto fantasmático, ou seja, mesmo não se assumindo como um livro de memórias, os múltiplos traços autobiográficos presentes nessa narrativa fazem dela uma espécie de “autobiografia disfarçada”, dada a existência, parece-nos, de um pacto fantasmático que seria, na ausência de acordo de verdade entre o autor e o leitor, a manifestação dessas mesmas verdades de modo sutil, como pistas deixadas no meio do caminho a serem captadas (ou não) pelo leitor.

Portanto, mais do que um gênero textual ou literário facilmente identificável, a autobiografia em *Roberto* revela-se como uma estratégia discursiva adotada por Milliet, que convida o leitor a identificá-la e a identificar-se com a personagem principal. Aí entram também outros traços da obra abordados neste trabalho, dentre os quais sobressai a identificação do protagonista como um ser “em trânsito”, dividido entre o Brasil arcaico e a Europa moderna, traço característico de muitos companheiros de Milliet (como Rubem Borba de Moraes, Oswald de Andrade e tantos outros).

Algumas marcas importantes da época ficaram de fora desse trabalho (dentre as quais o interesse crescente pela Psicanálise). As leituras de Roberto, nas quais avultam os mestres da poesia francesa do século XIX – Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé... – tampouco foram examinadas, e merecem ser vistas num cotejo com a própria produção poética de Milliet. Como dissemos no final da Introdução desta dissertação, tínhamos por principal objetivo, no ano em que comemoramos o centenário de realização da Semana de Arte Moderna de 1922, recolocar em discussão a única obra de Sérgio Milliet que mais se aproxima de um romance. Essa pesquisa, de caráter não conclusivo, espera ter contribuído para o estudo de nossos autores modernistas e para a reinserção de *Roberto* na lista dos “romances de 30”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT JÚNIOR, Francisco. **Um melancólico no auge do modernismo: Sérgio Milliet (uma trajetória no exílio)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991.
- ALBERCA, M. El pacto ambíguo y la autoficción. **In: MELLO, A. M. L. (Org.). Escritos do eu: introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- AMARAL, Carlos Soulié do. Sérgio Milliet, Cem anos, sem limites. **In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 37-43.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1978, p. 231-255.
- ANDRADE, Oswald de. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BIVAR, Vanessa dos Santos Bodstein. **Vivre à St. Paul: os imigrantes franceses na São Paulo oitocentista**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.
- CAMPOS, Regina Salgado. **Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet**. São Paulo: Annablume, 1996.
- _____. Sérgio Milliet e Henri Mugnier, uma amizade duradoura. **In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 127-138.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHOMSKY, N. **Linguagem e Mente**. São Paulo: Unesp, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.
- DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: HUCITEC, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- FEHÉR, F. **O Romance está Morrendo?** Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- GANCHO, C. V. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Editora Ática (Série Princípios). 2002.
- GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Arcádia. 1979.
- _____. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.
- _____. **Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- GONSALES, Patrícia Cecília. **Sérgio Milliet e a metrópole paulistana: crítica, urbanismo e cultura**. 1ªed. São Paulo: Editora Mackenzie, 2016.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. PressesUniversitaires de France. Paris, França, 1968.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: EditoraUFMG, 2008.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1968.
- MAINGUENEAU, D. **O Contexto da Obra Literária**. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MILLIET, Sérgio. **Roberto**. São Paulo: Niccolini e CIA, 1935.
- _____. **De ontem, de hoje, de sempre: Amigos, amiga**. São Paulo: Martins Editora, 1960.

- _____. **De ontem, de hoje, de sempre: Recordações com desvaneios.** São Paulo: Martins Editora, 1962.
- PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**, v.II. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1971.
- PINHEIRO, Valter Cesar. A estreia literária de Sérgio Milliet: *Par lesentier*. **Remate de Males, Campinas-SP, v.38, n.2**, pp. 990-1017, jul./dez. 2018.
- _____. “À moda de”: notas acerca de En singeant.: pastiches littéraires, de Sérgio Milliet e Charles Reber. **In :Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1(76)**, p. 220-240.
- SERRANO, Pedro Bueno de Melo. **A crítica bandeirante (1920-1950)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.
- SQUIRE, C. O que é a narrativa. **Civitas. v. 14, n. 2**, maio/ago. 2014, p. 272-284.
- WATT, I. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ANEXOS

Movimento

Julho/Agosto/Setembro

São Paulo: 1935

LITERATURA

ROBERTO

MÁRIO DE ANDRADE

Com um individualismo levado ao absoluto, o Roberto de Sérgio Milliet traça a vida dum ser que apaixonou tanto pelo que representa de genérico, como pelo que tem de original e especialmente seu.

O que importa desde logo é salientar a extrema habilidade com que o escritor conseguiu fundir numa realidade unida, o genérico e o individual da psicologia de Roberto, com tão íntimo domínio da ficção e da verdade, que a gente mal percebe esse dualismo.

Roberto é o problema do despaisado. É um ser que não se acomoda em pátria nenhuma, nem do espírito nem da terra. Na Suíça, desnortado pelo seu brasileirismo sentimental e depois no Brasil, como um meteca oriundo de civilizações mais organizadas, vendo tudo de cima, com uma sobrançeria desumana, um apriorismo incapaz de amar, e conseqüentemente de compreender.

Mas na verdade esse problema do despaisado é como que um símbolo descritivo duma realidade mais íntima, que é o caso individual de Roberto. E este é que me apaixonou, na narrativa de Sérgio Milliet. É de primeira ordem a perspicácia de análise, a unidade psicológica com que o romancista conseguiu expor e seguir através do livro o caso da criatura que inventou sobre as bases da sua experiência pessoal.

O caso de Roberto é um caso de... de hereditariedade. Roberto é filho dum pai bastante horizontal, chato e prático, e duma mãe de tendências aristocráticas e artísticas, uma revoltada em silêncio contra o meio e contra a vida. Com muita suavidade, Sérgio Milliet desenha o retrato dessa mãe, que daria a Roberto o que ele parece considerar a parte mais elevada de seu ser.

Desde a infância Roberto principia se debatendo nessas tendências diversas. Dum lado as hereditariedades maternas o levam para os voos livres da criação artística, da insensibilidade aristocrática, da amoralidade inteligentíssima, displicente e sem itinerário social. Mas as heranças do pai entram a combater tudo isso: um ser pacato, às vezes pascácio mesmo, conceituoso, adstringente, que aperta os lirismos num abraço amargo, tornando tudo sem gosto, monotonizando as maiores libertações. Essa a alma de Roberto, que Sérgio Milliet soube não converter a um dualismo fácil de forças rivais. Tudo levava o romancista a um branco-e-preto violento de antítese, pai pascácio e mãe lírica. Mas disso o romancista escapou com muita sutileza de análise. Com perfeita finura de toque, ele mostra, na infância de Roberto, que pai e mãe não se compreendiam. Mas a luta foi surda, mais interior que real, menos de gestos que de pensamentos não formulados. Essa luta surda continua em Roberto. Dentro dele pai e mãe se opõem num contraste lento, sem atordoada, sem corpo-a-corpo, mas convertendo o pobre do Roberto menino ou moço, num ser extremamente incapaz. É só com a vinda do homem-feito, no fim da narrativa que Roberto se concentrará num indivíduo mais eficaz em que o temperamento prático do pai acaba, se não vencendo, pelo menos dominando com rédea refletida, o lirismo avoadado da mãe. É mesmo admirável de se seguir o vai-vem psicológico de Roberto em que, à medida que o moço avança na idade, cada vez mais o pai tem sobre a mãe mis numerosos tempos de predomínio.

Na infância é a mãe que domina frequentemente. Ela é quem conduz Roberto às curiosidades, ela quem chora à primeira gorgeta do empregadinho, ela quem mente com gratuidade aristocrática, e desaproveita a viagem e a primeira estadia em Paris, com receio dos lados vulgares do amor. Mas o pai faz agora uma aparição conceituosa pra não se satisfazer com um namoro de cartas; e se a mãe leva Roberto a pular sacadas em busca dum beijo, o pai encontra um corpo satisfatório ao qual quer se unir pra sempre e descansar num home sweet home impossível, quase burrice.

É então um período de aprendizado de tudo, em que pai e mãe se contrapõem num taca-taco quase irrespirável, de tão intensamente descrito. É a melhor realização do romancista. O

dualismo como que desaparece, de tal forma as duas tendências se sucedem, se fundem mesmo, num ser de mosaico, irritantemente péssimo e sofredor. Roberto fica reduzido a uma inutilidade dolorosa, não é símbolo mais de ninguém, não tem caráter, não chega a ser si mesmo. Isto é... é símbolo sim, mas duma entidade que não existe. Se torna, por assim dizer; uma espécie de empregado-público disponível, que não tenha emprego mas que nem careça de emprego. Os arroubos, as displicências, as experiências maternas, são logo paternalmente convertidos a conceitos duma insuficiência de quem pensa por decretos, de quem pensa da mesma forma com que assina o ponto e espera a aposentadoria. Roberto nem é mais um individualista, tanto o seu drama o fatiga e o leva a se desinteressar de si mesmo. Vê a Guerra, vê o Comunismo surgir, sente os pruridos prefachistas coçarem a calva do imperialismo e do nacionalismo recalcitrantes, assiste á propagação da psicanálise... Roberto vê, mas não percebe nada disso. Nada ele humaniza, nada ele socializa. De coisa nenhuma ele tira uma Verdade, no sentido em que esta é um elemento de definição individual e cola-tudo transitório da evolução social. Roberto apenas enxerga tudo, não como correntes sociais, mas como indivíduos. É extremamente empregada-pública a displicência irrespirável com que Roberto converte tão grandes problemas sociais a indivíduos de passagem, em vez de converter estes indivíduos aos problemas sociais de que são vítimas. E como Roberto só encontrou, como filhos dos problemas, indivíduos deploráveis, sucede que no livro os problemas ficaram deploráveis também.

Não sei até que ponto se possa censurar o romancista por este aspecto irritante da sua história, de tal forma isso é uma derivação lógica do caso pessoal de Roberto, e do mal que ele sofre. O que se deverá aceitar de tamanho depauperamento humano e de tanta verdade individualista, é que não são nem os problemas sociais nem os representantes deles que são de fato deploráveis no livro: Roberto é que é deplorável, reduzido ao infinitamente pequeno em que o deixou a quase fusão do seu dualismo. Ficou um ser marco zero, um início de ser.

Pouco a pouco as tendências práticas herdadas do pai principiam prevalecendo na alma de Roberto. A gradação é impressionante pelos seus efeitos psicológicos. Despojado aos poucos do lirismo idealista, e ainda não acertado o passo no moralismo pão-pão-queijo-queijo do pai, Roberto começa por se degradar. Como ainda não tem apoio moral nenhum, parte daquele amoralismo apaixonado, próprio das inteligências muito líricas e artísticas, pra um imoralismo consciente e safadíssimo. Roberto chega a gigolô. E numa revivescência deliciosa do pai, gostador dos assustados de Campinas e Ribeirão Preto, Roberto dança de argentino, pra ganhar gorjetas de velhotas veraneando, saudosas de amor.

Mas dessa própria degradação do biscatista, vai se originar um Roberto normal e inteiramente paterno já. O biscate traz a saudade dum emprego permanente e confortável. Roberto procura emprego. E pensa enfim na sua mais provável finalidade, o Brasil.

Me entristece um bocado a parte brasileira do livro. Roberto comenta o Modernismo artístico em S. Paulo, e as revoluções de 30 e 32. Tem bastante verdade corajosa nesses comentários, porém mesmo estas verdades são unilaterais, vistas sem uma “filosofia” que as alargue e fecunde. Além disso, a gente enxerga desfilarem na legião sempre mesquinha, porque Roberto é fundamentalmente um fatigado e pessimista, figuras predominantes e chefes. E a gente, mesmo não querendo, é obrigado a lhes dar o nome de pessoas conhecidas. Algumas destas pessoas estão descritas com um ódio vingarento. Surge um Roberto novo, desagradável, que nada do Roberto antigo e mais legítimo poderia pressupor. Muitas vezes a verdade da vida se torna desprezivelmente mentirosa na arte. É o caso daquele diálogo, copiado do natural, e que todos censuravam como invencionice falsária. Não creio que o Roberto suíço e da infância brasileira pudesse se transformar assim de sopetão num indivíduo odioso, desfigurador de seres tão fatalizados como ele próprio. Isso nos traz um malestar novo, um novo poder de deixar irrespirável a leitura, mas que não tem mais o caráter estético da outra parte irrespirável do livro, e antes assume um caráter interessado que transforma em panfleto a comovente ficção.

Roberto é um dos livros mais notáveis do nosso romance contemporâneo. Sérgio Milliet abre com ele o depoimento duma geração. Os moços formados espiritualmente depois da Guerra não poderão talvez compreender já o valor documental de Roberto. Nem este representa, a meu ver, todo o problema das gerações formadas de 1890 a 1910. Mas contém uma parte primacial do nosso espírito. Principalmente essa horrenda, tiraníssima, martirizante incapacidade de ser socialmente, que nos torna agora os despaisados do espírito do tempo. Em vão alguns de nós, medrosos da própria ausência, procuram se corporificar num arraial qualquer. Honram-se de comunistas, lambuzam-se de fachismo, dançam no miudinho do liberalismo democrático. Talvez só mesmo neste incolor liberalismo ainda possam ser, com naturalidade. Nos outros arraiais, por mais bem intencionados, se transformam em maninelos irrisórios, em palhaços gesticulantes de que nem é possível rir. Talvez a melhor atitude para essa geração ainda seja a covardia do silêncio... Há covardias que exigem um heroísmo feroz. Como essa de Roberto, que deixou de se contar e reentrou no silêncio, no momento em que pretendeu confundir a vida com o amor.