



MEMÓRIAS DO CÁRCERE

literatura e testemunho

HERMENEGILDO BASTOS

EDITORA



UnB

MEMÓRIAS DO CÁRCERE

literatura e testemunho



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira
: Fernando César Lima Leite
: Estevão Chaves de Rezende Martins
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
: Jorge Madeira Nogueira
: Lourdes Maria Bandeira
: Carlos José Souza de Alvarenga
: Sérgio Antônio Andrade de Freitas
: Verônica Moreira Amado
: Rita de Cássia de Almeida Castro
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos

MEMÓRIAS DO CÁRCERE

literatura e testemunho

HERMENEGILDO BASTOS

EDITORA



UnB

	Equipe editorial
Coordenador de produção editorial	Percio Sávio Romualdo da Silva
Preparação e revisão	Fátima Rejane de Meneses e Yana Palankof
Atualização ortográfica	Denise Pimenta de Oliveira
Diagramação	Cláudia Dias
Capa	Cláudia Dias

Copyright © 1998 by Editora Universidade de Brasília.
Reimpressão, Editora Universidade de Brasília, 2017.

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação
poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem
a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

B327 Bastos, Hermenegildo José de M.
 Memórias do cárcere, literatura e testemunho/Hermenegildo
 José de M. Bastos - Brasília: Editora Universidade de
 Brasília, 1998.
 220p.
 Inclui Bibliografia
 ISBN 85-230-0490-4
 1. Literatura Brasileira. I Título

CDU 869.0(81)

*Aos cabras da peste Terci, Clésio e Feitoza, dedico estes atalhos
para o Nordeste e para Fabiano.*

Ao professor João Luís Lafetá, pela ajuda inestimável.

Chegávamos à cancela. E experimentei de chofre a necessidade imperiosa de expandir-me numa clara ameaça. A desarrazoada tentação era tão forte que naquele instante não me ocorreu nenhuma ideia de perigo.

– Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.

– Pagar como? exclamou a personagem.

– Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.

– Contando?

– Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.

O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:

– O senhor é jornalista?

– Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correccional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida. O médico enterrou-me os olhos duros, o rosto cortante cheio de sombras. Deu-me as costas e saiu resmungando:

– A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever.

SUMÁRIO

Nota do autor à reimpressão.....	11
Introdução <i>A reorganização dos textos, a elaboração da unidade...</i>	13
Capítulo 1 <i>O autoquestionamento literário</i>	37
Capítulo 2 <i>Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura.....</i>	65
Capítulo 3 <i>Memória e projeto da obra, o texto da autoria.....</i>	93
Capítulo 4 <i>Narração da identidade.....</i>	149
Capítulo 5 <i>Literatura e testemunho.....</i>	179
Bibliografia.....	209

NOTA DO AUTOR À REIMPRESSÃO

Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos é uma obra que continuará atraindo a atenção do leitor e também do crítico por muito tempo ainda. A memória tem dimensão coletiva, embora o foco seja o do autor. A forma literária é capaz de revelar a realidade sócio-histórica, mesmo depois que os fatos narrados perderam sua vigência, mas não sua atualidade. Ela preserva e fixa os acontecimentos que a memória cotidiana tende a esquecer. É uma recordação. Recordar como interiorizar, tornar interior e próprio. Aí a experiência brasileira a ser retomada e repensada. Quem sabe um dia fazer isso se coloque como um imperativo?

Memória do Brasil. São muitas as obras brasileiras que trazem no título a designação de “memória”. Desde *As memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, passando por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* de Machado de Assis, *Memórias sentimentais* de João Miramar de Oswald de Andrade, até *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz, tendência que invade a poesia e o verso como no *Esquecer para lembrar* de Drummond. Um país tão novo com tanto peso da memória! Se a memória é um instante de autoconsciência, tudo isso ocorre como se estivéssemos, infinitamente e sem termo conclusivo, nos pondo à prova.

Memórias do cárcere é uma “página do fascismo tupinambá”. A experiência da prisão sem culpa formada e sem julgamento. A convivência com vários presos políticos e também com muitos presos comuns, a perseguição, a violência, a tortura. A desumanidade, a humanidade. A dimensão ética do livro, que vai além do crime e da punição e põe

os homens frente a si mesmos. Eis uma característica desse livro, como também de toda a obra de Graciliano Ramos – ser uma investigação sobre o homem e o mundo. Uma investigação, antes de tudo, de Graciliano Ramos sobre si mesmo. Sobre o outro. Sobre os outros e sobre si mesmo.

Neste estudo já antigo sobre *Memórias do cárcere*, resultado de tese de doutorado, disse que o trabalho da escrita de Graciliano visa a impedir o aproveitamento da literatura pela ideologia dominante, sua neutralização. O trabalho não se limita à escolha do tema, é o trabalho da palavra. O leitor acompanha esse trabalho em cada linha, em cada frase, em cada página. Vê o escritor no seu trabalho, compartilha com ele todos os momentos.

Que a reimpressão deste estudo possa levar o leitor a ler ou reler *Memórias do Cárcere*, essa é a nossa maior motivação.

INTRODUÇÃO

A reorganização dos textos, a elaboração da unidade

A trajetória de Graciliano Ramos, de *Caetés a Memórias do cárcere*, configura um universo de temas, problemas e técnicas trabalhados e retrabalhados de modo obsessivo pelo autor perseguindo um ideal de realização literária. Mas a literatura não é fim em si mesma, nem se pode dizer que seja meio ou instrumento. Ela é, tudo indica, um método, o da verossimilhança, método de conhecimento da realidade. É exercida metodologicamente em pesquisa sobre o homem e o mundo. E, se é método, é questionada, avaliada, corrigida; se é método, é, ela mesma, um problema e, como tal, acrescenta-se ao universo de problemas não literários trabalhados pelo autor. A mimese realizou-se plenamente? No corpo do texto inscreveu-se o mundo, quebrado, desconexo, absurdo. As intrigas desenvolvidas são também as trilhas da textualidade. Como continuam as histórias? Cada escolha vocabular ou de construção é solução de continuidade para o narrar. Assim se desenrolam, por exemplo, as viagens de Fabiano e família com que começa e termina *Vidas secas*, eles que não se sabe de onde vêm nem para onde vão. Ao mesmo tempo em que são interrogação sobre o destino dos personagens, interrogam também o destino da escrita, do seu método.

Nessa trajetória tão arduamente palmilhada, os livros são marcas da evolução da viagem. E, apesar da reiteração de significados, caracteres e situações, cada livro constitui uma nova experiência, em termos de estrutura narrativa. Cada livro reabre o outro, mas não como continuidade

nem o tomando a partir do ponto em que foi interrompido, mas como se estivessem todos inacabados, como se o autor estivesse recomeçando sempre a mesma pesquisa, em um processo obsessivo, que culmina com o texto autobiográfico, mas mesmo aí sem se fechar. Não é, portanto, por acaso que às *Memórias do cárcere* falta(m) o(s) último(s) capítulo(s).

Cada experiência presentifica-se outra vez nas *Memórias do cárcere*, inclusive a experiência do inacabamento,¹ mas redimensionada. Os significados, os problemas e as técnicas, assim como os princípios estético-literários que regem a criação da obra, são discutidos, criticados, avaliados, relidos, em suma. As *Memórias do cárcere* realizam, dessa maneira, uma reflexão, muitas vezes de extrema impiedade, sobre as obras, e a obra de Graciliano Ramos, sobre as limitações da literatura em geral.

O universo literário que leva o nome “Graciliano Ramos” se constituiu obra por obra, mas só se completa em visada retrospectiva com base em *Memórias do cárcere*. A trajetória é agora relida, de trás para frente, retroprojetada.

Empreende-se, assim, a releitura das obras anteriores, como se elas existissem para chegar ao texto memorialístico. Ainda que não tenha ocorrido desta forma – a escrita e a publicação de cada obra teleologicamente apontada para a criação das memórias –, as *Memórias do cárcere* são o ponto de chegada, não apenas cronológico, do itinerário; a sua leitura impõe a releitura dos livros anteriores do autor. Poder-se-ia

¹ Inacabado não deve ser entendido no sentido de mal-acabado. Como veremos, o inacabamento é uma característica básica não só do romance, mas de toda prosa literária moderna. Cf. Mikhail Bakhtin, “Récit épique et roman”, *Esthétique et théorie du roman*.

objetar afirmando que o contrário também ocorre: a leitura, hoje, de *São Bernardo* ou *Angústia* condiciona a leitura dos demais livros, inclusive das *Memórias do cárcere*. É verdade. Mas há uma particularidade nessas últimas: a leitura das outras obras é realizada no seu próprio texto, com o autor convertido em leitor dos seus livros.

Se a autobiografia é, como quer Gusdorf,² uma segunda leitura da experiência, e se é mais verdadeira do que a experiência porque soma à experiência a consciência dela, entendemos a partir daí que as memórias de um escritor, no sentido pleno do termo (isto é, não apenas no sentido de que o escritor relembra acontecimentos significativos da sua vida, mas também no sentido de que ele escreve a memória da(s) sua(s) obra(s)), são a autoconsciência da sua trajetória literária. Para Hegel, a consciência de si é o lugar de nascimento da verdade, quando então um novo modo de ser aparece. Esse modo de ser que antes não existia passa agora a determinar a compreensão das experiências vividas.³

A releitura da obra pode se realizar porque o autor desdobra-se em personagem e como tal revive as tramas das suas obras anteriores, quer de modo declarado, por intermédio de comentários, quer veladamente, misturando-as, confundindo-as com a trama das *Memórias do cárcere*. Logo no segundo capítulo da primeira parte, o autor comenta o seu processo de criação referindo-se às dificuldades de escrever *Angústia*:

² Georges Gusdorf, “Conditions and limits of autobiography”. In: James Olney (Ed.), *Autobiography: essays theoretical and critical*, p. 38.

³ Na *Fenomenologia del espírito*, Hegel afirma que: “Com a autoconsciência entramos, pois, no reino próprio da verdade”. Citamos a tradução da Fondo de Cultura Económica, segunda reimpressão, p. 107.

Na casinha de Pajuçara fiquei até a madrugada consertando as últimas páginas do romance. Os concertos não me satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas. (I, 18).⁴

Outras vezes, de modo sub-reptício, os “fatos” das obras anteriores ressurgem no texto das *Mc*. Assim ocorre, por exemplo, no capítulo 34 da terceira parte (III, 220-226). Aí ressurge, na pele do personagem José, da Colônia Correccional, o moleque José, de *Infância*. Não se trata de mera coincidência de nomes, mas das condições de vida que são comuns aos dois e, ao mesmo tempo, do relacionamento deles com o personagem Graciliano.⁵ A condição que une os dois é a opressão. Já o personagem Graciliano vive aí a dubiedade de quem nutre simpatia pelos oprimidos sem, entretanto, poder estar efetivamente do seu lado. Essa percepção dos conflitos de classes está presente em todos os livros de Graciliano Ramos. Como veremos, a lucidez e a sinceridade com que ele descreve e expõe a sua condição dúbia de classe torna única a sua obra na literatura brasileira.

Outras vezes, ainda, o comentário se faz indiretamente, com o autor referindo-se às obras de José Lins do Rego e/ou Jorge Amado, mas na verdade empreendendo uma avaliação da própria obra. Assim ocorre, por exemplo, no capítulo cinco da primeira parte:

⁴ Citamos de acordo com a quarta edição, de 1956, em quatro volumes, da José Olympio. Doravante escreveremos *Mc* e, no caso de citação, registraremos o volume e a página.

⁵ *Infância*, Rio de Janeiro, Record, 20ª ed., 1986, p. 82 et seq.

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusaram-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. (I, 44).

Nesse diálogo com José Lins do Rego, o autor Graciliano Ramos tece comentários ao papel da experiência e da imaginação na criação literária, e com isso discute um dos princípios da sua própria obra.

Projetando-se como personagem, o autor cria um duplo de si mesmo, desdobra-se em herói. O desdobramento já é um ato de diferenciação. Isso posto, procura recompor a identidade, embora ela pareça irremediavelmente perdida. A diferenciação é condição para a busca da identidade, é o caminho para a autoconsciência. É a partir dela que a identidade se torna um projeto. É o outro que torna o eu possível.⁶ Embora sejam o mesmo ser, unidos inclusive pelo uso do pronome de primeira pessoa, autor e personagem separam-se assinalando uma distância de voz e de ponto de vista. Eles não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, muito menos no tempo. A busca da identidade entretanto continua. Narra-se, então, um processo de identificação que não se completa, mas avança, não retilmente, e sim perfazendo um círculo ou espiral.

O outro permanece outro, embora seja um momento do eu. Graciliano Ramos retoma essa questão (colocada de modo mais ou

⁶ Hegel, *op. cit.*, p. 108.

menos pertinente por vários críticos e mesmo por ele em entrevistas, cartas, etc.) e reafirma a “outridade” como condição do eu. Ele não é Luís da Silva ou Fabiano, mas estes são pedaços dele.

Sendo o relato de um momento específico da vida do autor-personagem, as *Mc*, entretanto, tomam esse momento como fio da meada para o balanço da vida inteira. As situações então vividas suscitam lembranças de outros momentos da vida, marcadas igualmente pela opressão. O personagem Graciliano coloca-se esses problemas de identidade enquanto relê, revive as situações de outros momentos da vida e situações das outras obras. A revivência, em vez de trazer solução para o problema, acentua-o, demonstrando que o autor, convertido em leitor das suas obras, recusa qualquer solução definitiva. O herói Graciliano Ramos não veio explicar os personagens fictícios do autor, mas reafirmar a falta comum de perspectiva.

Elaborado com tais requintes de construção, com recursos da alta literatura, o livro pode, por isso mesmo, dar muitas vezes a impressão de ser obra de ficção. Mas o que se encontra aí não é a ficção, e sim a tematização da fronteira entre ficção e memórias. Estando o autor aludindo sempre à ficção, assim como à ficcionalidade, esses gestos terminam por contaminar o texto. O leitor depara sempre com as fronteiras ou com a discussão a respeito delas. São elas que são colocadas à sua frente. Ele pode até mesmo tocá-las ao acompanhar o autor no seu trabalho intencional e ininterrupto de demarcação de terrenos. Como não se trata de um texto teórico ou crítico, mas de um texto de criação literária, a questão da ficção/ficcionalidade formula-se no interior do próprio texto. Não se encontra, portanto, como um assunto, com

existência fora do texto. A questão incorpora-se à escrita, donde surge o contraponto entre técnicas ficcionais e memorialísticas.

Antes de iniciar a narração propriamente dita, já o capítulo-prefácio discute detalhadamente as fronteiras entre ficção e memórias. O autor esclarece que o testemunho que dará terá qualidade literária. Ele assume a responsabilidade da narração, não se permite inventar. Depois, na narrativa propriamente dita, o esclarecimento (ou justificativa) incorpora-se à escrita. É como se o autor estivesse exemplificando como seria se ele tivesse optado pela ficção. Lembre-se de que durante muito tempo o autor alimentou o desejo de escrever um livro sobre a alma dos criminosos. O projeto é várias vezes referido no texto e, a nosso ver, ele é mais do que referido, ele ressurge no texto atual como algo irresolvido e incomodamente presente: são as notas que o autor tomou durante o tempo em que esteve preso.

Memórias que são de um escritor, as *Mc* realizam-se como uma obra de textura ricamente literária, em que as diversas técnicas trabalhadas com extrema maestria pelo autor aparecem aí problematizadas de modo implícito ou explícito, o que estende a pergunta pela identidade ao terreno dos gêneros.

O livro é, assim, uma ampla interrogação sobre o sentido vital da literatura. Volta-se sobre si mesmo, mas sem se esgotar nessa função metalinguística porque a pergunta que faz é sobre a função e o sentido que a literatura pode ter no mundo.

Em nenhum momento o leitor pode esquecer que aí se trata de um testemunho. O sentido metalinguístico não se completa sem a referência aos acontecimentos. Por outro lado, o testemunho não se dá diretamente e inclui a pergunta sobre sua natureza e função. Para chegar ao teste-

munho, é preciso que se passe pela discussão literária, da mesma forma que, para chegar a ela, é preciso assumir o testemunho.

Testemunho, no caso, difere de documento, porque é construído na perspectiva do sujeito-autor. Outra vez a diferença e a identidade, mas outra vez também a questão não se resolve em termos diáticos. Em Graciliano, a literatura é sempre testemunhal. Não a literatura nem o testemunho, mas o testemunho feito literatura. Problematizando a ficção e a ficcionalidade, as *Mc* querem ser lidas como uma obra que merece o nome de literatura porque é o testemunho sobre a realidade histórica nordestina-brasileira-universal.

A construção desse texto, a nosso ver a obra-prima do autor, envolve várias narrativas que aí são (re)organizadas com vistas à unidade textual. Elas são de quatro níveis. O primeiro nível, o fundamental, a partir do qual os outros dois se desenvolvem, é o testemunho sobre o “fascismo tupinambá”, a prisão do autor-personagem, os meses de cadeia, as atrocidades aí cometidas (narrativa 1). Mas a prisão é a metonímia do país, e assim o núcleo primeiro se amplia para se construir como um testemunho acerca da realidade brasileira. O testemunho inicial suscita pequenas narrativas de acontecimentos vividos pelo autor, anteriores à prisão, inclusive situações ligadas à produção das suas obras (narrativas 2 e 2.1). Suscita também um outro conjunto de situações vividas pelo personagem-autor revisitando as suas obras anteriores, quando então ele revive as intrigas dos romances, as ações dos personagens fictícios (narrativa 3). Ao lado disso, dá-se a tentativa de reconstrução do diário que o personagem-autor pretendia escrever na cadeia, mas que, afinal, não se realizou. A esses fragmentos que irrompem aqui e ali no texto,

vestígios do antigo projeto do livro sobre a alma dos criminosos, chamamos de “narrativa primitiva” (narrativa 4).

Os conjuntos gozam de relativa autonomia. Mas, suscitados que são pelos acontecimentos da narrativa 1, ligam-se a ela pela técnica da construção em abismo, isto é, a história matriz desdobra-se em outras menores como se elas fossem extensões suas.⁷ Assim, por exemplo, comentando o medo que sentira ao se negar a redigir um discurso em louvor ao diretor da prisão (o episódio de Alfeu na Colônia Correccional), o autor-personagem narra um outro momento em que se sentira da mesma forma: “Medo igual ao que experimentara antes, uma noite de lua. Achava-me no quintal, de uma criaturinha sem-vergonha...” (III, 138).

A construção em abismo não é novidade na obra de Graciliano Ramos, sendo marcante em *Angústia*. Mas nas *Mc* acontece de maneira diversa, pois é também um fenômeno de intertextualidade, exatamente porque resulta da leitura desse romance. É uma forma de interação entre as duas obras.⁸ Na verdade, a presença de *Angústia* não se reduz a ser o problema do livro inacabado, ao qual sempre retorna o personagem-

⁷ O recurso da construção em abismo, inicialmente apontado por Victor Hugo na literatura do século XVI e retrabalhado por André Gide nas suas obras, constitui uma das técnicas características do romance moderno. Consiste no desdobramento de uma história em várias outras que funcionam, assim, como seus espelhos (Cf. V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 361). Voltaremos a essa questão no capítulo que dedicaremos à releitura de *Angústia* em *Mc*. Sobre a construção em abismo em *Angústia*, cf. Lúcia Helena Carvalho, *A ponta do novelo (uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos)*.

⁸ Segundo Aguiar e Silva, a construção em abismo distingue-se da intertextualidade. A primeira deve ser entendida como uma reduplicação de um texto, que se cita, repete-se, glosa-se e espelha-se a si próprio, enquanto a intertextualidade se define como interação semiótica de um texto com outro(s) (*op. cit.*, p. 625).

-autor. É também a presença das técnicas utilizadas para a sua criação, inclusive da técnica da construção em abismo.

A necessidade de reescrever *Angústia* domina o espírito do autor-personagem durante toda a extensão das *Mc*. O texto se inicia no momento em que Graciliano Ramos se encontra às voltas com a necessidade de rever o manuscrito já datilografado por d. Jeni e praticamente termina com a homenagem prestada a ele na cadeia por ocasião da publicação do livro (IV, 87-91). A pesquisa que deu origem a *Angústia* não se completa e se estende ao texto das *Mc*. Não se trata só de passar a limpo o texto, corrigi-lo, mas de dar prosseguimento à investigação sobre “a loucura e o crime”, sobre a cadeia e “a alma dos criminosos”. O autor-personagem das *Mc* não se desliga de *Angústia* e se dedica a reler o romance que queria reescrever.

A mistura de vida e obra leva à retomada dos “fatos” da ficção e sua revisitação pelo personagem-autor (que rouba, assim, o papel dos outros personagens). Trata-se de resgatar um núcleo de experiência comum a Graciliano autor-personagem e seus personagens de ficção. É o caminho para a identidade, a qual, como vimos, se processa por meio da diferenciação. O núcleo de experiência é o Nordeste e o Brasil, a exploração, a violência, a opressão, a impossibilidade de mudar a realidade.

As diversas camadas ou grupos de narrativas organizam-se a partir da experiência do personagem-autor. Ele as revive na perspectiva da simultaneidade, o que faz do conjunto um amplo testemunho sem datas fixas. Não que o tempo se apague, mas desliga-se da cronologia restrita das lembranças evocadas. A simultaneidade é condição para que o personagem-autor procure os fragmentos da sua identidade, como se tivessem sido deixados nos “fatos” revisitados. A questão literária

faz-se presente aí como um desses “fatos”, porque é uma experiência do personagem-autor.

A literatura é uma questão na obra de Graciliano Ramos desde *Caetés*. É tratada como instituição que deve ser combatida como a sociedade da qual é parte. É dessa forma que na quase totalidade dos seus romances o protagonista é escritor. Critica-se então o beletismo. Ao mesmo tempo, a literatura aparece como algo vital, algo capaz de dar sentido à vida.

Ela é necessária porque tem a natureza do testemunho. Entretanto, não se realiza plenamente, ainda que os romances do autor estejam entre os mais bem realizados da língua portuguesa. A não realização da literatura decorre de que ela é culpada, no sentido assinalado por Bataille.⁹ Também Adorno sublinha na arte contemporânea a condição de culpabilidade: as obras de arte são *a priori* culpadas, pois sua existência serve, contraditoriamente, para reforçar as esferas do espírito e da cultura marcadas pela cumplicidade com a sociedade que querem combater. Existir obra de arte implica certa aceitação da *barbarie*, certa frieza e indiferença diante da sociedade administrada. Com isso, ela se torna cúmplice da *barbarie*, mesmo que sua participação nela seja como opositora.¹⁰ Em Graciliano, isso aponta para um conflito básico na sua obra, aqui já referido: embora produza uma literatura voltada para os oprimidos, ele sabe que, dada a sofisticação estética da obra, ela está reforçando a instituição literária e a sociedade da qual ela é uma das pilastras de sustentação.

⁹ Georges Bataille, *A literatura e o mal*.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische theorie*, p. 347-348.

No seu famoso e fundamental ensaio *Ficção e confissão*, Antonio Candido dispõe-se a analisar a obra de Graciliano Ramos na perspectiva da sua evolução, estudando livro por livro na ordem em que foram publicados: “[...] talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada [...]”, diz ele.¹¹ Não que desconsidere a unidade do conjunto, unidade que, como o todo que é maior que as partes, não se resume a ser a soma das obras. Aqui, procuraremos estudar o conjunto a partir das *Mc*, isto é, na perspectiva que nos é franqueada por elas. Lendo as *Mc*, estaremos relendo os outros livros do autor, com idêntico espírito de jornada. Como observa Valentim Facioli, em *Mc* Graciliano produziu uma “intervenção decisiva no modo de ler a sua obra”.¹² Converte-se, dessa forma, o autor em leitor de sua obra e propõe-se uma interpretação da sua trajetória de escritor. É esse significado que procuramos encontrar aqui.

Por que escolhemos essa perspectiva? Ao ler as *Mc*, acompanhamos o autor na leitura que ele próprio realiza dos seus livros. Interessa-nos, assim, seguir as pistas trilhadas pelo próprio autor na sua busca de entendimento e de interpretação da sua obra. Graciliano prepara sua futura recepção, adiantando-se a possíveis críticas e previamente rebatendo-as. Na verdade, os outros textos do autor ressurgem aqui como acontecimentos vividos por ele, que poderia afirmar, como Balzac: “Os grandes eventos da minha vida são minhas obras”.

¹¹ Antonio Candido, *Ficção e confissão (ensaios sobre Graciliano Ramos)*, p. 13.

¹² Valentim Facioli, “Um homem bruto da terra (biografia intelectual)”. In: José Carlos Garbuglio et al. *Graciliano Ramos*.

Sendo um livro póstumo, que o autor não pôde terminar, as *Mc* suscitaram sempre algumas questões acerca da sua unidade como texto. Em primeiro lugar, coloca-se a questão de que teriam sofrido, quando o autor ainda era vivo, censura por parte do Partido Comunista: falta ao livro o tom laudatário e, em seu lugar, desenvolve-se a crítica e muitas vezes a ironia a atitudes e a comportamentos de dirigentes e membros do partido e às suas palavras de ordem. Em *Velho Graça*,¹³ Dênis Moraes conta que Agildo Barata, que fora companheiro de Graciliano no Pavilhão dos Primários, se queixou a Paulo Mercadante que Graciliano estaria pintando um retrato ridículo seu. O leitor das *Mc* sabe que isso não se deu. Na verdade, para Graciliano, todas aquelas pessoas eram personagens a serem trabalhados, isto é, a serem explorados literariamente. Como personagem, Agildo Barata não é ridículo. O autor aprofunda uma ideia de contraste entre força, agilidade e liderança política, por um lado, e voz e compleição física frágil, por outro. A voz, entretanto, era capaz de atingir os companheiros e liderá-los:

Foi quando começaram a chegar os homens de *Pedro I*. Hercolino Cascardo apresentou-se, lacônico, piscando os olhos furiosamente, metido num roupão escuro. A voz metálica de Agildo Barata nos arrepiou. Era um sujeito moreno, miúdo, insignificante, e parecia-me difícil que houvesse conseguido, preso, sublevar um regimento.

¹³ Dênis Moraes, *Velho Graça*, 1992, p. 274.

A força dele se manifestava no olhar vivo e duro, na fala breve, sacudida, fria, cortante como lâmina. (II, 60-61).

Em segundo lugar, coloca-se uma questão de natureza propriamente textual, menos referida que a primeira: faltara ao autor o tempo necessário para dar os retoques finais, suprimir repetições e escrever o(s) capítulo(s) final(is). Às vezes, em consequência disso, o texto pode dar uma ideia de desorganização, de imperfeição. Entendemos, porém, que o desdobramento do testemunho sobre o “fascismo tupi-nambá” em várias outras narrativas resulta em uma mistura necessariamente imperfeita na qual os subtextos não perdem suas especificidades. A aparente desorganização e certas falhas na costura dos textos integram a estrutura do livro.

Vamos abordar as duas questões separadamente.

Quanto à tentativa que o PCB fez de censurar as *Mc*, sabe-se hoje que ela de fato ocorreu e que foi energeticamente repudiada por Graciliano e, após a sua morte, pela família. Filiado ao PCB logo após sair da prisão, Graciliano sempre manteve o distanciamento necessário à construção de uma obra independente e crítica, isto é, autônoma. As suas dificuldades com o partido acentuaram-se a partir de 1948, algum tempo depois de acabada a guerra e já na fase da Guerra Fria. Como nos conta Dênis Moraes, o endurecimento das relações entre os Estados Unidos e a União Soviética, antigos aliados na luta contra o nazifascismo, resultou em uma política cultural maniqueísta, que separava os artistas e os intelectuais em dois grupos antagônicos e sem conciliação possível. Os escritores comunistas, segundo a orientação então vigente, deveriam se pautar pela doutrina do realismo socialista,

que relegava a arte a segundo plano, estabelecendo o trabalho de conscientização das massas como meta primordial. A Graciliano interessou sempre a literatura como forma superior de testemunho sobre o homem e a história e, como tal, outra não poderia ser a sua reação que não a de repulsa a essa orientação. Para ele, importava produzir uma representação da realidade na perspectiva das massas, mas não fazer da sua literatura um instrumento de doutrinação, o que transformaria o discurso literário em discurso político ou pedagógico.

No capítulo-prefácio, Graciliano justifica a sua posição, deixando claro que seu depoimento, construído como literatura, não teria caráter político-partidário. A perda das notas que tomara na cadeia é considerada agora positivamente. Sem elas, o autor sente-se mais livre, sem precisão de fidelidade aos fatos que elas documentavam. A perda das notas, que antes era empecilho, agora determina a escrita do livro. A fidelidade é à literatura, que, não sendo fim em si mesma, entretanto, como vimos, é o método, o único à disposição do autor, de conhecimento e testemunho da história. Mas estamos antecipando a segunda questão, porque já estamos tratando da intenção e, em decorrência, da construção do texto.

A suspeita de que a censura surtira efeito foi lançada por Wilson Martins em um texto publicado em *O Estado de S. Paulo* em 1953. Comparando o texto editado pela José Olympio e os fac-símiles dos originais que acompanhavam, a título de ilustração, a publicação, Wilson Martins levanta a hipótese de que a obra teria sido adulterada. Dias depois, o mesmo jornal publica carta de Ricardo Ramos explicando que a disparidade entre os fac-símiles e o texto publicado decorreria da técnica de trabalho do autor: Graciliano escrevia e reescrevia o mesmo

texto inúmeras vezes; os fac-símiles são a primeira versão, o texto publicado é a versão datilografada definitiva. Ricardo Ramos envia à direção do jornal cópia fotográfica de um dos textos impugnados por Wilson Martins, nos quais se veem correções feitas por Graciliano. Com isso, Wilson Martins dá por encerrada a questão.¹⁴

O caso, entretanto, seria reaberto pela filha do escritor, que, comparando agora o texto publicado com as outras versões que estavam em poder da José Olympio e que lhes foram presenteadas por funcionários da editora, conclui que a versão não publicada é literariamente superior. Ela finaliza a sua obra mais recente¹⁵ com a hipótese de que o escritor escrevera diversas versões dos capítulos como forma de cumprir o contrato com a José Olympio, que lhe remunerava em troca de três capítulos mensais.

Afastada a ideia de fraude, permanece, para Clara Ramos, a certeza de que o texto publicado em nada melhorou a outra versão, empobrecendo-a de modo significativo. Seja como for, o que é claro é que Graciliano Ramos não terminou a obra, o que de certa forma repete a história de *Angústia*, livro que foi publicado sem os cortes que ele considerava imprescindíveis. O que o leitor tem é *Angústia* e *Mc* conforme foram publicadas. Não queremos dizer que a pesquisa de fontes não seja importante. Mas o que aqui nos interessa é a relação entre esses

¹⁴ Cf. Clara Ramos, *Mestre Graciliano – configuração humana de uma obra*, p. 253 et seq.

¹⁵ Clara Ramos, *Cadeia*.

problemas e o da unidade da obra, porque a unidade resulta da construção e, sendo assim, refletir sobre ela ajudar-nos-á a interpretar o livro.¹⁶

As *Mc* são um texto escrito dez (ou onze?) anos após os acontecimentos narrados e vividos pelo autor. A unidade da narrativa é problemática de qualquer forma, tenha ou não o autor tido tempo de dar os retoques finais, pois não é uma obra de ficção, e sim um livro de memórias, de lembranças de fatos realmente ocorridos.

A distância entre o eu que narra e o que viveu os acontecimentos é já, por si mesma, um problema, insolúvel, de unidade. É como se alguém estivesse retrabalhando um texto de outrem. Na obra ficcional, pelo contrário, a identidade do eu é colocada ficcionalmente e é assim também resolvida. Entendemos, portanto, que o último capítulo não foi escrito porque não há outro capítulo além do 27 da quarta parte: após este já estava o personagem-autor fora da cadeia... e seria uma outra história. Também Clara Ramos entende que não finalizar o livro foi intencional. Graciliano lançou mão de várias formas de racionalização para não terminar a obra. Ele necessitava de justificativas “para deixar o livro inacabado”. Sendo assim, ele ficava “impedido de dar unidade às quatro partes da obra, limpá-la das repetições”.¹⁷ Assim, as *Mc* que conhecemos não resultam de uma impossibilidade de finalizar: o texto é o que é, a sensação de que falta um fim (assim como o leitor irá perceber) é parte dele. Na verdade, inacabadas não são apenas as

¹⁶ A respeito da questão da censura e da autenticidade do texto publicado, ver também Ricardo Ramos, *Graciliano: retrato fragmentado*, p. 202-203 e 215-216.

¹⁷ Clara Ramos, *op. cit.*, p. 258.

Memórias do cárcere. O inacabamento, repetimos, juntamente com a obsessão pela obra perfeita, é comum a toda obra de Graciliano Ramos.

É a fidelidade ao passado vivido pelo outro eu que leva o autor a privar “o leitor das aliviadas menções de sua liberdade”. O eu-narrado luta por escrever a sua própria narrativa. O texto que lemos se apresenta como substituto de outro texto, as notas que foram escritas na cadeia, a narrativa primitiva. Como veremos, a substituição é imperfeita, e o texto das notas, embora não exista de fato, irrompe no texto atual como um fantasma.

Outros textos ressurgem aí e fazem-no de modo a complicar o problema: são trechos dos outros livros do autor, a que já nos referimos. E, contendo os outros livros, as *Mc* constroem-se como sùmula da obra de Graciliano Ramos.

Como sùmula da obra-testemunho, as *Mc* são um texto duplo: são parte do conjunto da obra, ao mesmo tempo em que são elaboradas em uma perspectiva distanciada, oferecendo uma reflexão sobre o conjunto. São uma parte do todo e uma reflexão sobre ele. Georges Gusdorf, no ensaio citado, compara o texto autobiográfico com as pinturas de cenas interiores. Nessas, representa-se um espelho no qual a cena retratada é repetida. A imagem no espelho não apenas duplica a cena, mas lhe dá uma nova dimensão em perspectiva distanciada. Assim também ocorre com a autobiografia: ela é um momento da vida que está sendo narrada, mas é, ela mesma, uma proposta de interpretação da vida. Uma parte do todo quer refletir o todo, mas ao mesmo tempo acrescenta alguma

coisa a esse todo do qual é um momento.¹⁸ As *Mc*, ao mesmo tempo em que olham para o passado do personagem e do autor, refletindo assim sobre as suas obras anteriores, olham para frente, projetando-as no futuro, prevendo, discutindo, preparando a sua recepção.

As *Mc* são uma das partes do conjunto, uma obra no mesmo nível que os demais livros do autor, mas ao mesmo tempo distanciam-se do conjunto para oferecer uma visão dele, uma releitura sua. Os estudos que conhecemos sobre as *Mc* focalizam-nas como um dos livros de Graciliano Ramos. Aqui, procuraremos considerá-las na outra perspectiva, acompanhando o autor convertido em leitor de sua obra.

Como se pode observar, a questão da identidade faz-se presente em vários níveis nas *Mc*, assim também no conjunto da obra de Graciliano Ramos. Inicialmente, a questão da identidade coloca-se entre Graciliano-autor e Graciliano-personagem, por um lado, e, por outro, entre o autor-personagem e os personagens fictícios; em seguida, manifesta-se como um problema de gênero, a respeito das fronteiras entre ficção e memórias e entre literatura e testemunho; em terceiro lugar, deparamos com o problema da identidade entre Graciliano-autor e Graciliano-leitor, uma vez que, para rever a sua obra, ele se desdobra, avaliando-a, muitas vezes de maneira extremamente impiedosa; Graciliano-leitor prevê a recepção da obra, prepara-a, responde a possíveis questionamentos, etc. Ao lado disso, um outro problema de identidade é caracterizado, é o conflito de classe vivido pelo leitor-autor, dividido entre dominantes e dominados, situando-se de modo ambíguo como intelectual em uma

¹⁸ In: Olney, *op. cit.*, p. 43.

não posição, em um terreno movediço. Acentuando essa aporia, ele não poupa críticas à própria obra, por manter-se prisioneira dessa ambivalência. Por fim, as *Mc* colocam-se de duplo modo no conjunto da obra, como parte do conjunto e, ao mesmo tempo, como projeto que dele se formula, elaborado no fim ao invés de no começo. Ele se constrói ao mesmo tempo em que a obra e só no final, retrospectivamente, se completa.

Por esse ou aquele ângulo de leitura, encontramos sempre a questão da identidade ou a identidade como questão. A nosso ver, um desses ângulos desencadeia os demais ou torna possível a sua manifestação: a questão do gênero, a qual já é por si mesma bastante complexa, pois envolve três elementos – ficção, literatura e testemunho. Isso não poderia manifestar-se plenamente na ficção, porque só com a entrada em cena de um personagem especial, Graciliano, e tendo em vista a responsabilidade do autor com relação à autenticidade da narrativa, é que foi possível perguntar pelo sentido da ficção e da quase identidade que ela insinuava existir entre Graciliano-autor e personagens fictícios.

As *Mc* são o ponto em torno do qual se configura o conjunto da obra, não como a soma das diversas obras, mas como o todo, para cuja interpretação adotaremos o plano seguinte:

No primeiro capítulo, “O autoquestionamento literário”, trataremos da questão literária em Graciliano Ramos, isto é, procuraremos seguir a problematização do fazer literário nas suas obras. Aí, a literatura construiu-se como negatividade, como problema e autonegação. Esse autoquestionamento dá-se no bojo do questionamento da sociedade. A literatura é parte dessa sociedade e, embora pretenda combatê-la, é uma “arma fraca e de papel”, o que lhe torna conivente.

O segundo capítulo enfocará a questão do gênero resultante da ambivalência intencional entre testemunho e literatura. Como autobiografia de um escritor, o livro problematiza o sentido e a natureza do testemunho, do depoimento, do relatório, o que se prenuncia nos célebres relatórios do prefeito Graciliano Ramos. Na linha da problematização da literatura, pergunta-se pelo significado da ficção e da ficcionalidade, discute-se a sua natureza literária.

A memória e o projeto da obra são o tema do terceiro capítulo. Pretendemos estudar a confusão deliberada entre os acontecimentos vividos e que deram origem a *Mc* e os “fatos” vividos pelos personagens dos livros do autor. As obras são os acontecimentos principais da vida do personagem-autor e ressurgem agora como forma de iluminar o entendimento dos “fatos” da vida que, do contrário, seriam sempre absurdos. Atenção especial dedicaremos à releitura que as *Mc* realizam de *Angústia* e à presença desse livro como um modelo negativo, de projeto inacabado, disseminado por todo o texto memorialístico. Como súmula do conjunto da obra, *Mc* é a memória dos códigos, da língua de Graciliano Ramos, isto é, constitui já, por si mesma, uma interpretação da obra, algo como um projeto para o futuro, para a recepção do autor.

Em seguida, pretendemos abordar a questão da identidade e da diferença, inicialmente entre autor e personagem e, como desdobramento, entre Graciliano, autor e personagem, e os personagens fictícios. O autor pergunta-se se os personagens seriam projeções do seu próprio eu. A resposta é dúbia, porque ao mesmo tempo eles são e não são, e a questão permanece. A ambivalência entre autor-personagem e personagem-autor encontra-se também em nível textual: se as *Mc* são obra do primeiro, o segundo também escreve uma narrativa, a narrativa

primitiva, isto é, as notas ou o diário sobre a vida na cadeia. Algo aqui aproxima as *Mc* de *Caetés* e nos revela uma constante em Graciliano Ramos: a narrativa primitiva, que está presente em todo o texto das *Mc*, quer como referência, quer como subtexto que ressurge nas páginas atuais, é na verdade um texto impossível de ser realizado. A impossibilidade é semelhante à que ocorre com o romance que João Valério tenta escrever. Como questão central em Graciliano Ramos, a impossibilidade da literatura decorre de que ela não consegue substituir a ação. Tanto João Valério quanto Graciliano-personagem, mas também Luís da Silva e Fabiano, são incapazes de agir para mudar as situações de que são prisioneiros.¹⁹ Agir é impossível. A literatura, pretensa substituta da ação, é de antemão frustrada; é uma ação impossível e, como tal, culpada. Empenhado em produzir literatura na perspectiva dos vencidos, com quem se identifica, o autor tem nítida e dolorosa consciência dos limites que lhe impõe a instituição literária.

Por último, no capítulo “Literatura e testemunho”, procuraremos entender o significado do ato de testemunhar, a opção pelo testemunho como forma de literatura. Problematicando, ao mesmo tempo, a literatura e o testemunho, Graciliano constrói os seus livros como testemunho literário ou literatura-testemunho. Testemunho sobre a história nordestina-brasileira-universal. Por isso, não devemos entender a literatura de Graciliano Ramos como uma literatura exclusivamente sobre o Nordeste. O Nordeste é parte do Brasil, que, por sua vez, faz parte do

¹⁹ Com Paulo Honório, a situação é diferente. Dos protagonistas de Graciliano Ramos, Paulo Honório é o único que se define pela ação. A literatura surge, ao final, como uma reflexão sobre os descaminhos da ação.

mundo. Não se sabe, repetimos, de onde vêm e para onde vão Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos no início e no fim de *Vidas secas*. Mas o mundo em que habitam forma uma unidade social, uma unidade de relações humanas e trabalhistas, um mundo de contornos bastante definidos. Por outro lado, esse mundo é parte de outro, maior, parte periférica. Na periferia desse lugar não nominado, transcorre a história desses personagens. Esse pedaço de mundo não acompanhou o desenvolvimento do capitalismo brasileiro e, paradoxalmente, funcionou como a contraparte pobre que possibilitou ao Sul se desenvolver. A literatura de Graciliano é, assim, como observa Valentim Facioli, o testemunho sobre “[...] a luta de classes, produzindo a alegoria da sociedade capitalista dependente como uma grande prisão para os oprimidos”.²⁰

As vozes que aí se ouvem penetram o silêncio do esquecimento, como letras na pedra difíceis de se apagar. Sempre que se quiser suprimir da história a Colônia Correcional, aí estarão Gaúcho, Graciliano-personagem, Cubano, o diretor, os presos políticos, os presos comuns, os guardas-prisioneiros, toda a galeria de oprimidos, para evitar que isso aconteça, para lutar contra o esquecimento proposital ou simplesmente decorrente do cansaço. A memória é a arma dos vencidos.

Se todo texto permite uma interpretação política, no caso das *Mc* isso se impõe. Estaremos, assim, em busca do sentido político do livro, entendendo por política não apenas a situação política que serviu de motivo à escrita do livro, mas também um modo de ser da obra literária,

²⁰ Valentim Facioli, “Introdução à seleção de trechos de *Memórias do cárcere*”. In: José Carlos Garbuglio, et al., p. 182-184.

o modo como ela se constrói como espaço para respostas e perguntas.
Por que alguém escolhe a literatura como caminho de conhecimento
e atuação?

CAPÍTULO 1

O autoquestionamento literário

É medonho escrever isso, ofender pudicícias visuais, mas realmente não vejo meio de transmitir com decência a terrível passagem do relatório de Chermont.

Memórias do cárcere, capítulo II, p. 329.

Como narrativa autobiográfica de um escritor, as *Mc*, escritas no final da vida e da obra, impõem-se como um balanço da obra e da vida. São, portanto, o testamento do autor, testamento literário e ético-político.

Aspecto central do testamento é a opção de Graciliano Ramos por uma literatura identificada com a vida, oposta àquela entendida e praticada como arte desinteressada. Mas o liame literatura/vida não é natural: resulta de esforço obstinado, pois a vida, tomada como dado bruto, é matéria a ser retrabalhada. A exigência de pautar a escrita pelo que foi vivido, experimentado, não faz da literatura uma repetição da vida: ao escritor cabe “descascar fatos”, como diz o narrador em *São Bernardo*.

Longe de pretender ser uma cópia da realidade, a literatura de Graciliano Ramos é uma busca de entendimento e crítica ou, ainda, uma tentativa de dar sentido a uma realidade não raro desprovida de nexos. Daí a desconfiança com relação ao poder de representação da linguagem, o que leva o autor a um trabalho incessante e a uma eterna insatisfação.

Vê-se, então, que “vida” tem aí um sentido filosófico. Na perspectiva daquela identificação, “vida” é elaboração de segundo grau. A elaboração primeira é aquela que, como seres humanos, realizamos na esfera da existência cotidiana e constitui o conjunto de valores, ideias, concepções, sem o qual não haveria vida humana. “Vida”, como aparece no binômio literatura/vida, é já reelaboração, elaboração de segundo nível. Já no sentido primeiro, deve ser entendida como “mundo da vida”, como está, por exemplo, em Alfred Schutz.¹ Os “fatos” da vida já são vivências e interpretações. Por sua vez, os “fatos” da literatura são interpretações de interpretações.

Noutra linha teórica, na perspectiva dialética de Medvedev-Bakhtin, encontramos conceituação semelhante. Aí, a obra literária reflete o contexto ideológico já existente, ou seja, a literatura, como forma de produção ideológica, é já uma reelaboração das ideologias da vida cotidiana.²

Na perspectiva dialética, entende-se que a arte está sempre ligada à vida. Mas, na tradição da arte pela arte (que deve ser entendida como uma etapa no processo de autonomização da arte), esta se desliga da vida e passa a ser entendida como fim em si própria. Como tal, a estética da “arte pela arte” é um desvirtuamento da prática e da concepção da arte como autônoma, isto é, da arte que se libertou, na Idade Média,

¹ Assim define Schutz a expressão “mundo da vida”: “O mundo da vida cotidiana significará o mundo intersubjetivo que existia muito antes do nosso nascimento, vivenciado e interpretado por outros, nossos predecessores, como um mundo organizado. Ele agora se dá à nossa experiência e interpretação”. *Fenomenologia e relações sociais*, p. 72.

² Pavel Medvedev, *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*, p. 26.

da condição de serviçal do clero e da corte, preparando-se, assim, para exercer o papel de arte crítica no mundo moderno.³

Outro desvirtuamento se deu no processo de autonomização da arte, o da sua instrumentalização. Uma das principais características de Graciliano Ramos é a recusa da arte como fim em si mesma, mas igualmente a de colocá-la a serviço de alguma coisa. A sua postura revela uma rara perspicácia da tensão dialética entre autonomia e comprometimento. A obra de Graciliano é herdeira da arte que se quer autônoma e, por isso, recusa colocar-se a serviço de alguma coisa. Só a arte autônoma pode ser crítica. A crítica social só é possível porque o artista avalia os meios e as formas de expressão de que dispõe. Como tal, a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se.

O artigo que escreveu em 1935 sobre o romance de Jorge Amado nos revela que ele colocava de modo bastante claro esses problemas. Inicialmente, ele critica a arte não participativa, a literatura que evita as ruas, “só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha”. Reafirma a necessidade da observação e da experiência para que o escritor não seja como aquele sujeito que “sem nunca sair do Rio de Janeiro, imitava a algaravia de Lisboa e procurava assunto para obra de ficção do Egito e da Índia”. Os novos escritores, pelo contrário, “abandonaram o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gra-

³ A respeito da história da autonomia da arte, cf. J. Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”, *Ensaio políticos*, e P. Bürger, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, *Teoría de la vanguardia*.

mática, sem manual de retórica”. Jorge Amado é um desses novos escritores que romperam com a literatura idealista. Depois, ao tratar especificamente de *Suor*, ele aponta o que em sua opinião constitui falha desse livro: “O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta de sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores”. Sobre a linguagem dos personagens de *Suor*, ele observa que é política, de cartaz: “– e sentimos um pouco mais ou menos o que experimentamos quando vemos letras explicativas por baixo de desenhos traçados a carvão nas paredes”. Jorge Amado afirmara que o romance moderno suprimiria o personagem, mataria o indivíduo. Ele discorda afirmando que “a obra ganharia em superfície, perderia em profundidade”, e isso porque “toda a análise introspectiva desapareceria”. Com a linguagem estereotipada, a literatura abandona outra vez as ruas: “O autor sente necessidade de meter em casa os seus personagens: não se dão bem na rua”. O principal personagem de *Suor* é Jorge Amado, que conheceu de perto aquelas vidas e “aqueles seres estragados”. Entenda-se: não há como neutralizar o autor e a sua experiência de vida. Curiosamente, a literatura programaticamente engajada se iguala, em muitos aspectos, à literatura idealista. Ambas se distanciam da vida real, a primeira porque substitui a vida por palavras de ordem, a segunda porque é feita de quintessências e seres inefáveis.⁴

Em termos da história recente, a literatura de Graciliano participa da luta por reinserir a arte na dimensão da vida, por torná-la comprometida. As vanguardas do início do século insurgiram-se contra

⁴ Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado”, *Linhas tortas*, p. 89-93.

a autonomia da arte, defendendo o retorno da arte à vida. Algumas escolas de vanguarda chegaram mesmo a propugnar a morte da arte (e da literatura), como é o caso do dadaísmo e, em termos menos violentos, do surrealismo. Também a arte politicamente engajada (tanto de direita quanto de esquerda) não aceitava a existência de um universo autônomo, à parte da vida social, que seria a arte. Mas nesse momento, como observa Adorno, foram as conquistas da arte autônoma que possibilitaram ao romance renovar as formas de crítica social, isto é, foi a problematização da linguagem da arte (ou da arte como linguagem) que abriu novos caminhos para a arte crítica.⁵ Abandonando os parâmetros do realismo tradicional, o romance do século XX encontrou novas formas de engajamento. No mundo administrado, mover-se dentro desses parâmetros, praticar a literatura como tentativa de reprodução da realidade, só poderia ter um resultado, e inesperado: em vez de produzir a crítica da realidade, produzir-se-ia sua mistificação.

Na polêmica que manteve com Lukács,⁶ Adorno defendeu o novo romance por considerar que, num mundo em que a experiência humana está padronizada, em que, portanto, não há mais o que narrar, manter-se fiel ao realismo seria trair-lo. No mundo administrado, a arte, para ser crítica, precisa afastar-se de qualquer dimensão positiva, constituindo-se como negatividade pura. Em vez de ser, como queria Lukács,

⁵ W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: W. Benjamin, et al., *Textos escolhidos*.

⁶ Sobre a polêmica Lukács/Adorno, ver George Lukács y otros, *Polêmica sobre realismo*. Ver também P. Bürger, “El debate entre Adorno e Lukács”, *Teoría de la vanguardia*.

uma forma atualizada de epopeia, o romance do século XX seria uma epopeia negativa.

Dessa forma, o movimento de retorno à vida defendido pelas vanguardas não encontra a vida, porque em seu lugar está o mundo da vida administrado, em que a experiência autêntica e seu narrar não são mais possíveis. Daí a problematização da linguagem artística como passo indispensável do novo realismo.

O movimento de retorno à vida realiza-se, mas apenas como caminho, método, e de forma negativa, isto é, assinalando a sua própria impossibilidade. A identificação literatura/vida é, dessa forma, uma contradição. Mas apenas assim o sentido e o valor do retorno à vida se preservam, pois, do contrário, seriam instrumentalizados pelo mundo administrado e transformar-se-iam numa mistificação de si mesmo. Assim, as duas tradições, a da arte pela arte e a do realismo, são expressões contraditórias de um mesmo processo histórico, cujos polos, expressão e conteúdo são indissociáveis. As manifestações contraditórias dessa bipolaridade refletem a história social. Daí que o universo da arte, autônomo no sentido de que possui as suas próprias leis, entretanto depende sempre de condições sociais específicas para se manifestar.

Os autores estudados por Adorno no ensaio citado – Broch, Proust, Joyce, Thomas Mann, Kafka – rompem com a perspectiva do realismo tradicional, combatendo ao mesmo tempo a linguagem discursiva pela sua submissão aos padrões lógicos do mundo da vida administrado. Nas suas obras, a reflexão invade a narração de modo a desmontar a mentira do realismo, a mentira do narrador. Fugindo à linguagem discursiva, entretanto, o novo romance vai reencontrar o mundo administrado em meio às novas formas de linguagem pesquisadas. Isso ocorre porque

o romance não pode vencer o mundo administrado. As mudanças da realidade só podem ocorrer na realidade, não na literatura.

Lendo o ensaio de Adorno, somos levados muitas vezes a pensar em Graciliano; outras vezes, pelo contrário, nos parece que ele não pertence a esse universo. Graciliano Ramos é um autor realista, mas de um realismo que Antonio Candido chamou de trágico:

Esta passagem de um realismo nutrido pelo senso objetivo do mundo exterior, para um realismo trágico, que sobrepõe os problemas do Eu à própria integridade do mundo, deformando-o, é característica de Graciliano Ramos.⁷

Mas Adorno inclui na sua crítica o “realismo psicológico”, uma vez que também a experiência interior é padronizada, modelada pelo mundo da vida administrado.

Entretanto, esse não é bem o caso de Graciliano Ramos. A atenção concedida a questões de linguagem foi, em Graciliano, um fator que possibilitou a criação de uma obra de crítica social, evitando a literatura de louvação ou de simples memorialismo. Em sua obra, a literatura constrói-se como autoquestionamento, isto é, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo. A deformação do mundo a que se refere Antonio Candido resulta de uma elaboração de linguagem, de técnicas próprias da modernidade literária.

⁷ Antonio Candido, “Os bichos do subterrâneo”, *Ficção e confissão*, p. 84.

O trabalho com a linguagem fragmentando o real e, além disso, a reflexão e o comentário invadindo a narração, tudo isso faz da obra de Graciliano Ramos algo que orbita em torno do universo referido por Adorno. Se por outro lado Graciliano manteve-se fiel à linguagem discursiva, entretanto, como bem observa João Alexandre Barbosa,

sem neologismos, sem montagens abruptas, conservando-se nos limites da gramática, Graciliano Ramos deixa sempre latejar o momento, *en abime*, da crise e da crítica. Por sua prosa precisa, passa a consciência da instabilidade e da ignomínia que marca, em nível profundo, o mundo.⁸

O episódio do assassinato em *Angústia* é um excelente exemplo de narração entrecortada por reflexões, alusões e comentários. A esta frase narrativa – “Fui até o fim da linha de bonde e parei [...]” – segue-se o comentário “[...] como se me tivesse faltado a corda de repente”. E mais: “Aquelas duas extremidades de trilhos roubaram-me os movimentos e deram-me impressão desagradável”. A reflexão é tão determinante que a próxima frase narrativa traz o verbo no futuro do pretérito, colocando o episódio no nível da reflexão e comentário dos acontecimentos passados: “Teria andado léguas se os trilhos avançassem para o interior...” No clímax da ação, quando enfim o protagonista está para superar o seu estado doentio de abolia, o texto é invadido pelo personagem José Baía, já conhecido do leitor por significar para o personagem-narrador um

⁸ João Alexandre Barbosa, “A modernidade do romance”, *A leitura do intervalo, ensaios de crítica*, p. 128.

modelo que ele gostaria mas não consegue imitar. A sua submissão ao emprego, ao patrão, é a atitude oposta à de José Baía. Agora, quase no momento do assassinato, ele diz: “Ali era um homem”. Ele afirma isso e enfatiza-o logo em seguida como se alguém o contestasse: “Um homem, percebe? Um homem”. Entretanto, o que há aí para se perceber é que o cangaceiro como modelo é também criticado, desqualificado, pois submete-se ao poder:

Muitos anos antes os cabras de Cabo Preto haviam-se escondido na capoeira para não assustar sinhá Germana. [...] Os cangaceiros eram amigos de Trajano, sinhá Germana esquipava no caminho iluminado pelo sol cru. Nenhum ódio. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tinha umas reses que definhavam e entendia-se perfeitamente com os emissários de Cabo Preto.

Comentam-se aí quatro tipos de ação: a de Luís da Silva e a dos cangaceiros são as duas primeiras; a terceira não se coloca de modo explícito, sua presença é determinada pelas duas primeiras: se essas são falhas, incapazes de transformar a realidade, se são doentias, é porque o protagonista (e o autor) anseia por outra, impossível. A narração do assassinato serve de meio à discussão sobre a ação revolucionária, a ação capaz de transformar o mundo. Se ela não aparece no texto é porque o autor a vê como impossível. Por isso reitera, enfatiza: “Um homem, percebe? Um homem”. Bem lida, a frase quer dizer o contrário: um homem seria capaz de mudar o seu destino, o que nem Luís da Silva nem José Baía poderiam. Luís da Silva, “cangaceiro

emboscado”, era mais inativo ainda do que os cabras de Cabo Preto. Ele se pergunta: “Será que os cangaceiros experimentavam a cólera que eu experimentava?” Era um cangaceiro aprisionado na cidade, na repartição, no jornal: “Era um cachorro, um ninguém”.

Mas há ainda uma quarta ação, que tampouco consegue mudar a realidade, isto é, a que caracteriza o autor, a literatura. A literatura é uma instituição, parte do mundo que é necessário transformar. Escrever é um gesto tão débil quanto as ações de Luís da Silva e José Baía. Mas como ao autor não resta senão a literatura, ela se realiza, sim, mas como autoquestionamento.⁹

Entendemos que Graciliano é o realista que, por sua autenticidade, por sua recusa à mistificação, leva o realismo a se chocar com os seus próprios limites. O retorno à vida é assinalado mas ao mesmo tempo impedido porque cada personagem vive a impossibilidade do encontro autêntico com os outros personagens, assim como a impossibilidade de mudar o destino. As pessoas tornam-se coisas, como bem observa Franklin de Oliveira.¹⁰ Aliás, nas palavras do próprio autor, os seus personagens são signos da identificação com a vida, mas afastados dela porque espedaçados, triturados. A contradição literatura/vida tem um resultado negativo. Assim ele pensa, ao afirmar, com a costumeira lucidez, na crônica “Alguns tipos sem importância”, que:

⁹ Graciliano Ramos, *Angústia*, p. 191 et seq.

¹⁰ Em intervenção na mesa-redonda sobre a obra do autor, publicada em José Carlos Garbuglio (Org.), *Graciliano Ramos*, p. 428.

Todos os meus tipos foram constituídos por observações aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam.¹¹

A contradição literatura/vida conduz Graciliano para o lado oposto à literatura de um Jorge Amado, por exemplo, cuja obra perfaz o caminho de retorno à vida como algo pleno, questão que o narrador das *Mc* discute em várias ocasiões. Como observa Flora Sussekind, na obra de Graciliano “se apresenta claramente o trabalho com a linguagem”. A ensaísta diz que “[...] em *São Bernardo* revela-se a dificuldade da escrita. A dificuldade de se escrever com naturalidade”.¹² A obra de Graciliano é realizada com um “máximo de literatura”.

Em *São Bernardo*, as diversas tentativas frustradas de realização do livro revelam uma atenção constante voltada para o sentido e a função da literatura. A prática literária volta-se sobre si mesma, questiona-se, ironiza-se e, quando por fim se consuma, é de modo negativo, nunca pleno.

Oposta à literatura-vida de um Jorge Amado, mas também oposta à arte pela arte, a obra de Graciliano Ramos é algo ímpar no seu momento histórico brasileiro. Tal singularidade, já observada e assinalada pelos historiadores e pelos críticos no que diz respeito à sua inclusão no

¹¹ Graciliano Ramos, *Linhas tortas*, p. 192.

¹² Flora Sússekind, *Tal Brasil, qual romance*, p. 73.

chamado “romance de 30”,¹³ deve, entretanto, ser considerada em termos mais amplos. Isso quer dizer considerar a tradição da modernidade, que, segundo João Alexandre Barbosa, se caracteriza pelo modo como se articula literatura e realidade, “ou, por outra, a maneira pela qual é posta em xeque aquela articulação”.¹⁴

Graciliano Ramos é um caso raro entre nós de escritor cuja literatura é crítica da realidade e, ao mesmo tempo, da própria literatura. É uma obra que, ao se construir como crítica da realidade, não se deixa enganar pelo veículo mesmo da crítica e, dessa forma, passa a incluí-lo no objeto a ser criticado. Com isso, o que seria veículo, instrumento, meio, passa a integrar o objeto da crítica, perdendo a condição de neutralidade.

As *Mc* se iniciam por um longo capítulo de prévia justificativa da narração e, quando esta começa, o narrador a todo momento interrompe o fluxo narrativo, coloca-se como se à parte, carregando consigo o leitor, retomando a justificativa que não se completara nem se completará jamais.

O que aí se revela é uma insatisfação com os modelos literários instituídos, levando o autor a um constante questionamento e, consequentemente, a uma não menos constante experimentação. Daí que o narrador em Graciliano faça uma avaliação quase sempre negativa do papel e da função da literatura. A literatura como instituição é parte do mundo questionado.

¹³ *Ibidem*, p. 130.

¹⁴ João Alexandre Barbosa, *op. cit.*, p. 120.

Dos relatórios à ficção e desta à narrativa memorialística, a literatura de Graciliano é uma forma de questionamento das convenções de gênero. A técnica do relatório guarda alguma identidade com a narrativa memorialística, ficcional ou não. Na verdade, o que Paulo Honório e Luís da Silva fazem são uma espécie de relatório. Já fora da ficção, criando primeiro *Infância* e depois *Mc*, também aí Graciliano Ramos escreve narrativas ulteriores, confirmando como característica da sua literatura a dimensão temporal. Mas o relatório é um texto que deve guardar fidelidade aos acontecimentos reportados, sem metáforas e/ou ambiguidades, ao contrário da literatura.

A escrita do autor de *Caetés* traz sempre uma ironia para com os gêneros estabelecidos. Os relatórios do prefeito Graciliano Ramos, como resultado do humor e do inesperado da linguagem, são metaforizados, mas mantidos no limite do razoável, de forma a não desfigurar o texto.¹⁵ Mantêm-se o respeito aos limites externos dos gêneros e, ao mesmo tempo, um questionamento em nível profundo. Os limites são mantidos porque sem eles não seria possível a literatura realista. Contudo, poderíamos dizer que são traídos, como em uma corrosão interna resultante da ironia. Por fim, ele opta pelo gênero memórias, evitando, assim, a ficção como fenômeno institucionalizado tanto na produção e na circulação, quanto no consumo. Ele quer evitar que o leitor veja as suas obras como “criações imaginárias”, neutralizadas pela instituição literária.

As *Mc* são um amplo relatório ou testemunho sobre “uma página do fascismo tupinambá”; por sua vez, o conjunto das obras de Graciliano

¹⁵ Para os relatórios, ver Graciliano Ramos, *Relatórios*.

é um testemunho ou relatório sobre as “vidas secas”. Do relatório propriamente dito, mas ironizado, à ficção que ironicamente apresenta a forma de relatório, e desta ao testemunho literário mas não ficcional e, nessa medida mesma, questionado, o que está em jogo é a escrita do tempo. É pensando nessa constante da literatura de Graciliano Ramos que o leitor das *Mc* se sente verdadeiramente incomodado ao deparar com o “relatório de Chermont”.

O episódio do relatório de Chermont dá-se em dois capítulos, 21 e 22, da segunda parte (Pavilhão dos Primários). No capítulo 21, o narrador apresenta-nos o personagem, um filho do senador Abel Chermont, que tinha sido “metido no cárcere e aguentado sevícias, por ter se oposto, no Senado, aos desmandos selvagens da ditadura policial reinante”. Francisco Chermont “vestia com apuro, e foi o indivíduo mais elegante que me apareceu naquelas viagens subterrâneas”. Pouco tempo se demorou no Pavilhão dos Primários. Sua transferência para a Colônia Correcional é tomada pelos demais prisioneiros como sinal de mudança drástica no tratamento carcerário, índice da “degringolada metódica, primeira de uma série que nos iria causar graves inquietações”. Mas, por outro lado, o fato de seu nome constar da lista fez com que muitos julgassem se tratar de uma relação de prisioneiros a serem libertados, pois “não iriam meter entre vagabundos e malandros aquele moço inofensivo, alheio à política, membro da classe dominante”. A diferença inicial entre prisioneiros comuns e políticos vai aos poucos se apagando. Os prisioneiros comuns, homens do povo, sem instrução, são marginais até na cadeia; suas vozes, descaracterizadas, são como “riachos a gemer no escuro”. Pelos presos políticos, dentre os quais o autor-personagem, são realizadas diversas ações no Congresso, por

eles mobilizam-se intelectuais, escritores e políticos progressistas, além da imprensa. Já os comuns, se morrem, pessoa alguma ficará sabendo. Nas *Mc*, ouvimos as vozes dos presos comuns, diretamente, no caso de Gaúcho, ou de modo sub-reptício, o que é mais constante. A transferência para a Colônia Correcional significava degradação maior do que a vivida no Pavilhão dos Primários.

O capítulo 21 apresenta-nos o relato da transferência da primeira leva, para onde ainda não se sabia, assim como o estado de angústia e desespero que toma conta de todos, não só dos que vão, mas também dos que ficam. De parte dos que ficam, duas atitudes são contrapostas, como forma de antecipação dos acontecimentos do capítulo 22. A primeira é o discurso de Sisson, que, “verboso, desejou boa viagem à turma e expressou a convicção de que ela seria posta em liberdade”; a segunda é a resposta direta de Desidério, prisioneiro que, diferentemente de Chermont, é membro da classe dominada. Desidério afirma então que “esse negócio de liberdade é conversa [...] Eu sei bem para onde vou, sim senhores. Vou para a Colônia, que é o meu lugar”.

Todo o capítulo 21 é entrecortado por antecipações. Já no início, descrevendo Chermont, o narrador diz que a sua era uma “elegância condenada a sumir-se em pouco tempo”. O ato mesmo de selecionar e narrar o episódio de Chermont obedece a um intento: o de chamar a atenção para aquilo que o narrador, em outro momento (I, 26), chama de perda das “prerrogativas bestas de pequeno-burguês”. A transferência para a Colônia nivela por baixo.

Antecipação ainda mais forte se encontra no comentário seguinte:

Os cubículos enchiam-se, esvaziavam-se moderadamente, e às vezes nem percebíamos a ausência de algum hóspede incolor; em conversas, lembrávamos de indeterminadas feições; e com frequência nos causava espanto o regresso desses fantasmas. (II, 162).

O trecho expõe a razão carcerária: a entrada e a saída de prisioneiros organizadas de maneira quase imperceptível, a administração fria e calculista do sofrimento e da morte.

As antecipações não são feitas na perspectiva do personagem-autor, mas na do autor-personagem, que, diferentemente do primeiro, tem conhecimento dos acontecimentos posteriores. Ao mesmo tempo em que antecipam, esses comentários retardam o desenvolvimento da narrativa, como que criando uma espécie de suspense.

A segunda parte, ou capítulo 22, é a que contém o relatório de Chermont. Inicia com o espanto do narrador ao deparar uma semana após com Francisco Chermont já de volta da Colônia Correccional. O seu aspecto é o de um “vagabundo sórdido”: “Um ar de fadiga inquieta, indiferença de quem desceu muito e já nem tenta causar boa impressão”. À noite, o personagem-autor ouve, “sucumbido, o relatório de Chermont”.

São visíveis os esforços do autor no sentido de guardar fidelidade ao que lhe relatara Chermont. Para tanto, ele lança mão de técnicas que, como ficcionista, domina, mas esbarra nas limitações da narrativa autobiográfica. Propondo-se a transmitir ao leitor as experiências que lhe foram contadas, ele nos apresenta uma história que, elaborada como substituta da que ouvira, entretanto funciona como uma barreira entre

ela e o leitor. Em princípio, o mais *natural* seria ceder a voz a Chermont para que ele mesmo narrasse. Mas a criação de um segundo narrador causaria mudanças profundas na estrutura do livro.

O testemunho, sendo de experiências coletivas, é entretanto assumido por “eu”, o “pronomezinho irritante”. Se o agente ou o paciente é “nós”, o personagem-autor é o focalizador: “A retirada em massa nos surpreendeu, nos mergulhou em presságios escuros”. Ou: “Desarticulando-nos, quereriam evitar que tais cenas se reproduzissem” (referindo-se a um ato de rebeldia cometido por alguns prisioneiros). A primeira pessoa domina nos momentos de reflexão, quando se filtram as experiências. O “nós” alterna com o “eu”, cabendo àquele o papel de sujeito de ações impensadas, de emoções desencontradas. Ao “eu” cabe avaliar. O narrador serve-se dessa ambivalência como técnica narrativa, tirando daí efeitos que podem, às vezes, causar uma impressão de que estamos em presença de um texto ficcional. Paradoxalmente, entretanto, isso resulta do esforço por manter-se fiel às experiências vividas.

A condição para que o relatório de Chermont chegue ao leitor é ser assumido pelo autor-personagem, uma voz substituindo a outra. Ouvimos a voz apagada de Chermont e, mais apagada ainda, as vozes de outros prisioneiros que o narrador quer que sejam ouvidas. São vozes desumanizadas, sem existência oficial, quase naturais: “Riachos a gemer no escuro”.

Assumindo o relato, o narrador diz-nos que “penetrei no mundo confuso da narração lenta e pesada; vi mentalmente a fila transpor o vestíbulo [...]”. No parágrafo seguinte, isso é radicalizado: “Não tive dificuldade em imaginar a transferência. Enxerguei-os [...]”. Por fim, ele desautoriza Chermont: “Era-me inútil a descrição, nem atentei nela”.

Vêm-lhe à lembrança a viagem que fez no *Manaus* de Recife ao Rio de Janeiro. Mas o porão do *Campos*, onde viaja Chermont e seu grupo, era ainda mais perverso. O leitor pode, sem constrangimento, quando o sujeito da oração for “a fila”, “o grupo”, etc., colocar antes a expressão “vi que [...]”, porque é na perspectiva do autor que se constrói o relato. Ao final o artifício cai e o narrador afirma: “[...] perdi a sequência dos acontecimentos”.

O personagem-autor passará pela mesma experiência quando for transferido para a Colônia Correcional. Dizemos “a mesma” porque, embora sejam pessoas diferentes em cada um dos casos, a identidade moral une-os. É um nós-sujeito.

O capítulo 6 da terceira parte conta-nos essa outra transferência. Viajando num tintureiro da polícia, os prisioneiros disputavam os “furos redondos” da parede do carro: “Cercavam-nos trevas cheias de manchas luminosas”. Examinando dessa forma o exterior, os prisioneiros procuravam se enganar: “Imaginavam pisar num cais, embarcar em navio para longe, muito longe, da Colônia Correcional”. Também o personagem-autor participa da ilusão; levanta-se, chega perto dos orifícios, enxerga “uma esteira de asfalto molhado”. Ele fica fascinado pelo “asfalto molhado e os farrapos de luz”: “Quando me decidisse a escrever, em futuro remoto, produziram bom efeito numa página”. Devemos lembrar que também o grupo de Chermont fora colocado nos “tintureiros da polícia, e rodaram longamente na escuridão que manchas de luz perturbavam, pequenas réstias causadas por furos abertos nas paredes de ferro” (II, 170). Ora, as pequenas réstias e os farrapos de luz migram de uma para outra cena, e essa transposição no tempo (antecipação agora

do capítulo 6 da terceira parte) choca o leitor, que se questiona então sobre o sentido do relato.¹⁶

Ao final da transferência do personagem-autor, encontramos o seguinte comentário: “Dessa viagem realizada fora do tempo, armas e fardas a enchê-la, a guardar as portas, ligeiros traços hoje se esfumam. Página meio branca” (III, 40). Essa página contrasta com a outra, de bom efeito, que ele ansiava escrever. Se ela não foi escrita ou se, escrita, depois se perdeu em meio às notas que o personagem-autor jogou fora, agora, entretanto, é relida e comentada. Ela é que realiza a viagem “fora do tempo”, do presente da história para o do discurso. A sua presença na narrativa atual advém do esforço do autor por conservar-se fiel à experiência vivida. Em outras palavras: o efeito ficcional resulta, paradoxalmente, da intenção de fidelidade ao relato primitivo, mas não ao de Chermont, e sim ao das notas perdidas. Elas, sim, são testemunhas dos acontecimentos. Graciliano-autor não substitui o relato de Chermont, mas o relato de Graciliano-personagem: as *Mc*, texto atual, *substituem* o texto primitivo das notas ou diário que se escreveria na cadeia.

Questionamento das fronteiras dos gêneros: de um lado, o relatório, narrativa factual mas subjetivizada; de outro, a ficção, pseudoautobiográfica, moldada pelo relato memorialístico; de outro, ainda, o texto propriamente memorialístico contaminado pela ficção. Intercâmbio de técnicas que termina por contaminar até um certo ponto – até o ponto que interessa ao autor – os gêneros, uns pelos outros. Nada disso, entretanto, quer dizer que ele tenha ficcionalizado as memórias

¹⁶ Na verdade, a figura das réstias persegue o autor já desde *Angústia*, o que estudaremos no capítulo dedicado à releitura desse romance.

ou negado o compromisso, fundamental na narrativa memorialística, de fidelidade aos acontecimentos. Ocorre, sim, um questionamento dos paradigmas do gênero – essa outra forma de poder estabelecido. Os prisioneiros não podem derrubar as grades que os mantêm presos; tampouco o escritor pode destruir a instituição literária. Daí o seguinte comentário do narrador:

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. (I, 6).

A intenção é, assim, modesta, apesar de vigorosa: forçar os limites institucionalizados para produzir uma literatura capaz de captar, por exemplo, a mudez de um Fabiano, as vozes inaudíveis dos prisioneiros: “Riachos a gemer no escuro”. Criada com o fito de testemunhar sobre a realidade nordestina-brasileira-universal, a obra literária de Graciliano conservou sempre esse ar de relato da experiência vivida. Os limites de gênero são mantidos porque facultam ao autor a criação da literatura testemunhal. É nesse universo que se dá asas à imaginação.

Desde *Caetés*, a sua literatura não se limita a ser uma forma que se acrescenta ao conteúdo, ou veículo para tematização e discussão dos problemas, ou, ainda, um canal escolhido *a posteriori*. Ela é mais do que a forma de discussão dos problemas porque ela mesma é um desses problemas. As situações dos protagonistas-escritores fornecem

as ocasiões necessárias à colocação do problema literário. Veja-se este trecho de *Caetés*:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente.¹⁷

Na verdade comenta-se aí a necessidade de o escritor conhecer aquilo sobre o que deseja escrever, questão fundamental do realismo em Graciliano Ramos.

Em certas circunstâncias, a literatura pode ser uma atividade vital, ação capaz de revelar o mundo e a realidade humana e, dessa forma, dar sentido àquele que escreve. Nas *Mc*, ao personagem-autor, escrever, realizar o diário tão ansiado se apresenta como a única forma de manter-se vivo. Mas isso só está presente no horizonte do possível, jamais como algo concretizado. Se o narrador em Graciliano (ao menos nos romances pessoais) está ligado desesperadamente à literatura, todavia ele não vê na literatura solução para os conflitos que enfrenta.

A violência à literatura chega-nos primeiro em forma de autoironia. O projeto frustrado de João Valério de escrever um romance sobre os índios caetés; o romance que Paulo Honório escreve sobre a sua própria incapacidade de escrever; a obsessão de Luís da Silva com a escrita; assim também, a impossibilidade do herói das *Mc* de realizar o

¹⁷ Graciliano Ramos, *Caetés*, p. 22.

diário ansiado, e tudo isso permeado de comentários que ultrapassam as situações específicas, eis a literatura autoquestionada.

As narrativas planejadas pelos protagonistas dos romances pessoais são narrativas tradicionais e, se não se realizam, é porque não há mais condição histórica para sua realização. Enquanto isso, os romances de Graciliano Ramos narram essa impossibilidade e, ao mesmo tempo, a história da sociedade que esses romances são incapazes de representar. Assim, *Caetés*, de Graciliano Ramos, é a análise da impossibilidade do romance de João Valério. O primeiro constrói-se no espaço da inviabilidade do segundo. Devemos entender a quase identidade entre o autor Graciliano Ramos e os protagonistas-autores como um diálogo entre Graciliano Ramos e o romance brasileiro da época. Por intermédio dessa contraposição, Graciliano Ramos empreende a crítica do “romance de 30”.

Caetés e *São Bernardo*, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para a realidade do nordeste brasileiro, questionam as tentativas de apreensão da realidade pelo “romance do grupo do Nordeste”. Daí a ausência dos elementos que romantizam a vida do caboclo nordestino, o heroísmo, as façanhas, os amores e, por fim, a paisagem selvagem, mas bela.

Em *São Bernardo*, as críticas são dirigidas ao beletismo por meio das discussões do narrador com outros personagens a respeito do jeito pernóstico de se escrever. As diferenças entre falar e escrever são acentuadas, mas descarta-se a escrita “literária”, como no momento em que o personagem-narrador comenta com Gondim a tentativa de escrita do romance:

Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacós da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

– Não pode? perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura.¹⁸

Questionar a literatura é perguntar se ela dá conta do peso da realidade, peso a tal ponto esmagador que foi capaz de emudecer um outro personagem, Fabiano, por isso mesmo impossibilitado de narrar. A mudez de Fabiano é a forma mais radicalizada de questionamento da linguagem e também da literatura.

Segundo Fernando Cristovão, a presença em Fabiano da linguagem, embora primitiva, é o elemento que melhor o identifica como ser racional, diferenciando-o dos brutos, com os quais, todavia, ele se assemelha tanto em aspectos diversos.¹⁹ Não poderíamos, contudo, dizer que é a ausência da linguagem que o identifica como ser humano? Entendemos que o autor transferiu para o personagem não humano o que é exclusivamente do homem para chamar a atenção para este aspecto: à Baleia a linguagem não faz falta e, da maneira como é colocada, é um

¹⁸ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, p. 63.

¹⁹ Fernando Cristovão, *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, p. 313.

dom a mais, enquanto a Fabiano falta a linguagem: a humanidade de Fabiano fica comprovada pelo fato de, nele, fazer falta aquilo que não falta a Baleia. O delírio de Baleia, na hora da morte, está humanizado. Em contraposição, a mudez de Fabiano é infra-humana. Não é possível entender uma coisa sem a outra.

A violência presente nos personagens, no meio físico e social, nos padrões de relacionamento humano, assim como na impiedade com que o narrador se analisa, disseca-se e expõe-se; essa mesma violência atinge a linguagem/literatura como possibilidade humana. A literatura-vida, não podendo realizar-se plenamente, realiza-se como auto-questionamento. Seus recursos são sempre insuficientes para apreender a realidade em toda sua crueza. Nas *Mc*, o esforço empreendido pelo narrador para passar ao leitor o “relatório de Chermont” termina com esse comentário: “É medonho escrever isso, ofender pudicícias visuais, mas realmente não acho meio de transmitir com decência a terrível passagem do relatório de Chermont” (II, 174). “Com decência” quer dizer de modo literário, respeitando as convenções institucionalizadas, às quais ele, dolorosamente, não pôde fugir. Daí advém, contraditoriamente, a grandeza literária de *Mc*.

Em *São Bernardo* e em *Caetés*, falar e escrever são formas de ludibriar, formas negativas da presença da linguagem. Ainda em *São Bernardo*, a linguagem é a única maneira que, por fim, tem o protagonista de tentar dar sentido à vida que se lhe escapa. Já a negação da linguagem a Fabiano, em *Vidas secas*, é uma forma ainda mais violenta de agressão.

Não se trata aqui de considerar a linguagem uma entidade metafísica, o que não combinaria com Graciliano Ramos. Trata-se, isso sim, de afirmar que linguagem e humanidade estão indissolivelmente ligadas e

que é por meio da linguagem que o humano se define como humano. Para Marx, a linguagem é tão velha quanto a consciência, a linguagem é a consciência real e não aparece senão com a necessidade de comércio que os homens mantêm entre si, tornando-os seres sociais, em outras palavras, humanos.²⁰

Por sua vez, Habermas fala-nos da intuição de que o *telos* do entendimento habita na linguagem. Habermas pensa a linguagem fora do universo da metafísica. A atividade linguística é diversa da não linguística porque o seu objetivo é o entendimento. O agir voltado ao entendimento é meio imprescindível nos processos de formação que tornam possíveis, de uma só vez, a socialização e a individuação.²¹ A linguagem é, portanto, definidora do ser humano como humano, isto é, social. Por isso Fabiano diz de si mesmo que é um bicho. Evidentemente, essa condição não decorre apenas da atrofia da faculdade de linguagem, restritamente falando, mas da ausência de condições humanas, que se definem como humanas na e pela linguagem.

A linguagem e a literatura autoquestionadas estão presentes em todo Graciliano Ramos, podendo-se mesmo dizer que é característica de sua obra o conflito seguinte: por um lado, há um imenso apego à literatura e a ela se ligam desesperadamente os protagonistas dos romances pessoais; por outro lado, há um menosprezo tão grande quanto o apego, um desdém por ser a literatura incapaz de intervir no mundo e na realidade. Os dois lados sofrem uma conciliação aparente: a literatura

²⁰ Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie/L'Ideologie Allemand, Éditions bilingue*, p. 96-97.

²¹ J. Habermas, *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*, p. 57.

é uma tábua de salvação para alguém que não pode agir, como é o caso já comentado de Luís da Silva.

Em Paulo Honório e em Luís da Silva, a literatura vem após a ação. Mas nos dois casos trata-se da ação errada, vale dizer, não ação.²² Nem João Baía, personagem que funciona como um modelo para Luís da Silva, seria capaz da verdadeira ação, pois estava comprometido com os poderosos. Nas *Mc*, tampouco os dirigentes políticos estão preparados para a ação. Menos preparado ainda está Graciliano-personagem, “revolucionário chinfrim”, “débil, submisso à regra, à censura e ao castigo”.

As questões citadas anteriormente não são apenas dos personagens, mas também do autor. Daí a literatura contraditoriamente identificada com a vida e, às vezes, tão aderida à vida que termina por se enredar em imagens carregadas de elementos autobiográficos, correndo o risco de naturalizar-se. A tematização da questão literária vem, assim, sempre ligada ao personagem-narrador, configurando situações que revelam pontos de contato com a vida do autor. O resultado disso é a contaminação da obra ficcional por elementos autobiográficos, o que é muito forte em *Angústia*, obra considerada por Antonio Candido “uma autobiografia potencial”.²³

Essa contaminação, ou mais, essa promiscuidade fez da obra de Graciliano objeto das pesquisas mais variadas e desencontradas sobre a possibilidade de a vida explicar a obra e/ou a obra explicar a vida.

²² Sobre Paulo Honório, observa João Luiz Lafetá que, com a morte de Madalena, ele “[...] abandona a ação e volta-se sobre si mesmo, buscando na memória de sua vida o ponto em que se desnorteou, ‘numa errada’”. Cf. João Luiz Lafetá, “Narrativa e busca”. In: Garbuglio et al., *Graciliano Ramos*, p. 305.

²³ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 41.

O próprio autor contribuiu para isso escrevendo o grande livro que é *Infância*, uma autobiografia romanceada.

Infância e *Angústia* são etapas de uma pesquisa do Eu, etapas de um processo que leva à autoconsciência, cada uma à sua maneira peculiar: a primeira como memória resolvida ficcionalmente, e a segunda como ficção carregada de elementos autobiográficos. Mas ambas foram construídas como trabalho de linguagem, para o que se fez necessário um “máximo de literatura”. E se a perspectiva da literatura-vida não fez da vida ficção nem da ficção vida foi porque a invasão da obra por elementos autobiográficos esteve sempre contrabalançada pelo questionamento da literatura, seu autoquestionamento, pela ironia ao ato de narrar. Isso impôs uma distância perante os “fatos” da vida. Assim, a literatura como crítica da realidade e a crítica da literatura como discurso passível de mistificação da realidade introduzem nas obras de Graciliano um dispositivo de alerta que impede tomar por ficção a vida e vice-versa. Impede tomar por natural o que é construção e que, ao se saber construção, se autoquestiona.

CAPÍTULO 2

Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isso me parecer conveniente.

Memórias do cárcere, capítulo I, p. 9.

Neste capítulo, pretendemos estudar um conjunto de ambiguidades de gênero com que deparamos na leitura das *Mc*. Elas resultam da construção do texto, como um jogo comandado com extrema maestria pelo autor. Do seu entendimento depende a interpretação da obra.

Inicialmente, coloca-se a seguinte questão: como se definem as *Mc* com relação aos conceitos de autobiografia, memórias e confissão?

Lejeune define autobiografia como:

Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando acentua sua própria vida individual, em particular a história de sua personalidade.¹

Considerando isso, as *Mc* podem causar alguma dificuldade de classificação. O que importa nelas não é primordialmente a vida individual do autor-personagem, mas a situação político-social chamada de “página do fascismo tupinambá”, que poderia, segundo o autor, ter sido escrita por vários companheiros “mais capazes”. O que aí está acentuado é o ser de uma coletividade, e isso em dois sentidos: 1 – o que aí se narra são peripécias sofridas pela comunidade de presos, é a vida da prisão; e 2 – do lado de fora da prisão, o objeto é o país, a sociedade brasileira. Assim, elas se enquadrariam melhor, seguindo o esquema de Lejeune, no item “memórias”, gênero vizinho à autobiografia.

Essa distinção traz-nos mais problemas do que resolve. Embora o assunto da obra não seja a vida individual, o que temos nela é o testemunho pessoal do autor-personagem sobre o momento histórico, é na sua perspectiva que a história é contada. Ele é o focalizador. Acresce o fato de que a prisão não significa para ele um acontecimento qualquer. Ele anseia por descobrir, na prisão, a razão da sua possível culpa. Narrando a história da coletividade, Graciliano Ramos está narrando a sua própria história. O livro realiza um movimento ambíguo que vai da coletividade para o indivíduo e desse para aquela. Em certos momentos, as luzes iluminam a história social, noutros, a história pessoal.

¹ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

Lejeune observa que as categorias “autobiografia”, “memórias”, etc. não são fechadas e que, embora o assunto da autobiografia seja a vida individual, a crônica e a história política podem ter lugar aí. A questão é de proporção ou de hierarquia.

Na verdade, temos aí mais uma das ambiguidades das *Mc*. A obra tem muito de memorialística, porque trabalha lembranças, procurando recuperar o passado. Mas tem também muito de autobiografia, pois é aquilo que Dilthey, em seus estudos sobre a autobiografia, chamou de “conexão de uma vida”: a prisão é o ponto de referência a partir do qual o autor-personagem revê a própria vida, a história da sua vida. As *Mc* não são a narrativa da vida de Graciliano Ramos, mas sim de um momento, o da prisão. Mas a vida inteira (dele e dos outros eus que com ele interagem) é ou foi uma prisão.

Dilthey, após considerar as autobiografias de Santo Agostinho, Rousseau e Goethe, afirma que:

Cada vida tem seu sentido próprio. Enraíza-se em uma conexão significativa em que todo “presente” recordável possui um valor peculiar e, sem dúvida, na conexão da recordação, guarda uma relação com o sentido do todo.²

Em Graciliano, a prisão, como já observou Antonio Candido, é a metonímia do mundo. As *Mc* narram a vida do autor-personagem e do seu mundo histórico.

² Dilthey, *Obras*, VII, *El mundo historico*, p. 224.

Quanto à categoria “confissão”, ela está intrinsecamente ligada à necessidade de convencer o leitor de que o autor-personagem agiu de modo correto ou louvável. Liga-se a isso a necessidade de absolvição, sendo o juiz (no caso das *Confissões* de Santo Agostinho) Deus, ou a humanidade (no caso de Rousseau). Fernando Cristovão, comparando *Infância* com as *Mc*, observa que naquela “a narração é fechada sobre si mesma, ignora o público [...]”. Nas *Mc*, pelo contrário, “a presença do leitor está assinalada, não por qualquer capítulo ou menção explícita de destinatário, mas por um capítulo especial em que essa relação situa e justifica a obra”. Aí, o autor-personagem está se justificando aos leitores “enquanto fazem parte duma opinião pública – a opinião pública brasileira e universal”.³

Utilizaremos o termo “autobiografia” por referência ao gênero. Mas procuraremos acompanhar o próprio texto nos seus movimentos, que ora se encaminham numa direção, acentuando o aspecto confessional, ora noutra, acentuando o aspecto memorialístico.

A grandeza literária das *Mc* advém dessa ambiguidade, do tratamento estético-literário do testemunho. É dessa forma que o relato que constitui a “página do fascismo tupinambá” se amplia por referência às outras obras do autor, como veremos no próximo capítulo.

Cabe-nos agora analisar outra ambiguidade de gênero: a diferença entre autobiografia e ficção. Ambiguidade esta também intencional, e que está presente em todas as obras de Graciliano Ramos: os romances

³ Fernando Cristovão, *op. cit.*, p. 20 et seq.

são pseudobiográficos, enquanto a narrativa autobiográfica, pela sua riqueza de construção, parece constantemente resvalar para a ficção.

Se o leitor de Graciliano estiver desprevenido e se deixar envolver, será tragado por efeito mimético poderoso. Se não, poderá relativizar o efeito e atentar para o propósito do autor de criar um mundo romanesco mágico como que indiferenciado da vida real. Os personagens são imagens do autor concreto ou de seus familiares, as ações narradas parecem sair da vida para o livro ou do livro para a vida.

Cabe, antes de mais nada, perguntar pela intenção que preside a esses gestos. Mesmo porque estamos em presença de um efeito estilístico gerado por técnicas literárias de que o autor lança mão. O sentido de tudo isso está no valor atribuído à literatura praticada com base na experiência vivida, questão exaustivamente discutida em todos os livros de Graciliano Ramos, principalmente em *Mc*.

Não há como desconsiderar esse aspecto sob pena de permanecermos no nível daquele leitor desprevenido. Negligenciando-o, seremos levados a reduzir a presença da vida na obra a algo que se deixa ver apesar do autor, algo que o trai revelando-o. Deixaremos de considerar a intenção literária. Se é verdade que os “fatos” da obra são índices de manifestação involuntária dos fatos da vida, ainda assim não há como não considerar que esses fatos são retrabalhados intencionalmente pelo autor, em um processo de reaproveitamento artístico da experiência vivida. Ainda que a obra contenha elementos que escapam à consciência (e de fato contém, como toda obra e, mais, como toda ação humana), não é isso que a qualifica como obra literária. Não é o que está à margem do ato de intencionalidade que determina a artisticidade da obra literária.

Em Graciliano, a intenção é a de produzir interpretação da vida, da realidade, vistas sempre como desprovidas de nexos. Assim, o sentido da obra não precede à própria obra, está no fim da escrita e, o que é mais importante, no processo da leitura.

Essa questão é importante sobretudo em *Angústia*. Aí o autor se posiciona diante do protagonista como um seu intérprete. Ao escrever *Angústia*, diz Graciliano em certo momento de *Mc*, ele pretendia analisar “a loucura e o crime”. A organização que o autor imprime à história de Luís da Silva é de lucidez rigorosa. E a confusão entre Luís da Silva e Graciliano-personagem de *Infância* deve nos interessar como fator intencional de criação literária.

Se Luís da Silva, Paulo Honório, etc. são fragmentos do eu do autor, devemos procurar o sentido literário disso. Iremos encontrá-lo no projeto de criação de uma obra de arte que tem por base o testemunho. O autor do testemunho, em busca de sua identidade, só consegue, entretanto, construir fragmentos do seu eu.

Veja-se, por exemplo, a situação vivida por João Valério em *Cae-tés*: escrever o romance sobre os índios é uma busca desesperada de encontrar sentido para a própria vida. De pretensão romance histórico, o projeto real do livro é o de lançar luz na vida do protagonista. Mas o livro não se realiza. Assim também nas *Mc*, o personagem-autor procura se entregar à escrita das notas ou diário como uma forma de se manter vivo. Mas tampouco aí se chega a bom termo. Como vimos no capítulo anterior, tematiza-se aí a literatura como aporia ou autoquestionamento literário.

Consideramos, portanto, tais manifestações como intencionais. Por intencionalidade do texto entendemos, com W. Iser, “[...] não algo

que se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto”.⁴ Também nas palavras de A. Waelhens, o termo “intencionalidade” não deve prestar-se a mal-entendidos:

Não significa que a consciência se proponha sempre uma finalidade – mesmo que o poder propor-se uma finalidade seja um modo de intencionalidade – mas que, ao contrário do estado natural que é simplesmente o que é, seu ser se esgota em aportar e em dirigir-se para o outro dela mesma.⁵

Waelhens observa também que até mesmo o inconsciente “se caracteriza por um modo particular e original de intencionalidade, isto é, por instituir de modo *sui generis* um sentido”.

A questão da intencionalidade tem ocupado a teoria e a crítica literárias modernas. Distinguindo-se da estética romântica que centrava o significado da obra no autor, a estética moderna reformulou o conceito de sujeito ou, em certos casos, deu-o por inoperante. Mas um teórico como Mukarovsky, em cujos trabalhos repousa boa parte da teoria literária contemporânea, apresenta, a nosso ver, uma posição de extrema lucidez. Mukarovsky afirma que a obra de arte é “feita”, isto é, é inten-

⁴ W. Iser, “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: Luiz Costa Lima (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, v. II, p. 390.

⁵ A. de Waelhens, “Sobre el inconsciente y el pensamiento filosofico”. In: Henry Ey (Ed.), *El inconsciente (coloquio de Bonneval)*, p. 404, n. 11.

cional. A intencionalidade, diz ainda o teórico tcheco, precisa de um sujeito do qual surge, que constitui a sua fonte.⁶

Essa questão tem dividido a crítica moderna. Aguiar e Silva dá-nos um histórico desse problema, não apenas na teoria mas também na prática literária. Mallarmé é o primeiro a desvalorizar radicalmente o sujeito/autor. Na sua linha estão tanto a poesia formalista, com Valéry à frente, quanto a teoria formalista, incluindo o formalismo russo e a nova crítica anglo-saxônica.⁷

Afastando-se da poética biografista romântica, Tynianov afirma que a “personalidade literária” não reflete um fenômeno psicobiográfico. Ela reflete, isto sim, a “orientação linguística da literatura” numa época determinada. No âmbito do *new criticism* formulou-se uma crítica impiedosa à noção de intencionalidade, tendo W. K. Wimsatt e C. M. Beardsley publicado o ensaio *The intentional fallacy*, no qual negam qualquer relevância a essa noção. Mas eles entendem “intenção” como algo existente no espírito do autor. A “fálacia intencional” consiste em analisar uma obra procurando a intenção do autor.

No seu estudo sobre a crítica contemporânea, Ray William tomou a questão da intencionalidade como fio condutor da análise das diversas correntes. Segundo William, a noção de intencionalidade interessa tanto às tendências objetivistas quanto às subjetivistas. Em termos subjetivos, considera-se a obra como objeto intencional do autor e do leitor. Em termos objetivos, considera-se a estrutura textual. Em ambos os

⁶ Jan Mukarovsky, “A personalidade do artista”, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, p. 284.

⁷ Victor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 237 et seq.

casos, entretanto, a intenção pressupõe sempre um sujeito e um objeto, reciprocamente se constituindo como ato e estrutura.

William começa o seu estudo dizendo que intencionalidade não é sinônimo de desejo projetado ou daquilo que o autor pretendia dizer. Por intencionalidade entende-se que: 1 – consciência é sempre consciência de alguma coisa; 2 – consciência é o ato pelo qual um sujeito intenciona (significa, imagina, conceitualiza, é consciente de) um objeto, o qual, dessa forma, coloca-se na forma de percepção, intuição ou imagem.⁸ Não apenas o objeto intencional, por sua própria natureza, isto é, como algo que se dá ao sujeito, é contingente a este, mas também o sujeito é construído na e pela intuição do objeto. Longe, portanto, de ser a projeção de um desejo do autor ou daquilo que ele queria dizer, a intenção constitui a reciprocidade entre autor (sujeito) e texto (objeto). Autor e texto não existem separadamente: o texto pressupõe um autor, o autor será sempre textual.

Desenvolvendo ideias presentes em célebre ensaio de Georges Poulet, Ray William afirma que a intencionalidade é compartilhada por autor e leitor. A consciência do leitor, segundo Georges Poulet, é alterada durante a leitura. Descobre-se preenchida por objetos que são resultantes da sua própria intenção, mas reconhece-os, ao mesmo tempo, como pensamentos de outrem. O leitor torna-se, assim, sujeito de outros pensamentos que não os dele próprio.⁹ O autor e o leitor constroem juntos a obra, o que não se dá de modo arbitrário, mas dentro de um

⁸ Ray William, “Poulet, Sartre, and Blanchot: author, reader, and work as intention”, *Literary meaning. From phenomenology to deconstruction*, p. 8.

⁹ Georges Poulet, “Phenomenology of reading”, apud Ray William, *op. cit.*, p. 9.

universo de convenções literárias, incluídas as de gênero. A intersubjetividade dos sinais garante isso. Os livros só obtêm sua plena existência com o leitor. Neles há ideias pensadas por outro (o autor), mas o leitor torna-as suas. A leitura é uma forma de reviver experiências alheias.

Como leitores de Graciliano Ramos, somos levados a reconstruir os lugares, as épocas, as pessoas “figuradas” nas obras. Agora, com as *Mc*, a intenção é distanciar-se da ficção e penetrar na esfera autobiográfica propriamente dita. O contraste e o paralelo entre os romances e os textos memorialísticos colocam-nos aparentemente diante de uma relação especular. Mas a intenção do autor de dar um testemunho é reatualizada pelo leitor, que busca no livro a narrativa desses acontecimentos. A postura do leitor perante *Vidas secas* difere da que ele assume perante *Mc*.¹⁰

Em Graciliano Ramos ocorre o que Philippe Lejeune, a propósito de André Gide, conceitua como “espaço autobiográfico”. Segundo Lejeune, a obra de Gide parece sempre tender para a construção e a produção de uma imagem de si. Daí o seu caráter fortemente autobiográfico. Ora, quando um conjunto de obra desse tipo inclui um texto autobiográfico propriamente dito (*Si le grain ne meurt*, no caso de Gide), temos o espaço autobiográfico.¹¹ Esse conceito ajuda-nos a entender a intenção que preside a criação do livro memorialístico situando-o no conjunto da obra pseudoautobiográfica.

¹⁰ Uma leitura pode, sem dúvida, ficcionalizar uma narrativa memorialística. É o que ocorre, a nosso ver, com a leitura que Nelson Pereira dos Santos fez de *Mc*, e que resultou no grande filme com o mesmo nome. Esta, entretanto, é uma questão que extrapola os limites do nosso trabalho.

¹¹ Philippe Lejeune, “Gide et l’espace autobiographique”, *Le pacte autobiographique*, p. 165 et seq.

No momento em que resolve escrever as *Mc*, Graciliano já havia publicado os seus quatro grandes romances, o que já lhe assegurava um lugar de destaque na literatura deste século (e não só na brasileira). As *Mc* vieram acrescentar alguma coisa nova a esse conjunto ou, pelo contrário, são um apêndice, uma extensão ou, ainda, a assunção da tendência autobiográfica presente em toda a obra, a explicação dos fatos da ficção?

Na longa justificativa com que abre o livro, o autor informa porque resolvera escrever algumas páginas da história do “fascismo tupinambá”, páginas em que exporia a arbitrariedade e a injustiça com que se dera a prisão de centenas de pessoas, algumas ligadas à Aliança Nacional Libertadora, outras sem ligação efetiva com esta frente democrática, entre as quais ele próprio. Narra-se então o convívio forçado dessas pessoas e algumas dezenas de presos comuns durante os meses em que o personagem-autor permaneceu preso sem processo e mesmo sem qualquer acusação explícita. Essa dimensão já conferiria às *Mc* uma importância singular: reclamada por um público previamente constituído, a narrativa, sendo de autoria do escritor Graciliano Ramos, deveria desempenhar um papel relevante junto à opinião pública na luta contra o “fascismo tupinambá”.

Mas aí mesmo na justificativa inicial, o leitor percebe que, embora sem negar essa dimensão, discussões sobre a natureza e o significado da memória, sobre as técnicas de narrar, sobre a verossimilhança, sobre a objetividade, sobre a importância do dado empírico e sua reordenação pelo escritor prenunciam uma ampliação da perspectiva inicial. De fato, lendo a história, somos lançados num universo em que as páginas do relatório político (a narrativa 1) são a porta da frente de uma casa de

horrores, dentro da qual avulta a situação dos presos comuns, totalmente desvalidos, retrato fiel de uma sociedade aparentemente cordial, mas realmente discricionária e repressora ao extremo.

Eis a nossa questão: numa obra já tão ensombreada pela confissão, o que vem fazer um texto assumidamente confessional que não seja repisar ou explicar o que lemos nos textos anteriores (isto é, uma vida familiar baseada na falta de amor e na violência, dentro de um quadro de perda do poder econômico, social e político, num mundo de relações arcaicas, de domínio e de submissão dos mais fracos, em que a ausência completa de esperança é o único tom)? Qual a intenção que fundamenta as *Mc*? Para construir a resposta, cabe primeiramente entender a diferença entre as *Mc* e o outro livro de memórias do autor, *Infância*.

Infância também é uma narrativa da busca da identidade do eu, em que o passado é não só revisto, mas configurado no sentido da procura de um sentido para a vida. A diferença está em que *Infância* é um livro resolvido ficcionalmente e, como tal, é tão pseudoautobiografia quanto *Angústia*. As *Mc*, pelo contrário, resultam de uma opção pela autobiografia, em detrimento da ficção. Agora, trata-se de sair do universo da ficção, numa tentativa de escapar aos limites da instituição literária.

Segundo Antonio Candido, a obra de Graciliano Ramos está marcada por esta ambivalência – ficção e confissão –, encontrando-se a segunda sempre presente na primeira. Para o grande romancista Graciliano Ramos, o romance “sempre fora um modelo estreito”. A necessidade imperiosa de confissão levou-o a abandonar a ficção, consolidando, assim, a tendência de sempre.

Graciliano Ramos distancia-se da ficção para se perguntar pelo sentido dela, radicalizando a questão literária, assumindo-a diretamente

sem os subterfúgios que a colocavam a partir da situação dos protagonistas dos romances pessoais. Agora, Graciliano-personagem revisita as obras de ficção, comenta ou cita passagens dessas obras, avalia os mecanismos da sua criação, reescreve-as. Ele se pergunta: até que ponto os meus livros de ficção conseguiram dar voz às classes oprimidas, conseguiram construir uma outra visão de Brasil, que não a forjada pelos dominantes?

Entendemos, assim, que da ficção para a confissão há um corte, não absoluto, mas o suficiente para que se crie o distanciamento necessário para se reler a ficção, reavaliá-la, reescrevê-la. Não que isso não pudesse ser feito por uma outra obra de ficção, mas seria uma reavaliação também fictícia, realizada a partir de algum personagem fictício, que, ainda que apresentasse traços de identidade com o autor, não poderia ser tomada no sentido autobiográfico. Só a autobiografia poderia realizar-se como autoconsciência da obra, porque inclui as ações das outras obras como realizadas pelos personagens que são criações do autor. Aí a ficcionalidade, não apenas a ficção, reflete-se, discute-se, reavalia-se e reescreve-se, mas na perspectiva de alguém que se coloca fora dela, próximo apenas o suficiente para permitir a reflexão.

Intencionalmente distanciada da ficção, as *Mc*, entretanto, muitas vezes assumem um tom parodístico capaz de confundir o leitor. É muito comum a confusão deliberada entre o relato que se pretende fiel e sem “enxertos” e as recordações e as impressões do narrador. Em certos casos, a objetividade do relato é quase sacrificada, como no episódio do “relatório de Chermont”, já estudado anteriormente. Isso nos coloca em face de uma contradição de *Mc*, que discutiremos mais detalhadamente no último capítulo.

A ficção e a autobiografia suscitam leituras diferentes. Embora idênticas quanto à unidade do mito, da fábula, e no sentido de que ambas são construções literárias, elas aqui se separam radicalmente. Uma autobiografia é lida com suspeita. A leitura autobiográfica baseia-se num ato de desmistificação. O leitor de uma autobiografia tem o autor na mira, porque ele apresenta sua história como autêntica. Já a leitura ficcional requer a colaboração do leitor no sentido de participar da ilusão do pleno acabamento do mito.¹²

Num estudo sobre a Poética de Aristóteles, Ricoeur, comparando a autobiografia com a narrativa ficcional, observa que Aristóteles discerne, no ato poético por excelência (a composição do poema trágico), o triunfo da concordância sobre a discordância. Ele afirma que é o leitor que estabelece a relação entre uma experiência viva em que a discordância dá a última palavra e uma atividade eminentemente verbal em que a concordância corrige a discordância.¹³ Ricoeur afirma:

Pode-se ler um livro de história como um romance. Assim fazendo, firma-se o pacto de leitura que institui a relação de cumplicidade entre a voz narrativa e o leitor implicado. Em virtude deste pacto, o leitor baixa sua guarda, suspende voluntariamente a desconfiança. Ele confia.¹⁴

¹² Cf. H. Porter Abbott, "Autobiography, autography, fiction: groundwork for a taxonomy of textual categories", *New Literary History*, p. 607.

¹³ Paul Ricoeur, *Temps et récit. I – L'intrigue et le récit historique*, p. 66.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit, III, Le temps raconté*, p. 337.

Assim, o leitor está sempre atento, em face de um texto autobiográfico, para ver se o contrato é rompido pelo autor.¹⁵

A reação do leitor em face do toque ficcional é a de suspeita. O leitor coloca-se em guarda para “vigiar” a “viagem realizada fora do tempo”, o deslocamento da “página de bom efeito” com o asfalto e as réstias que o personagem-narrador vê pelos buracos do “tintureiro” no capítulo 6 da Colônia Correccional.

Sendo não ficcional, a narrativa autobiográfica define-se, para o leitor ingênuo, como “factual”. O termo exprime o sentido de uma limitação: o autobiógrafo não pode mentir a respeito do que narra, sob pena de produzir um texto desprovido de interesse na condição de autobiografia. Nem se pode dizer que o texto passará a conter um interesse próprio da ficção, uma vez que o sentido da ficção está em chamar a atenção para a sua aparência, que se mostra como aparência e não pretende passar pelo que não é. Diante de um texto ficcional, o leitor aceita participar de um teatro, aceita tomar como realidade o que ele sabe ser ficção. Já na autobiografia, a “ficção” seria mentira. O texto autobiográfico que mente quer aparentar o que não é. A narrativa ficcional não pretende enganar o leitor, nela a aparência é.

Quando dizemos que o autobiógrafo não pode mentir, queremos dizer mentir de modo deliberado. Assim, devemos entender a limitação acima no sentido da intenção do autor e, em sendo assim, convém substituir o termo “factual” por “sincero e autêntico” ou, como diz Graciliano Ramos, “presumivelmente verdadeiro” (I, 5).

¹⁵ Cf. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

Não há como verificar se o texto memorialístico mente. A autobiografia não pode ser verificada. A verificabilidade não define a autobiografia, ao contrário do que acontece com a narrativa historiográfica. Da sinceridade e da autenticidade não decorre verificabilidade. A honestidade do autobiógrafo está em apresentar a sua versão dos fatos, e não os fatos propriamente ditos.

Também o historiador apresenta uma versão dos fatos, pois a perspectiva de observação e a análise dos fatos históricos serão sempre ideológicos, isto é, dependem dos interesses que o historiador, como pessoa e membro de determinado grupo social ou classe, representa. A história não é neutra. Mas a versão do historiador pode ser criticada, contestada ou reafirmada. Enquanto isso, a versão autêntica do autobiógrafo, ainda que possa ser contestada, não perderá o seu valor como autobiografia. Consciente disso, Graciliano, prevendo objeções, exemplifica:

Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece, e é provável que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso. Quem sabe se eles aí não se encaixaram com o intuito de logro?

E conclui:

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. (I, 10).

No texto historiográfico, interessa a objetividade do narrado; na autobiografia, interessa o sujeito que narra. Nesta, temos uma história personalizada, sincera e autêntica.¹⁶

Não só a historiografia se caracteriza por ser verificável, a ficção também, a seu modo, é “verificável”, isto é, perante um texto ficcional o leitor sabe de antemão que ele não se verifica, ele não é contestável. Ficção e historiografia encontram-se, assim, numa situação de identidade curiosa. Como diz Ricoeur, a “realidade histórica” é tão *sui generis* quanto a “irrealidade da ficção”. Nesta, os acontecimentos inventados escapam à confirmação empírica. Naquela, os dados empíricos (documentos), signos de um mundo que foi real, remetem a acontecimentos

¹⁶ No seu estudo, hoje clássico, sobre a autobiografia (“L'autobiographie considérée comme acte littéraire”, *Poétique*, n. 17, p. 14-26, Paris, 1974), Elisabeth W. Bruss examina o caso exemplar de Nabokov, cujas obras de natureza pseudoautobiográfica ironizam o gênero memórias. Diz ela que Nabokov, ao misturar propositalmente autobiografia e ficção, está exatamente mantendo a distância entre o que é autobiografia e o que não é. O resultado é, sem dúvida, uma obra de ficção. Se tudo aquilo que um ser humano pensa de si mesmo contém sua dose maior ou menor de ilusão, essa limitação integra o sentido mesmo da autobiografia. A questão psicológica e/ou psicanalítica extrapola a definição de gênero. Na perspectiva dessas ciências, como, de resto, na das ciências humanas em geral, toda ficção tem fundo autobiográfico e toda autobiografia tem uma dimensão ficcional. A autenticidade e a sinceridade são sempre pretensões, mas para o leitor da autobiografia é essa pretensão que importa. De sorte que os limites caracterizadores da autobiografia são reais e palpáveis.

passados que só se confirmam pela reconstrução desse mundo. A narrativa autobiográfica, como observa Louis Renza, não é verificável nem não verificável. Os fatos históricos são verificáveis; os “dados” da ficção são verificáveis por não poderem sê-lo; as versões da autobiografia serão sempre versões.¹⁷

Historiografia, autobiografia e ficção aproximam-se, porém, no sentido de que são construções textuais-narrativas, são constructos, grafias, ou seja, compartilham das limitações comuns a toda forma de escrita. A linguagem escrita pressupõe um distanciamento diante da realidade empírica e um distanciamento entre emissor e receptor que não existem na linguagem oral. A escrita interrompe o nexos referencial do discurso. A significação autônoma que tem o texto escrito e a perturbação do senso do real que ele causa introduzem no discurso a brecha da ficção, por onde se configura o mundo da obra por meio do enredo.

Nem a historiografia é tão objetiva quanto pretende, nem a ficção tão fictícia quanto quer ser. Na Idade Média, não se diferenciavam. Os acontecimentos narrados podiam ser ou não legendários. No século XVII, separaram-se, no interior da história, a narração e a pesquisa. Aqueles historiadores que continuaram a praticar a história como narração se identificavam com os romancistas que procuravam também dar uma interpretação do passado. A história-ciência, por sua vez, dedicou-se ao estudo do valor científico dos acontecimentos.

Atualmente, essas questões têm de passar pelo crivo de outra, mais abrangente, ou seja, a questão das relações entre formas de pensamento

¹⁷ Louis A. Renza, “The veto of imagination: a theory of autobiography”. In: James Olney (Org.), *op. cit.*, p. 268-295.

e formas de linguagem. História e ficção são formas de linguagem sintéticas, recapitulativas. O passado é selecionado e organizado tanto pela história quanto pela ficção. Ambas pressupõem imaginação *a priori*.

Ricoeur coloca-se a seguinte questão: como se interpenetram história e ficção? Observa que tudo que se conta acontece no tempo, e tudo o que se desenvolve no tempo pode ser contado. Daí a reciprocidade entre narratividade e temporalidade. A história-ciência não pode prescindir da narração. O enredo é, assim, essencial a toda experiência temporal. Os acontecimentos narrados são heterogêneos e dependem do enredo para se harmonizarem. A narrativa tem a função específica de resolver poeticamente as aporias filosóficas do tempo.

Esse universo comum, entretanto, apresenta diferenças radicais. A imaginação do historiador pretende ser verdadeira. Os jogos com o tempo caracterizam a ficção; a história é constrangida pelo tempo cronológico. À irrealdade *sui generis* da ficção, com o seu quase passado, opõe-se o passado real da história. Na história, temos quase enredo, quase personagem, quase acontecimento.

Mas de que modo reaparece na verdade histórica o elemento ficcional? O historiador conhece reconstruindo; a sua reconstrução é também figuração. Quando lemos uma obra historiográfica, o passado reaparece graças à imaginação e à figuração, as quais são visionárias. A leitura, portanto, ficcionaliza a história e historiciza a ficção. A história é quase fictícia, a ficção é quase histórica.¹⁸

¹⁸ Procuramos aqui seguir de perto o trabalho de Benedito Nunes, “Narrativa histórica e narrativa ficcional”. In: Dirce Côrtes Riedel (Org.), *Narrativa, ficção & história*, Rio de Janeiro, Imago, 1988.

Por sua vez, a autobiografia, como história personalizada, às vezes aparenta-se com a historiografia, às vezes com a ficção. Daquela se aproxima pela intenção de fidelidade aos acontecimentos narrados; da ficção, porque ressalta o papel da subjetividade. As *Mc* são um relato subjetivizado: não são ficção nem história, mas testemunho.

Quanto ao papel da subjetividade, entretanto, a autobiografia não pode superar a defasagem temporal entre o eu que narra a história e o eu que a viveu, defasagem que, na ficção, se resolve exatamente desta forma, isto é, ficcionalmente. A identidade fingida, própria da ficção, não tem lugar na autobiografia. O equilíbrio entre os dois eus, o eu do presente e o do passado, é impossível, sendo essa uma das características fundamentais do texto memorialístico, segundo Louis Renza. No desenrolar da escrita autobiográfica, o eu do passado distancia-se tanto do eu do presente que tende a se tornar um ele.

Para atenuar a defasagem, o autobiógrafo trabalha expedientes, procedimentos, técnicas textuais, o que torna sua narrativa devedora de certo imperativo do discurso imaginativo. Segundo N. Frye, a transformação de fatos empíricos em artefatos faz da autobiografia uma forma de prosa de ficção.¹⁹

Comentando a afirmação de Frye, Louis Renza observa que o empréstimo de técnicas da ficção pela autobiografia (como acontece nos episódios do “relatório de Chermont”) prova apenas que a autobiografia pode valer-se dos procedimentos da ficção, mas não prova que ela se baseia nos requisitos ficcionais.

¹⁹ N. Frye, *Anatomia da crítica*, p. 301.

No caso das memórias de um escritor, a observação de Louis Renza cresce de importância, pois o que vemos especificamente nas *Mc* é o autor-narrador lendo-se, reescrevendo-se, citando-se, etc. Isso quer dizer que os requisitos ficcionais estão aí como parte da obra revisitada pelo personagem-autor, ou citação das técnicas por ele trabalhadas.

Além disso, se a imitação de técnicas ficcionais fizesse da autobiografia ficção, o que dizer da imitação de técnicas da narrativa autobiográfica pela ficção? Refiro-me especificamente à apropriação que a novela fez do herói-narrador-em-primeira-pessoa, que, originalmente, é autobiográfico, como lembra Elizabeth Bruss.²⁰

O que diferencia esses dois universos textuais – ficção e autobiografia – historicamente tão contaminados um pelo outro? Em *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune diz-nos que a folha de rosto de um livro, contendo o nome *romance* ou *autobiografia*, é a única diferença textual entre a narrativa ficcional e a autobiográfica. Mas Pascal Ifri, em ensaio sobre André Gide, critica a afirmação de Lejeune, demonstra que as diferenças textuais entre os dois tipos de narrativa existem no nível da focalização: o autobiógrafo não pode fazer abstração daquilo que ele veio a ser porque, se ele pode narrar certos episódios na perspectiva de seu eu mais jovem, entretanto está condenado a deixar a marca de sua visão atual.²¹

A pesquisa autobiográfica implica predominância do narrador sobre o herói. A distância entre um e outro se patenteia na duplicidade de presente e passado da ação:

²⁰ Elizabeth W. Bruss, *op. ci.*, p. 22.

²¹ Pascal Ifri, “Focalisation et récits autobiographiques. L'exemple de Gide”, *Poétique*.

Mangaratiba é um lugar miúdo que procuro fixar na memória para não me esquecer dos companheiros. Uma povoação triste e abafada, com montes em redor. É, parece que tem montes em redor. Nada mais. (II, 42).

Às vezes, a distância é ainda maior e revela desencontro, discórdância entre os dois:

Subi ao convés, recebi vários maços de cigarros e caixas de fósforos. Ao metê-los nos bolsos, encontrei as folhas de papel cobertas de letras miúdas e joguei-as na água. Representavam meses de esforço, nenhuma composição me foi tão desigual e custosa, mas naquele momento experimentei uma sensação de alívio. Não me ocorreu o prejuízo. (II, 45).

Às vezes, ainda, a narrativa comenta a perda de identidade do herói:

Sentado na valise, arrimado à tábua, pouco a pouco me entorpecí, achei-me longe do porão da lancha, do carro de segunda classe do tintureiro. Todos ali eram desconhecidos, meses antes não me havia chegado o nome de nenhum deles. Eu mesmo era um desconhecido agora, diluía-me, tentava debalde encontrar-me, perdido entre aquelas sombras. (II, 48-49).

No capítulo que dedicaremos ao estudo das notas, teremos oportunidade de analisar essa duplicidade como condição essencial para a redação de *Mc*. Sem ela não haveria escrita memorialística.

Comentando diversas teorias a respeito das diferenças entre ficção e autobiografia, Gerard Genette afirma preferir as teorias gradualistas às

segregacionistas. Ele entende que os intensos e renovados intercâmbios entre as duas formas de narrativa produziram, ao longo do tempo, obras que, pertencendo a um domínio, atualizam a diferença entre os dois domínios pela imitação de traços e de elementos do outro.²²

Uma das teorias segregacionistas comentada por Genette é a de Käte Hamburger, que, no seu livro *A lógica da criação literária*, restringe a ficção à narrativa em terceira pessoa, excluindo a narrativa em primeira devido ao seu caráter “fingido”, ou seja, por ser uma simulação da autobiografia autêntica. Genette observa que, se esse critério fosse válido, tampouco poder-se-ia chamar de ficção a narrativa em terceira pessoa porque ela é imitação da narrativa historiográfica.²³

Em contraste com a teoria de Käte Hamburger, desenvolve-se a teoria do filósofo John Searle, segundo a qual toda narrativa ficcional é pura e simplesmente pretensa narrativa factual. Ele chega a afirmar que não há nenhum traço de natureza textual que diferencie a literatura da não literatura. A comunidade de leitores é que determina o que é literário, contrapondo-o à não literatura.²⁴

Também Genette considera que as diferenças entre ficção e não ficção extrapolam a dimensão textual. Assim, o que define em última instância a narrativa autobiográfica é a séria adesão do autor à história cuja autenticidade ele garante.

Não sendo ficcional, as *Mc* são, contudo, uma obra literária. A sua natureza literária decorre da intenção do autor e do leitor, o que

²² Gerard Genette, “Récit fictionnel, récit factuel”, *Fiction et diction*.

²³ Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*, p. 223.

²⁴ John Searle, “The logical status of fictional discourse”, *New Literary History*.

determinou, no caso do primeiro, a elaboração da narrativa segundo os procedimentos literários e, no caso do segundo, reelaboração, pela leitura, dos mesmos procedimentos.

Embora a ficção seja, na atualidade, a forma predominante da literatura, essa predominância é ela mesma prova de que não há completa identidade entre elas. Se ficcionalidade se caracteriza pelo contraste com a não ficcionalidade, e se nem tudo no romance é ficção, esse elemento minoritário não ficcional, entretanto, subsiste.

Em *Fiction et diction*, Genette observa que a pergunta “o que faz de um texto um texto literário?” pode ser encaminhada de duas maneiras diferentes. A primeira consiste em considerar as características de certos textos como supratemporais, definindo a partir delas como definitiva e universalmente perceptível a sua literariedade. Ele chama as teorias que assim se formulam de constitutivistas ou essencialistas. A segunda consiste em perguntar em que condições ou em que circunstâncias um texto é literário. Ela está na base das teorias condicionalistas. As primeiras teorias são poéticas fechadas; as segundas, abertas.

A questão remonta a Aristóteles, o qual entende que o que torna poético um texto não são as qualidades formais, o verso por exemplo, mas a mimese ou ficção. A desvantagem dessa teoria, como de todas as essencialistas, está em despojar a literatura de uma grande quantidade de textos, e mesmo de gêneros, cujo caráter artístico, entretanto, é inegável, como a literatura não ficcional em prosa, que inclui, entre outros, o ensaio e a autobiografia.

As teorias condicionalistas também têm as suas limitações, pois não é possível universalizar o meu conceito particular de literariedade. Se nas teorias essencialistas o critério é descritivo, nas condicionalistas é

valorativo. Mas também aqui a ficcionalidade impõe-se como condição necessária, embora não suficiente, de literariedade.

As poéticas condicionalistas prendem-se às qualidades formais, mais do que às de conteúdo. O campo da literariedade condicional estende-se incessantemente por efeito de uma tendência aparentemente constante de recuperação estética de tantos textos que, pela ação do tempo, perderam seu sentido pragmático. Assim, é mais fácil acontecer que um texto penetre no campo literário do que acontecer que um outro seja daí retirado. Uma epopeia, uma tragédia, um soneto ou um romance, independentemente de serem bem ou mal escritos, serão sempre literatura, dado o seu caráter ficcional.

Os dois tipos de poéticas regem domínios diferentes e complementares. A literariedade, sendo um fato plural, exige uma teoria também pluralista que possa apreender as diversas maneiras que tem a linguagem de fugir à função pragmática e produzir textos suscetíveis de serem lidos e apreciados como objetos estéticos. Essas maneiras são, segundo Genette, a ficção e a dicção. É literatura de ficção aquela que se impõe essencialmente pelo caráter imaginário de seus objetos; literatura de dicção é aquela que se impõe por suas características formais.

Um traço é comum aos dois tipos de literatura: a intransitividade. Intransitivo é o texto cujo sentido é inseparável da forma. Intransitivo, mas não porque não se refira ao mundo real, e sim porque é intraduzível em outros termos que não aqueles em que está plasmado. O texto de ficção é intransitivo dado o caráter ficcional do seu objeto, que determina

uma função paradoxal de pseudorreferência (Ricoeur diria “quase referência”) ou de denotação sem denotado.²⁵

Genette diz ainda que a literatura de dicção também pode provocar reação estética pelo seu conteúdo, o que me parece aplicar-se ao texto das *Mc*. O estético aí está no tratamento dado aos acontecimentos reais narrados, o que os despragmatiza, mas está também na dimensão do conteúdo humano desses mesmos acontecimentos.

Em nível profundo, ficção e autobiografia repousam em solo comum. Por um lado, toda autobiografia ficcionaliza, pois implica a invenção de uma autoimagem; por outro lado, toda ficção é, em última instância, autobiográfica, pois a invenção literária é uma forma de des-realização, tendo por base experiências vividas. Entendemos que, se isso é verdade em determinado nível de análise, em outro não o é, uma vez que deixa de considerar as diferenças de função, de papel que cada gênero desempenha na vida de uma sociedade.

Para um leitor muito afastado no tempo, ou em termos culturais, como um antropólogo, por exemplo, o limite ficcional da autobiografia e o autobiográfico da ficção podem estar apagados, o que de certa maneira é uma *traição* aos textos. Afastados no tempo, aprendemos os textos desprovidos de sinais que poderíamos chamar de políticos, isto é, dos sinais de sua atualidade. A dimensão política de um texto está na sua atualidade ou proximidade entre ele e o leitor. A atualidade pode até mascarar significados que só a visão afastada revelará, inclusive o fundo autobiográfico da ficção e o nexos ficcional

²⁵ Gerard Genette, “Fiction et diction”, *Fiction et diction*.

da autobiografia. Mas ao leitor atual interessam essas “máscaras” e o que elas significam. As máscaras da narrativa ficcional são máscaras para o autor e para o leitor e apresentam-se como máscaras; na narrativa autobiográfica, se há “máscaras”, são involuntárias.

A questão, então, estaria em poder medir no tempo a atualidade de uma obra, ou das leituras dela. E isso nos leva a uma interpretação política do texto. Isso não pode ser desconsiderado quando se trata de uma obra do tipo de *Mc*. Anima as *Mc* a necessidade de registrar acontecimentos reais para que não sejam esquecidos e para que acontecimentos dessa natureza não se repitam. Como escritor, Graciliano retira-se do universo da imaginação propriamente dita para evitar os imperativos da ficção, ou imperativos da instituição literária, que resultam em neutralização da ideologia do texto.

Se o leitor do futuro vier a ler as *Mc* da mesma forma que *Vidas secas*, o testemunho terá sido em vão? Mas agora *Vidas secas* é subsumido em *Mc*, lê-se no seu interior. Terá sido essa, talvez, a grande ação das *Mc*: *Vidas secas* ser lido a partir delas, ao contrário do que realiza o aparelho escolar, interessado em diluir a força da obra de Graciliano Ramos.

CAPÍTULO 3

Memória e projeto da obra, o texto da autoria

Agora podia utilizar móveis, arriar no assento gasto, alongar o braço em cima de uma tábua, escrever direito; a luz que entrava pela vigia, às minhas costas, iluminava parte do papel. Fechava-me, aturdia-me na composição. O espírito estava lúcido, mas era lucidez esquisita: percebia tipos, ocorrências, em fragmentos; quando se tratava de estabelecer relação, surgiam cortes, hiatos, falhas alarmantes.

Memórias do cárcere, capítulo I, p. 169.

A construção das *Mc* dá-se, como vimos na apresentação, como reorganização de narrativas diversas, que a seguir descreveremos:

1. O testemunho sobre o “fascismo tupinambá”, a prisão do autor-personagem e de outras personalidades públicas, intelectuais e dirigentes políticos; o regime de exceção, a ditadura, o congresso amordaçado e corrompido, o país à deriva; as atrocidades praticadas na prisão; a ausência de processo, ou mesmo de culpa formalizada. Este depoimento, que fundamenta o livro e que é explicado e justificado logo nas primeiras páginas, é o fio condutor das *Mc*. É ele que dá o nexu comum a todas as outras narrativas e também ao seu conjunto. As outras narrativas se desenvolvem a partir dele, com ele se misturam, conformam-se à sua natureza. “Resolvo-me a contar,

depois de muita hesitação, casos passados há dez anos [...]” (I, 5) – o sentido desta frase percorre toda a obra, mesmo nos momentos em que o personagem se deixa envolver por outras lembranças, pois o autor sempre impõe limites a essas “divagações”.

2. O testemunho sobre a vida do personagem-autor anterior ao momento da prisão: pequenas narrativas suscitadas pela narrativa 1, não apenas em termos dos acontecimentos específicos, mas também porque a vida inteira fora vivida e entendida como prisão. Referindo-se, por exemplo, ao malandro José, da Colônia Correcional, o autor pergunta-se:

Haveria alguma semelhança entre nós? Na verdade a minha infância não devia ter sido melhor que a dele. Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina. (III, 222).

A essas narrativas ligam-se outras que chamaremos, por comodidade, de 2.1: são narrativas curtas que tratam de situações vividas pelo autor-personagem no momento de produzir as suas obras, como no episódio da garrafa de aguardente em que o personagem relembra-se da situação que viveu para escrever *Angústia*. Tomado pelo álcool, o herói passa a confundir o momento atual da viagem no *Manaus* com o momento da escrita do romance (I, 206-208).

3. Revisitação da obra de ficção do autor, também suscitada pelos acontecimentos do tópico 1. O personagem-autor relê a sua obra de ficção, revive os “fatos” da ficção, como, por exemplo, no momento da sua mudança para a Colônia Correcional, e outras situações que

estudaremos em seguida. Aqui o fenômeno da intertextualidade é marcante, pois trata-se da interação entre textos com autonomia semiótica, o que não acontece entre os tópicos 1 e 2.

4. Tentativa de reconstrução do livro que o personagem-autor pretendia escrever na cadeia, mas que não conseguiu. Seria a narrativa “sobre a alma dos criminosos”, uma narrativa que em determinado momento chega a ser cogitada para substituir *Angústia*. A esse conjunto disforme e fragmentado damos o nome de “narrativa primitiva”, para contrapor-lá à narrativa atual.

As narrativas 1 e 2 são vividas pelo personagem-autor na perspectiva da simultaneidade, o que as projeta num tempo outro que não o datado. Isso poderia desfigurar o sentido do testemunho primeiro, mas é ele que dá o sentido da obra e a define como um amplo testemunho sobre a vida como prisão. A ele se ligam os dois grupos pela técnica da “construção em abismo”, já trabalhada pelo autor em obras anteriores.

A convivência de várias narrativas pode dar às vezes uma impressão de desorganização, mas é propósito do autor tornar imperfeita a mistura das narrativas para que os textos misturados não percam suas especificidades. A aparente desorganização e certas falhas na costura dos textos decorrem da ação do autor, devendo, portanto, ser consideradas como parte da estrutura do livro. Graciliano tem em mente a suspeita, de que fala Starobinsky, a respeito do estilo da autobiografia. A perfeição do estilo torna suspeito o conteúdo da narrativa, interpondo-se entre

a verdade do passado e a do presente. A obra ficaria bela demais para ser autêntica.¹

Neste capítulo estudaremos os conjuntos 2.1 e 3 de narrativas, isto é, a retomada dos livros anteriores do autor, convertido, assim, em leitor da sua obra. Nessa perspectiva, como observa Geneviève Idt:

[...] é a leitura do texto mais antigo que é segunda: ele é sempre lido através dos textos posteriores, não se pode fazer uma leitura fiel, não se recupera nunca um sentido primeiro, como uma fonte pura.²

Já na narrativa autobiográfica de *Infância*, o leitor de Graciliano Ramos reencontra trechos e situações das obras de ficção do autor. Reencontra, por exemplo, personagens de *Angústia*, sem disfarce, com o mesmo nome, como José Baía. A infância do autor foi modelo para a construção da de Luís da Silva. Bem observado, esse fenômeno de reiteração não é exclusivo do texto autobiográfico, ocorre em todos os livros: reencontramos frases e situações de *Caetés* em *São Bernardo* e de *Vidas secas* em *Infância*. À primeira vista, trata-se de um fenômeno marcante em Graciliano Ramos, este que pretendemos estudar nas *Mc*. Procuraremos demonstrar que nas *Mc* o fenômeno tem características próprias, que diferenciam este livro dos demais, conferindo-lhe um significado especial no conjunto.

¹ Starobinsky, “Le style de l’autobiographie”, *La relation critique*, p. 83.

² Geneviève Idt, “Intertextualité, transposition, critique des sources”, *Nova Renascença*, p. 5-20.

As *Mc* levam-nos a retomar as obras anteriores do autor, inicialmente como subtextos ou textos fantasmas, depois as considerando nas suas próprias unidades e as relendo. Vemos, assim, irromper aqui e ali trechos de *Infância*, de *São Bernardo*, de *Angústia*, etc., e reabrimos estes livros, não tanto com o objetivo de conferir, mas como se eles estivessem reconstruídos na obra memorialística. Seguindo essa trilha, terminamos percebendo que acompanhamos o autor no trabalho de releitura da sua própria obra, de avaliação do projeto ao qual dedicara a sua vida. Ele busca o sentido dos acontecimentos passados em meio aos quais reencontra as obras, dando-lhes o mesmo tratamento dispensado a eles. Elas são também acontecimentos e, como tal, são revividas. Só posteriormente entendemos que os seus significados diferem e que as obras têm aí uma função especial.

As *Mc* são memórias de um escritor. O processo de criação das outras obras, assim como as situações vividas pelo personagem-autor ao criá-las, misturam-se com os “fatos” vividos pelos personagens fictícios. Assim, por exemplo, no episódio da garrafa de aguardente, ocorrido durante a viagem no *Manaus*, Graciliano-personagem, sob efeito do álcool, passa a confundir este momento com aquele de quando, na “casinha de Pajuçara”, ele trabalhava na criação de *Angústia*. Confundidos os dois momentos, novo dado vem se somar a eles, tornando ainda mais complexo o fenômeno: ele passa a resumir a cena do assassinato de Julião Tavares, falando das dificuldades de escrevê-la e... realizá-la, misturando as três narrações (I, 206-208).

Memórias de um escritor, não apenas no sentido de que o escritor relembra e reconstrói o passado, mas também no sentido de que são a memória da sua atividade de escritor, memória da obra, de seus códigos,

temas, técnicas, do mundo da obra como parte do mundo real. A nossa hipótese é a de que, em *Mc*, além do reaparecimento de vários aspectos particulares (situações, intrigas, caracteres) dos outros livros, ressurgem basicamente o sentido da literatura como coisa impossível de realização plena, da literatura como algo imperfeito e, assim, sem acabamento possível.

Tudo isso faz das *Mc* um texto com uma dimensão metaliterária acentuada. Repete-se aqui aquilo que Regina Zilberman assinala a respeito de *São Bernardo*, o qual apresenta, além do mundo ficcional, o do “desenvolvimento de sua criação [...]” O romance “desencadeia uma dupla leitura, a primeira do mundo ficcional [...], a segunda, da criação romanesca [...]”

Isso, entretanto, não significa que a metaliteratura contenha o sentido básico do livro, que é, repetimos, o testemunho sobre o homem e sua época. O testemunho inicial, ampliado para abarcar a vida inteira, amplia-se ainda mais para incluir a questão literária, isto é, a questão do significado da literatura gerada em e batizada por essa sociedade-objeto do testemunho. Aqui também nos valem as observações de Regina Zilberman a respeito de *São Bernardo*: “[...] *São Bernardo* não aponta apenas para o objeto do conhecimento [...], ele dá conta de seu próprio nascimento dentro desta sociedade [...]”³

As outras obras não ressurgem nas *Mc* por acaso, o que também seria significativo, mas de outra forma. Elas ressurgem porque fazem parte da vida do autor, e isso em dois sentidos: 1 – elas são suas realiza-

³ Regina Zilberman, *São Bernardo e os processos da comunicação*, p. 60-61.

ções, tê-las escrito são acontecimentos que integram o passado reconstituído; e 2 – os “fatos” vividos pelos personagens fictícios são também acontecimentos da vida do autor, visto como quase idêntico a estes personagens.

Os dois sentidos parecem inicialmente apontar para uma contradição: a obra literária confunde-se, por um lado, com a vida do autor e, por outro, como mimese dessa realidade, distancia-se dela como condição *sine qua non* da literariedade.

A obra de Graciliano Ramos não forma um círculo vicioso, no sentido de que a literatura já estaria de antemão dada no mundo da experiência e da ação que ela refigura. Mas, tendo em vista a confusão deliberada dos “fatos” da vida com os “fatos” da obra, cabe-nos perguntar pelo significado disso, visando entender o que fazem nas *Mc* as outras obras, como elas ressurgem aí e o que representam na nova unidade.

Considere-se, inicialmente, uma realidade: o nordeste brasileiro. Ele está na obra de Graciliano Ramos não só como assunto mas também como forma. A realidade é mimetizada no nível do conteúdo e também no da linguagem. Como têm observado os estudiosos de Graciliano, a sua linguagem é despojada, “pobre”, seca, árida como o Nordeste. Dessa forma, a obra *sobre* o Nordeste (testemunho e interpretação do Nordeste) tem a mesma natureza dele. Seria então a obra um espelho de reduplicação da realidade? Em que medida se pode falar de relativa autonomia do mundo da obra ante o mundo real?

Em *Temps et récit*, Paul Ricoeur fala-nos a respeito do círculo hermenêutico existente na relação entre narrativa e temporalidade: tudo que se narra dá-se no tempo; tudo que é temporal pode ser narrado. O tempo cosmológico torna-se humano enquanto se converte em nar-

rativa. Em seguida, analisando o conceito de *mimesis*, ele nos fala dos três momentos da atividade mimética, que são: *mimesis I*, pertencente ao mundo da experiência e da ação, caracterizada como imitação e representação da realidade; mas a imitação não é decalque, nem a representação é reduplicação da presença, é sim criação, ou seja, é já *mimesis II*, a qual se define como porta de entrada para instauração da literariedade da obra; como tal, ela estabelece uma ruptura com o mundo real, mas é também uma ponte de religação com este mundo, sendo agora *mimesis III*; a religação, operada pela leitura, é projeção do mundo da obra no mundo da vida.

Ricoeur questiona se *mimesis III* já não estaria no ponto de partida ou *mimesis I* e, pior ainda, se o ponto de chegada não estaria antecipado no ponto de partida. Se isso é verdade, o círculo hermenêutico é um círculo vicioso. Mas a figura geométrica correspondente à atividade mimética é a de uma espiral sem fim que nos faz passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas aportando, a cada vez, algo de novo. A questão colocada por Ricoeur nestas páginas⁴ é a da articulação entre *mimesis I* (mundo da experiência e da ação) e *mimesis III* (leitura e projeção do mundo da obra). Essa articulação é obra de *mimesis II* como ponto ao mesmo tempo de ruptura e de religação.

O mundo da obra é relativamente autônomo ante o mundo real porque tem a sua própria coesão e unidade. Quando lemos, situamos o mundo da obra de volta no mundo real. Em Graciliano, os romances não são uma reduplicação do mundo-Nordeste, pois, constituindo-se como

⁴ Paul Ricoeur, p. 93 et seq.; p. 136 et seq.

literatura, criam o seu próprio mundo, autônomo enquanto tal. Marcam, portanto, como toda obra literária, o segundo momento mimético, o da ruptura, sem o qual não se cria a literatura.

A teoria de Ricoeur ajuda-nos a entender a aparente contradição, na obra de Graciliano Ramos, entre autonomia e mimese. No capítulo 1, dissemos que a sua literatura constitui um caso raro de equilíbrio entre autonomia e comprometimento. A mimese é aí, mais do que simplesmente de conteúdo ou tema, basicamente de forma e de linguagem. O trabalho com a linguagem garante a literariedade do texto e, ao mesmo tempo, o comprometimento com a realidade humana e social.

A releitura da obra do autor é tão obsessiva que ocorre, certas vezes, mesmo sem referência explícita; assim, por exemplo, logo no início, no momento em que o narrador procura convencer o leitor de que o seu trabalho de narrar dispensa as notas que tomara pensando exatamente em compor a narrativa. Algo chama a atenção neste trecho, pois é como se o texto descambasse para um tom *lírico* distante da segura característica de Graciliano Ramos:

Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata da partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido, em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores, num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos (I, 9).

Este trecho, ao dizer a que o autor ver-se-ia obrigado a atender se tomasse as notas como guia pontual da narração (ou seja, prender-se aos mínimos detalhes das situações ou paisagens) e ao colocar a sua rejeição a essa forma de escrever, enfim, ao sublinhar uma opção de estilo, remete o leitor a um signo definidor da literatura de Graciliano Ramos: a ausência do pitoresco, o desapego ao puro *factum*, a concentração no detalhe de linguagem como uma forma de tentar dar significado à experiência.

O trecho desempenha mais de uma função ao vir no início do livro 1 – diz o que o leitor não deve procurar na obra; 2 – apresenta essa ausência como uma opção de estilo, comenta-a, mas a partir do seu interior, de dentro dela, como uma voz que se autoexamina; e 3 – diz o que o leitor não encontrou (e porque não encontrou) nas obras anteriores e, dessa forma, constitui-se memória de seus códigos. Acresce o fato de que aí o autor realiza uma crítica ao “romance de 30”, a autores seus contemporâneos, crítica semelhante à que aparece num seu depoimento a respeito de *Vidas secas*:

Fiz o livrinho sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele teve alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias e poentes vermelhos, namoros de caboclos.⁵

Os comentários à própria obra decorrem às vezes de comparações com as obras desses autores. Com isso, transformam-se em discussão sobre literatura, sobre princípios e técnicas. Remetem, ao mesmo tempo, a esses autores e às suas obras, numa perspectiva dialógica. No caso do trecho assinalado, a remissão é feita a *São Bernardo*, mais especificamente

⁵ Apud Valentim Facioli, “Um homem bruto da terra (biografia intelectual)”. In: José Carlos Garbuglio, *Graciliano Ramos*, p. 64.

àquela passagem em que o narrador comenta o trabalho de feitura do romance:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra.⁶

Andei mal, entenda-se: não forneci os dados concretos que contextualizariam a conversa com d. Glória; além disso, afastei os leitores interessados no pitoresco.

Ainda aí, na longa justificativa inicial, outro comentário remete a *São Bernardo*. O autor das *Mc* a certa altura afirma: “Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado” (I, 9). A passagem de *São Bernardo* evocada é aquela em que o narrador nos conta a conversa que tivera com d. Glória no trem: “Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel [...]. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras”.⁷ É de se notar que a presença de *São Bernardo* se dá sobretudo nesse sentido do comentário metaliterário.

Ao escrever suas memórias, o eu narra suas ações passadas, dentre as quais estão as obras que escreveu. Na qualidade de ação, elas têm uma particularidade: estão plasmadas numa forma, ultrapassam o sentido de ação praticada por um indivíduo e convertem-se em coisas do domínio público. Apesar disso, ou, quem sabe, talvez por isso, as obras são ações que podem ser revistas, de uma certa maneira reescritas (passadas a limpo), enquanto as outras se perdem irremediavelmente no passado.

⁶ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, p. 135.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 134.

Se na justificativa inicial a presença de *São Bernardo* é marcante, veja-se como surgem da narrativa propriamente dita os outros livros. Acompanhemos esses movimentos procurando perceber como o autor os controla e evita que a narrativa se ficcionalize.

O capítulo oitavo da terceira parte narra a viagem de mudança do personagem para a Colônia Correccional. Na maior parte do caminho, os prisioneiros seguem a pé, acompanhados de alguns soldados. A marcha forçada reaviva dores na perna, sequela de sua antiga operação. Ele diz ao sargento das dificuldades de continuar andando e este pensa em lhe conseguir um cavalo para terminar a viagem. Ele recusa por achar que, com vagar e paciência, poderá chegar ao local até o final da tarde. Mas, ao meio-dia, aumentando as dores, ele é obrigado a parar seguidamente, o que faz com que os soldados se impacientem. Ele pensa: “Inútil a insistência, arquejei. Não viam que estavam exigindo o impossível?” Fazendo nova tentativa, ele detém-se ao cabo de cem metros: “Rês cansada, nenhum aguilhão me apressaria”. Nisso, um dos soldados aproxima-se, identifica-se como originário de Palmeira dos Índios, pede-lhe informações sobre pessoas do local, e a conversa distrai o personagem-autor, amenizando-lhe as dores:

A voz lenta do sertanejo escorregava-me nos ouvidos, trazia-me ao espírito as largas campinas da minha terra, os cardos pujantes na seca, as flores amarelas das catingueiras. Em redor, coisa muito diversa dessas evocações familiares: sombras, matas, as estranhas árvores delgadas a vestir a peladura negra dos montes. (III, 58).

“Evocações familiares”, sem dúvida. Essa passagem trará ao espírito do leitor o capítulo inicial de *Vidas secas*, “Mudança”. Aí também ocorre marcha forçada: à frente, sinhá Vitória com o filho mais novo e Fabiano; atrás, o menino mais velho e Baleia. O menino mais velho, não resistindo mais, põe-se a chorar sentado no chão. Fabiano, praguejando, tenta obrigá-lo a andar, fustiga-o com a bainha da faca de ponta. O menino não atende, deita-se e fecha os olhos. Fabiano pensa em matá-lo, mas, já com pena dele, vendo que não conseguiria fazê-lo andar, coloca-o no cangote, e a viagem recomeça.

A aproximação das duas cenas é inevitável, apesar das diferenças de paisagem. Uma cena evoca a outra, e as duas misturam-se. A passagem de *Vidas secas* atualiza-se, desligando-se do seu contexto original. As duas passagens são vividas pelo personagem de MC numa perspectiva de simultaneidade. Ultrapassam as dimensões temporais cronológicas específicas para se encontrarem na mesma dimensão histórica. As duas reelaboram um fundo comum de experiência humana, a do homem prisioneiro das condições naturais, mas também sociais e políticas, e incapaz de lutar contra elas.

Na passagem da mudança do personagem-autor, há um elemento que estabelece a ligação com a mudança de *Vidas secas* – o soldado originário de Palmeira dos Índios, que, ao perguntar pelas pessoas do local, prepara o momento em que o personagem-autor passa a lembrar-se da paisagem nordestina, procurando no espírito o sentido dessas vivências. Aquilo que ele está vivendo foi experimentado também por outras pessoas, submetidas à mesma condição que hoje é a sua – a de prisioneiro. O menino mais velho é também um prisioneiro, ainda que a sua cadeia não tenha grades.

Aqui não se trata, claro está, de o leitor investigar a veracidade do soldado originário de Palmeira dos Índios. Trata-se, isto sim, de assinalar o intertexto e acompanhar o autor-personagem na busca de entendimento da sua obra e do mundo que ela refigura. No final, ele comenta: “Na confusão da chegada, isso (entenda-se: o lugar ao qual enfim chegou) me vinha desconexo, vago e sem limites. Amálgama incoerente”. O leitor lembrará que também o menino mais velho, após a situação referida, “passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas [...], quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois”.⁸

O leitor logo percebe que o gesto que faz ressurgir do solo das *Mc* os outros livros é comum. A presença desses subtextos, textos fantasmas, é responsável pelo toque ficcional do livro. Assim, por exemplo, no episódio da viagem de volta da Colônia Correccional, o capítulo 33 da terceira parte, outras obras do autor ressurgem.

Aí, outra vez obrigado a andar durante muito tempo, o personagem-autor vê aumentar insuportavelmente as dores na perna. Com essas dificuldades, ele para, mas um soldado ordena-lhe que caminhe, até que ele, conseguindo “avançar um pouco a marcha capenga”, refugia-se em lembranças do passado: ele estivera naquele lugar vinte anos antes “em companhia de uma sirigaita”. As furnas que ali estavam talvez tivessem sido desmanchadas: “Onde estariam as furnas?” A sirigaita, ele se lembra, figura agora no livro que ele entregara meses antes ao editor.

⁸ Graciliano Ramos, *Vidas secas*, p. 12.

A experiência de há vinte anos fora figurada tornando-se literatura. A lembrança funciona como uma passagem que se abre no edifício-texto e leva ao texto de *Angústia*. Uma lembrança puxa outra, a do livro. O encadeamento de lembranças indica que elas não valem por si sós. O objeto da memória não é apenas a ocorrência de há vinte anos. Pela lembrança, chega-se à obra escrita, isto é, a um trecho dessa obra, retirado do contexto original e retomado para que o autor comente o seu processo de criação. Ele nos diz que “a sirigaita figura no livro”. Comenta, assim, o processo de figuração em *Angústia* e também nas *Mc*. Com o reaparecimento da passagem do primeiro no segundo livro, desenvolve-se um comentário sobre os mecanismos da memória, desmontam-se os mecanismos de seu funcionamento.

Na viagem de ida, ressurge *Vidas secas*, na de volta, *Angústia*, mas não da mesma maneira: na de volta, a referência a *Angústia* é explícita, é um comentário, enquanto na de ida há uma alusão a *Vidas secas*. Entretanto, as duas passagens por fim igualam-se porque, na volta (onde ressurge *Angústia*), há também um condutor que fere “com agulhão uma rês cansada”. O amálgama, ao contrário do que diz o narrador, é coerente. Observe-se que o trecho de *Angústia*, o trecho de *Vidas secas*, a passagem de ida e a de volta tematizam a mesma experiência humana, que poderíamos chamar de “vidas secas”, uma vez que este livro é o dominante aqui.⁹

Noutro momento, são as páginas de *Infância* que reaparecem, como podemos ver nos capítulos 34 e 35 da terceira parte. Aí, ao comparar

⁹ Álvaro Lins chama o mundo dos romances de Graciliano Ramos de “vidas secas”. Ver “Valores e misérias das vidas secas”. In: José Carlos Garbuglio et al. *Graciliano Ramos*, p. 261-269.

a infância do prisioneiro José com a sua própria, o autor-personagem refere-se “ao livro a respeito da bárbara educação nordestina” e pergunta-se se haveria alguma semelhança entre ele e José. A comparação estende-se e o autor manifesta vergonha de si próprio pelo fato de ter escapado às punições que recaíram sobre José. Da dimensão filosófica da vergonha, trataremos no último capítulo. Por ora, interessa-nos observar como o autor, a partir da referência à *Infância*, conduz o leitor a voltar a esse livro. Aí o leitor encontra o capítulo “o moleque José” e passa a relê-lo motivado a princípio por algo aparentemente de somenos importância, a coincidência de nomes. Aos poucos, entretanto, depara com uma situação de identidade, não apenas entre o moleque José e o prisioneiro José, mas também, e mais importante, a identidade existente entre o relacionamento de Graciliano-personagem com cada um deles. Em ambos os casos, coloca-se o conflito, a culpa do personagem-autor por causa dos seus privilégios.

Realiza-se, então, nos dois livros um paralelo entre, por um lado, Graciliano-personagem e os personagens de nome José, e por outro entre estes dois últimos. Em *Infância*, o autor confessa ter “nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado, que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura”.¹⁰ Diz ainda que se conservou “perto da lei, desejando a execução da sentença rigorosa”. E vai mais além, confessando que: “Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai”. A relativa semelhança entre ele e o moleque José está em que a punição resvala nele.

¹⁰ Graciliano Ramos, *Infância*, p. 86-87.

Nos quatro romances figuram experiências reais vividas e/ou observadas pelo autor. *Vidas secas* e *Infância*, escritos antes de *Mc* mas após os acontecimentos aí narrados, reelaboram as experiências da prisão. Isso, entretanto, não causa mudanças na configuração do mundo da obra.

Se personagens e situações dos outros livros ressurgem nas *Mc*, sendo estas um livro de memórias, isso não deve desacreditar a autenticidade do relato. O ressurgimento de personagens fictícios na pele de personagens reais indica que o universo temático e de interesse humano do autor permanece o mesmo e que, no momento de passar a vida a limpo, esse universo, que tem fundo autobiográfico, mostra-se em sua inteireza. Esse universo temático preside à escolha dos acontecimentos reais a serem narrados.

A profunda unidade da obra de Graciliano Ramos, incluindo os textos memorialísticos, coloca-nos em face de algo que não diz respeito só à escrita, mas também à leitura. O leitor acompanha o autor convertido em leitor da sua obra. Esta é uma das razões do ressurgimento dos demais livros: como leitor, Graciliano Ramos prepara a recepção da sua obra, cita momentos dela como forma de discutir as suas técnicas de criação. Os acontecimentos confundidos são dispostos de maneira a ressaltar o “amálgama”, mostrar a sua profunda coerência.

Leitura do texto é aí também leitura da realidade. O mundo do texto reflete o modo de ver a realidade. A escrita-leitura do texto é, por sua vez, a busca de sentido para a realidade.

Com isso percebemos que as *Mc*, ao mesmo tempo em que são a memória da obra de Graciliano Ramos, voltadas, portanto, para o passado, isto é, para a obra que já existe, estão também voltadas para o futuro, como um retroprojektor. Essa duplicidade é a mesma do espelho

nas pinturas de cenas interiores a que se refere Gusdorf: a imagem no espelho não apenas repete a cena, isto é, reflete o que já existe, mas dá-lhe também uma nova dimensão em perspectiva distanciada.¹¹

Como bem observa Luiz Costa Lima, um dos aspectos básicos do texto memorialístico é a maneira como o autor se apresenta preparando a sua recepção.¹² Discutindo com o leitor a recepção da sua obra, Graciliano constrói também uma autoimagem, o que discutiremos no capítulo sobre a identidade. Essa ideia está também em Starobinsky: na autobiografia, diz ele, o estilo é o índice da relação entre o escritor e seu próprio passado, ao mesmo tempo em que contém o projeto, orientado para o futuro, de uma maneira específica de se revelar a outrem.¹³ Com o gesto primeiro, o da memória, voltado estrategicamente para o passado, o autor habilita-se a realizar o outro, com o qual projeta a sua obra no futuro. Depois da leitura das *Mc*, nenhuma obra de Graciliano permanece a mesma que era antes.

Uma longa justificativa antecede a narrativa propriamente dita. Depois, começada esta, o narrador de tempos em tempos interrompe a sequência da história, retira-se do fluxo narrativo carregando consigo o leitor. O eu do narrador pressupõe um tu intratextual perante o qual o eu se justifique, o narratário.

Segundo G. Prince:

¹¹ Georges Gusdorf, "Conditions and limits of autobiography". In: Olney, *op. cit.*, p. 43.

¹² Cf. Luiz Costa Lima, "Persona e sujeito ficcional", *Pensando nos trópicos*, p. 55.

¹³ Jean Starobinsky, "Le style de l'autobiographie", *La relation critique*, p. 85.

O narratário constitui um elo de ligação entre o narrador e o leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, serve para caracterizar o narrador, destaca certos temas, faz avançar a intriga, torna-se porta-voz da moral da obra.¹⁴

Nas *Mc*, as inúmeras digressões só fazem sentido se explicitarmos as “perguntas” das quais elas são respostas. Já no capítulo-prefácio, o narrador apresenta as razões do adiamento da escrita do livro e depois os motivos da sua realização tardia. Ele nos diz que os motivos do adiamento se converteram em motivos contrários: “Determinam o que impediam, converteram-se em razões contrárias” (I, 7). Desses motivos, interessam-nos aqui dois: o que está ligado à perda das notas e o que concerne à recusa de dar pseudônimo às pessoas envolvidas na história fazendo do livro “uma espécie de romance”. Essas duas questões fazem-se presentes em todo o livro, ora de maneira direta, ora indireta.

As *Mc* começaram a ser redigidas num momento de mudança de padrões literários, que colocava em segundo plano o realismo. Este momento é também marcado por mudanças importantes do ponto de vista político. Na redação das *Mc*, o autor trabalhou os oito ou dez últimos anos de sua vida, isto é, de 1945 a 1953 aproximadamente. O ano de 1945 é considerado pela crítica e pela história da literatura como um divisor de águas na literatura brasileira moderna. Aí começa a se desenvolver uma nova literatura, com Clarice Lispector, Guimarães Rosa e outros.

¹⁴ G. Prince, “Introduction a l’étude du narrataire”, *Poétique*, p. 196.

No artigo “Decadência do romance brasileiro”, publicado em 1946 na revista *Literatura*, porta-voz oficioso do PC na área cultural, Graciliano Ramos confronta os dois momentos do modernismo: o de 1922, momento de demolição do academicismo reinante até o início do século, e o momento de 1930, de criação de uma literatura impregnada de vida, que trazia “pedaços do Brasil”. Mas ele não se mostra satisfeito nem mesmo confiante com a continuação dos trabalhos dos romancistas de 30. Comenta então as obras de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes, sem se incluir. Segundo ele, esses autores começaram com obras vigorosas e, aos poucos, tornaram-se escritores bem-comportados, escrevendo numa sintaxe policiada. Antes eles contavam o que viram, o que ouviram: “Subiram muito – e devem sentir-se vexados por terem sido tão sinceros”. Agora estão amarrados, “limitados por numerosas conveniências”. Eles

[...] podem manifestar-se, mas não se manifestam. Não conseguem recobrar a pureza e a coragem primitivas. [...] Diziam às vezes coisas absurdas e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer.¹⁵

Evidentemente, não poderia referir-se nem comentar claramente a própria obra, mas, também evidentemente, isso de uma maneira ou outra está feito no texto. Não que se possa depreender que a sua obra seja

¹⁵ Graciliano Ramos, “Decadência do romance brasileiro”. In: José Carlos Garbuglio, et al., *Graciliano Ramos*, p. 116.

aquilo que as dos outros não conseguiram ser, mas que ele tenta fazer isso e conchama os companheiros a lhe acompanhar nessa trajetória.

O romance que se cria a partir de 45 não é exemplo de literatura bem-comportada, mas afasta-se do ideário estético-político de Graciliano Ramos. Não se trata aqui de discutir com quem está a “verdade”, o que não teria cabimento, mas registrar a diferença. Assim como no artigo citado, nas *Mc* essa perspectiva metalinguística também é assumida. De maneira diferente, é claro, pois aí não se trata de um artigo e sim de um livro de memórias, que, como já dissemos, é também memória da obra.

O narratário representa um leitor que poderia formular “perguntas” a respeito dessa mudança nos padrões literários. Graciliano está reafirmando o realismo, a identificação literatura-vida, o rigor da observação, etc. O narratário, destinatário intratextual, corresponde, assim, à comunidade literária: escritores, críticos e leitores.

Também do ponto de vista político, 1945 é um ano de mudanças significativas. No plano internacional, com o fim da guerra, as diversas ideologias políticas, antes aliadas em torno de um inimigo comum – o nazifascismo –, já não se entendem mais. Mas já antes disso, o pacto Alemanha-União Soviética provocara também grandes rachas entre os comunistas de todo o mundo. No plano nacional, a postura do Partido Comunista era ambígua e oportunista:

[...] oscilando entre um veio esquerdista e raivoso e outro oportunista de conciliação e colaboração com a chamada “burguesia progressista”, resultando numa ação confusa,

que em nada ajudava a organização independente do proletariado brasileiro.¹⁶

A época de redação do livro coincide com o período de militância de Graciliano no Partido Comunista. Mas essa militância não se dá sem altos e baixos, encontros e desencontros. Se durante algum tempo Graciliano se engajou diretamente na política do Partido, tendo inclusive se candidatado a deputado, nunca deixou de preservar a sua independência como homem e como escritor. As *Mc* contêm inúmeras passagens de crítica aos companheiros do Partido, que com ele estiveram presos, e inúmeras reflexões sobre a realidade brasileira que nem sempre estavam de acordo com o projeto social e político-econômico defendido pelo PC. Por isso mesmo é que a obra foi criticada pelos dirigentes do Partido, como atestam hoje vários estudiosos de Graciliano Ramos.

Segundo Valentim Facioli:

O escritor, identificado com o partido e sua política, parece ter-se reservado o direito de um ponto de vista pessoal. Com isso produziu um texto que não é apenas comunista, mas é sobretudo o depoimento do injustiçado frente às condições da modernização capitalista no Brasil.¹⁷

¹⁶ Valentim Facioli, “Memórias do cárcere”. In: José Carlos Garbuglio et al., *op. cit.*, p. 182.

¹⁷ Valentim Facioli, *op. cit.*, p. 183.

Essa liberdade é justificada. Para preservar o caráter estético-literário do livro e também para preservar a sua dimensão política no sentido amplo do termo, o autor elabora-o livre de compromissos partidários.

A perda das notas, considerada inicialmente uma razão para a não realização do livro, torna-se repentinamente uma justificativa contrária. Sem a obrigação de consultá-las, o autor convence-se, e ao leitor, de estar à altura da tarefa que lhe fora atribuída, a de escrever o testemunho, mais à altura ainda do que seus companheiros, pois não lhe “agarram métodos, nada me força a exames vagarosos”. Não está também limitado por um determinado tipo de leitor, o “passageiro de bonde”, o da leitura rápida de jornal. Em suma, narrar será como

andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. (I, 9).

Narrar reger-se-á apenas pelas leis da narração. Sem as notas, será como voltar atrás sem o auxílio das pegadas, ou como ter de reconstituir as pegadas que o tempo apagou. O relatório torna-se subjetivo, literário. A literatura é a liberdade a que o autor se permite: não esperem um relatório de denúncia, mas uma obra literária, porque a literatura é mais “fiel” do que o relatório, é um método de procura do significado dos acontecimentos.

Ao lado disso, o autor recusa-se a dar pseudônimos às pessoas envolvidas na história, fazer do livro “uma espécie de romance”. Trata-se de narrar acontecimentos vividos, sem se prender entre-

tanto ao aspecto documental. As “perguntas” a que essas digressões procuram responder apontam para uma aparente contradição: por um lado, por que literatura? Por outro, por que não ficção? O autor, prevendo essas questões, procura respondê-las e, com isso, prepara a recepção da obra.

Em vários momentos, discute-se o perfil do leitor. Assim, por exemplo, num diálogo com Sérgio, a quem o narrador encontra lendo com imensa rapidez e facilidade *São Bernardo*, encontramos o comentário seguinte:

Sem dúvida, somos bichos de espécies diferentes. Faço um livro, gasto meses a espremer os miolos, compondo, eliminando, consertando, fico a remoer cada frase com paciência de boi, e consumo para entender isso o duplo do tempo necessário a você. É inacreditável.

E explica-se: “São as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na demorada construção das minhas histórias” (II, 37).

Noutro momento, o narrador comenta os livros existentes na biblioteca do coletivo, na prisão:

Descobri alguns romances de José Lins, de Jorge Amado, meus. E, tanto quanto posso julgar, o mais lido era Jorge [...] Aqueles homens de tatuagem, anfíbios, ora no morro, ora na cadeia, entregam-se, por serem primitivos, ou para esquecer asperezas, a divagações complicadas, e não sabe-

mos quando nos expõem casos verídicos nem quando mentem. A imaginação de Jorge os encantava, imaginação viva, tão forte que ele supõe falar a verdade ao narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos cais, nas fazendas de cacau. A respeito dos meus livros nada sei, pois nunca vi ninguém pegar um... (III, 133).

O autor lamenta não ser lido, porém, não pensa em mudar a sua postura de escritor. Trata-se de mudar o leitor ou encontrar um outro que possa acompanhar o texto que ele produz. Os livros de Graciliano Ramos postulam a necessidade de um leitor crítico, preveem os seus questionamentos.

Um desses questionamentos diz respeito à questão do realismo. Considerada como realista a obra de Graciliano, o que de fato é, entretanto não deve ser vista como pobre de imaginação. Nisso, alguns estudiosos de sua obra parecem levar ao pé da letra afirmações irônicas do autor a respeito de sua incapacidade de ir além dos fatos observados. A construção das *Mc*, entretanto, desdiz estes “julgamentos” que o autor, sempre impiedoso consigo mesmo, faz. Aí, os outros livros, processos miméticos já concluídos, são reabertos. Desprendem-se dos seus contextos originais, das realidades datadas. Ganham, assim, um outro horizonte. São projetados, tendo em vista uma outra dimensão temporal.

A obra de Graciliano sempre esteve distante de um realismo ingênuo que pretendesse copiar a realidade factual. Suas obras, como já vimos, não são reduplicação de algo que preexistisse a elas. São, sim, a busca de significado da experiência. Mas o autor textual Graciliano

Ramos identifica-se com a estética realista, segundo a qual a arte não deve afastar-se da experiência vivida.

Aquela recepção de Graciliano dá-se numa perspectiva, a nosso ver, equivocada, pois avalia a sua obra a partir de critérios literários próprios de outro momento histórico. Mas esses critérios ou parâmetros não podem ser universalizados, retirados da história. A respeito disso, o teórico Frederic Jameson pronunciou-se referindo-se à

tendência de muitas teorias contemporâneas de reescreverem determinados textos do passado em termos de sua própria estética e, em particular, em termos de uma concepção modernista (ou, mais exatamente, pós-modernista) da linguagem.¹⁸

Na previsão a respeito da recepção da obra, discute-se o autor textual Graciliano Ramos. Entendemos aqui autor textual por oposição a autor empírico. Segundo Lintvelt, o autor textual (ou abstrato) é construção do autor empírico, representa a parte desconhecida que este procura descobrir pela criação literária.¹⁹

Essa discussão faz das *Mc* o texto da autoria. Aí o conjunto da obra se projeta como unidade e as obras anteriores tornam-se camadas suas. Texto da autoria, dizemos, ou texto da construção do autor, da

¹⁸ Frederic Jameson, *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*, p. 15-16.

¹⁹ Cf. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, p. 18. Ricoeur, por sua vez, prefere a expressão "autor implicado" (*op. cit.*, III. *Le temps raconté*, p. 290) já trabalhada por Wayne Booth, Retórica da ficção.

construção da unidade da obra, construção esta que se dá por meio de diálogos desenvolvidos no texto.

Por um lado, ouvem-se as vozes dos personagens das obras anteriores contaminando o texto, ficcionalizando-o quase. Penetrando no texto atual, elas se tornam objetos de uma segunda representação, uma vez que já são, nas obras anteriores, discursos representados. Em outras palavras, a irrupção, por exemplo, de *Vidas secas* (por meio da re-representação do menino mais velho) reabre nas *Mc* um diálogo dado por concluído. Os discursos dos outros ganham força quando na perspectiva do personagem-autor. Por outro lado, a discussão que se desenvolve sobre as obras de outros autores do “romance de 30” torna presente a estética de escritores como Jorge Amado e José Lins do Rego. O leitor é chamado a testemunhar e a decidir a respeito dessas discussões que se travam sobre a recepção da obra. Delimita-se o universo da obra de Graciliano Ramos, que se diferencia das obras daqueles outros autores. Dialogando com o “romance de 30”, o autor dá-lhe espaço no texto, mas ao mesmo tempo critica-o.

A reflexão sobre os livros encontrados na biblioteca do coletivo parece se encerrar com o contraponto entre Jorge Amado e José Lins do Rego. Dada a sua imaginação romântica, isto é, que colore a realidade, Jorge Amado é o mais lido. José Lins, pelo contrário, constrói sua obra como documento, o que afasta os leitores interessados em “divagações complicadas”. Em outras palavras: por um lado, a literatura como falseamento da realidade; por outro, a literatura como reduplicação da realidade, que só pode ser lida no seu próprio contexto, isto é, não universal. Quanto aos seus próprios livros, o personagem nada pode dizer, “pois nunca vi ninguém pegar um; lá ficaram intatos, suponho”.

A comparação, assim, estende-se até um segundo momento: a sua obra, que ninguém lê, não é documento sem universalidade, nem imaginação romântica complicada. Ela segue uma terceira via, a da interpretação da realidade.

O diálogo envolve vários interlocutores: o personagem-autor, os dois outros autores e os seus respectivos leitores. O leitor interessado na literatura como interpretação universal da realidade está ausente? Mesmo que ele não exista, o personagem-autor assinala a necessidade da sua existência.

Os personagens das obras anteriores também se fazem ouvir por intermédio do personagem-autor, como acontece com o moleque José, o menino mais velho, etc. No capítulo 12 do Pavilhão dos Primários, referindo-se outra vez ao “romance falho” (*Angústia*), ele se lembra dos seus personagens, descreve as suas situações e, com isso, essas vozes ressurgem, fazem-se outra vez ouvir.

Depois da leitura de *Mc*, como já dissemos, nenhum livro de Graciliano Ramos permanece igual ao que era antes. A esse raciocínio poder-se-ia objetar que as *Mc* reaparecem nos demais livros de igual modo que estes nelas. Esta é a perspectiva do leitor, colocado numa dimensão retrospectiva. Se é verdade que João Valério reaparece em Luís da Silva, também o contrário o é. Dá-se um redimensionamento por efeito da leitura. Assim, o tenente responsável pela prisão do personagem-autor ressurgem em *Vidas secas* com o nome de “soldado amarelo”. *Vidas secas* foi escrito após a experiência da prisão, mas as *Mc* foram escritas depois de *Vidas secas*. Esses personagens ressurgem também no personagem sem nome que chamaremos aqui de “cabo fulano” da crônica “Comandante

de burros”, publicada no *Jornal de Alagoas* em 27 de maio de 1933.²⁰ Descrevendo o “cabo fulano”, diz o autor:

É vaidoso, cheio de suscetibilidades. Importância imensa. Em horas de aborrecimentos sai à calçada do quartel, nu da cintura para cima, e grita: – Esta terra não tem homem. Como nenhum homem responde, torna a gritar: – Apareça um. Ninguém aparece.

Nessa perspectiva não há diferença entre as *Mc* e as demais obras. Mas elas funcionam no conjunto da obra como aquele espelho de que nos fala Gusdorf.²¹ Agora, o que estava pronto se refaz, renasce. É por isso que dizemos que o livro contém o projeto da obra de Graciliano Ramos: contemplando o que ela foi, ele a relê agora numa outra dimensão.

Entendemos as obras anteriores como um tema das *Mc*. Esse tema não surge, entretanto, apenas como conteúdo; as outras obras invadem a estrutura da narrativa atual, dialogando com ela, modificando-a. Por sua vez, os temas dos outros livros são recuperados nas *Mc* por meio da releitura empreendida pelo autor.

Mas todo esse movimento que procuramos interpretar não poderia ser entendido pura e simplesmente como uma tendência à reiteração como característica da língua do autor Graciliano Ramos? O reaparecimento de ações e de caracteres de um livro em outro não seria

²⁰ Republicada em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, 1993, p. 207-209.

²¹ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 43.

então uma repetição, obsessiva talvez, de núcleos de significado literário, social e humano? Pensamos que o fenômeno não se resolve de maneira tão simples e, para compreendê-lo, recorreremos à conceituação que Voloshinov/Bakhtin desenvolvem em torno do par significado/tema.

A questão está presente nas obras do grupo de Bakhtin em dois momentos: nos escritos do final dos anos 1920, sobretudo em *Marxismo e filosofia da linguagem*, e em alguns textos dos anos 1950.²² O significado pertence ao universo exterior ao enunciado, ao universo do que existe independente dele. É o universo da língua, é aquilo que é reiterável e pode, portanto, estar presente em vários enunciados. É como se tomássemos uma palavra qualquer, “casa” por exemplo; o seu significado ideal, lógico (“palavra em estado de dicionário”, como disse o poeta), independe dos enunciados concretos, paira acima deles, como a transcendência paira acima das contingências. Esse reino escapa à axiologia: o significado não é belo nem feio, injusto ou justo, certo ou errado.²³

Por significado, diferentemente de tema, entendemos todos esses aspectos do enunciado que são reproduzíveis e idênticos a si mesmos em todos os casos em que se

²² Cf. T. Todorov, *Mikhail Bakhtin, le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtin*, p. 67.

²³ A diferença entre significado e tema remete-nos àquela outra, saussuriana, entre *langue e parole* e, mais ainda, à diferença filosófica entre essencial e contingente. Na verdade, Bakhtin não está inventando nada de novo. A importância da sua conceituação está, levando em conta a linguística e a filosofia predominantes na época, em considerar a contingência mais importante do que a essência.

repete. [...] O tema de um enunciado é essencialmente indivisível.²⁴

E, em termos mais recentes:

Assim, por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde-lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém, ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado).²⁵

Dessa forma, o estudo do texto pode se concentrar no polo do significado ou no polo do tema:

Pode-se tender para o primeiro polo, isto é, para a língua – a língua de um autor, a língua de um gênero, de um movimento literário, de uma época [...] Pode-se tender para o segundo polo, para o acontecimento irreproduzível do texto.²⁶

²⁴ M. Bakhtin, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, p. 126.

²⁵ M. Bakhtin, “O problema do texto”, *Estética da criação verbal*, p. 331.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 333.

Com base nessas considerações, parece-nos que podemos dizer que a tendência à reiteração de fato existe nos livros de Graciliano Ramos: a língua do autor está marcada pela ênfase colocada em situações e em caracteres que *exemplificam* o mundo de opressão do nordeste brasileiro. Mas em cada texto encontramos, ao lado disso, algo a ele exclusivo. Seguindo o raciocínio de Voloshinov/Bakhtin:

[...] mas, enquanto enunciado (ou fragmento de enunciado), nenhuma oração, ainda que constituída de uma única palavra, jamais pode ser repetida, reiterada, duplicada: sempre teremos um novo enunciado (mesmo que em forma de citação).²⁷

Retomemos o episódio em que o personagem-autor é transferido para a Colônia Correcional, o capítulo 33 da terceira parte. Como vimos, repete-se um núcleo de significado que o leitor de Graciliano Ramos já encontrara na situação vivida pelo menino mais velho em *Vidas secas*: seres humanos forçados a mudarem de um lugar para outro, sem terem para onde ir, reduzidos à condição sub-humana. O episódio do menino mais velho poderia estar aí apenas suscitado, lembrado, como uma vaga reminiscência que o autor deixaria para o leitor encontrar. Mas não ocorre apenas isso. O soldado originário de Palmeira dos Índios, ao conversar com o personagem-autor, reaviva nele as lembranças da vegetação nordestina. Não são quaisquer lembranças. Nos dois textos,

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 335.

considerados no mesmo nível, repete-se aquele núcleo de significado. Mas tomando as *Mc* como o instante de autoconsciência da obra, o que aí há de novo é o comentário à elaboração do romance, e uma alusão.

Assim também, nas referências a *São Bernardo*, o leitor tem a impressão de que o eu que fala no livro de memórias e o eu do romance são um só: “Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado” (*Mc*, I, 9). E em *São Bernardo*: “Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel [...]. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras”. Mas, embora os dois sejam personagens, um deles é o personagem-autor, e o outro, criação sua. Assim, o livro de memórias se inicia explicando o método e as técnicas de criação, donde há alusão a *São Bernardo*, e referência a seu narrador e à narração.

As unidades-livros *Angústia* e *Vidas secas* são redimensionadas, tornando-se camadas da unidade maior. A unidade nos romances de Graciliano Ramos já foi discutida por diversos críticos. A propósito de *Vidas secas*, já se disse que este romance dá a impressão de fragmentado, de que lhe faltam as ligações que garantam a unidade. Críticas foram feitas ao autor no sentido de que ele não seria um romancista, mas um contista que, na tentativa de escrever romance, teria re trabalhado os contos anteriormente elaborados e até publicados.

Fernando Cristovão afasta essas críticas, mostrando como o autor trabalha as unidades menores, os contos-capítulos, rearticulando-os, associando-os, sim, mas não de maneira gratuita. As unidades menores

fundem-se numa visão unificada e coerente.²⁸ Entendemos que a criação da unidade menor já decorre de um projeto mais amplo cuja viabilidade é então testada.²⁹ O autor trabalha partindo de uma ideia que é testada nas unidades menores e voltando à ideia inicial com as *correções* que as experimentações determinam. A rearticulação de unidades menores na unidade maior é, na verdade, uma forma de reescrita. Dado até então por acabado, o texto é reescrito e *corrigido*, e esta *correção* contém um comentário do original. Comentário significa aqui digressão sobre o sentido e o valor desta ou daquela obra, de um trecho seu, um aspecto, ou do conjunto da obra, assim como também das obras de outros autores e, por fim, da literatura em geral. O autor reabre o processo de criação e exhibe-o ao leitor, esperando que este aprove a sua leitura. Mas refaz o percurso expondo-o. Exibe as suas técnicas de criação, avaliando-as.

Confundindo a intriga das *Mc* com a das outras obras, o autor coloca o personagem no centro de todas elas para que ele as reviva, releia-as, comente-as. O comentário mais amplo é sobre o caráter autobiográfico da obra, a primazia concedida aos acontecimentos vividos e experimentados.

Ian Watt considera essa primazia como típica do romance realista, surgida no momento em que o gênero romance desbancou as antigas formas de ficção: trata-se de marcar a “submissão total do sujeito ao modelo das memórias autobiográficas”, isto é, “uma afirmação do

²⁸ Fernando Cristovão, *op. cit.*, p. 149.

²⁹ Graciliano Ramos publicava partes, capítulos de suas obras como uma forma de angariar meios de sobrevivência. Em decorrência disso, a criação das suas obras dá-se como rearticulação de unidades menores. As técnicas de rearticulação é que, no caso, nos interessam aqui.

primado da experiência individual”.³⁰ Privilegia-se, assim, a experiência individual por oposição à tradição. Busca-se o específico em detrimento do geral. Isso, entretanto, não se aplica integralmente à obra de Graciliano Ramos, cuja marca de universalização a distingue dos outros autores do “romance de 30”.

Em Graciliano, a experiência individual, específica, é o ponto de partida para a universalização. Não que a experiência de origem se apague, ela permanece como um critério de verdade, legitimando o universal. Vale a pena lembrar aqui a perspectiva hegeliana a respeito da questão dos universais, segundo a qual no particular está o universal. O particular é o universal concreto, que é a essência ou a natureza positiva do particular. Segundo Hegel, o dever da filosofia é conhecer o universal concreto, é demonstrar, contra o intelecto, que o verdadeiro – a Ideia – não consiste em generalidades vazias, mas em um universal que em si é o particular, o determinado.³¹ Quanto à poesia, a sua tarefa é representar a ideia de forma sensível para que possa ser objeto de uma percepção direta:

A ciência busca o pensamento, o universal absoluto, não tem por objeto o que encontra diretamente no que existe e vai além do imediato. Não procede assim a arte que não

³⁰ Ian Watt, “Realismo e forma romanesca”. In: R. Barthes et al., *Literatura e realidade. Que é o realismo?* p. 22.

³¹ Cf. Nicola Abbagnano, “Universal”, *Dicionário de Filosofia*, p. 945.

vai além do objeto que lhe é dado e, tal como lhe é dado, o toma por objeto.³²

É dessa forma que o mundo da experiência e da ação faz-se presente na obra de Graciliano: Fabiano é em si mesmo um vaqueiro nordestino, mas na leitura projeta-se como um símbolo de todos aqueles cujas condições de vida e de submissão à ordem sejam análogas às suas.

Os textos de Graciliano reafirmam-se integrando a nova unidade. Embora se misturem, é uma mistura heterogênea, na qual os elementos misturados não se neutralizam, conservam suas individualidades. Assim, *São Bernardo* ressurgue nas discussões sobre o fazer literário, sobre o realismo, a verossimilhança, etc. *Caetés* relê-se em duas constantes das *Mc*: 1 – denúncia da perda dos valores civilizados e a consequente degradação do homem; 2 – tematização da impossibilidade de escrever que acomete tanto João Valério quanto Graciliano-personagem e a sua narrativa sobre a alma dos criminosos (ou selvagens?). *Caetés* e *Mc* aproximam-se pela tematização do que chamamos de literatura impossível, que estudaremos mais detalhadamente no capítulo sobre a narrativa primitiva. *Infância* ressurgue nas questões da vida familiar e da educação. *Vidas secas* presentifica-se nos momentos em que se trata da opressão e da impotência do ser humano diante das condições adversas. *Angústia*, por sua vez, domina a narrativa das *Mc*, não só como obsessão do personagem-autor de escrever a narrativa sobre o crime e a loucura, mas também como modelo literário das histórias encaixadas umas nas outras.

³² Hegel, Estética. A idéia e o ideal, p. 99.

Quanto à perspectiva memorialística, ela não pertence a nenhuma obra em particular, assim como a reflexão sobre os mecanismos da memória está presente em todos os livros.

Acompanhemos mais de perto as discussões sobre o fazer literário. A verossimilhança, tão buscada pelo narrador, só se encontra ao final do trabalho de construção. Ela é, assim, um método, um modo de se praticar a literatura. Por si mesmos, os fatos não têm verossimilhança, o que está de acordo com a tradição aristotélica: a probabilidade poética resulta do relacionamento entre as partes da obra, independentemente da ordem externa das coisas. O poeta, escolhendo e ordenando adequadamente os incidentes, é capaz de alcançar uma realidade mais profunda que a encontrada na superfície, deparada na experiência.

No décimo capítulo, por exemplo, o narrador lamenta-se por não contar com as condições de dar verossimilhança aos personagens. Estes são “criaturas vivas”, têm a sua coerência vital, mas, como seres da narrativa, devem ser retrabalhados para que venham a ter outra coerência, a da unidade narrativa. Também no final do primeiro capítulo, os fatos aguardam o trabalho que lhes possa dar sentido: “Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”. Selecionar e trabalhar os fatos e seus agentes tem por objetivo alcançar aquela realidade que a empiria não nos dá, ou encontrar um sentido para os fatos.

Objetividade, fidelidade aos acontecimentos vividos, predomínio da razão são elementos da língua de Graciliano Ramos, justamente por isso considerado como clássico. Mas como já foi observado por vários críticos, há um outro Graciliano, o da loucura e do medo, o dos instintos desgovernados, o da pesquisa em profundidade da alma humana. Esse outro Graciliano se submete

ao primeiro numa relação que, nos romances pessoais, se dá entre a objetividade do autor e a desrazão do protagonista. A primazia da objetividade patenteia-se na vitória do estilo claro e rigoroso. Mas isso não se dá sem grandes contradições.

No capítulo 17 da primeira parte, a situação vivida pelo personagem-autor evidencia esta luta. Um olhar atento percebe que a questão está no nível da história e também do discurso. Narra-se aí a chegada ao *Manaus*. Logo no primeiro degrau da escada que levaria os prisioneiros ao porão, um dos guardas encosta uma arma nas costas do personagem-narrador. A partir daí a narrativa vai num crescendo, com o desespero do personagem e o seu esforço por superar o desespero por meio da racionalização da situação. O esforço de entendimento funciona como tentativa de iluminar o caos sem, entretanto, desfazê-lo. O personagem procura conviver com o caos tornando-o lúcido, enfatizando uma ideia que ele considera absurda apesar de razoável, ou seja, a ideia de “trevas luminosas”: “Havia muitas lâmpadas penduradas no teto baixo, ali ao alcance da mão, aparentemente, mas eram como luas de inverno, boiando na grossa neblina” (I, 125). Ao alcance da mão, mas na grossa neblina, as luas de inverno apenas minimizam o caos, não o resolvem.

A objetividade impõe-se, entretanto, pela capacidade de linguagem. É a linguagem que ordena o caos, reveste-o como uma camada de razão. Mas sob a superfície calma, a profundidade caótica. Para evitar que as péssimas condições o desumanizem, ele procura nomear o lugar. Emprega, assim, várias expressões, uma após a outra, sendo cada uma mais abrangente que a anterior: inicialmente o *Manaus* é um “banheiro carrapaticida”, depois um “vasto

curral”, em seguida uma “furna medonha”. Por fim, volta a ser o “curral flutuante” e o “porão ignóbil”. Os adjetivos “carrapaticida”, “vasto”, “medonha”, “flutuante”, “ignóbil” dão o sentido de degradação e tortura a que estavam submetidos os *animais humanos*. Mas dão também a medida do esforço para evitar a degradação total. Nomear é uma forma de ordenar o caos, sem destruí-lo.

A certa altura, o autor-personagem reflete:

Uma dualidade, talvez efeito da cadeia, principiava a assustar-me: a voz e os gestos a divergir de sentimentos e ideias. Cá dentro, uma confusão, borbulhar de água a ferver. Por fora, um sossego involuntário, frieza, quase indiferença. A fala estranha me saía da garganta seca. (I, 130).

Observe-se, então, que a dualidade não está apenas no estado emocional, sendo também um elemento de estilo: lá dentro, no nível da história, um “borbulhar de água a ferver”, e por fora, no nível do discurso, o sossego. Contudo, este sossego, diferentemente do emocional, não é involuntário, é construído.

Já Antonio Candido chamara a atenção para a existência em Graciliano de “duas componentes bem marcadas que constituem por assim dizer o nervo da sua estrutura: uma de lucidez e equilíbrio, outra de desordenados impulsos interiores”. O ensaísta assinala também a vitória da primeira constante: *Angústia* é, assim, o “caos organizado”, o “delírio submetido à análise minudente e implacável que o torna inteligível”;

nas *Mc*, “alternam-se a narrativa equilibrada, seca, e as visões pavorosas de desordem e de degradação”.³³

A vitória da primeira constante não se dá, porém, da mesma forma em todos os livros. Em *São Bernardo*, o monólogo final de Paulo Honório é o arrependimento de alguém, enfim, tornado consciente dos próprios desmandos, da desrazão, do caos. Paulo Honório sabe que não pode fazer nada para mudar a situação, sabe também que, se ele e as outras pessoas são como são, isso é resultado da vida que os fez uns brutos. Em *São Bernardo*, a razão sai vitoriosa, apesar de não haver mais condições de mudar a vida. Já o monólogo de Luís da Silva é o da insanidade. Percebe-se, ao lado, o autor que organiza a experiência evitando que a insanidade do personagem comprometa a coesão do relato.

Confrontam-se, assim, duas perspectivas conflitantes: a do autor e a do personagem. A voz do autor é mais forte que a do personagem. Mas é a custo que se domam os “desordenados impulsos interiores”. Este é mais um ponto de contato entre *Angústia* e *Mc*. O livro memorialístico dá prosseguimento à pesquisa sobre a insanidade, sobre o crime, a prisão, iniciada em *Angústia*. Procuraremos a seguir analisar este profundo parentesco entre os dois livros, que faz das *Mc* a continuidade de *Angústia* e ao mesmo tempo sua releitura.

³³ Antonio Candido, “Ficção e confissão”, *op. cit.*, p. 48 e 49.

Releitura de *Angústia*

Romance desagradável, abafado, ambiente sujo, povoado de ratos, cheio de podridões, de lixo. Nenhuma concessão ao gosto público. Solilóquio doido, enervante. E mal-escrito. A edição encalharia no depósito, a amarelar, roída pelos bichos. Não se venderiam cem exemplares; repisei esta convicção, quis transmiti-la de novo ao editor, antes que ele se arriscasse. (II, 87).

Entre as obras de Graciliano Ramos relidas em *Mc*, ocupa posição especial o romance *Angústia*. *Caetés* e *São Bernardo* já estavam publicados quando o autor foi preso. *Vidas secas* é de publicação posterior. *Angústia* é a obra na qual o autor trabalhava quando foi preso, o que em parte justifica essa preferência. As referências explícitas e os comentários já são por si mesmos suficientes para chamar a atenção de quem quer que leia as *Mc*.

Poderíamos tentar justificar a presença de *Angústia* como decorrente do fato de que o autor estava envolvido com a sua escrita, de que ele a deixara precisando ainda de reparos. Com isso diríamos que a sua presença, embora marcante, não ultrapassa o limite do razoável. Entretanto, o livro não é apenas comentado, explicitamente referido. Ele persegue o personagem-autor durante todo o tempo da narrativa, perseguindo também o próprio texto das *Mc* como um *modelo*. O plano original das *Mc*, que o personagem-autor pretendia realizar com o livro sobre “a alma dos criminosos”, era de dar continuidade à pesquisa iniciada em

Angústia sobre a “loucura e o crime”. Esse texto primitivo, não realizado, está entre *Angústia* e *Mc*.

Dizemos “modelo” no sentido de que o “livro defeituoso” é uma referência disseminada por toda a narrativa, mesmo quando (e talvez sobretudo) não está explicitamente presente. Neste último caso, a narrativa quase ultrapassa as fronteiras rumo à ficção.

A presença disseminada leva-nos a falar em algo que não se pode entender como comentário, no sentido atrás definido. Chamaremos então de alusão. Diferentemente do comentário, a alusão é uma forma de intertextualidade implícita, oculta ou dissimulada.³⁴ Os comentários dão-se no nível do texto atual; as alusões, no nível do texto primitivo.

Na esfera do comentário, reafirma-se até a exaustão o descontentamento do autor com relação à obra, ao mesmo tempo em que ele nos diz da sua intenção de podá-la, reescrevê-la. Poderíamos pensar que ele está apenas se justificando por ter publicado uma obra que considerava mal-acabada. Encontramos a justificativa também com relação a alguns contos que ele tinha pressa em publicar. Mas se isso é verdade, e se é verdade que o autor não dera a obra por terminada, é mais verdade ainda que ele não tinha finalizado a pesquisa que ela inicia e que o significado da obra não se completara. Não é tanto o texto que está inacabado, mas a obra. Por isso ela o persegue como um projeto ainda atual. A questão, portanto, não se limita ao fato de o autor precisar passar a limpo o texto, cortar partes desnecessárias, etc. A investigação não se fechara.

³⁴ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 632.

É por estar inacabada que *Angústia* permite ser recolocada em cena, retomada, relida.

Entre os objetos de investigação e pesquisa que estão na origem de *Angústia* está a psicologia do criminoso. O protagonista é um assassino. À sua maneira, também o são João Valério e Paulo Honório, mas em *Caetés* e *São Bernardo* essa questão não é assumida tão abertamente. Já nas *Mc* o interesse pelo estudo da psicologia dos criminosos se manifesta em diversos momentos. Por exemplo, comentando, quando da publicação do livro, as resenhas que se fizeram sobre ele, o autor lamenta-se porque os articulistas não tinham percebido o alcance do livro: “Arriscara-me a fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime” (IV, 85).

Noutro momento, ele se refere ao livro que gostaria de escrever sobre a “vida na cadeia” (II, 83). É o livro que pensava fabricar na prisão, devagar, “página hoje, página amanhã”. E ele se pergunta se seriam “os criminosos naturalmente insensíveis, brutos, lerdos, ou se é o cárcere que lhes rouba as energias, embota a inteligência e a sensibilidade” (I, 93). Personagens como Gaúcho, Paraíba, Moleque Quatro, Cubano e os outros prisioneiros interessam-lhe como formas de desenvolvimento da sua pesquisa. De uma certa maneira, mesmo Graciliano-personagem é parte dessa pesquisa. Não que seja um exemplo de criminoso, mas porque é um prisioneiro, uma pessoa confinada.

A presença de *Angústia* explica-se então: 1 – porque era a obra na qual o autor trabalhava no momento em que foi preso e a ela se mantém ainda ligado; 2 – porque a obra, já com a publicação acertada, entretanto deveria ser revista e reescrita; 3 – porque a pesquisa iniciada

em *Angústia* não se completara e continuava a merecer a atenção do autor, que pretendia escrever um livro na cadeia; 4 – porque a vontade de reescrever “o naufrágio literário” é tão forte que invadiu as *Mc* como um modelo e aí, de certa forma, pôde ser, enfim, *corrigido, reescrito*. Esses motivos estão aí colocados em ordem crescente de importância. Num texto cuja matéria básica é o balanço da vida e da obra, justifica-se plenamente esta presença marcante do romance mais pessoal do autor. *Angústia* invade as *MC* porque é o umbral da investigação autobiográfica, embora ainda fictícia.

Procuremos os rastros dessa invasão no que chamaremos de “a trajetória das réstias”.

No finalzinho de *Angústia*, no meio do delírio de Luís da Silva, surge uma réstia de luz por onde se pode ver que o tempo passa. Inicialmente, ela “descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo”. Há duas paredes, uma cama estreita e alguns metros de tijolo, como um cubículo ou cela de prisioneiro. Luís da Silva acompanha “como uma lagartixa” a réstia que agora sobe a segunda parede. Depois, dissipando-se a confusão, a réstia avança, trepa na cadeira na qual se senta o homem, ganha o paletó estendido no encosto. Luís da Silva passa a ler o livro pensando em ossos, para se distrair, e a réstia desce a cadeira, atravessa os tijolos e ganha a parede. Agora, são quatro paredes, a réstia volta a subir e depois some.

O espaço das paredes é agora ocupado por letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche:

As letras moviam-se, deixavam espaços que eram preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando composição.

E o piche corria, derrama-se no tijolo. Ameaças de greve, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas.

Já no auge do delírio, “tudo estava na parede”: Vitória, d. Albertina, o homem cabeludo que só cuidava da sua vida, a mulher que trazia uma garrafa pendurada ao dedo por um cordão, Rosenda, Cabo José da Luz, Amaro Vaqueiro, etc. Até José Baía lá está e acena de longe. A multidão acompanha José Baía e vêm todos se deitar na cama do protagonista. Onde a luz da réstia não incide, há riscos de piche formando grades. Luís da Silva grita: “José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!” E o livro e o mundo terminam: “Íamos descansar”.

Luís da Silva e José Baía estão derrotados. Terminam na cadeia, punidos por afrontarem o poder constituído. Através da réstia vê-se o tempo passar, e eles estão velhos e fracassado o desejo de justiça. As réstias são a única brecha por onde se pode ver o mundo lá fora.

As réstias, entretanto, retornam em *Mc*. Vamos reencontrá-las no episódio do relatório de Chermont e no capítulo sexto da terceira parte, em que se narra a transferência de Graciliano-personagem para a Colônia. A semelhança de situação entre Luís da Silva e o personagem-autor de *Mc*, ambos às voltas com a polícia, é determinante. José Baía, por sua vez, é o personagem que enfrentaria o poder se estivesse preparado para isso, situação semelhante também à de Gaúcho e de Cubano. O comentário final no episódio da transferência pode se aplicar indistintamente a Graciliano-personagem e a Luís da Silva: “Dessa viagem realizada fora do tempo, armas e fardas a enchê-la, a guardar as portas, ligeiros traços hoje se esfumam. Página meio branca” (III, 40).

Se *Angústia* fosse uma obra posterior a *Mc*, poderíamos afirmar que o autor estaria no romance reaproveitando material de experiências vividas. Essas análises de natureza biográfica não são o que nos interessa, como já dissemos. Interessa-nos perguntar pela presença do romance no texto de *Mc*. A presença, disseminada, aqui se deixa captar na ideia de “página de bom efeito”, já conhecida do nosso leitor. A página que realiza a “viagem fora do tempo” chega até nós através das réstias, o único lugar por onde se podia ver que o tempo passava. Essa página, que o autor-personagem desejava escrever, e que integraria o texto primitivo, já fora escrita. O que temos em *Mc* é uma alusão a ela.

Angústia é um modelo negativo. Tanto o autor quanto a crítica consideravam-no mal-acabado, contrastando com o rigor de construção de *Vidas secas* e *São Bernardo*. Aí está também a razão de sua negatividade: ele revela um outro Graciliano Ramos, diferente daquele mais reconhecido e consagrado. *Angústia*, como bem observa Lúcia Helena Carvalho, é um romance estranho porque dá a ver o lado obscuro do sujeito-autor, porque é uma obra voltada para o lado ensombreado da subjetividade.³⁵

As características que fazem de *Angústia* um livro à parte foram anteriormente assinaladas por Antonio Candido: em *Angústia* aparecem pela primeira vez na obra do autor elementos “dissolventes das formas nítidas: escuridão, névoa, sons percebidos através de um anteparo [...]”.³⁶ A realidade deforma-se e a objetividade cede lugar à subjetividade do protagonista, conturbada, fragmentada. Lúcia Helena Carvalho

³⁵ Lúcia Helena Carvalho, *A ponta do novelo*, p. 21.

³⁶ Antonio Candido, “Os bichos do subterrâneo”, *op. cit.*, p. 85.

procurou em *Angústia* este outro Graciliano “[...] reprimido pela própria contenção estilística, por um equilíbrio totalmente contrário à força com que, no íntimo, se agitam os desejos violentos”.³⁷

O lado sombrio de *Angústia* tem continuidade nas *Mc*. Mas este lado faz-se presente aí como uma questão que o autor levanta e discute, isto é, aparece como um problema da sua obra. *Angústia* é, ao mesmo tempo, o livro rejeitado e o mais querido de todos. Ele desencadeia um sentimento que é simultaneamente de aversão e de apaixonado interesse.³⁸

Nas *Mc* há momentos em que a narrativa parece reproduzir situações de *Angústia*, como se tomasse como referente a ficção do autor, e o leitor é levado a identificar os agentes:

A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro. O meu protagonista se enleara nesta obsessão: escrever um romance além das grades úmidas e pretas (I, 22).

Na verdade, temos aí um comentário a *Angústia*, o que se repete muitas vezes, como, por exemplo, na passagem em que o narrador analisa o terror que sente ao recusar o pedido para redigir o louvor ao diretor da prisão: “No meu último livro, em poder de José Olympio, aventurara-me

³⁷ Lúcia Helena Carvalho, *op. cit.*, p. 125.

³⁸ Segundo Ricardo Ramos, *Angústia* era o livro de eleição de Graciliano. Cf. “Lembrança de Graciliano”. In: Carlos Garbuglio et al., *Graciliano Ramos*, p. 14.

a fixar esse terror, essa covardia imensa. Ali ao pé da grade, via-me assim pela segunda vez” (III, 139).

Há ocasiões em que se dispensa a referência explícita a *Angústia* e se faz uma alusão.

No episódio da garrafa de aguardente já assinalado anteriormente, o personagem-autor adquire uma garrafa de bebida e lembra-se de que era exatamente aquilo que tomava enquanto laborava “no romance difícil” (I, 182). Depois, já sob efeito do álcool, volta no tempo e confunde as duas situações: a que se passa no navio e a que viveu enquanto escrevia *Angústia*. Ele está no camarote do padeiro, que lhe fora cedido para que pudesse escrever. O narrador confessa que “[...] já não me era possível saber o que estava fora ou dentro de mim”. Vêm-lhe à lembrança as dificuldades de escrever o romance, especificamente a cena do assassinato que ele então resume. Em *Angústia*, Luís da Silva, em certo momento, “olhava as telhas, movediças, a garrafa de aguardente, movediça”.³⁹

Em *Mc*, as narrativas são confundidas pelo personagem e discriminadas pelo autor: a da viagem no *Manaus*, a das lembranças da época da escrita do romance e o resumo de um trecho deste livro. Os dois últimos, as lembranças e o resumo, são comentários, referem-se ao processo de criação do romance, desmontam-no, analisam-no. A primeira, a narração da viagem propriamente dita, é parte das *Mc*. Mas a mistura dos planos, das três narrativas, a atmosfera de indistinção entre “o que está fora e está dentro” é uma alusão ao romance. A indistinção não resulta do estimulante álcool (que é um elemento que dá verossimilhança à

³⁹ *Angústia*, p. 223.

passagem), mas de técnicas e métodos de criação característicos de *Angústia*. O álcool, elemento aparentemente causador da indistinção, é o que a justifica. Sem ele não haveria razão para tal. Do ponto de vista da unidade da narração, ele é um desencadeador, isto é, um elemento da técnica de composição.

Quando a ambivalência é mais forte, o eu-narrador deixa-se suplantado pelo eu-narrado. A voz deste se impõe, passando a comandar um jogo de vozes, idênticas mas também discordantes. Ouve-se, então, sob a voz do eu-narrado, uma outra voz, a terceira, a do autor de *Angústia* e, sob a voz deste, ouve-se ainda uma outra, a quarta, mais distante que as outras, a do protagonista do romance. Isso decorre do fato de que a dificuldade de escrever a passagem resumida, a do assassinato, é também dificuldade da ação propriamente dita. Os leitores de *Angústia* lembrar-se-ão da demorada passagem em que Luís da Silva comete o assassinato e das dificuldades quase insuperáveis que encontra. As dificuldades de escrever a passagem coincidem momentaneamente com as que o herói tem de realizá-la.

O autor recupera o controle das vozes dispersas. Apesar disso, após essa passagem, a fragmentação do eu torna-se mais patente e irreversível. Temos agora não apenas dois, mas três Gracilianos e, além deles, um quarto eu, de nome diferente, é verdade, mas muito próximo dos primeiros. Os três Gracilianos têm em comum um problema que se estende até o personagem fictício: o impossível heroísmo, a impossibilidade de ação, a incapacidade de agir e de transformar o mundo. Some-se a isso a literatura como atividade que ocupa o espaço dessa impossibilidade e, ao mesmo tempo, tematiza-a. Recoloca-se aqui a questão literária,

assinalada pela proximidade entre a narração do assassinato e a sua execução.

Luís da Silva é um ser a quem foram roubadas as condições, como também o sentido e a vontade de agir. O assassinato de Julião Tavares seria a ação capaz de retirá-lo da total abulia. Ao final revela-se como uma ação doentia, que, em vez de solucionar o problema do personagem, agrava-o. Lembre-se também que a literatura ou o jornalismo literário são substitutos da ação impossível. Essa literatura, como diria Bataille, “[...] não é inocente e, no fim de contas, deveria confessar-se culpada. Só a ação tem direitos”.⁴⁰

O conflito entre a necessidade/incapacidade de agir, por um lado, e a atividade literária, por outro, permeia toda a obra de Graciliano Ramos. Nas *Mc*, o narrador refere-se à sua inação e à literatura como refúgio, no quarto capítulo da primeira parte:

Se todos os sujeitos perseguidos fizessem como eu, não teria havido uma só revolução no mundo. Revolucionário chinfrim. Desculpava-me a ideia de não pertencer a nenhuma organização, de ser inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas. Impossível trabalhar em conjunto. As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento.

⁴⁰ Georges Bataille, *A literatura e o mal*, p. 8.

Noutra ocasião, ao se comparar com o prisioneiro José, cuja infância cheia de violência lembrava a sua, o narrador avalia-se impiedosamente:

Faltava-me o direito de absolver alguém. Restringia-me à comparação. Débil, submisso à regra, à censura e ao castigo, acomodara-me a profissões consideradas honestas. Sem essas fracas virtudes, livre de alfabeto, nascido noutra classe, talvez me houvesse rebelado como José. (III, 222).

A admiração e a inveja que Graciliano-personagem expressa por José (e por outros como Gaúcho, Cubano, etc.) são semelhantes às que Luís da Silva tem por José Baía, por cangaceiros e heróis capazes de enfrentar o poder da oligarquia nordestina. Isso merece a crítica do autor de *Angústia*, que, de modo quase imperceptível, descaracteriza o cangaceiro como revolucionário, registrando as negociações que ele mantém com os fazendeiros.⁴¹

Os três Gracilianos, e também o personagem fictício, não encontram uma saída para o conflito. Luís da Silva, logo depois de matar Julião Tavares, sente-se engrandecido, diferente do “homenzinho da repartição e do jornal”. E a evocação de José Baía no momento mesmo do assassinato diz do significado do gesto aparentemente heróico. Que o seu heroísmo é aparente, percebe-se ouvindo a voz do autor por detrás da voz do personagem.

⁴¹ Esta opinião sobre o fenômeno do cangaço encontra-se também em algumas crônicas que Graciliano escreveu e estão publicadas em *Viventes das Alagoas*, como “O fator econômico no cangaço” e “Lampião”.

O resumo do trecho do assassinato é o repisar do conflito e da impossibilidade de solucioná-lo. Graciliano-personagem, tentando escrever no camarote do padeiro, revive o sentimento de impotência perante o mundo. É a literatura que se autoquestiona, como vimos anteriormente. Nesta “passagem secreta” para o texto de *Angústia*, ocorre a simultaneidade que assinalamos no episódio da mudança para a Colônia Correcional. Os acontecimentos vividos por Graciliano-personagem são histórias encaixadas na narrativa de *Mc*. Isso é outra alusão a *Angústia*, livro construído pela técnica da construção em abismo.

Lúcia Helena Carvalho, na obra já citada aqui, estudou o fenômeno da construção em abismo em *Angústia*. Trata-se da existência de várias histórias, uma dentro da outra, encaixada na outra, atingindo até a quinta dimensão: “Sistema complexo de representação, a narrativa de *Angústia* se oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento”.⁴²

O fenômeno da construção em abismo deve, portanto, ser entendido como a reduplicação de um texto, o que é diferente do fenômeno da intertextualidade, como já vimos. Ora, a leitura de *Angústia* em *Mc*, tendo os dois autonomia semiótica, é um fenômeno de intertextualidade. Assim, a construção em abismo nas *Mc* é uma alusão a *Angústia*.

Voltemos ao trecho posterior à cena do assassinato. Temendo ser preso, Luís da Silva parece, entretanto, conformar-se com isso, tendo em vista a possibilidade de realizar o sonho de escrever o livro na cadeia. Ele reflete:

⁴² Lúcia Helena Carvalho, *A ponta do novelo*, p. 25.

A ideia do livro aparecia com regularidade. Tentei afastá-la, porque realmente era absurdo escrever um livro numa rede, numa esteira, nas pedras cobertas de lama, pus, escarro e sangue. [...] O livro só poderia ser escrito na prisão, em cima das pedras, na esteira, na rede, sob as cortinas de pucumã. Um livro escrito a lápis, nas margens de jornais velhos.⁴³

Em *Mc*, o autor-personagem, como já dissemos, comenta diversas vezes esse desejo do protagonista do romance e, mais do que isso, diz-se tomado pelo mesmo desejo, o de escrever o livro sobre a alma dos criminosos. Luís da Silva, por sua vez: “Faria um livro na prisão, estudaria, arranjaria camaradagem com dois ou três presos mansos”.⁴⁴ Em *Mc*, na iminência de ser transferido para a Colônia Correccional, o autor-personagem conta-nos o diálogo que teve com Medina (“um provocador”) sobre as vantagens de permanecer lá umas semanas: “Boa experiência, creia; material abundante. Seria magnífico você estudar aquilo”. Em seguida, o autor-personagem comenta:

Newton Freitas anunciou o propósito de narrar em livro a viagem no porão do *Campos*. Excelente ideia. Eu é que não tinha desejo nenhum de escrever (III, 6-7).

⁴³ *Angústia*, p. 223.

⁴⁴ Observar a semelhança: Graciliano-personagem estabelece forte camaradagem com dois presos – Gaúcho e Cubano.

Lembre-se que o pecado do “fascismo tupinambá” não foi impedir que se escrevesse, “mas suprimir o desejo de fazê-lo” (I, 6).

Já na Colônia, o personagem-autor busca distrair-se “compondo as notas infundáveis, confusas, em pedaços de papel arranjados nem sei como...” (III, 131). E no final do livro, fazendo um balanço da experiência:

Sairia dali uma história magnífica. Esse prognóstico amável não me seduzia. Preferível deixarem-me em paz, longe de trabalhos inúteis e responsabilidades. [...] Cubano e Gaúcho ficariam desconhecidos, ou apareceriam deformados e imóveis, esboços feitos a custo, na ignorância. Não me seria desagradável tornar a vê-los, completar observações, aprender alguma coisa. Voltar à Colônia, deitar-me na esteira podre, na cama suja de hemoptises, falar a Cubano, saber como ele fugira de Fernando de Noronha. (IV, 134).

Em *Angústia* desenvolve-se o tema da loucura e do crime. Assim também na narrativa que Luís da Silva deseja escrever. O interesse por esse tema não se esgota no romance, persegue o autor, que, na cadeia, almeja escrever um livro sobre “a alma dos criminosos”. Esse livro não se realizou, tanto porque as notas se perderam quanto também porque o texto atual, dadas as suas características de texto memorialístico, pode apenas se referir ao projeto de livro de ficção.

Temos assim quatro narrativas, duas com existência real, as outras duas encaixadas na primeira. Repete-se, assim o esquema: uma narra-

tiva, com outra encaixada. Acontece, ainda, que o segundo grupo de narrativas é um prolongamento do primeiro.

O livro inacabado e, por isso mesmo, reaberto e retomado, continua em *Mc*, mas por intermédio da narrativa primitiva. É Graciliano-personagem que tenta desenvolver uma narrativa como *reescrita* de *Angústia*, como veremos no próximo capítulo.

Também o nosso livro é um livro inacabado, e não só porque lhe faltaria o último capítulo, sim porque é também um projeto em aberto. A evolução da prosa literária de Graciliano Ramos (incluindo o livro memorialístico) configura um processo de retomada de projetos que não se realizam e continuam em aberto, propiciando novas retomadas. O inacabamento, disse Bakhtin, é uma das características básicas do dialogismo literário, além de ser uma característica da prosa literária moderna (época de predomínio do romance).⁴⁵ O inacabamento da prosa literária moderna decorre do seu contato vivo com sua época em devir, seu presente inacabado. A contemporaneidade é inacabada porque é um tempo em aberto, cujos sentido e fim (diferentemente da antiguidade e da sua forma literária característica, a epopeia) escapam ao homem.

Talvez isso nos explique porque, nos romances pessoais, os protagonistas sofrem arrasadora ironia do autor por tentarem escrever. As histórias que eles tentam redigir não se completam e são retomadas pelas histórias que o autor desenvolve nos livros. Estas, por sua vez, também não são dadas por acabadas: *São Bernardo* retoma *Caetés* e é

⁴⁵ Mikhail Bakhtin, “Récit épique et roman”, *Esthétique et théorie du roman*.

retomado por *Angústia*. As *Mc*, por sua vez, tematizam a ideia do inacabamento, retomando a ideia da impossibilidade de realização plena da literatura.

Isso nos explicaria também a necessidade de atingir a perfeição: cada obra é menos imperfeita que a anterior, menos inacabada, sem que, entretanto, isso leve a bom termo. Por outro lado, cada obra é mais imperfeita que a que lhe precedeu, só o silêncio seria perfeito. Como observa Otto Maria Carpeaux, Graciliano “quer eliminar tudo o que não é essencial [...]”. Seria capaz de eliminar páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo”.⁴⁶ O silêncio não é perfeito, apenas seria, visto que é uma impossibilidade.

⁴⁶ Otto Maria Carpeaux, “Visão de Graciliano Ramos”. In: José Carlos Garbuglio et al., *op. cit.*, p. 243.

CAPÍTULO 4

Narração da identidade

Sentado na valise, arrimado à tábua, pouco a pouco me entorpecí, achei-me longe do porão da lancha, do carro de segunda classe, do tintureiro. Todos ali eram desconhecidos, meses antes não me havia chegado o nome de nenhum deles. Eu mesmo era um desconhecido agora, diluía-me, tentava debalde encontrar-me, perdido entre aquelas sombras.

Memórias do cárcere, capítulo III, p. 49.

A radicalização do ideal de pautar a escrita pelo que foi vivido e experimentado leva Graciliano Ramos a abandonar a ficção para tomar-se objeto de análise e descrição, no horizonte da identidade autor-narrador-personagem. Abandonar a ficção é, entretanto, levar até as últimas consequências o sentido nela predominante, o da perquirição do eu (e da sua contraparte, o mundo). A tensão eu/mundo, característica da sua obra como um todo, é agora como que posta a limpo.

Graciliano Ramos representa o ponto mais alto da tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou, como observa Alfredo Bosi em estudo sobre o romance moderno brasileiro.¹ Dizer “tensão”

¹ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, p. 452.

é dizer, no caso, relação dialética. E Graciliano representa o ponto mais tenso porque o mundo é o outro sem o qual o eu não existe, os dois interpenetram-se de tal forma que apenas com muito esforço o leitor pode divisar onde acaba um e começa outro.

Quando em *Angústia* alguém diz “eu”, entendemos que é o mundo que se personaliza com o nome de Luís da Silva. Eu é aquele que diz eu, que se distingue, que se singulariza. Mas como está referido em *Mc*, o eu de *Angústia* é ele, é mundo.

Na narrativa autobiográfica, o eu ainda resiste converter-se em ele. Solicita, requer a atenção do leitor, a quer voltada para a sua realidade, acentuando que o eu aí é mais do que um simples pronome. O eu dirige o olhar do leitor para fora do texto para encontrá-lo: eis-me aqui. Mas depois desse esforço descomunal, a conversão ainda assim é inevitável.

Não é nossa intenção reduzir o eu da narrativa autobiográfica, que é referencial, a um ser de linguagem. O ato autobiográfico, como afirma Eugene Vance em ensaio sobre Santo Agostinho, não se define exclusivamente nem em termos do sujeito que com sinceridade se oculta sob a escrita, nem em termos de uma persona pertencente ao domínio da linguagem. Define-se como uma dialética entre os dois: fazendo-se objeto da escrita memorialística, o eu referencial passa a ter a natureza dos seres de linguagem, e é essa contradição que faz do texto autobiográfico um texto literário, ainda que não ficcional.¹

Trata-se então de ver de frente aquilo que nos livros de ficção se colocava na pele de outro eu, de modo oblíquo, dissimulado: a questão

¹ Eugene Vance, “Le moi comme langage”, *Poétique*, 14, p. 163.

da subjetividade e identidade. O eu agora é o ser real que atende pelo nome de Graciliano Ramos.

É curioso notar, entretanto, que esse ser real jamais atende, no texto, pelo nome de Graciliano, que o autor evita invocar o seu nome (ia dizer em vão), como por exemplo:

Em certa ocasião a voz estridente de Benon chamou-me longe:

– Fulano. (I, 172-173).

Ou:

Fiquei ali apenas vinte e quatro horas.

– Seu Fulano, transferência. (IV, 5).

O pudor de se chamar pelo nome contrasta com a exigência de precisão que o autor se impõe para nominar companheiros de cadeia:

Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? (I, 5)

O movimento no sentido da identidade radicaliza-se, mas nem por isso conduz a bom termo: a identidade continua a mostrar-se fragmen-

tada, é um problema sem solução. A única “solução” possível é narrar porque a narrativa oferece espaço (e tempo) para que não se feche a perspectiva da busca. Caminho para o encontro, mas também para o desencontro. Narrar a própria experiência, escrever sobre si próprio equivale a dispersar-se na linguagem, equivale a destruir-se. Paradoxalmente, com esse mesmo gesto, o autobiógrafo vive e morre ao mesmo tempo por sua própria mão, como observa Eugene Vance no ensaio citado.²

Diferenciando a ipseidade da mesmidade, Paul Ricoeur afirma que a primeira possui uma dimensão narrativa ou temporal que falta à segunda. Esta é reidentificação do mesmo. Mas a ipseidade é a pluralidade do eu no tempo.³ O conceito de identidade narrativa opõe-se, assim, ao de identidade abstrata do mesmo, porque inclui as mudanças sofridas pelo eu na história, na coesão da vida. A identidade com dimensão temporal ou identidade narrativa pressupõe uma invariante relacional. O termo “narrativa” está aí no sentido de que a pergunta pelo eu é a pergunta pela ação e pelo agente: responder à questão “quem?” é contar a história de uma vida.

A diferença é apenas negação daquilo que é. O ser outro é um momento diferenciado do idêntico, da unidade da autoconsciência. A experiência parece existir em si mesma, mas sua verdade está na consciência. Opondo-se ao outro, ultrapassando-o, o eu opõe-se a si mesmo e ultrapassa-se. Mas o eu precisa do outro, da diferença, para realizar o retorno sobre si, absorvendo o outro na identidade, que nega, como consciência de si, toda e qualquer diferença.

² *Idem, ibidem*, p. 167.

³ Paul Ricoeur, *O si-mesmo como um outro*, p. 138.

O movimento para o outro é o movimento do desejo. O eu sai em busca do outro e absorve-o como outro, dissolvendo-o em sua própria identidade. O outro, embora não tenha verdade em si, é o caminho indispensável para o eu.⁴

Aos movimentos empreendidos pelo autor ou pelo personagem no sentido da identidade contrapõem-se outros que insistem na diferença. Confundindo as tramas das diversas obras, o personagem caminha no sentido da identidade, o que se dá, entretanto, sob o controle do autor, como no episódio já referido da garrafa de aguardente da viagem no *Manaus*. O herói passa a reviver outros momentos da vida e a confundir-los com o atual, enquanto o autor os distingue nitidamente. Em outros momentos, porém, é o personagem que resiste à identificação. O seu mundo é o passado e este não se deixa neutralizar totalmente pelo presente do autor. O personagem caminha no sentido da identificação com os personagens das outras obras e da diferenciação do autor. Comentando, por exemplo, o projeto de Graciliano-personagem de escrever um livro na cadeia, o autor, com base na distância temporal e de consciência, afirma: “Burrice imaginar que me seria possível atamancar um romance além das grades. Nem conseguia meio de consertar o que d. Jeni datilografava”. Em seguida, ele se refere ao conto que pretendia mandar “copiar e remeter a um país estrangeiro, coisa que no meu juízo perfeito não faria” (I, 43). Autor e personagem não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, muito menos no tempo.

⁴ Hegel, *Fenomenologia del espíritu*, p. 108.

O leitor de Graciliano lembrar-se-á de que a questão da quase identidade não é exclusiva de *Mc*, e que muitos dos personagens fictícios são quase idênticos ao autor. Pode, assim, julgar que as *Mc* apenas repetem a técnica pseudoautobiográfica dos romances pessoais. Bem observada, entretanto, aqui a questão se complica sobremaneira.

Nas obras de ficção, personagens como Luís da Silva ou mesmo o protagonista do romance em terceira pessoa, Fabiano, são possibilidades virtuais do autor, o que constitui a primeira quase identidade de uma complicada equação. *Infância* e *Mc*, por sua vez, contam-nos histórias do personagem Graciliano, muito parecidas com as histórias dos personagens dos outros livros, sendo esta a segunda quase identidade da equação. Mas o autor Graciliano Ramos sublinha sempre a sua diferença, quer dos personagens fictícios (isto é, a primeira quase identidade), quer dos personagens que levam o seu nome (a terceira). Isso nos dá o seguinte quadro:

- primeira quase identidade: na obra de ficção, entre os personagens fictícios e Graciliano-autor;
- segunda: na contraposição entre as obras de ficção e as obras autobiográficas, entre Graciliano-personagem e os personagens fictícios;
- terceira: na obra memorialística, entre Graciliano-personagem e Graciliano-autor.

Se restringíssemos a questão aos livros de ficção, teríamos apenas a primeira quase identidade da equação. Em *Mc*, mais do que em *Infância*, devido ao tratamento ficcional que lhe deu o autor, a questão complica-

-se em vez de encontrar solução. O livro propriamente autobiográfico veio acentuar o problema.

Se a leitura das *Mc* nos levasse a concluir pela identidade, o sentido propriamente literário da obra ficaria comprometido; se concluíssemos pela diferença, os princípios realistas que exigem fidelidade à experiência vivida ficariam, por sua vez, comprometidos. A identidade do eu não é, assim, algo de natureza diádica, mas triádica. No processo dialético, a síntese é sempre provisória, consistindo em nova tese.

Ao tomar o “si mesmo” como objeto, o sujeito fragmenta-se irremediavelmente, desdobra-se no seu outro. Se na vida real o eu é já representação, uma vez que tem sua existência condicionada ao mundo-da-vida,⁵ na narrativa essa dimensão vê-se acentuada ainda mais: o ato intencional que o eu realiza ao narrar-se resulta em representar a si próprio, tomar-se como *herói*. Não como herói romanesco, mas como agente em torno do qual se desenrolam as peripécias.

As *Mc* narram a história da prisão de Graciliano Ramos autor e personagem. Agora, o herói é o autor-sujeito. Mas Bakhtin observa que a coincidência entre autor e herói é uma contradição, pois

[...] o autor é parte integrante do todo artístico e como tal não pode, dentro deste todo, coincidir com o herói que também é parte integrante dele. A coincidência de pessoas “na vida”, entre a pessoa de que se fala e a pessoa

⁵ A esse respeito, afirma Benveniste: “A instalação da ‘subjetividade’ na linguagem cria na linguagem e, acreditamos, igualmente fora dela, a categoria da pessoa”. (“Da subjetividade na linguagem”, *Problemas de linguística geral*, p. 290).

que fala, não elimina a distinção existente dentro do todo artístico; e, de fato, pode-se formular a pergunta: como me represento a mim mesmo? Pergunta esta que se distinguirá desta outra: quem sou?⁶

Em outra obra, o teórico russo enfatiza ainda mais a diferença:

Mesmo no caso em que ele (o autor-criador) compõe uma autobiografia ou a mais autêntica das confissões, ele permanecerá fora do mundo que aí será apresentado, pois é o seu criador. Se narro (ou relato por escrito) algo que me aconteceu, eu me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo e do espaço em que o episódio teve lugar.⁷

Assim, o recurso à narrativa autobiográfica como forma de resolver a questão da identidade não consegue senão agravá-la. Em vez de o texto autobiográfico nos dar a ver situações de Graciliano Ramos-personagem que “explicariam” situações dos personagens dos outros livros, o que o leitor percebe é que as situações pelas quais ele passa são idênticas às outras, mas apenas como situação propriamente dita. Domina o personagem Graciliano a mesma situação de opressão e de falta de perspectiva que condiciona os personagens fictícios.

Um as situações não explicam as outras, apenas se reforçam mutuamente, reafirmam as mesmas aporias humanas e existenciais. Fernando

⁶ M. Bakhtin, “O autor como herói”, *Estética da criação verbal*, p. 165.

⁷ *Idem*, “Formes du temps et du chronotope”, *Esthétique et théorie du roman*, p. 396-397.

Cristovão assinalou o paralelismo existente entre o percurso humano e existencial do sujeito dos romances e o sujeito da autobiografia: “É a inter-relação de objetivos e atitudes, mais do que a coincidência de informações de natureza biográfica, que justifica o cotejo da vida com a obra [...]”⁸

Agora os “fatos” vividos pelos personagens fictícios fazem parte da vida do autor porque são criações suas. E o herói revive todas as situações numa perspectiva de simultaneidade, o que faz dele um personagem diferente dos demais, o personagem-autor.

Em *Mc* estamos em presença de um Graciliano Ramos que se desdobra em vários. Convém discriminá-los, se quisermos seguir o curso da obra. Recente artigo que Alfredo Bosi escreveu sobre *Mc* nos revela a multiplicidade: o eu é escritor, testemunha, narrador, nosso preso, Graciliano, observador, autor, autor-testemunha, nosso memorialista:

Aliás, sempre que o narrador sonda o processo interno de um comportamento, o preconceito perde o solo aparentemente sólido onde se fincava. É a hora da dúvida. O espírito indaga em vez de rejeitar ou condenar. Essa mudança na ótica da testemunha [...] Em relação aos militares de baixo escalão, por exemplo, de quem o preso só esperava ouvir palavras brutais [...] No caso, visto acima, do bacharel [...], o observador passou do olhar desdenhoso a uma larga compreensão existencial.

⁸ Fernando Cristovão, *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*, p. 300.

Aí há pequenas diferenças em termos daquilo que cada um desses nomes designa. Há entre eles passagens que os unem, evitando acentuar a separação. Mas isso também pode ocorrer: se “observador” e testemunha estão bastante próximos, não se pode dizer o mesmo de “testemunha” e “narrador”. Neste outro exemplo, reforça-se a diferença: “O autor não propõe absolutamente que a testemunha dê um salto para o discurso da imaginação [...]”⁹

Outro estudioso de *Mc*, Boris Schnaiderman, explicita a questão já no título do ensaio recente que lhe dedicou: “Duas vozes diferentes em *Memórias do cárcere*”. Ele assinala a distância entre o sujeito da enunciação, isto é, “o autor-narrador, biograficamente definido e cujo vulto já entrou em nosso imaginário”, e o sujeito do enunciado, “o Graciliano da época em que a ação decorre...” Schnaiderman observa que: “O sujeito da enunciação procura dar voz ao outro sujeito, mas nem sempre a fusão se dá totalmente, percebe-se até certo distanciamento entre os dois”. O sujeito da enunciação é contemporâneo de fatos históricos que o outro não conhecia, como a aliança Prestes-Getúlio, o mesmo Getúlio que entregou a mulher de Prestes, Olga Benário, aos nazistas.¹⁰

Segundo o ensaísta, trata-se de incongruências que Graciliano, se tivesse preparado o livro para publicação, teria suprimido. Acreditamos, entretanto, que tais incongruências são essenciais ao texto memorialístico. A pluralidade de designações resulta do esforço de captar os desdobramentos do eu. Graciliano não as suprimiu porque intencionava registrar o seu distanciamento perante o seu próprio passado. Observe-

⁹ Alfredo Bosi, “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”, *Estudos Avançados*.

¹⁰ No mesmo número de *Estudos Avançados*, p. 332-337.

-se, inclusive, que esta distância entre o Graciliano admirador de Prestes e o Graciliano sujeito da enunciação, já então afastado do PCB, esta distância é que lhe deu a liberdade de crítica aos membros do partido que foram seus companheiros de prisão. E mais: graças ao distanciamento, a obra foi construída dentro de uma perspectiva de autonomia, política e estético-literária. Daí a liberdade de narrar sem seguir princípios, métodos e objetivos, como é enfatizado no capítulo-prefácio. Foi essa distância que incomodou o partido e o levou a tentar censurar a obra.

Para caracterizar a distância que vai, no texto da autobiografia, do sujeito da enunciação ao sujeito do enunciado (já assinalada, como vimos no capítulo anterior, por Louis Renza), chamaremos o primeiro de “eu-narrador” e o outro de “eu-narrado”, quando quisermos enfatizar a distância temporal, existencial e ideológica. A distância decorre de deliberação do autor. No presente da narração, temos “autor-personagem” e, no passado, “personagem-autor”. As designações são necessárias porque os dois jamais poderão ser um só. Embora cada um carregue o outro consigo, a presença do outro assinala a distância insuperável. Por isso aí não há apenas autor nem apenas personagem. Se dissermos pura e simplesmente “autor”, tratar-se-á do escritor Graciliano Ramos, autor textual, não só de *Mc*, como também de *Caetés*, *Angústia*, etc. Por último, Graciliano Ramos designa a pessoa real, de carne e osso, que sofreu as perseguições aí relatadas.

Carlos Reis, tratando do narrador autodiegético, observa a existência de uma fratura entre o eu da história e o eu da narração ou, na

terminologia de Stanzel, uma fratura entre *experiencing self* e *narrating self*.¹¹ Aguiar e Silva observa que:

A focalização autodiegética comporta ainda algumas modulações importantes. Entre o *eu narrador* e o *eu narrado* pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética [...]¹²

Aparentemente, estaremos assim desconsiderando aquilo que Lejeune considera a forma canônica da autobiografia, isto é, a identidade autor-narrador-personagem. Essas observações, entretanto, não desdizem o pensamento de Lejeune, uma vez que o eu do autor-narrador é biograficamente o mesmo eu narrado. Na autobiografia trata-se de o autor assumir a responsabilidade de narrar “fatos” reais e vividos, ainda que no presente da narrativa os possa ver de outra forma. Mas em termos textuais, autor e personagem são partes distintas do todo artístico, segundo as observações de Bakhtin.

Ligada a essas questões, coloca-se também a da identidade de classe, que constitui para o autor um problema crucial. Graciliano vive a impossibilidade de estar efetivamente do lado do dominado, embora como escritor deseje isso. O eu-narrador é Graciliano leitor da sua própria obra.

¹¹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “Narrador autodiegético”, *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 119.

¹² Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 770.

Como tal, ele a comenta, avalia-a, de certa forma *reescreve-a* tendo em vista essa contradição. E esta continua, também sem solução possível, a exemplo das outras.

Um dos elementos de defasagem entre o passado e o presente é a dificuldade que o autor constantemente diz encontrar na elaboração dos personagens. Pensados, inicialmente, como personagens de ficção, personagens da narrativa primitiva, eles, agora, não podem ser elaborados pelo processo característico do autor: a figuração.

Nos livros de Graciliano frequentemente encontramos comentários ao processo de construção dos personagens. Em *Angústia*, por exemplo, a construção de Marina é comentada, avaliada. O autor informa-nos das dificuldades de compor Marina:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha de cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada.¹³

Essa não é apenas a voz de Luís da Silva, mas também a do autor. Os detalhes da construção de Marina referem-se a partes do corpo, bem como a traços da personalidade como “amor ao luxo” e

¹³ *Angústia*, p. 69.

“admiração a d. Mercedes”. Esses traços colocados em Marina são de natureza ideológica, refletem um desprezo ao mundo burguês que é de Graciliano Ramos também, não apenas de Luís da Silva.

Observe-se que o personagem aparece ao autor antes mesmo deste o conhecer, quer dizer, antes de ele encontrar o personagem como resultado do trabalho de composição, antes de ele o encontrar objetivado no texto como algo fora da consciência.

Assim também no episódio em que Luís da Silva escreve combinando as sílabas do nome Marina, entendemos que se trata de um comentário ao processo de criação.¹⁴ Marina, como *persona*, resulta da combinação de traços físicos e de personalidade, atitudes, formas de ver o mundo e comportar-se, valores, etc. As sílabas de “Marina”, as suas combinações indicam conteúdos da vida ideo-lógica, que, reunidos, compõem a imagem de uma pessoa, sua situação na sociedade, seus desejos, ambições e limitações.

Nas *Mc* trata-se de elaborar personagens sem poder inventá-los. Eles são “criaturas vivas”, têm sua própria coerência vital e resistem à ação do autor:

Não havia jeito de casar às figuras incompletas os nomes que me chegavam aos ouvidos. João Anastácio. Bem. Esse conseguiu fixar-se. Anteriormente fundia-se com Miguel Bezerra, mas agora se distanciava, e não sei como baralhei pessoas tão diferentes. (I, 147).

¹⁴ *Idem*, p. 8.

Ao contrário dos episódios de *Angústia*, agora os pedaços não podem ser combinados pelo autor no sentido de compor uma *persona*, de imaginar um personagem como figuração de diversos traços encontrados na experiência. Agora, as criaturas já estão aí, o trabalho é captar o que cada uma delas possui de peculiar, o que se torna especialmente difícil:

Formamos um grupo muito complexo, que se desagregou. De repente nos surge a necessidade urgente de recompô-lo. Define-se o ambiente, as figuras se delineiam, vacilantes, ganham relevo, a ação começa. Com esforço desesperado arrancamos de cenas confusas alguns fragmentos. Dúvidas terríveis nos assaltam. De que modo reagiram os caracteres em determinadas circunstâncias? (I, 10-11).

Esse comentário do autor parece-nos especialmente rico e sugestivo por se referir ao processo de composição da intriga e dos agentes de uma narrativa literária mais referencial.

Nas setecentas páginas de *Mc*, encontramos uma verdadeira galeria de personagens, a começar pelo tenente que prende o herói, passando pelo Capitão Lobo, até chegar a Gaúcho, Alfeu, Seu Mota e Cubano.

No capítulo 16 da quarta parte, amontoam-se “alguns tipos curiosos”: Nestor, Júlio, Barbadinho, Maria Gorda. São embriões de personagens e permanecem como embriões aí amontoados sem que a narrativa os desenvolva. São simples rabiscos.

Já o capítulo 13, também da quarta parte, se concentra num só personagem, o “belo sírio”. O autor explora as contradições do

personagem, criminoso violento, que no entanto era capaz do gesto nobre de sustentar da cadeia uma família de pessoas quase desconhecidas.

Certo toque ficcional está presente em alguns desses personagens. Assim também, o personagem-narrador, ao se confundir com os personagens dos outros livros e reviver as situações fictícias que eles “viveram”, é contaminado intencionalmente por este toque ficcional. O caráter autobiográfico, contudo, prevalece: a intenção é, como já vimos, aludir à obra de ficção.

Graciliano-personagem revisita as ações dos personagens fictícios na qualidade de seu agente maior, isto é, seu criador. Ele não é Luís da Silva nem o menino mais velho, embora os incorpore como partes suas, suas criações. O eu busca sua identidade e esta constrói-se na e pela narrativa. O ato de escrever como construção da identidade, ou o gesto de alguém que só se percebe enquanto (se) escreve. O si mesmo se fragmenta e recompõe-se, como se se alimentasse de sua própria fragmentação. Ele retorna às situações dos romances, das quais não foi agente, mas reconhecendo-as como suas.

Agora, o autor desdobra-se em personagem para visitar os seus outros eus, aqueles que o leitor sempre suspeitou serem quase idênticos a ele. Nesse sentido, as *Mc* são como um balanço desta tendência pseudobiográfica da obra em geral de Graciliano Ramos. São o momento da autoconsciência.

Quando dizemos que as situações das obras de ficção são revividas pelo herói de *Mc*, queremos dizer que elas são possibilidades virtuais do eu, o qual as “revive”, numa perspectiva de simultaneidade, ao confundi-las com a sua própria experiência.

A simultaneidade assinala aí a existência de um núcleo de experiência comum a Graciliano-personagem e aos personagens fictícios.

A ficção é também uma experiência do autor-personagem: a ficção, o seu questionamento, a ficcionalidade, tudo isso ressurgem como algo que o autor experimentou e faz, portanto, parte da sua vida, é objeto de sua narração. De olho nas suas memórias, mas também na ficção que criou (que é também objeto das memórias), o autor comenta o processo de criação, questiona a imaginação criadora. O criador não poderia ser objeto das memórias sem as suas criaturas. Esta quase identidade entre o criador e sua criação é que é narrada.

Em *Angústia*, a destruição de Julião Tavares, o seu fim, não é uma necessidade apenas de Luís da Silva, mas do autor também, pois o que Julião Tavares representa em termos de poder, de indignidade, de submissão é um problema para um e para outro. Mesmo porque, se *Angústia* é uma “epopeia negativa”, para usar aqui a expressão de Adorno,¹⁵ o fim de Julião Tavares é um pouco a redenção do Nordeste.

Em face do autor, os personagens fictícios devem ser vistos como fragmentos, sem que se possa dizer que reproduzem traços da sua personalidade. Convém evitar, ainda segundo Bakhtin, a expressão “imagem do autor”, posto que tudo que é imagem é criado, enquanto o autor é criador. Tal expressão é, assim, uma contradição em termos.

Graciliano-personagem não é uma pesquisa do eu da mesma forma que o menino mais velho, Madalena ou Luís da Silva. O autor, desdobrado em personagem, revisita (relê, reescreve,

¹⁵ Adorno, “O papel do narrador no romance contemporâneo”, *op. cit.*

redimensiona) os “fatos” das obras anteriores. Como herói, ele se move da intriga de *Mc* para as intrigas das outras obras e, por instantes, quer se confundir, para tirar disso o efeito técnico-literário, com os seus personagens. Esse teatro, poderíamos assim dizer, é um signo para o leitor decifrar: o autor propõe ao leitor que construa, ele sim, uma imagem do autor, com existência na consciência do leitor. O herói desloca-se de uma obra para outra, mistura-as e ao mesmo tempo especifica-as. Retira-se da obra e retorna às *Mc*. Essa mobilidade confere-lhe uma condição única, da qual desfruta por ser o personagem-autor.

Em “Persona e sujeito ficcional”, Luiz Costa Lima afirma que o puro memorialismo é uma via de confirmação da autoimagem que o autor criou de si próprio. Assim, as memórias são ficção naturalizada porque, sendo invenção da autoimagem, ela, entretanto, se entende como registro da verdade. Segundo o ensaísta, porém, as memórias podem escapar a esse espelhamento, podem não estar a serviço da *persona*. Essa possibilidade é-lhe oferecida por um traçado típico do ensaio. Assim sucede quando, em vez de privilegiar sua visão da autoimagem, o memorialista “recua e se distancia de si próprio, para que se veja neste intervalo”. Ele cita algumas obras que se realizaram segundo essa perspectiva: os *Essais*, de Montaigne, *As palavras*, de Sartre, *Rua de mão única*, de Benjamin, etc.¹⁶

Entendemos que as *Mc* podem figurar nessa lista. Aí, distanciado de si mesmo, o autor propõe ao leitor uma crítica da autoimagem, o que só é possível como fruto de uma reflexão sobre o eu e o mundo. Leva

¹⁶ Luiz Costa Lima, “Sujeito e persona ficcional”, *Pensando nos trópicos*, p. 40-57.

o leitor a questionar o seu trabalho como escritor, os seus personagens quase idênticos, as suas atitudes como pessoa, etc. *Mc*, como texto autobiográfico, ao invés de resolver os problemas de identidade colocados pelas obras de ficção do autor, reforça-os. Não há identidade possível, exceto a que se narra.

O eu-narrador e o eu-narrado: a irrupção da narrativa primitiva

Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata da partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido, em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores, num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos. (I, 9).

A construção da história dentro de outra história é uma das técnicas narrativas mais características da literatura de Graciliano. Ele a utiliza com peso e significado diferentes em cada um dos romances pessoais. Em *Caetés*, a história encaixada, o romance que João Valério tenta escrever sobre os índios caetés, é contemporânea da primeira narrativa; em *São Bernardo*, a história encaixada apresenta-se como se fosse o texto mesmo que o leitor tem pela frente. Em *Angústia*, o protagonista narra sua história após assassinar o seu rival e retornar de profunda crise nervosa. Ainda aí, várias outras narrativas se desenvolvem paralelamente à principal. Em *Mc* também há uma narrativa

dentro de outra: a história atual contém a história que o eu-narrado tenta escrever, história essa chamada de “notas”, “diário”, “livro sobre a vida na cadeia”, e que, perdida, entretanto, retorna, irrompendo no texto atual. Mas de forma semelhante ao que ocorre em *Caetés*, a história que o protagonista tenta escrever se apresenta como diversa daquela que o leitor lê. A história do eu-narrado, ou narrativa primitiva, coexiste no texto atual com os livros anteriores do autor, contribuindo para dar ao livro o toque ficcional que temos assinalado.

A narrativa primitiva é uma referência, no texto atual, ao trabalho que o personagem-autor procurava desenvolver na cadeia, trabalho que era, ao mesmo tempo, reescrever *Angústia* e redigir o livro sobre “a alma dos criminosos”. Em certo momento, ele pensa em negociar a publicação do livro sobre a “vida na cadeia” em lugar do romance já em mãos do editor. Esse aspecto é um desdobramento da releitura de *Angústia*.

Outro aspecto a que nos dedicaremos aqui é a identidade entre o romance de João Valério e o livro de Graciliano-personagem: ambos são projetos incapazes de realização, inacabados por natureza. Isso levar-nos-á a retomar o tema do inacabamento. A narrativa primitiva é, assim, o ponto de confluência de vários aspectos do nosso trabalho.

No prólogo, o autor, após lamentar a perda das notas, convence-se (e ao leitor) de que sem elas escreveria melhor por ficar desobrigado de consultá-las ou seguir os seus rastros. Ele se propõe a voltar ao passado sem ajuda das pegadas, o que tornava a tarefa mais difícil, mas ao mesmo tempo mais livre. As constantes referências a essas notas, assim como o seu reaparecimento, aqui e ali, nas páginas atuais, demonstram que a sua importância não está em ser um documento que o autor poderia consultar e que resolve dispensar. As notas estão presentes no texto

atual como um subtexto, inscritas nele, como uma pele sob a outra. Poderíamos chamá-las “vestígio”, no sentido que Paul Ricoeur dá a esse termo e que Benedito Nunes define como o passado inscrito no presente, que nele calcou a sua impressão reconhecível:

Do fato de ser o vestígio um efeito-signo do passado – como uma pegada, cuja significação é indiciar o sujeito que a deixou – do fato de ser coisa do passado, inclusive datável, depende a identificação das fontes, o apelo ao testemunho, a busca de documentos, a organização dos arquivos.¹⁷

A história que seria contada no diário ou livro sobre a vida na cadeia não chegou até nós e, em seu lugar, temos esta que hoje lemos e que se chama *Memórias do cárcere*. O desaparecimento da primeira justifica a realização da segunda. Mas com isso não teremos dito tudo sobre a inter-relação entre elas. A narrativa atual é a história da não realização da primitiva; ela nos conta a tentativa frustrada do eu-narrado de escrever. Narra-se a impossibilidade de narrar.

Assim, as *Mc* não são a substituta da que não foi realizada. Seria então a tentativa de reconstituição do texto primitivo? Enquanto a narrativa primitiva era obra do eu-narrado, a narrativa atual é obra do eu-narrador. A substituição de uma pela outra não é perfeita, entre as duas há defasagem, e não apenas de ordem temporal. Se as duas narra-

¹⁷ Benedito Nunes, “Narrativa histórica e narrativa ficcional”. In: Dirce Côrtes Riedel (Org.), *op. cit.*, p. 30.

tivas se identificassem, o outro tornar-se-ia eu, o passado tornar-se-ia presente e, sendo assim, dispensar-se-ia a narrativa primitiva. Mas não é isso que ocorre: ela se impõe e afirma sua presença nas páginas atuais, como se assinalasse uma discordância.

Por fidelidade à perspectiva do eu-narrado, a narrativa atual cede espaço a reminiscências da narrativa primitiva. A presença desta atende ao princípio da literatura identificada com a vida. Dá, assim, à narrativa atual o valor que tem a narrativa de acontecimentos vividos e observados. Sem ela, as *Mc*, como narrativa afastada dez anos dos acontecimentos, ficariam comprometidas.

O eu-narrador considera positiva a perda das notas, embora registre a todo momento a luta, muitas vezes sobre-humana, que o eu-narrado trava para escrever. Ele dispensa o documento. Mas as tentativas de escrever são testemunhas dos acontecimentos. O testemunho não pode estar afastado dez anos no tempo.

O texto autobiográfico remete ao presente da escrita, ao eu atual, o que pode se tornar um obstáculo à expressão fiel do passado. Segundo Starobinsky, como já vimos, a perfeição estilística na narrativa autobiográfica torna suspeito o seu conteúdo, interpondo-se entre a verdade do passado e o presente. Isso tornaria o texto “belo demais para ser verdadeiro”. Nas *Mc*, uma das funções do texto primitivo é evitar que a perfeição estilística desfigure a verdade e a veracidade do passado.

Revela-se, assim, a diferença entre aquilo que o autor dispensou (as notas tomadas durante todo o tempo da cadeia) e as reminiscências desse texto que ressurgem nas páginas atuais. Dispensado o documento, os seus vestígios podem ressurgir e dessa forma enriquecem o texto, dando-lhe a qualidade de alguma coisa ainda cheia de vida, contemporânea

aos acontecimentos narrados. Na verdade, o autor, ele próprio, não se satisfaz com as explicações que fornece ao leitor sobre o adiamento por dez anos da redação de *Mc*. O reaparecimento da narrativa primitiva atenua a defasagem.

Trata-se, então, de uma técnica narrativa trabalhada com maestria pelo autor. Mas isso muitas vezes causa problemas ao texto atual. Paradoxalmente, a presença da narrativa primitiva parece comprometer a fidelidade do relato. O leitor vê-se, então, envolvido por uma certa atmosfera ficcional, resultante da irrupção desse texto fantasma. Isso, entretanto, se dá sob controle do autor. Percebe-se então que se está em presença de um jogo, tomado emprestado à ficção.

A narrativa primitiva mostra-se inicialmente nas referências e nos comentários que o eu-narrador faz durante todo o percurso do texto atual. Assim acontece quando o eu-narrado ameaça o médico da Colônia Correccional (III, 119). A escrita é vista como arma, primeiro de vingança das humilhações e maus-tratos, depois de denúncia das condições carcerárias. Esse sentido faz-se presente em todo o texto, até mesmo no instante em que o diretor da Casa de Correção lhe propicia melhores condições de escrever, pois o eu-narrado pergunta-se se essa não seria uma tentativa de “amolecer-nos, comprar-nos” (IV, 32).

No momento em que as notas são escondidas, na hora em que elas são jogadas fora para evitar punição, também aí está presente a ideia de denúncia e, ao mesmo tempo, de perigo: “O certo é que as notas significavam culpa, e se fossem descobertas isto me renderia aborrecimento” (III, 45).

Tendo jogado fora as notas, o eu-narrado volta algum tempo depois a escrever (III, 119). Escrever é, assim, uma forma de ocupação para

ele. Ele se isola para escrever. O ato solitário de escrever identifica-o: ocupa-o e, se o protege, ao mesmo tempo expõe-no. Em determinado momento, por ter essa ocupação, o eu-narrado é convidado a redigir um discurso em louvor ao diretor da prisão, o que ele se recusa a fazer (III, 136-137); também os companheiros lhe incumbem de corrigir um texto contendo denúncias das condições de vida na prisão, o que tampouco lhe agrada.

Os dois convites trazem o mesmo risco de instrumentalizar a escrita. Não que esta deva ser pura, incólume, mas porque colocá-la a serviço de algo é violentá-la, roubar-lhe a sua condição de liberdade. Com a escrita faz-se literatura, que é uma forma de denúncia, mas sem imediatismo. Os erros cometidos pelos companheiros na elaboração da denúncia não são apenas de gramática, mas de descaso para com a linguagem. É preciso se dar à linguagem para se ter o direito de usá-la. Esses trechos tematizam o conflito do intelectual burguês. A maneira como ele pratica a escrita é herdeira, para o bem e para o mal, da tradição burguesa. Ele é um escritor refinado e, como tal, está impedido de escrever de modo simples ou simplista. Assim, os episódios não devem ser lidos apenas como crítica aos outros personagens, mas também como parte da autocrítica impiedosa do autor.

Ao eu-narrado agrada ouvir as histórias de Gaúcho, e pensa em incluí-las no livro sobre a vida na prisão. Quando consegue melhores condições para escrever, é nessas histórias que ele passa a trabalhar. São fragmentos da narrativa primitiva que ganharam autonomia e como tal foram desenvolvidos à parte, fora da narrativa atual. Em *Mc* encontramos a narração do seu processo de criação. Elaborados como contos,

publicaram-se em *Histórias incompletas* (hoje *Insônia*): “Um ladrão”, “Paulo”, “O relógio do hospital”.

As histórias de Gaúcho são autênticas e, na sua ingenuidade, não se colocam a serviço de nada. Ao eu-narrado repugna a falsidade e a mentira, a empáfia, as diversas máscaras sociais, e elas não são exclusivas dos guardas, também os companheiros podem desenvolvê-las.

Escrever é, enfim, uma forma de depuração e ascese. É o caminho para o autoconhecimento. E identifica o eu-narrado como um símbolo que o acompanha, o expõe mas também o defende, que o representa, define. Ser escritor individualiza o personagem-narrador. É a literatura como busca da verdade, e a verossimilhança, como método. Na construção da lógica interna da narrativa, joga-se fora o dispensável, isto é, o imediato, o aparente, o volúvel. Temos o eu e sua expressão. Esta como parte indissociável dele, que, por sua vez, é resultado dela.

A luta pela expressão é parte da depuração e da construção do eu. Se a prisão é ruim, voltar às ruas, entretanto, não seria melhor. Alguns prisioneiros são capazes de cometer desatinos para permanecer na prisão. Quanto ao eu-narrado, a prisão parece-lhe uma penalidade necessária, como uma provação no caminho da ascese: “Preferível o cativeiro manifesto ao outro, simulado, que nos ofereciam lá fora” (I, 56).

Graciliano-personagem é preso porque não bajulou os poderosos, enfrentou-os, afrontou-os. Desde o início, ele assume o fato de estar sendo preso. Ele tem um delito e, por isso, a sua prisão faz sentido. A possibilidade de ser preso é vista com “quase prazer”. Evitar ser preso? Jamais, mesmo porque a vida parece definir-se como eterna fuga, para onde não se sabe. Com a prisão talvez tudo se esclarecesse: “[...] eu estava curioso de saber a arguição que armariam contra mim”.

Imaginando a cara de um juiz, ele se sai perfeitamente, e chega a desejar que “na acusação houvesse algum fundamento”.

O poder que o encarcera tem nomes, vozes, rostos e corpos. Ele é humano, também desumano, mas é sobretudo sobre-humano. Todo poder é divino e reduz o homem à sua pequenez. Afrontá-lo é orgulho e pelo orgulho os humanos devem pagar.

Talvez a culpa maior seja escrever. Talvez seja essa a maior afronta. Escrever marca o eu-narrado como um distintivo, um emblema, um sinal de prestígio, mas também de punição. Graciliano-personagem não poderia não estar escrevendo, uma vez que escrever é o signo mais contundente para a sua identificação, mas também para o seu conflito.

Em certo momento, o autor-personagem chega a pensar em dedicar-se à redação das notas e a tentar negociar a sua publicação em lugar de *Angústia*. Considera uma leviandade a publicação do romance, por ver nele um mundo de defeitos (II, 83). Se pudesse, dedicar-se-ia às notas, que chama de “livro difícil”. Na verdade, as notas são a ligação entre *Angústia* e o texto atual de *Mc*. Nesse livro sobre “a vida na cadeia” dar-se-ia a continuação do romance. É nesse nível que entendemos localizar-se a tentativa de reescrita de *Angústia*.

Reabra-se, por exemplo, o episódio da transferência do personagem-autor para a Colônia. A “página de bom efeito”, que já estava escrita em *Angústia*, continua em aberto. Na narrativa primitiva deveriam estar “o asfalto molhado e a deslocação vertiginosa das réstias”.

No manuscrito escondido no bolso do paletó, lá estava a página do asfalto e das réstias movediças. A página atual é uma “página meio branca”, apagada das impressões que perseguiram o eu-narrado. No pre-

sente da narrativa, o eu-narrador convence-se de “ter sido fiel”, de que não foi preciso enxerto na reconstituição do diálogo com o soldadinho.

Narra-se uma “[...] viagem realizada fora do tempo”. Nas próximas páginas, o asfalto e as réstias continuam presentes. O eu-narrador dispõe agora dos fragmentos da antiga página, reordenando-os, controlando a voz do eu-narrado. A página de “bom efeito”, que integraria a narrativa primitiva, é retomada diversas vezes na narrativa atual. É como se a página primitiva não encontrasse mais o seu lugar na ordem da história. Ela é que realiza a “viagem fora do tempo”.

A narrativa primitiva continua presente nesse episódio, depois do trecho das réstias. Após rápido diálogo do personagem-autor com o personagem Herculano, seguem-se três parágrafos até o final do capítulo (III, 22-23). No primeiro parágrafo, o eu-narrado diz que está organizando a sua bagagem para a mudança. Entre os seus pertences estão as notas, e ele nos diz do medo de elas serem encontradas. Enquanto isso, ele passa a ouvir outras conversas próximas (segundo parágrafo), cujos interlocutores ele passa a descrever de modo sumário, embriões de personagens. Alguém vem então chamar para o almoço, e o narrador descreve mais este personagem (terceiro parágrafo).

As notas são mencionadas no primeiro parágrafo, mas, no segundo e no terceiro, elas irrompem no texto atual ocupando as suas linhas. Sempre que isso ocorre, elas são o objeto das memórias. Nesses momentos, o eu-narrador cede espaço à narrativa primitiva, reacendem-se as pegadas apagadas.

O eu-narrado não aceita sua condição de objeto da narração e tenta rivalizar com o eu-narrador. O outro não quer ser eu, ou luta por conservar-se um outro eu que não aquele que hoje narra. Mas essa

narrativa, a exemplo do romance de João Valério, não se realiza. O que importa nos dois casos é a impossibilidade, ela é que é aí tematizada. Poderíamos, então, dizer que *Caetés* profetiza *Mc*?

Veja-se, por exemplo, o trecho de *Caetés* que Antonio Candido considera “premonitório, que parece conter em embrião algumas das experiências fundamentais de *Memórias do cárcere*”.¹⁸ A leitura de Antonio Candido justifica-se plenamente porque o trecho de *Caetés* prenuncia a situação de convivência forçada dos prisioneiros no porão do *Manaus*, depois no cárcere, a transformação destes homens em bichos, em selvagens. Mas podemos também, sem prejuízo desta leitura, rereer o trecho a partir de *Mc*, considerando os “fatos” narrados em *Caetés* como incluídos no texto memorialístico: este projeta o significado da situação descrita no romance como algo que não se limita ao universo dele.

A impossibilidade de escrever, vivida por Graciliano-personagem, é comum a João Valério. O livro sobre os caetés e o livro “sobre a vida na cadeia” impõem-se como negatividade, como contraponto às obras realizadas, no interior das quais os dois projetos se formulam. As obras realizadas estão prontas, fechadas, mas no interior delas os projetos não realizados são textos abertos. *Caetés* e *Mc* não são as realizações dos livros projetados, não os substituem. São comentários à impossibilidade de realização e, ao mesmo tempo, forma de manter os projetos não realizados no horizonte do possível. O inacabamento é, assim, não só o signo de uma negatividade, mas também o ideal de perfeição, de algo que, por não se fechar, permanece vivo.

¹⁸ Antonio Candido, *Ficção e confissão*, p. 17.

Desdobrado em personagem, o autor procura reencontrar-se nos acontecimentos, equilibrando-se na corda tensa da narrativa, que Ricoeur, com base em Aristóteles, entende como a dialética entre a discordância e a concordância, ou seja, entre a dispersão episódica da narrativa e o poder de unificação desenvolvido pelo ato configurante que é a própria *poiésis*.¹⁹ Em *Temps et récit*, comparando a ideia de confissão em Santo Agostinho com a de ficção em Aristóteles, Ricoeur afirma que, na ficção, predomina a concordância: os acontecimentos díspares tendem, em última instância, à unificação poética; no texto autobiográfico, pelo contrário, devido ao fato de os acontecimentos extrapolarem a unidade do mito, resistindo à ação unificadora do autor, predomina a discordância.²⁰

Em *Mc* predomina a discordância e este predomínio estende-se ao conjunto de obras do autor. Como avalista da ficção, não apenas sua, mas de outros autores, como avalista, ainda mais, da ficcionalidade, o autor faz-nos perceber uma grande desconfiança para com a literatura como ideologia.

Sendo o texto memorialístico o balanço final da vida e da obra (incluindo o balanço da ambivalência característica da obra, isto é, a ambivalência entre ficção e confissão), disso resulta que a ficção é subsumida na autobiografia, a identidade torna-se diferença. Do ponto localizado no meio de *Mc* em que o autor reflete sobre a ficção que criou, ele reabre os textos ficcionais desfazendo a unidade, quer dizer, a anterior concordância.

¹⁹ Ricoeur, *O si-mesmo como um outro*, p. 169.

²⁰ *Idem*, “L’amont et l’aval de la configuration poétique”, *Temps et récit*.

É preciso entender agora a diferença destas duas frases que o autor poderia enunciar: 1 – eu sou os personagens fictícios que você encontra nos meus livros; 2 – os personagens fictícios são eu. A célebre frase de Flaubert – “Madame Bovary sou eu” – enquadra-se no segundo tipo. Assim também a de Graciliano Ramos: “É possível que eles não sejam pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam”.²¹ Na frase de primeiro tipo, o autor diz que se esgota nos personagens que criou, o que, segundo vimos em Bakhtin, é uma contradição em termos. Na outra frase, os personagens são ditos versões do eu e, como tais, acentuam a não identidade.

O predomínio da discordância é tal que a ambivalência ficção/confissão se resolve no sentido de um desequilíbrio em favor da última. Mas não porque Graciliano Ramos não seja um grande romancista ou porque lhe falte imaginação, e sim porque ele questiona os limites da ficção, tendo em vista o seu projeto estético-político, isto é, a criação de uma literatura testemunhal que pudesse, em um país em que o povo só aparece nos livros como imagem do pitoresco, dar voz aos vencidos.

²¹ No texto “Alguns tipos sem importância”. In: Garbuglio et al., *op. cit.*, p. 122.

CAPÍTULO 5

Literatura e testemunho

Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado com frequência egoísta e mesquinho. E esse desabrochar de sentimentos maus era a pior tortura que nos podiam infligir naquele ano terrível.

Memórias do cárcere, capítulo I, p. 11.

Não é sem contradições que o projetado testemunho se desenvolve. O capítulo-prefácio discute algumas dessas contradições, dá-las por encerradas, mas o leitor verifica, no final dos quatro volumes, que elas não foram superadas e que, mais do que isso, elas é que dão corpo ao testemunho. *Mc* é a história das contradições, da luta por entendê-las e superá-las. A evolução do texto é em si mesma um jogo contraditório. O leitor acompanha, no instante em que o questionamento vem à superfície, a dialética da construção da pergunta-resposta-pergunta. O questionamento não é respondido e abolido, torna-se, pelo contrário, nesse instante mesmo, o motivo da escrita, provoca-a, alimenta-a. E, enfim, é das contradições que resulta a grandeza estética e ético-política da obra.

Graciliano Ramos retirou-se do universo da ficção por desconfiar da capacidade da literatura de realizar-se como crítica da sociedade conservadora, da possibilidade de quebrar as barreiras da instituição literária, de criar uma literatura por intermédio da qual se fizesse ouvir a voz dos vencidos. É com esse espírito que ele opta pelo texto memorialístico, pensando que, com a arma do testemunho, quebraria as barreiras. Mas o que seria o depoimento sobre uma “página do fascismo tupinambá” se amplia para poder abrigar outras narrativas e, dessa forma, em certa medida enfraquece-se como depoimento, uma vez que se dilui, deixando-se contaminar de literatura, em suma, estetizando-se. Visto de outro ângulo, porém, ele se fortalece, pois incorpora as outras narrativas, expandindo o seu universo de referência, direcionando-as para um alvo por ele estabelecido.

O testemunho autoquestiona-se, desenvolvendo-se como uma reflexão sobre o sentido, a forma e a função da escrita testemunhal. Depois do capítulo-prefácio, o narrador interrompe constantemente o fluxo narrativo arrastando consigo o leitor, chamando a atenção deste para as questões que a sua literatura coloca, para a sua perícia de artífice, para as técnicas de construção com que trabalha, contrapostas a outras que recusa, para a literatura praticada por outros autores, para a função e o sentido da prática literária e, assim, desviando-se da intriga.

Ligam-se dessa forma testemunho e arte. Percebe-se que o primeiro não está livre das limitações da outra. O autor abre-se perante o leitor, buscando aprovação para o seu comportamento. Confessa que escreveu.

Graciliano empreende no texto memorialístico um balanço do seu trabalho como escritor, preparando a recepção da sua obra, projetando-a no futuro. Projeto de leitura, não mais de escrita. Como tal, ele prevê

e discute questões sobre a sua obra, sobre o realismo, sobre a literatura em geral. E o faz não apenas de modo explícito, mas com as questões incorporadas à narrativa.

Desdobrado em personagem, o autor revive as passagens dos romances, misturando-as com os acontecimentos de *Mc*. Os romances são, assim, retirados das suas situações específicas e lançados noutra dimensão temporal. As suas histórias são também *reais*. Eles tematizam, de modo semelhante ao texto memorialístico, os mesmos núcleos de experiência humana: o mundo sem nexo e absurdo do Nordeste brasileiro, o mundo de exploração e de submissão e falta de perspectiva.

Mas a pergunta persiste: a obra assim construída pôde dar conta do projeto? Avaliando os seus livros, o autor analisa a si próprio, a sua condição de classe, dissecando-se, expõe-se (como fazia com os protagonistas dos romances). Ele se considera incapaz de realizar aquela literatura que pode quebrar as barreiras da instituição.

Essas interrogações dão às *Mc* uma dimensão ética. As ações narradas são analisadas, avaliadas. Os personagens são agentes. Ao autor interessa questionar o sentido das ações humanas. A maneira de agir do General, a do Capitão Lobo, a de Gaúcho, a de Graciliano-personagem resultam de opções de cada um ou, em vez disso, são determinadas pelas condições, pelas situações? Quem se lembrar das confissões de Paulo Honório lembrar-se-á também de que o personagem considera que a vida é a responsável pela brutalidade com que ele trata as pessoas, tanto pelo suicídio de Madalena quanto pelo seu fracasso.

Não quer dizer que a imperfeição seja da natureza humana e seja a condição para que o homem descubra, nela, o ser perfeito. Em Graciliano não há Deus para justificar a imperfeição humana. Mas todos

os homens são postos à prova. Analisa-se, dissecam-se impiedosamente os personagens das *Mc* e, refletidos neles, os personagens dos outros livros. O único juiz é o leitor implicado, porque encarna o ideal de autoconsciência, de alguém responsável pelo seu destino.

Os agentes são sempre contraditórios. O capitão Lobo é capaz de ações que surpreendem o personagem-autor. Assim também o personagem Paulo Turco, do capítulo treze da quarta parte: condenado a mais de vinte anos, por coisa grave, provavelmente assassinato brutal, entretanto sustentava da cadeia uma família de pessoas desconhecidas:

Sempre me parecera que os criminosos não se diferenciavam muito da gente comum, mas ali me surgia um deles superior aos outros homens [...] E perguntei a mim mesmo se a virtude singular não compensava as faltas anteriores. (IV, 80-81).

Dentre os companheiros colocados à prova, muitos são intelectuais e dirigentes da Aliança Nacional Libertadora, ampla frente democrática que pretendia combater o “fascismo tupinambá”. O narrador coloca-se desde o início de maneira irônica perante a ANL. O seu depoimento enfoca, então, o distanciamento entre os intelectuais e a massa, assim como o despreparo de ambos, as dificuldades de transformar a realidade brasileira. Domina-o um profundo ceticismo que gera um individualismo não menos profundo.

O individualismo exacerbado de Graciliano Ramos talvez se explique como uma forma de crítica ao coletivismo retórico. Mas ele se condena pelo individualismo, assim como pela escrita solitária, embora

lute para preservá-la. Enquanto alguns escritores procuram “adular o operário” produzindo uma literatura fácil, ele se sente isolado pela autenticidade. O conflito entre a escrita solitária e a necessidade de agir perpassa todo o texto. Para manter-se crítica, a literatura precisa evitar toda possibilidade de reconciliação. Só assim ela conservará viva a reconciliação verdadeira como possibilidade. Enquanto isso, a literatura não deixa de ser cúmplice daquilo que quer combater. Escrever é uma culpa, e ele escreve para confessá-la.

O que diria, hoje, o autor se contemplasse o grande sucesso editorial das suas obras? Livros como *São Bernardo* e *Vidas secas* ultrapassam, hoje, a quinquagésima edição. Os dois transformaram-se em filmes de grande repercussão. Como diz Valentim Facioli, em ensaio de 1987, aqui já citado:

Hoje, com cerca de cinco milhões de exemplares vendidos, no Brasil e no exterior, Graciliano Ramos ocupa um espaço privilegiado como escritor, tendo penetrado ampla e generosamente no aparelho escolar brasileiro desde a metade do primeiro grau até a universidade, o que explica parte do sucesso editorial face à expansão desse aparelho nos últimos trinta anos.¹

Em face de mais esta contradição, ele com certeza comportar-se-ia de modo irônico também. Afinal, a sua literatura não chegou às classes

¹ Valentim Facioli, *op. cit.*, p. 94.

populares, fora do aparelho escolar; e se ela atingiu, por intermédio desse mesmo aparelho, as diversas camadas da classe média, isso se dá dentro das barreiras da instituição escolar-literária que ele queria combater e que, afinal, terminou por fortalecer. Hoje os seus livros têm grande peso no mercado editorial. De modo irônico, ele registraria a recepção neutralizadora dos seus livros, a redução de *Vidas secas*, por exemplo, a um fenômeno exclusivamente nordestino, desviando a atenção do aluno da questão da estrutura social brasileira e, por extensão, da estrutura capitalista mundial.

A respeito da sua localização na sociedade, nas classes sociais, o narrador observa que:

Aliás não me sentiria à vontade em nenhum lugar [...] Usava roupa e linguagem de burguês [...] Também me distanciava dos operários; se tentasse negar isto, cairia na parlapatice demagógica. Achava-me fora das classes, num grupo vacilante e sem caráter... (II, 214).

Crítico e inimigo da sociedade capitalista, o personagem-autor, entretanto, não demonstra confiança nos líderes que pretendem derubá-la. Deixa transparecer falta de confiança na competência desses e acentua o despreparo das massas. Na prisão, mantém-se sempre à parte, preferindo não participar das atividades de caráter comunitário. Além disso, é um descrente, e quando um oficialzinho cheio de susto lhe questiona: “– Então você não acredita na vitória da revolução”, responde-lhe:

Não acredito em nada, meu caro. Não sou crente. Julgo infalível a vitória da revolução, hoje, amanhã, não sei quando. Isto não é crença. É certeza. Se eu pudesse acreditar, acreditaria nos anjos, em Deus, que têm pelo menos a vantagem de ser velhos. (IV, 133).

Mais do que os defeitos dos líderes e o despreparo da massa, o personagem-autor critica os seus próprios defeitos. O mais importante defeito, contudo, está nas limitações do intelectual, “revolucionário chifrim”, para exercer o seu papel na história. Isso é também testemunhado e, dessa forma, as *Mc* constituem um capítulo da história do Brasil, o do relacionamento do intelectual com a massa. Assinala-se, então, a ausência de um projeto coerente e maduro para o país. A crítica ao tenentismo, movimento pretensamente revolucionário, é avassaladora:

Parecera-me então que a demagogia tenentista, aquele palavrório chocho, nos meteria no atoleiro. Ali estava o resultado: ladroagens, uma onda de burrice a inundar tudo, confusão, mal-entendidos, charlatanismo, energúmenos microcéfalos vestidos de verde a esgoelar-se em discursos imbecis, a semear delações. (I, 29).

O personagem-narrador dá o testemunho dos seus próprios defeitos. Nesse sentido, os episódios envolvendo o Capitão Lobo são exemplares. A ajuda que este lhe oferece e que lhe causa profundo choque e estranheza só mais tarde é compreendida e assimilada:

Mais tarde, em condições diversas, notei o engano, e arrependi-me de haver julgado mal as criaturas. Descendo muito, fraco e inútil, recebi favores que não poderia retribuir. Necessitamos conhecer a miséria para descobrir ações desinteressadas. Provavelmente elas existem na vida comum. Falta-nos, porém, meio de percebê-las. (II, 214-215).

A severa autocrítica revela-se instrumento de ascese e depuração. Este que se confessa pretende aperfeiçoar-se. No projetado diário, registrar-se-iam os passos do aperfeiçoamento.

O capítulo 34 da terceira parte, já estudado anteriormente, segue a dispersão do personagem-autor, que tem de atentar para várias pequenas coisas que acontecem ao seu redor e que exigem a sua participação. Um fio passa por estas pequenas coisas e costura-as, é a narrativa que o personagem José faz da sua vida: o péssimo relacionamento com a mãe e o padrasto; as surras, as fugas de casa. Enquanto o narrador repassa a história de José, os prisioneiros procuram se acomodar no corredor sombrio da Polícia Central. O personagem-autor lembra-se de alguém da sua terra que imigrara para o Sul em busca de melhoria de vida. Poderia lembrar-se de que ele próprio fizera isso. A infância de José mostra-se, então, semelhante à dele: a mesma falta de amor e a mesma violência. Referências são feitas à educação nordestina e à obra do autor, *Infância*. Mas enquanto José se revoltara, ele é “débil, submisso à regra, à censura e ao castigo [...]”. Embora simpatize com o oprimido, está distante dele, por sua condição de classe. O padrasto de José é um verdugo; ele, que criava pássaros

enquanto flagelava José, um dia encontra as gaiolas vazias. José fugira de vez. Neste momento da narração, várias vozes fazem-se ouvir; o narrador descreve-as: são de mulheres e homens presos, engaiolados. Alguém, então, traz um estrado para Graciliano-personagem, o que desperta a inveja e a ira de outro prisioneiro, com o qual ele se impacienta.

O capítulo, em vez de disperso, tem uma perfeita unidade e coerência textuais: trata-se da vida de pessoas sujeitadas a algum veredgo – o padrasto de José, os carcereiros, O Estado, os familiares do personagem-autor, a sociedade nordestina. O aparecimento de *Infância* não é acidental. Aquilo que ele testemunha é agora parte do testemunho maior, as *Mc*.

No episódio de José, o autor aponta a semelhança e as diferenças entre José e Graciliano-personagem. Depois, o texto envereda por outros assuntos, dando a impressão de que a comparação entre os dois personagens terminara ali. Mas ela continua. Para perceber isso, tenhamos em mente que a rebeldia de José lhe ocasionou grandes punições, enquanto o herói, embora preso, “acomodara-me a profissões honestas”. No instante em que a comparação é aparentemente interrompida, o herói ouve uma pessoa lhe chamar pelo nome, isto é, ouve alguém enunciar um signo das diferenças entre ele e José. É essa pessoa que lhe entrega o estrado. O herói fica envergonhado, pois aquele estrado significa uma regalia que lhe tornava ainda mais diferente de José. Sem saber como se livrar daquele segundo signo de diferenciação, ele ouve um “grunhido rouco” do outro prisioneiro, que reclama do seu privilégio. Bem observado, a comparação com José continua: a sociedade pune José (assim como o prisioneiro que reclama, Campobelo) e privilegia o herói, embora ele tente se livrar desses privilégios.

Neste momento entra em cena um outro personagem, Nunes, que procura por todos os meios mostrar-se dono de privilégios que, entretanto, não se patenteiam. No início do capítulo 35, o herói afasta-se do “tipo desagradável”. Depois, ele é transferido juntamente com outros prisioneiros. Ali permanecem apenas os presos comuns, os “três vagabundos”. O herói pensa então em voltar ao pavilhão dos primários e reencontrar os companheiros, pessoas do seu nível, “pessoas amáveis” com quem jogava xadrez, assistia a conferências, etc.

Em estudo sobre Sartre, Arthur C. Danto, analisando a questão da origem da consciência, afirma que “somente fico em posição de referir-me a mim mesmo pelo reconhecimento de que sou aquele a quem outros se referem quando se referem a mim”.² O nome é o signo primeiro do privilégio, é a referência a um universo de privilégios, e a ele se segue outro signo – o estrado. Isso desencadeia o sentimento de vergonha, que é um modo de consciência que me descobre um ser que é meu ser sem ser para mim. Sua estrutura, diz Sartre, é intencional: “[...] é apreensão vergonhosa de algo e esse algo sou eu. Tenho vergonha do que sou”. Sartre acrescenta que “[...] a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha perante alguém. Eu necessito do próximo para captar plenamente todas as estruturas do meu ser”.³

Assim também no capítulo onze da Colônia Correcional (III, 73), tendo sido designado para comandar um grupo de prisioneiros no momento da formatura no pátio da prisão, ele é tomado pelo sentimento de vergonha:

² Arthur C. Danto, *As idéias de Sartre*, p. 291.

³ Sartre. *El ser y la nada*, Tercera parte, “El Para-Otro”, p. 291.

La retirar-me, um guarda me deteve com esta decisão incompreensível:

– Na formatura reúna os seus homens lá no fundo.

– Os meus homens? gaguejei atarantado.

– Os seus companheiros. Mande que eles formem lá na porta.

Sucumbido, fui apontar aos recrutas o lugar onde nos alinharíamos [...] Pretendiam agora infamar-me, transformar-me em vigia dos meus amigos. O terror me obrigaria a mantê-los na disciplina e, sendo preciso, denunciá-los. Cabo de turma, com horror senti-me cabo de turma. Chegaria a conseguir bastante vileza para desempenhar esse papel?

Se antes a vergonha era o privilégio do estrado, ela agora tem outro nome: cabo de turma. Sobre o personagem-narrador caem os signos da diferenciação, que ele não procura, mas que lhe perseguem. A contraposição entre Nunes, o que buscava ter privilégios, José e Campobelo, que não os têm e talvez desejem tê-los, e Graciliano-personagem, que os tem sem querer, esta contraposição descreve, com lucidez irrepreensível, os conflitos de classe do autor. Há um paralelismo entre ele e Nunes: enquanto um tem os privilégios sem buscá-los, o outro não tem e os busca. Os dois reproduzem, na cadeia, a estrutura social dominante. Mas José e Campobelo, os oprimidos, que poderiam romper com essa estrutura, na verdade revoltam-se por não terem os privilégios, não por eles existirem. Eles que poderiam mudar a sociedade não estão preparados para isso. Não chegou o momento de a massa intervir na história. À classe média, por sua vez, resta este papel vergonhoso: cabo de turma.

Radicalizando a questão: haverá mesmo diferença entre Nunes e Graciliano-personagem? Basicamente não. A diferença é circunstancial: Graciliano-personagem vive a contradição do intelectual lúcido, que se beneficia da estrutura social ainda que de modo conflituoso.

O narrador não manifesta simpatia pelos prisioneiros políticos. Ele prefere os presos comuns, os sem privilégios. A sua simpatia por Gaúcho ofusca todos os demais personagens. Ele está no lado oposto do privilégio. O “arrombador”, o “escruchante”, tendo sido espancado por Alfeu, justifica a ausência de reação com um plano de fuga mirabolante. Fugiria dali como já fugira de Fernando de Noronha. A narração da fuga de Fernando de Noronha aparentemente não lhe desperta a curiosidade. No entanto, ele a reproduz detalhadamente. Gaúcho é uma espécie de herói ou anti-herói, como um outro José Baía. Tendo conseguido a liberdade, Gaúcho continuara “roubando, fazendo miséria”. O personagem-autor critica-o: “Diabo! exclamei atônito. Você perdeu uma boa oportunidade. Era fácil reabilitar-se”. A isto Gaúcho responde: “Não senhor. Nunca pensei nisso. Não aprendi nada. Só dou para roubar, é o que sei” (III, 178). Este é o motivo da admiração que Graciliano-personagem tem por Gaúcho: ele se recusa a inserir-se na ordem, como também José.

Ao intelectual cabe registrar os acontecimentos, analisá-los, entendê-los. É isso que a instituição literária impede. O que circula por seu intermédio fatalmente se neutraliza.

Registram-se acontecimentos para evitar que sejam esquecidos. Rememorar é, assim, evitar que se silencie sobre algo. A luta travada pela memória contra o esquecimento tem uma dimensão política, a qual fica bastante clara para o leitor das *Mc* desde o capítulo-prefácio,

como também fica claro que esta dimensão não é político-partidária. Trata-se de uma denúncia do “fascismo tupinambá”, mas não lhe serão imputadas culpas que na verdade não tem. Censurar e proibir livros, “foram raríssimos esses autos-de-fé”. Mais grave foi a perda da vontade de escrever, isto é, de reagir à opressão. A gramática e a lei são limites estreitos para o escritor, mas não são exclusivos do fascismo tupinambá. O escritor precisa estar atento para não permitir a instrumentalização do exercício de escrever. E escrever é um exercício porque é algo que se pratica a toda hora, renovadamente, como se fosse a primeira e a última vez. E nessa luta o escritor está só, ela pressupõe independência.

Mas, estetizado o testemunho, a luta contra o esquecimento é melancólica. Num momento de arroubo, o personagem-autor ameaça o diretor da prisão com a escrita de um livro que deveria denunciar os horrores sofridos pelos prisioneiros. Mas o autor-personagem, distanciado tantos anos dos acontecimentos, sabe que escrever não mudará a realidade. Mesmo porque o esquecimento não está apenas fora da memória, ele é capaz de invadi-la, miná-la, contaminá-la de esquecimento.

Em *São Bernardo* e *Angústia* também encontramos a tensão entre memória e esquecimento. No terceiro capítulo de *São Bernardo*, Paulo Honório conta-nos a história da sua vida, mas os dados sobre a idade, os nomes dos pais, sobre a sua infância são esquecidos. O esquecimento, entretanto, não ameaça a memória; a ausência de informação concreta nesses casos é parte essencial da constituição do personagem. A memória inclui o esquecimento e este a integra. Para Luís da Silva, o esquecimento já não possui essa positividade; encobre uma outra região, manda sinais de um mundo estranho, mundo em que pululam ratos,

cobras, etc. É, na verdade, a memória do desconhecido, a memória da loucura:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez.⁴

Em célebre ensaio sobre Proust, Benjamin afirma que o que importa ao memorialista “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. E pergunta-se: “Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?”⁵

Nas *Mc*, em várias ocasiões, o narrador desculpa-se por não conseguir lembrar-se com precisão dos acontecimentos. Contraditoriamente, no capítulo-prefácio, ele nos quer convencer de que a perda das notas o livrara da necessidade de fidelidade às lembranças. As notas seriam como um documento. Ele prefere narrar o que lhe ficou na memória: o que se apagou valia pouco, mas o que se manteve na memória cresceu, associou-se com outras coisas, e “é inevitável mencioná-las”. Entenda-se: é preciso esquecer para lembrar. A memória involuntária

⁴ *Angústia*, p. 110.

⁵ W. Benjamin, “A imagem de Proust”, *Obras escolhidas*, v. I, p. 37.

seleciona lembranças, guarda algumas, despreza outras. Do contrário lembrar-nos-íamos de tudo, o que seria desastroso, porque lembrar-se de tudo equivale a não se lembrar de nada.

A escrita da memória não é involuntária. É, como se disse, uma luta contra o esquecimento instalado no seu interior. São os lapsos, as lacunas; a memória entrecortada de esquecimento:

Com esforço desesperado arrancamos de cenas confusas alguns fragmentos. Dúvidas terríveis nos assaltam. De que modo reagiram os caracteres em determinadas circunstâncias? O ato que nos ocorre, nítido, irrecusável, terá sido realmente praticado? Não será incongruência? [...] Nessas vacilações dolorosas, apelamos para reminiscências alheias, convencemo-nos de que a minúcia discrepante não é ilusão. (I, 37).

A memória tem, assim, uma dimensão coletiva, embora o foco seja o do autor.

A crítica e a teoria contemporâneas empreenderam uma acirrada luta contra a redução da literatura a testemunho. Combateu-se, então, o realismo-naturalismo, o seu programa: a literatura como denúncia e documento das mazelas da sociedade burguesa. O texto literário seria, pelo contrário, intransitivo, e definir-se-ia pela predominância da função poética da linguagem, a linguagem voltada sobre si mesma. Mas, no final deste século, parece arrefecer-se essa concepção da literatura como texto

autotélico.⁶ O “mundo do texto”, como observa Ricoeur, elaborado por ruptura com o mundo real (e só nessa medida intransitivo), entretanto, abre-se outra vez para a história, para a realidade, por intermédio da atividade do leitor. Esses momentos da mimese literária desenrolam-se na perspectiva da comunicação: o leitor inicialmente despragmatiza o texto para melhor entender a realidade nele mimetizada; posteriormente, ele repragmatiza o texto, trazendo-o de volta à realidade. A intransitividade não está no fato de o texto literário não se reportar ao mundo real, mas de ele se constituir como um mundo próprio, o mundo do texto, em suma, porque ele é inseparável de sua forma verbal.

Já a fenomenologia da obra literária, com base no conceito de *epoché*, colocara que a obra literária empreende uma suspensão do mundo real para melhor apreendê-lo. Definindo *epoché*, Husserl assim se expressa:

Assim fazendo, eu não nego este mundo, como um sofista, nem ponho em dúvida a sua existência, como se fosse um cético; limito-me a realizar a *epoché* fenomenológica que me impede de considerar como existente o mundo que se encontra perante mim, contrariamente àquilo que faço na vida prática ou àquilo que se faz nas ciências naturais.⁷

Para Ricoeur, a incumbência da fenomenologia é procurar no texto, por um lado, a sua dinâmica interna e, por outro, a capacidade da obra de

⁶ Cf. Anne-Marie Pelletier, *Fonctions poétiques*.

⁷ Citamos de acordo com a edição italiana: Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, p. 66.

se projetar para fora de si mesma, engendrando um mundo que é a *coisa do texto*. Assim, os textos não proporcionam apenas o conhecimento de si mesmos, mas também, e em última instância, o conhecimento do mundo.

Algo similar acontece no processo da comunicação literária. O que uma obra literária comunica, em última instância, ao leitor é, para além do seu significado, o mundo que ela projeta e que constitui o seu horizonte. Todo enunciado diz alguma coisa sobre alguma coisa. A linguagem não constitui um mundo por si mesma. Para si mesma, ela é da ordem do mesmo; o mundo é o seu outro. Os textos poéticos também falam do mundo, ainda que não seja de modo descritivo.⁸

Assim, a literatura é também, a seu modo, testemunho. O intérprete encontrará no mundo da obra o mundo real. Mas isso independe, em certa medida, do autor. O mundo real estará na obra ainda que a obra trabalhe no sentido de escamoteá-lo. Isso não se revelará senão para o leitor especializado, capaz de seguir as diversas etapas da mimese literária. Não é a esse nível que se coloca a questão literária em Graciliano.

É preciso perceber no processo mimético, como descrito por Ricoeur, a questão ideológica, ou seja: a refiguração do mundo real não se dá de modo abstrato, mas está concretamente ligada à situação social do autor e do leitor. Concretamente não quer dizer simétrica nem mecanicamente. É essa lucidez que faz a grandeza da obra de Graciliano, mas também o que o atormenta.

Em *Mc*, a literatura é um método de conhecimento da realidade, não um modo de falseá-la, mesmo que em nome de “bons” propósitos,

⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, v. 1, p. 146-154.

mesmo em nome do regionalismo e da aparente valorização da cultura popular. Não se trata de “adular o operário”, de transmitir uma visão romantizada da realidade, ainda que seja a visão da revolução proletária. Trata-se de impedir o aproveitamento pela ideologia dominante da obra literária, a sua neutralização.

Em se tratando de um texto memorialístico, que tem parentesco tanto com a história quanto com a ficção, a intenção é narrar acontecimentos reais mas subjetivizados, isto é, refigurados literariamente.

A situação vivida pelos protagonistas dos livros de ficção é muito semelhante à do sujeito das memórias. Por um lado, os romances de Graciliano Ramos, dada a sua configuração realista, partem das experiências de vida do autor empírico; por outro, a referência das memórias, por sua natureza literária, é também metafórica (e metonímica).

Compare-se, por exemplo, o episódio da prisão de Graciliano-personagem com o da prisão de Fabiano. No caso das *Mc*, o narrador concentra-se no personagem que executa a prisão. Ele se pergunta, no final do capítulo 3 da primeira parte: “Por que vinha prender-me o sujeito que um mês antes me fora amolar com insistências desarrazoadas?” O tenente encarna algo invisível, mas atuante, o poder. O herói ocupa um alto posto no aparelho de Estado, mas fica claro que ele está aí como alguém que destoa, alguém que contraria o poder: “Realmente eu havia sido ali uma excrescência, uma excrescência agora amputada [...]” (I, 17). O tenente, pelo contrário, encarrega-se da sua prisão na qualidade de representante legítimo do poder.

Interessa-nos sublinhar a semelhança das condições em que ocorrem as prisões de Fabiano e de Graciliano-personagem. Ambos são vítimas da arbitrariedade de um poder invisível mas real, a cujo serviço

estão o tenente e o soldado amarelo, que usam o poder em benefício pessoal. Fabiano e Graciliano-personagem vivem situações de absurdo e perante elas são incapazes de reação.

É significativa, nos dois contextos, a presença da expressão “marrar paredes”: Fabiano, tentando entender o motivo da sua prisão, conclui que suas palavras não têm sentido, que ele conversa à toa, fica irado e dá “marradas na parede”.⁹ Graciliano-personagem, logo após ter sido preso, procura também entender

[...] a terrível situação que iria perdurar: uma curiosidade louca a emaranhar-se em cordas, embrenhar-se em labirintos, marrar paredes, e ali perto o informe necessário, imperceptível nas linhas de uma cara enigmática e fria. (I, 46).

O dicionário registra para “marrar” o significado de encontrar-se ou topar de frente com alguma coisa; defrontar, deparar, mas não na condição de homem, e sim na de animal, que foi a esta condição que os dois foram rebaixados. Fabiano procura ainda um sentido para a sua prisão e para outras coisas que “não podia explicar”:

Fossem perguntar a seu Tomás da Bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás da Bolandeira

⁹ Graciliano Ramos, *Vidas secas*, p. 35.

contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada.

Graciliano-personagem, por sua vez, é um intelectual, um escritor, alguém que “lia livros e sabia onde tinha as ventas”. No entanto, tampouco ele entende o que está se passando ou, mais ainda, não tem como intervir no curso dos acontecimentos, essencialmente absurdos. Nesse momento o intelectual identifica-se com a massa, compartilha a situação de oprimido.

A certa altura, Fabiano consegue arrumar as ideias:

O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não.

Momentos antes, ele “imaginara o soldado atirando-se a um cangaceiro na caatinga. Tinha graça. Não dava um caldo”. Mas o soldado amarelo “[...] não merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo”.

Esses pensamentos dizem mais do autor do que de Fabiano. É o primeiro que sabe que o soldado amarelo é parte de uma engrenagem. Em *Mc Graciliano*-personagem considera-se um “revolucionário chinfrim” e, assim como Fabiano, deseja enveredar por outra forma de luta. Anteriormente assinalamos esse desejo também em Luís da Silva. Mas apontamos também uma contradição: o autor de *Angústia* procura uma saída para o país, mas não a encontra tampouco naqueles líderes que com ele foram presos. Se tivesse encontrado uma saída, teria escrito

um outro livro, numa perspectiva de positividade. Por não a encontrar, escreveu a história de Luís da Silva, o qual, da mesma forma que Fabiano e Graciliano-personagem, é um emparedado: marrar paredes.

Foi a intenção de testemunhar que levou o autor a reproduzir o “relatório de Chermont”, a querer conhecer “a alma dos criminosos”, a ouvir as histórias de Gaúcho e Paraíba. Daí o interesse pelo outro, como contraparte ao interesse pelo eu. Com isso, a literatura distancia-se da figura do autor, extravasa a dimensão individual, projetando-se como testemunho da nossa época. A esse respeito, um trecho muito citado das *Mc*, o fim da justificativa inicial, diz do desagrado do autor em usar a primeira pessoa, o “pronomzinho irritante”. Ele se desculpa por ter de usá-lo e alega que o pronome lhe facilita a narração, mas afirma que “não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário”. De fato, o que o leitor tem à frente é o esforço do autor para ultrapassar o personalismo, o esforço para falar a respeito de assuntos, problemas e experiências de interesse coletivo. E é nesse sentido que o livro se justifica: ele gira em torno de algo que transcende o eu. Por isso o autor cobrava de si próprio a escrita do livro; por isso ele resolve escrevê-lo.

A história da prisão do autor-personagem é também a da prisão de muitas outras pessoas. A provação que atinge o herói atinge também os companheiros. O autor explora os momentos de fraqueza, como o de Manuel Leal, contrastando-os com outros de dignidade surpreendente, inesperada, como é o caso de Miguel Baptista, que o personagem-narrador encontra no trem a caminho do Recife. Os homens não são bons ou maus, mas são capazes de atos bons e maus:

Na ausência de Baptista, indaguei-me. Se os nossos papéis estivessem trocados, haveria eu procedido como ele, acharia a maneira conveniente de expressar um voto generoso? Talvez não. Acanhar-me-ia, atirar-lhe-ia de longe uma saudação oblíqua, fingir-me-ia desatento. Essas descobertas de caracteres estranhos me levam a comparações muito penosas: analiso-me e soffro. (I, 40).

As *Mc* são a descrição da prisão e de seus habitantes. A prisão reproduz o mundo lá fora, com o seu sistema de privilégios e de perseguições. O poder instrumentaliza os homens, escraviza-os. A prisão de fato funciona como exemplo para os que estão fora, tem um caráter disciplinar. A Colônia Correccional é como o inferno dantesco, é a ida sem volta, como assevera o guarda: “Vocês não vêm corrigir-se: vêm morrer”.

A prisão não poderia mais ser o lugar para reelaborar o livro defeituoso, nem para escrever a narrativa sobre a alma dos prisioneiros. A frase ecoa no espírito do personagem-autor, que se pergunta: “Quando chegaria a minha morte? Embora a julgasse próxima, de nenhum modo me desgostava”. Antes de matar, o sistema carcerário convence os seus habitantes da inevitabilidade da morte. A morte é o fim da luta, o que impediria que o testemunho acontecesse. O testemunho original não aconteceu, como o autor observa: “Na verdade, estávamos mortos, vamos ressuscitando” (I, 7).

A narrativa atual dá-se dentro de um período de tempo, iniciando-se com a prisão do personagem-autor e terminando pouco antes da sua libertação. Temos assim uma sequência dividida em quatro partes, começando com a viagem no *Manaus*, seguindo-se a passagem do herói por três prisões. Essa estrutura temporal é própria da natureza do relato,

em que os acontecimentos se sucedem uns aos outros num encadeamento linear. Entretanto, em vários aspectos, esta teleologia é negada.

Em primeiro lugar, porque a sequência dos acontecimentos narrados não resulta em nada, ela é em si mesma um não acontecimento: o herói é preso sem motivo aparente, passa quase um ano na cadeia à espera de que se apresente uma razão para a sua prisão, mantendo o leitor nessa mesma expectativa e, por fim, é solto também sem motivo.¹⁰ Se, além disso, ele necessitava de que se patenteasse o motivo da prisão para que ele pudesse, enfim, entender a sua vida, vivida sempre como se numa prisão, e isto jamais aconteceu, então a prisão de fato se revelou, ela também, um não acontecimento. A familiaridade do herói com a prisão é tal que ao entrar no cárcere aparenta tanta calma que o carcereiro comenta: “Este parece um cadeeiro velho”, e explica: “Entra como se estivesse em sua casa”. O herói nada responde, “pois me faltavam elementos para refutar a opinião do homem. Se ele, observador profissional dos delinquentes, me via assim, teria lá as suas razões” (I, 223).

Em segundo lugar, porque o personagem-autor alimenta o desejo de, na prisão, escrever uma narrativa sobre a vida na cadeia, o que também não se realizou. Esta narrativa primitiva é, assim, um outro não

¹⁰ Usamos aqui a expressão “não acontecimento” no sentido que lhe dá Michael Hollington: “Os não acontecimentos são traços característicos da escrita modernista. Se pensarmos em acontecimentos, desde *As três irmãs* até *Waiting for Godot*, é impressionante a quantidade dos que nunca se concretizam. O processo de K. em *O processo* nunca se realiza, e nunca chega o ‘grande ano’ em *O homem sem qualidades*, de Musil [...] Essa falta de acontecimentos reflete um sentido da época e também deriva da sensibilidade modernista em relação ao tempo”. Cf. “Svevo, Joyce e o tempo modernista”. In: Bradbury e McFarlane, *Modernismo, guia geral*, p. 352-353.

acontecimento, da maneira semelhante, como vimos, ao que acontece com o romance de João Valério.

Em terceiro lugar, porque o autor retardou a narrativa de “casos passados há dez anos”, preferindo tomá-los numa perspectiva de distanciamento. “As cenas próximas já não me interessam”, ele afirma, e vê-se ligado a outros episódios, distantes no tempo, os de quando estivera no hospital para ser operado. A perspectiva de simultaneidade com que o personagem-autor vivencia os acontecimentos do passado recente e do remoto indica que o seu interesse é por um tempo mais amplo do que o da prisão. Mesmo porque o hospital é uma outra forma de confinamento. Aparentemente a mistura é um “amálgama incoerente”, mas o autor está em busca de um sentido comum, o que é contrário à natureza de coisa única que tem o acontecimento.

Se estas páginas registram-se não acontecimentos, afinal o que nos conta o testemunho? A não liberdade só existe como negação de algo, ou seja, da liberdade. Se as *Mc* (e com elas a obra de Graciliano Ramos) são a descrição, a análise e a dissecação da não liberdade, para que isso seja assim é preciso que, nelas, se faça presente a liberdade. Do contrário, nem o autor nem o leitor poderiam contrapor alguma coisa ao cárcere. A insistência de Graciliano Ramos em narrar situações de opressão, este repisar de fatos essencialmente iguais que colocam o leitor perante uma galeria de prisioneiros, de quadros e exemplos de não liberdade, esta insistência é, entretanto, a insistência na liberdade.

As *Mc* são, assim, e paradoxalmente, a memória da liberdade. São a memória da liberdade no sentido que Marcuse conceitua “memória”:

A função terapêutica da memória deriva do valor de verdade da memória. O seu valor de verdade reside na função específica da memória, que é a de conservar as promessas e potencialidades que são traídas e até proscrias pelo indivíduo maduro, civilizado, mas que outrora foram satisfeitas, em seu passado remoto, e nunca inteiramente esquecidas.

Ele acrescenta que: “*A recherche du temps perdu* converte-se no veículo de futura libertação”.¹¹

Segundo Frederic Jameson, em Marcuse a função primária da memória está a serviço do princípio do prazer:

É porque conhecemos, no início da vida, uma plenitude de gratificação psíquica, porque conhecemos uma época anterior a toda repressão [...] que a memória, mesmo a memória obscurecida e inconsciente desse paraíso pré-histórico do psiquismo individual, pode realizar seu profundo papel terapêutico, epistemológico e mesmo político.¹²

A memória dos não acontecimentos serve para alimentar uma outra memória, a do que não pôde acontecer. Na verdade, esta descaracterização da dimensão temporal, comum à obra de Graciliano como um todo, já foi objeto de análise por parte de vários dos seus críticos. Registremos aqui alguns.

¹¹ Herbert Marcuse, *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, p. 38-39.

¹² Frederic Jameson, *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no século XX*, p. 92.

Álvaro Lins, no ensaio já citado aqui, observa que Graciliano Ramos se valeu em suas obras do recurso da abstração do tempo. Em *Angústia* “[...] no tempo não havia horas”, e em *São Bernardo* há um relógio mas que “tinha parado”. A ausência de tempo vai determinar a ausência de ação direta no romance.¹³

Depois de Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux registra a tendência na obra de Graciliano ao imobilismo. O criador de Paulo Honório quer “voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo”.¹⁴

Fernando Cristovão assinala a predominância do tempo psicológico sobre o tempo cronológico. Essa predominância anuncia-se em *Caetés*, confirma-se em *São Bernardo* e culmina em *Angústia* e *Vidas secas*. Mas Fernando Cristovão não afirma que não existe tempo, o que há “é um tempo percebido à maneira moderna”, ou seja, de maneira dinâmica:

O tempo de Graciliano é, cumulativamente, precipitado e lento, duma lentidão cheia de vazios e sentidos densos. É igual ao tempo do homem moderno, jogado entre as acelerações do progresso e as compensações e pausas das suas defesas de ruptura e ócio.¹⁵

¹³ Álvaro Lins, “Valores e misérias das vidas secas”. In: Garbuglio, *op. cit.*, p. 264.

¹⁴ Otto Maria Carpeaux, “Visão de Graciliano Ramos”. In: José Carlos Garbuglio (Org.), *op. cit.*, p. 247.

¹⁵ Fernando Cristovão, *op. cit.*, p. 102.

Também João Luiz Lafetá trata da questão do tempo em Graciliano Ramos, a propósito de *São Bernardo*. Segundo esse crítico, em *São Bernardo* o tempo histórico decorre, mas à revelia do protagonista. O questionamento da objetividade dá-se aí de diversas maneiras, dentre as quais se encontra a marcação do tempo, que, após a morte de Madalena (quando termina a vida e começa o romance), escapa ao herói.¹⁶

Se é verdade que a vivência do tempo em Graciliano é moderna, entretanto é também verdade que há na obra de Graciliano uma recusa da ideia de tempo como progresso, de tempo linear a caminho sempre do futuro, uma recusa da orientação para o futuro que caracteriza em geral a modernidade.¹⁷ No caso de um escritor como Graciliano, estamos em presença de uma modernidade crítica de si mesma, no sentido colocado por Habermas em “Excursão sobre as teses de Filosofia da História de Benjamin”.¹⁸

Nas “Teses sobre a Filosofia da História”, Benjamin combate a visão da modernidade orientada exclusivamente para o futuro e propõe uma outra visão capaz de incluir uma orientação ainda mais radical para o passado. Daí a solidariedade com todos aqueles que pela mão do homem foram feridos, solidariedade esta que só se pode efetivar por

¹⁶ João Luiz Lafetá, “Narrativa e busca”. In: Garbuglio, *op. cit.*, p. 304-307.

¹⁷ Cf. J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 23.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 24.

meio do papel da memória.¹⁹ Segundo Benjamin, a força libertadora da recordação não se refere à dissolução do poder do passado sobre o presente, mas ao resgate de uma dívida que a atualidade tem contraída com o passado.

Parece-nos que de todos os personagens de Graciliano o que mais encarna esta crítica ao progresso como força avassaladora e inexorável é o seu Ribeiro de *São Bernardo*. Ele é o representante dos excluídos, daqueles de cujo sacrifício depende o projeto de futuro. Ele deverá ser esquecido. Quando o narrador o conhece, ele tem 70 anos e é infeliz. Mas antes, na povoação onde morava, era o Major. O Major era o chefe incontestado de todos que lá moravam. Não exercia o seu comando por interesse pessoal nem de modo arbitrário. Estava ali como juiz, resolvendo pendências, ajudando os pobres, aconselhando-os, impedindo que os moradores se desentendessem. Era lido, conhecia leis. A mulher de seu Ribeiro substituíra o vigário, “rezava o terço e contava histórias de santos às crianças. É possível que nem todas as histórias fossem verdadeiras, mas as crianças daquele tempo não se preocupavam com a verdade”. Com o progresso, a vila transformou-se em cidade. Passou a ter chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia: “Trouxeram máquinas – e a Bolandeira do Major parou”. O vigário construiu uma igreja nova. Veio também o médico. Perdendo sua função e identidade, seu Ribeiro muda-se para a capital, onde passa a viver como indigente. Paulo Honório diz-lhe por fim:

¹⁹ Walter Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’histoire”, *Oeuvres, poésie et révolution*, 1971.

Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo.²⁰

A contradição que se nos apresentou inicialmente não se resolveu. A literatura como forma de vida e de conhecimento padece de um grande mal: é arma “fraca e de papel”, não pode substituir a ação tão ansiada por Fabiano, por Luís da Silva e pelo autor-personagem. São todos iguais a José Baía. Como tal, ela é praticada como culpa. É impossível de se realizar plenamente. As obras escritas tematizam essa impossibilidade. Embora escrever signifique para Graciliano Ramos a única forma de vida, embora se tenha dedicado de maneira quase exclusiva a ela, é algo desesperado, exercido como negatividade. A literatura como ação, esta que teria eficácia na sociedade, que poderia servir de ameaça ao diretor da prisão, ela, entretanto, erra o alvo, antes mesmo de acionada. Ainda assim é preciso que se procure, se não superar os condicionamentos, descrevê-los ao mesmo tempo em que se descreve o mundo de opressão em que vivem os personagens. A descrição dessa trajetória é que se configurou, recusando-se, entretanto, a se fechar.

²⁰ *São Bernardo*, p. 90-91.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Graciliano Ramos

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 22. ed. São Paulo: Record, 1986.

_____. *São Bernardo*. 15. ed. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Angústia*. 28. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984.

_____. *Vidas secas*. 58. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1986.

_____. *Infância*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *Insônia*. 12. ed. São Paulo: Record; Martins, 1976.

_____. *Memórias do cárcere*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 4 v.

_____. *Viagem*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1961.

_____. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1989.

_____. *Viventes das Alagoas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1970.

_____. *Alexandre e outros heróis*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1870.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Relatórios*. Organização de Mário Hélio Gomes de Lima. Rio de Janeiro: Record; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

Bibliografia sobre Graciliano Ramos

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista* (análise socio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos). São Paulo: Ática, 1981.

ALVES, José. “*Vidas secas*, roman de l’absurde”, *Séminaire Graciliano Ramos Vidas Secas*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1972.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno* (ensaios de crítica literária e ideológica). São Paulo: Ática, 1988.

_____. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 309-322, 1955.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica 2).

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica 2).

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão* (ensaios sobre Graciliano Ramos). Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CANÍZAL, Eduardo Peñuela. *Duas leituras semióticas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo* (uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos). São Paulo: Ática, 1983.

CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

DIAS, Ângela Maria. O poder do estilo contra o estilo do poder. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 84, p. 10-31, jan.-mar. 1986.

FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra (biografia intelectual). In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Introdução à seleção de trechos de *Memórias do cárcere*. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Dettera: ilusão e verdade – sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 35, p. 43-68, 1993.

GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

KOTHE, Flávio. Graciliano e a antagonista silenciada. In: FISCHER, Luis Augusto (Org.). *Graciliano Ramos, Cadernos Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, número especial, p. 20-26, 1993.

LAFETÁ, João Luiz. Narrativa e busca. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. *Por que literatura?* Petrópolis, Vozes, 1966.

_____. Graciliano e a recusa do caeté. *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 1992.

MORAES, Dênis. *Velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

PEREIRA, Manuel da Cunha. A obra-prima de Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica 2).

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano* – configuração humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Cadeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

REIS, Zenir Campos. Memórias do cárcere: compreender, resistir. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 de julho de 1984.

_____. Tempos futuros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 35, p. 69-92, 1993.

SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em *Memórias do cárcere*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 332-337, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *São Bernardo e os processos da comunicação*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Bibliografia teórica e geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ABBOTT, H. Porter. Autobiography, autography, fiction: groundwork of a taxonomy of textual categories. *New Literary History*, Virgínia, The University of Virginia Press, v. 19, n. 3, p. 597-615, 1988.

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores.)

AGUIAR E SILVA, Victor M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Récit épique et roman. Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Ulisséia.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. I.

_____. *Oeuvres, poésie et révolution*. Paris: Éditions Denoël, 1971.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

BOOTH, Wayne. *Retórica da ficção*. Lisboa: Arcádica, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

BRADBURY; MCFARLANE. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUSS, Elisabeth E. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique*, Paris, v. 17, p. 14-26, 1974.

BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1987.

CERDA, Martin. La autobiografía como género. In: NARVAEZ, Jorge (Ed.). *La invención de la memoria* (actas). Santiago: Pehuén, 1988.

COIRAULT, Y. Autobiographie et mémoires (XVII-XVIII siècles), ou existence et naissance de l'autobiographie. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, v. 75, n. 6, p. 937-956, 1975.

DANTO, Arthur. *As ideias de Sartre*. São Paulo: Cultrix, 1978.

DILTHEY, W. *Obras, VII, el mundo historico*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

GUSDORF, Georges. Conditions and limits of autobiography. In: OLNEY, James (Org.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1980.

_____. De l'autobiographie initiale à l'autobiographie genre littéraire. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, v. 75, n. 6, p. 957-994, 1975.

HABERMAS, J. *Ensaio políticos*. Barcelona: Península, 1988.

_____. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HEGEL. *Fenomenologia del espíritu*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

_____. *Estética. A ideia e o ideal*. Lisboa: Guimarães, 1959.

HUSSERL, E. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Torino: Einaudi, 1965.

IDT, Geneviève. Intertextualité, transposition, critique des sources. *Nova Renascença*, v. IV, jan.-mar., 1984.

IFRI, Pascal. Focalisation et récits autobiographiques. L'exemple de Gide. *Poétique*, Paris, v. 72, p. 483-495, 1988.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma*. Teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito ficcional*. Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. cap. IV.

LINTVELT, Jaap. *Essai de typologie narrative*. Le “point de vue”. Paris: Librarie José Corti, 1981.

LUKÁCS, George et al. *Polémica sobre realismo*. Barcelona: EBA.

MANDEL, Barret J. Full of life now. In: OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 180, p. 38.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 5. ed. São Paulo: Guanabara, 1972.

MARX-ENGELS. *Die deutsche Ideologie/ L'Ideologie Allemand*. Éditions bilingue. Paris: Éditions Sociales, 1972.

MEDEVEDEV, Pavel. *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1976.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa, ficção & história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OLNEY, James. Autobiography and the cultural moment: a thematic, historical, and bibliographical introduction. In: OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 180, p. 38.

PELLETIER, Anne-Marie. *Fonctions poétiques*. Paris: Klincksieck, 1977.

PIÑA, Carlos. Verdad y objetividad en el relato autobiográfico. In: NARVAEZ, Jorge (Ed.). *La invención de la memoria (actas)*. Santiago: Pehuén, 1988.

PRINCE, G. Introduction a l'étude du narrataire. *Poétique*, Paris, Seuil 14, p. 178-196, 1973.

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

RENZA, Louis A. The veto of imagination: a theorie of autobiography. In: OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 180, p. 38.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, I, 1983, II, 1984, III, 1985.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

SARTRE, J.-P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1972.

STAROBINSKY, Jean. Le style de l'autobiographie. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

SEARLE, John. The logical status of fictional discourse. *New Literary History*, Virgínia, The University of Virginia Press, IV (2), p. 319-332, 1975.

SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, T. *Mikhail Bakhtin, le principe dialogique, suivi de Écrits de Cercle de Bakhtin*. Paris: Seuil, 1981.

VANCE, Eugene. Le moi comme langage. *Poétique*, Paris, Seuil, v. 14, p. 163-177, 1973.

WAELEHENS, A. de. Sobre el inconsciente y el pensamiento filosofico. In: EY, Henry. *El inconsciente* (coloquio de Bonneval). Cidade do México: Siglo XXI, 1970.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

WILLIAM, Ray. *Literary meaning*. From phenomenology to deconstruction. Cambridge; Massachusetts: Basil Blackwell, 1989.

Este livro foi composto em Adobe Caslon Pro 12 e
impresso no sistema *offset*, sobre papel *offset* 75g/m², com
capa em papel cartão supremo 250 g/m².