

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL

***A Construção da Identidade Narrativa nas
Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos***

João Ribeiro Neto

Vera Maria Chalmers (Orientadora)

Campinas
Agosto - 2006

João Ribeiro Neto

***A Construção da Identidade Narrativa nas
Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos***

Dissertação de Mestrado
apresentada à Comissão de Pós-
Graduação do Instituto de
Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de
Campinas, como parte dos
requisitos para obtenção do título
de Mestre em Teoria e História
Literária

Orientadora: **Profa. Vera Maria Chalmers**

**Unicamp
Campinas
2006**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

R354c

Ribeiro Neto, João.

A construção da *identidade narrativa* nas *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos / João Ribeiro Neto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Vera Maria Chalmers.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Memórias. 2. Identidade narrativa. 3. Estado de exceção. 4. Ipseidade. I. Chalmers, Vera Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The construction of the *narrative identity* in Memories of Prison by Graciliano Ramos.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Memories; Narrative identity; state of exception; *Ipséité*; Prison.

Área de concentração: Teoria Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Vera Maria Chalmers (orientadora), Profa. Dra. Marília Pacheco Fiorillo, Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado, Profa. Dra. Viviane Veras, Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.

Data da defesa: 30/08/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Vera Maria Chalmers

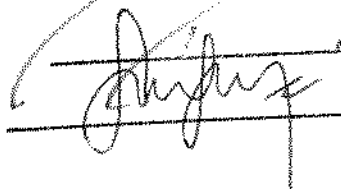
Antônio Arnoni Prado

Marília Pacheco Fiorillo

Maria Viviane do Amaral Veras

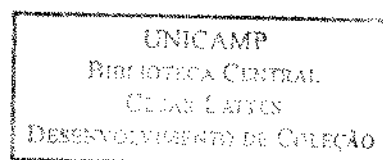
Francisco Foot Hardman

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:



IEL/UNICAMP
2007

20752745



Dedicatória

Dedico à Zezé Reginato, companheira de toda a vida, com quem minha identidade está misturada numa identidade não-narrada

Aos meus pais, João e Maria, e aos meus filhos, Vanessa, Maurício e Fernanda, sem os quais eu não teria identidade

Aos meus amigos que morreram lutando contra a ditadura e produziram uma identidade de heróis:

José Arantes, o Zé

Aurora Maria Furtado do Nascimento, a Lola

José Antônio Abi-Eçab,

Kátia Abi-Eçab

Fernando Ferreira

Aos meus irmãos,
Roberto e Míriam

Aos meus cunhados

Maria do Carmo Reginato Brant de Carvalho

e

Cley Gama de Carvalho (falecido)

Agradecimentos

A todos que contribuíram de alguma maneira
para este parto da montanha:

Vera Maria Chalmers, minha orientadora,

Samira Campedelli, que me obrigou a fazê-lo.

Maria Betânia Amoroso, Márcio Seligman-Silva, Antônio
Arnoni Prado, Jeanne Marie Gagnebin, pelos magníficos
cursos que ministraram, durante o meu mestrado,

Claudinei, Marco Fontanella e Annita Costa Malufe, meus
colegas estimuladores nos diversos cursos do mestrado

Adélia Bezerra de Menezes, paciente orientadora da
primeira tentativa fracassada de estudar o Graciliano,

Vivian Andrade na tradução do abstract,

Viviane Veras e Ana Elvira, nas conversas formadoras e
informadoras, poços de erudição, que me mantêm *up-to-date*,
n'est-ce pas?.

Resumo

Este trabalho faz uma investigação da construção da *identidade narrativa*, como formulada por Paul Ricoeur (1988), nas *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos. Reflete sobre as condições históricas dos fatos narrados, especialmente sobre as condições de seu encarceramento na constituição da sua identidade. Analisa as características do texto de memórias e da sua relação com a autobiografia, a confissão e a ficção. Verifica a relação entre a obra de ficção de Graciliano e a obra memorialística pela forte presença daquela no texto desta, e analisa o processo de criação da identidade na elaboração do texto das memórias.

Palavras-chave: memórias, identidade narrativa, estado de exceção, ipseidade, cárcere.

Abstract

This paper explores the construction of the *narrative identity* developed by Paul Ricoeur (1988) in *Memories of Prison* by Graciliano Ramos. It aims to reflect on the historical conditions of the reported facts, especially about his imprisonment in his identity formation. An analysis was carried out to verify the characteristics of the memoirs text and to identify its relation to the autobiography, the confession and the fiction. It establishes the relationship between Graciliano Ramos's work of fiction and the literary production of memoirs.

Key-words: memories, narrative identity, state of exception, *ipseité*, prison.

Sumário

1. Vigência do vazio de direito na prisão de GR.	p. 13
1.1 Tenentes versus oligarcas	p.15
1.2 Repressão sem a força da lei: estado de exceção	p.18
 2. A crítica da obra de Graciliano Ramos.	 p.23
2.1 Álvaro Lins	p. 28
2.2 Antonio Candido	p. 31
 3. A crítica das <i>Memórias do Cárcere</i>.	 p.51
3.1 Jacob Guinsburg	p. 51
3.2 Antonio Candido	p. 56
3.3 Jacob Gorender	p. 52
3.4 Bóris Schnaiderman	p. 54
3.5 Alfredo Bosi	p. 56
3.6 Vânder Melo Miranda	p. 62
3.6.1 A ilusão autobiográfica	p. 63
3.6.2 Graciliano Ramos: ficção autobiográfica	p.70
 4. A construção da identidade narrativa: "si mesmo como um outro".	 p. 77
4.1 A interpretação de Hermenegildo Bastos	p. 77
4.2 O autoquestionamento literário	p. 83
4.3 Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura	p. 87
4.4 Memória e projeto da obra, o texto da autoria	p. 92
4.5 Narração da identidade	p. 96
 5. Referências	 p.109

Capítulo 1

Vazio de direito ou estado de exceção na prisão de Graciliano

“Não há nada mais precário do que a justiça” (RAMOS, 1990, p. 31)

“A lei existe para burlar a execução da justiça” (MILLOR FERNANDES)

O encarceramento de Graciliano Ramos ocorreu num momento histórico de vigência do estado de exceção. Ele foi preso sem acusação formal, sem o mandado de um juiz, sem nenhum ritual jurídico que o formalizasse. Permaneceu preso por dez meses e oito dias e foi solto sem nenhuma acusação nem foi submetido posteriormente a um processo judicial. O comportamento do escritor, no momento da prisão, é o de quem esperava que aquilo acontecesse. Para tanto, faz a mala e passa o dia na expectativa de que alguém viesse prendê-lo. Submete-se ao ato como se ele fosse *natural*. Ele esperava que isso acontecesse e podemos concluir que essa expectativa tinha lógica, dentro do contexto histórico específico daquele momento. Graciliano era simpatizante da ANL, uma organização política de esquerda, uma frente ampla, que congregava cidadãos insatisfeitos com o rumo tomado pela Revolução de 30 e que tinha caráter nacional, o que nenhum partido político brasileiro tinha conseguido realizar até aquele momento. Como organização política de esquerda contrapunha-se frontalmente à Ação Integralista Brasileira (AIB), organização política de direita, que tinha simpatias pelo nazismo e pelo fascismo, e que também tinha caráter nacional, como a ANL. Os confrontos entre elas foram algumas vezes violentos, com mortos e feridos. Esta mobilização política, de âmbito nacional e com ações contínuas de grandes grupos de pessoas em teatros ou nas ruas, nunca tinha acontecido antes na história brasileira. A ANL tinha sido colocada na ilegalidade através de um ato do presidente Getúlio Vargas, em junho de

1935, com fundamento na Lei de Segurança Nacional (chamada popularmente de lei monstro), lei aprovada em abril de 1935, menos de um ano após a promulgação da nova Constituição. Os dois livros publicados por Graciliano Ramos, antes de sua prisão, *Caetés* e *São Bernardo* mostravam um escritor com uma postura crítica da sociedade, que assumia uma perspectiva à esquerda daquela que tinham as autoridades do momento. Era *natural*, como ainda é hoje, que "crimes de opinião" sejam punidos no Brasil, especialmente se o autor dessas opiniões tem simpatias pelo comunismo, pelo socialismo ou pelo marxismo. Opinião é crime num estado de exceção, se ela critica o estado vigente. E, naquele momento histórico, ter simpatias pelo comunismo no Brasil era um crime grave.

A prisão ocorreu no dia 3 de março de 1936, em Maceió, Alagoas, onde exercia, naquele momento, a função de diretor da Instrução Pública de Alagoas, como membro da equipe do ex-interventor e governador eleito, Osman Loureiro de Freitas, após alguns rumores que já a antecipavam:

No começo de 1936, funcionário da Instrução Pública de Alagoas, tive a notícia de que misteriosos telefonemas, com veladas ameaças, me procuravam o endereço. (RAMOS, 1990, p. 25)

Com exceção do interregno de 1932, quando voltara a Palmeira dos Índios, onde redigira o texto do seu segundo romance *São Bernardo*, Graciliano vivera em Maceió desde 1930. No ano anterior, 1933, já publicara *Caetés*, seu primeiro romance, e em 34, *São Bernardo*. A publicação das duas obras fora recebida positivamente pela crítica e tornara Graciliano Ramos um personagem intelectual de repercussão nacional. Sua obra literária incipiente já o transformara de romancista estadual em romancista nacional.

Em Maceió, Graciliano não era somente uma personalidade intelectual. Era também uma personalidade política, pois exercera três cargos políticos importantes, como prefeito de Palmeira dos Índios, por dois anos, 1928 e 1929, diretor da Imprensa Oficial, por dois anos, 1930 e

31, onde o surpreendera a Revolução de 30, e diretor da Instrução Pública, por três anos, 1933, 34, 35, até o momento de sua prisão, no início de 1936. Nos dois primeiros cargos, estava vinculado à oligarquia da República Velha, através do relacionamento pessoal com Álvaro Paes, presidente de Alagoas, que o tinha como correligionário, no cargo de prefeito de Palmeira dos Índios, e que o nomeara diretor da Imprensa Oficial, no reconhecimento dos vínculos políticos e pessoais, mas também no reconhecimento de sua competência administrativa, longamente aprendida na administração da casa comercial herdada do pai, assim como na administração de Palmeira dos Índios. Seus relatórios administrativos como prefeito, redigidos para o governador Álvaro Paes, e divulgados na imprensa por Augusto Frederico Schmidt, mostravam-no não somente como um escritor, pela qualidade do texto, mas também como um excelente administrador.

Tenentes versus novos oligarcas

O exercício do segundo cargo em nível estadual, diretor da Instrução Pública, já se dera por convite do interventor, capitão Afonso de Carvalho, também literato, a partir de janeiro de 1933, mantendo-se ao longo de tempestades políticas intermediárias até a chegada do interventor Osman Loureiro de Freitas, que depois seria eleito governador, de acordo com as normas da Constituição de 1934. Em Alagoas, os tenentistas disputavam o poder estadual com as oligarquias que tinham apoiado a Revolução. Não conseguiram assumir imediatamente a chefia do governo. Depois de dois civis, Hermilo de Freitas Melro (1930/31) e Luís de França Albuquerque (1931/32), dois militares passaram pela interventoria em menos de um ano, Cap. Afonso de Carvalho (1932/33) e Cap. Tasso de Oliveira Tinoco (1933), sendo logo substituídos por um civil interino, Oscar Jugurta Couto (1933), antes da chegada de Osman Loureiro de Freitas, que permaneceria

no cargo até 1940, por oito anos, inicialmente como interventor (33/34), depois como governador (34/37) e novamente como interventor (37/40).

Os tenentistas tiveram uma participação igualmente transitória, nos estados mais importantes, São Paulo (João Alberto), Pernambuco (Carlos de Lima Cavalcanti), Bahia (o Tenente Juracy Magalhães só assume em 31, depois de cinco interventores) e Distrito Federal (Pedro Ernesto, em 31). Tiveram muito poder no início da Revolução, mas esse poder conquistado pela força das armas e das idéias políticas renovadoras foi-se tornando cada vez mais fraco até se diluir completamente, após a promulgação da Constituição, em 1934. Em Minas, o interventor, Olegário Dias Maciel, que pertencia à oligarquia, apoiara a Revolução, e no Rio Grande do Sul o interventor era o General Flores da Cunha, homem forte, da confiança de Getúlio Vargas, da oligarquia que se opunha ao poder dominante antes de 30.

O confronto entre a oligarquia e os tenentistas pelo comando dos governos estaduais, após a Revolução, resultou em disputas que chegaram ao conflito armado. Em Alagoas, Osman Loureiro sofreu uma tentativa de "golpe estadual", em 34, antes da eleição do presidente da República, pela Assembléia Nacional Constituinte. O líder foi o irmão do ministro da Guerra, Silvestre Péricles de Góis Monteiro, à frente de um grupo armado. Foi preso e recolhido ao quartel do 20º BC, em Maceió, e posteriormente transferido para o Rio de Janeiro. É importante lembrar que esse episódio ocorrido no dia 8 de março fazia parte de um contexto maior em que o general Góis Monteiro, ministro da Guerra, articulava um golpe militar contra Getúlio ou movia uma ação no sentido de se eleger presidente após a conclusão dos trabalhos da Constituinte.¹ Essa articulação foi desarmada com muita habilidade por Getúlio Vargas, com apoio dos generais que lhe eram fiéis. Dentro desse mesmo contexto, dezenove dias

¹ Relato nas páginas 321 a 324 do livro *A República Nova*, de Edgar Carone, Difel, 1974. Faz parte do tópico "O problema presidencial. Tentativa de golpe do Gen. Góis Monteiro".

depois, a 27 de março, no estado vizinho de Sergipe, o Cap. Augusto Maynard Gomes, interventor tenentista, pediu exoneração.

A disputa política entre representantes da oligarquia e tenentistas desenrolou-se de maneira acirrada desde novembro de 30, quando Getúlio assume o poder até o golpe de 37, com o predomínio inicial dos tenentes e o predomínio final das oligarquias – tanto a que aderira à Revolução de 30 quanto a que havia perdido o poder, que sustentam, ambas, o golpe de novembro de 37. Um dos episódios marcantes desse confronto foi vivido em São Paulo, onde a oligarquia ligada ao Partido Democrático esperava assumir a interventoria, mas foi preterida pela nomeação do Cap. João Alberto, um dos líderes mais notórios do tenentismo. Simultaneamente, todos os prefeitos do PRP foram substituídos por prefeitos do Partido Democrático, que passou a deter o poder político de fato no estado. A falta de uma base de apoio político tenentista no estado de São Paulo levou à queda de João Alberto, que Getúlio substituiu por um paulista, Pedro de Toledo, um interventor que logo se aliaria politicamente à oligarquia paulista cafeeira que perdera o poder com a revolução, aderindo logo depois à Revolução Constitucionalista, em 1932. Essa luta revela as questões políticas fundamentais que estavam em jogo com a Revolução, entre as quais a substituição do federalismo pelo centralismo na organização política do Estado brasileiro, talvez a mais relevante de todas. Essa mudança prevaleceu, apesar da derrota política posterior dos tenentes, e enfraqueceu o poder das oligarquias locais. Obrigava os atores a se comportar politicamente no contexto nacional e não no estadual. Uma das consequências seria o fim dos partidos estaduais e a constituição de partidos nacionais, de que a ANL e a Ação Integralista foram precursores, o que somente se concretizou em 46, com a queda de Getúlio.

Os tenentes sempre se colocaram contra a convocação da Constituinte. Acreditavam que a realização das reformas políticas seriam inviáveis num contexto político eleitoral dominado pelas oligarquias estaduais, como vinha ocorrendo na República Velha. A pressão das

oligarquias estaduais, fortalecida pela Revolução Paulista, levou Getúlio à convocação da Assembléia Nacional Constituinte. Nesse momento, já estava claro que Getúlio fazia um jogo de permanência no poder, independentemente do que pensava fazer com ele, e atuando com tendências cada vez mais conservadoras. Como chefe do Governo Provisório (entre 1930 e 1934), com poderes absolutos, sem poder legislativo, tinha condições de manipulação do jogo político. Jogou para controlar a Assembléia Nacional Constituinte, utilizando todos os recursos que estavam ao seu alcance. Nomeou uma Comissão Eleitoral que definiu as regras da eleição. Manipulou a eleição do presidente e da mesa que conduziu a Assembléia. Nomeou a comissão que escreveu o ante-projeto da Constituição. Mas mesmo assim, ficou insatisfeito com os resultados. Na posse como presidente, a 20 de julho de 1934, quatro dias depois da promulgação da Constituição e três depois da sua eleição, Getúlio declara:

Ora, quem examinar atentamente a matéria da nova Constituição verificará, desde logo, que ela fragmenta e dilui a autoridade, instaura a indisciplina e confunde, a cada passo as atribuições dos Poderes da República. (...) A Constituição de 34, ao revés da que se promulgou em 1891, enfraquece os elos da Federação: anula, em grande parte, a ação do presidente da República, cerceando-lhe os meios imprescindíveis à manutenção da ordem, ao desenvolvimento normal da administração: acoarçoa as forças armadas à prática do faccionismo partidário, subordina a coletividade, as massas proletárias e desprotegidas ao bel-prazer das empresas poderosas: coloca o indivíduo acima da comunhão. (Arquivo Getúlio Vargas (GV 34.04.15/02). CPDOC, FGV, apud GOMES, A. M.de Castro "Confronto e Compromisso no Processo de Constitucionalização", in: *História Geral da Civilização Brasileira*, vol 10: O Brasil Republicano: sociedade e política, 6ª ed., RJ, Bertrand Brasil, 1996, p. 36)

Repressão sem a força da lei: o estado de exceção

A rebelião militar de novembro de 35, com participação de militares ligados à ANL e ao Partido Comunista do Brasil, daria a Getúlio o pretexto de que necessitava para agir duramente contra todas as ameaças a seu poder. A Lei de Segurança Nacional lhe dava instrumentos legais para agir

dentro da lei – lei de exceção, mas lei -, mas não foi o que aconteceu. Milhares de pessoas foram presas no país sem nenhuma ação legal e confinadas em quartéis ou prisões destinadas aos presos comuns, onde foram interrogadas e torturadas e de onde saíram livres sem uma acusação formal nem qualquer tipo de reparação. Para os militares presos foi criado um Tribunal Revolucionário Especial, a 11 de setembro de 1936, pelo qual foram condenados 75 oficiais acusados de liderarem ou participarem do levante. Os outros foram libertados ao longo do tempo, até o final da ditadura, em 1945, quando é concedida anistia e Luís Carlos Prestes, apontado como principal responsável pelo levante militar é libertado.

A repressão que se seguiu à Intentona caracteriza uma ação típica de estado de exceção, na qual se executa uma ação sem fundamento legal. As prisões de Graciliano Ramos e dos seus companheiros de cadeia, os presos civis, foram feitas sem obediência a normas legais. A Lei de Segurança Nacional permitiria, pelo seu texto, enquadrar todos aqueles personagens, mas as prisões foram feitas à margem dessa lei e de qualquer outra. Foi uma ação típica daquilo que Agamben chama de "guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político" (AGAMBEN, p. 13, 2004). É uma ação caracterizada por uma separação entre direito e soberania, na qual o ato soberano prescinde do direito, o que caracteriza a ação de guerra, mas que neste caso se exerce contra o inimigo político interno. Para garantir sua permanência no poder, o governo constituído legalmente através da promulgação da Constituição em 34 age à margem dela. É o que Agamben afirma em seu estudo como a caracterização do "estado 'kenomatico', um vazio de direito" (AGAMBEN, p. 17, 2004). Em Natal, por exemplo, prenderam-se, além dos revoltosos, os membros da oposição

política ao governador do estado, como menciona Hélio Silva, em 1935, *a Revolta Vermelha*:

Os adversários políticos da situação foram presos juntamente com os que haviam tomado parte na revolução. Encheram-se as prisões. Iniciou-se a remessa de detentos para o Rio. São os personagens de Graciliano Ramos. Nem os chefes políticos de renome como Café Filho, Kerginaldo Cavalcanti escaparam da acusação. Quem estava contra o governo era comunista. (SILVA, 1969, p. 284)

A repressão feita desta maneira reúne na prisão uma diversidade de convicções políticas, ideológicas, religiosas, sociais e acaba por juntar, em última instância, quando muitos vão para a ilha Grande, presos políticos a presos comuns, cidadãos em conflito político com o Estado a indivíduos em conflito com o Código Penal, criminosos, ladrões e homicidas. Como diz Hélio Silva, são os personagens de Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*, Agildo Barata e Gaúcho, Hermes Lima e Paraíba, Rodolfo Ghioldi e Cubano. Esta ação inédita de repressão do Estado instaura uma comunidade prisional que se indaga permanentemente a própria identidade, *quem sou eu?*, pois não se percebe *como si* na imagem nem no olhar dos outros presos. Graciliano, ao descrever desde o início, personagem por personagem, detalhadamente, vai sempre se perguntando naquilo que descreve, quem é aquele personagem com quem é obrigado a conviver. É uma perspectiva de estranhamento que identifica o inferno nos outros, desde o tenente que o prende, no início,

Afinal, cerca de sete horas, um automóvel deslizou na areia, deteve-se à porta – e um oficial do exército, espigado, escuro, cafuz ou mulato, entrou na sala.

- Que demora, tenente! Desde o meio-dia estou à sua espera.
- Não é possível, objetou o rapaz empertigando-se.
- Como não? Está aqui a valise pronta, não falta nada.

O sujeitinho deu um passo a retaguarda, fez meia-volta, aprumou-se, encarou-me. Tinha-lhe observado esse curioso sestro um mês antes, na repartição, onde me surgira pleiteando a aprovação de uma sobrinha reprovada. Eu lhe mostrara um ofício em que a diretora do Grupo Escolar de Penedo contava direito aquele negócio: a absurda pretensão de se nomear para uma aluna banca especial fora de tempo." (RAMOS, 1970, p. 33)

até o oficial que controla a prisão na ilha Grande, um indivíduo descrito com antipatia por Graciliano, caracterizado como o protótipo do autoritarismo que não se detém perante nenhum limite e que grita desde a chegada o mote

“Aqui, não há direito. (...) Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer.” (RAMOS, 1970, p. 500)

Os personagens de Graciliano nas *Memórias* são seres cuja identidade jurídica foi anulada. São juridicamente inomináveis e inclassificáveis e por isso, em determinado momento, simulam um julgamento, dentro do cárcere, num ato cujo sentido só pode ser percebido no desejo coletivo de recuperar a identidade de seres que existem juridicamente e politicamente, embora fosse representado como paródia irônica do funcionamento do sistema de justiça.

Graciliano narra a história da sua prisão, que dura dez meses e percorre vários espaços, a viagem de trem de Maceió a Recife, o quartel do Recife, a viagem no porão do *Manaus*, a estada no Pavilhão dos Primários na Colônia Correccional e na Sala da Capela da Casa de Correção, sempre atento às pessoas que vão passando por sua frente, no intuito de identificá-las, de apreender algo delas, na busca do mistério de cada uma, na busca do sentido de cada individualidade, redefinido naquele mundo desconhecido da prisão, do confinamento indiscriminado de pessoas com origens diferentes. Quem são estas pessoas com quem convivo nestes espaços infernais da prisão? Por que estamos aqui? O que elas e eu fizemos para estarmos aqui? Qual é o mal que nos atingiu, a mim e a elas? Qual é o sentido desta situação de estranheza que nos atinge? Graciliano descreve, narra e reflete, sempre perguntando.

Esta narrativa busca uma identidade e um sentido. Este é um texto que se constitui como construção de identidade. Não é uma narrativa produzida por um narrador comum que conta suas memórias da prisão, mas uma narrativa produzida por um escritor, um narrador habituado a

produzir narrativas ficcionais, um especialista em produzir textos, em trabalhar a linguagem num nível de habilidade acima da de um indivíduo comum, um texto em que o testemunho do cidadão Graciliano Ramos o transforma em personagem de um evento histórico, no qual a história e a ficção se juntam, se misturam, se confundem, co-habitam o mesmo texto. Para levar adiante esta tarefa de analisar o texto das *Memórias* como o texto que constitui uma identidade através da narrativa e no qual ficção e história se confundem, nos apoiamos nos escritos de Paul Ricoeur, que afirma

(...) je me suis demandé, au terme d'un long voyage à travers le récit historique et le récit de fiction, s'il existait une expérience fondamentale capable d'intégrer les deux grandes classes de récits. J'ai alors formé l'hypothèse selon laquelle la constitution de l'identité narrative, soit d'une personne individuelle, soit d'une communauté historique, était le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction. (...) Le statut épistémologique de l'autobiographie semble confirmer cette intuition. (RICOEUR, 1988, p. 295)

Nosso trabalho percorrerá inicialmente a fortuna crítica de Graciliano Ramos em busca do que se escreveu sobre a relação entre autor, narrador e personagem, numa obra literária de ficção, que até o momento da prisão só tinha produzido narrativas em primeira pessoa, semelhantes ao texto das *Memórias* para depois se debruçar nesta obra em busca do que constitui a identidade narrativa de Graciliano, autor e personagem. Tentaremos, assim, na nossa análise do texto das *Memórias*, ver a relação que ele tem com os seus textos ficcionais, além daquele objetivo maior de como se constitui a identidade do personagem Graciliano, através do texto do escritor Graciliano, ver como ele constitui a sua identidade "como um outro", para parodiar o título de um livro de Ricoeur, em que ele investiga este tema: *Soi-même comme un autre*.

Capítulo 2

A crítica da obra de Graciliano Ramos

Graciliano Ramos é um dos quatro grandes ficcionistas brasileiros, junto com Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Como contista, fica abaixo deles, mas seus três grandes romances são reconhecidos pela crítica acadêmica como três das mais importantes obras da literatura brasileira: *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*. Os capítulos ou segmentos deste último são, muitas vezes, publicados como se fossem contos. Se o fossem, então Graciliano também estaria no panteão dos contistas, subgênero no qual a literatura brasileira moderna tem produzido grandes escritores, como Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, além evidentemente dos já citados grandes romancistas, que são, todos, também grandes contistas. Graciliano distingue-se, porém, dos ficcionistas mencionados por ter escrito duas obras memorialísticas, de grande valor literário, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, no mesmo nível de qualidade de suas obras de ficção e que mantêm com elas uma relação de continuidade e de contigüidade, pela forte relação entre memória e ficção existente em sua obra, relação que lhe dá uma identidade, que o torna diferente dos outros três grandes, que – ao contrário de Graciliano – elaboraram narrativas de forte cunho imaginativo. Neste campo das memórias, situa-se também entre os grandes, abaixo apenas de Pedro Nava, e dá continuidade a uma tradição inaugurada por Alencar e Nabuco e que teve tantos cultuadores como Afonso Arinos, Gilberto Amado e até mesmo Oswald de Andrade. Para avaliar Graciliano é preciso considerar estes cinco livros, de valor indiscutível, e desconsiderar a obra menor, constituída pelos contos, narrativas infantis e crônicas jornalísticas. Graciliano insere-se na tradição do romance e da memória.

Desde o lançamento de *Caetés*, a crítica esteve atenta à obra de Graciliano, recebendo-a muito bem. Ao longo da década de 30, à medida que iam sendo publicados, seus livros recebiam resenhas críticas favoráveis, que o classificavam como regionalista nordestino, juntamente com José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Américo de Almeida e outros menores, identidade inicial que se revelaria com o tempo superficial e insuficiente para abarcar a complexidade e qualidade de sua obra. Foi recebida inicialmente como uma literatura de cunho social, que se preocupava com a representação crítica da realidade brasileira, especialmente a que lhe dizia respeito, a nordestina. O caráter psicológico e a relação entre vida e obra, entre memória e ficção, foram aspectos observados numa segunda etapa. Nesse primeiro momento, ressaltava-se também o fato de que seus livros eram muito bem escritos, muito elaborados, ao contrário da obra de seus conterrâneos e contemporâneos, José Lins e Jorge Amado, vistos como escritores criativos, espontâneos, imaginativos, mas despreocupados com a forma.

Nesse período de sua vida, chegou mesmo a conviver com dois dos romancistas do grupo regionalista nordestino, Raquel, cearense, e José Lins, paraibano, em Maceió, entre 1934 e 1936, quando aqueles dois escritores viveram circunstancialmente na capital de Alagoas, José Lins como fiscal de tributos e Raquel como esposa de um poeta alagoano, José Auto. Deste grupo, ainda participavam outros intelectuais: Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, Alberto Passos Guimarães, Valdemar Cavalcanti e Raul Lima, todos alagoanos, além do artista plástico Santa Rosa, que ilustraria seus livros. Ter convivido em Maceió, nesse período, com um grupo de intelectuais que viria a ter tanta importância na vida da inteligência brasileira contribuiu para inseri-lo num universo cultural mais amplo do que aquele em que vivera até então, na pequena cidade interiorana de Palmeira dos Índios, e contribuiu também para colocá-lo em contacto com um mundo social que lhe daria apoio, pelo resto de sua vida, tanto nas circunstâncias da vida política quanto nas da vida literária.

Esses amigos intermediaram o contacto com os editores de seus livros, Augusto Frederico Schmidt (editor de *Caetés*), Gastão Cruls (editor de *São Bernardo*) e José Olympio (editor dos livros restantes e das reedições dos dois primeiros), e contribuíram certamente para a recepção favorável de sua obra na imprensa.

Até a primeira tentativa de análise geral de sua obra, realizada por Álvaro Lins, ao longo da década de 40, a crítica limitou-se a resenhar e fazer observações de caráter generalizante, enfatizando a qualidade do seu texto, a linguagem sintética e seca, o caráter regionalista da sua temática, e, a partir de *Angústia*, a natureza psicológica de sua narrativa, qualidades que o individualizam e identificam, mas que não passam das observações de um leitor atento.

A recepção de *Caetés*, narrada por Antônio Candido no texto “No aparecimento de *Caetés*”, mostra as opiniões de Valdemar Cavalcanti e de Aurélio Buarque de Holanda, favoráveis ao livro, e intuitivas de características que identificariam a obra publicada posteriormente. Valdemar Cavalcanti, em nota publicada no *Boletim de Ariel* de dezembro de 33 e analisada por Candido, afirma em primeiro plano que se “...sente em *Caetés* a força íntima do documento humano...” e de quem “...acredita na realidade histórica dos acontecimentos...”. Logo a seguir, todavia faz a seguinte afirmação:

O realismo de Graciliano Ramos é exato na sugestão da vida e dos fatos; mas a sua capacidade de ser verdadeiro e convincente decorre da dimensão estética, caracterizada como a “rara condensação” da escrita, ou a “densidade do descritivo” (CANDIDO, 1999, p. 96)

escritor mais próximo da aridez que da fartura, mais amigo da pobreza que da riqueza verbal. (Idem, ibidem, p. 97)

A ênfase nessa característica mostra como a densidade e a condensação da escrita chamou a atenção num contexto em que os escritores primavam pela exuberância verbal, o que pode ser interpretado

como uma transposição para a escrita dessa qualidade da oralidade nordestina.

Cavalcanti é também o primeiro a chamar a atenção para a influência de Eça “‘que deixou nele marcas profundas’, de muitas qualidades e alguns defeitos, mas sem interferir na ‘expressão pessoal do narrador’, pois sua escrita ‘não é banquete de Eça de Queirós: é cozinha especial, é comida de primeira mesa’” (CANDIDO, 1999, p.97).

Aurélio publica uma análise mais ambiciosa, dois meses depois, em fevereiro de 1934, no mesmo *Boletim de Ariel*, e sintetiza desta maneira o estilo de Graciliano: “Graciliano escreve como quem passa telegrama, pagando caro por palavra. Seu estilo é excelentemente construído: nele nada se perde e nada falta” (CANDIDO, 1999, p. 98). Seu estudo é marcado por um estilo antitético em que a cada observação positiva se segue uma restrição, o que revela uma intenção de não ser interpretado como um crítico que só via qualidades na obra do amigo. Seu estilo sintético, por exemplo, trazia como contrapartida certa “frieza e monotonia”. Por isso, observa que a sua “opção franca pelos simples e ignorantes (...) corresponde à rejeição dos ‘sabidos’ e cultos, salvo no tocante a Luísa” (CANDIDO, 1999, p. 99).

Ainda, nesse período, década de 30, Rubem Braga, que convivera com Graciliano na prisão onde este morara ao sair da prisão e onde redigira *Vidas Secas*, faz uma observação interessante, produto de sua convivência com o autor e que seria aceita e repetida pelos críticos e analistas que o sucederam. Este livro seria um “romance desmontável”, em que a ordem escolhida por Graciliano poderia ser modificada pelo leitor, sem alterar-lhe a qualidade nem a compreensão. E atribui essa característica à maneira como a obra foi composta: contos publicados separadamente na imprensa diária. Era já uma observação que anteciparia análises posteriores que inseririam Graciliano num contexto histórico de inovações formais na narrativa, como um inovador da linguagem.

Para completar este levantamento da recepção crítica a Graciliano, na década de 30, cabe lembrar ainda outro texto de Antonio Candido, *50 anos de Vidas Secas*, no qual transcreve resenhas de Almir de Andrade, publicada na *Revista do Brasil*, de julho de 1938, de Lúcia Miguel Pereira, no *Boletim de Ariel*, de maio de 1938 e de Otto Maria Carpeaux, incluído no seu livro *Origens e Fins*, publicado em 1943. Carpeaux ressalta a afirmação original de Aurélio Buarque de Holanda de que “cada obra de Graciliano Ramos é um tipo diferente de romance”. Essa característica, perceptível após a publicação de *Vidas Secas*, em 1938, corresponderia à secura do estilo, à preocupação com a originalidade, à busca da inovação permanente, ao desejo de nunca se repetir e que o levaria a seguir a enveredar pelo memorialismo.

Na crítica de Almir de Andrade, mais conservador, *Vidas Secas* se distingue de *Angústia* porque não tem “a sua importância nem estrutura orgânica”. Ressalta, ao comparar Graciliano com José Lins do Rego, que, enquanto este “...traduz os problemas sociais do Nordeste em grandes quadros, em visões de conjunto que surpreendem, Graciliano Ramos nos descreve esses problemas através dos efeitos que produzem nos pequenos ambientes e na própria intimidade do homem.” (CANDIDO, 1999, p. 105). Lúcia Miguel Pereira, por sua vez, afirma que *Vidas Secas* não deve ser visto como um romance nordestino ou proletário “mas como um romance onde palpita a vida – a vida que é a mesma em todas as classes e todos os climas.” (Idem, ibidem, p. 104). Afirma pela primeira vez a competência de Graciliano em ressaltar a “condição humana intangível e presente na criatura mais embrutecida.”, mais difícil de realizar literariamente do que numa criatura não embrutecida, como os personagens de Proust ou de Machado de Assis. Ao fazer isso, Graciliano dá voz, segundo Candido, aos que não sabem “analisar os próprios sentimentos”. Além deste aspecto, a ensaísta carioca, avalia positivamente o caráter segmentado da obra: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza.” (Idem, ibidem, p. 103).

Álvaro Lins

O estudo de Álvaro Lins é a primeira tentativa de interpretação abrangente, na qual o crítico analisa os cinco livros de ficção e o primeiro de memórias, *Infância*. É um estudo em três partes, publicadas em outubro de 1941, setembro de 1945 e julho de 1947, que, atualmente, acompanham as edições de *Vidas Secas*. Álvaro Lins, que iniciara sua carreira ainda em Pernambuco, sua terra natal, foi um crítico de jornal que acompanhou por muitos anos a publicação das novas obras e ganhou credibilidade arriscando sempre na análise delas uma avaliação pioneira. Suas análises contribuíam para valorizar a obra de Graciliano, pois eram um esforço de um crítico de grande reconhecimento no mundo literário para tentar entender a obra de um escritor que disputava com José Lins do Rego o prestígio de ser o mais importante romancista do Nordeste. Além disso, seu estudo mostra uma intuição aguçada das relações entre a obra seu autor, que viriam a se confirmar nos estudos posteriores, a partir de Antonio Candido, e que resumiremos a seguir.

Nessas análises, Álvaro Lins dialoga com a crítica, demonstrando que o romancista alagoano era motivo de polêmica e de muito interesse, devido à qualidade de seus livros. Faz uma afirmação que não será referendada pela crítica posterior. Defende a opinião divergente da dominante nas primeiras resenhas, e repetida exaustivamente até os dias de hoje, de que o primeiro romance, *Caetés*, revelava forte influência de Eça de Queiroz.

Cita João Gaspar Simões, crítico português, para avalizar sua opinião de que nessa primeira obra Graciliano revelava influência maior de Camilo Castelo Branco. É o aval de quem conhecia melhor a literatura portuguesa do que os críticos brasileiros. Por outro lado, concorda com Osório Borba, quando afirma que Graciliano é “um homem do seu meio físico e social, ao mesmo tempo que um romancista voltado para a introspecção, a análise, os motivos psicológicos” (LINS, 1986, p.129). Esta é outra observação recorrente da crítica, a da natureza predominantemente psicológica da sua obra, embora ela revele intenções sociais, e esteja identificada geograficamente e temporalmente, com as narrativas nordestinas da década de 30.

Na tentativa de identificar a tradição a que Graciliano se filia, aproxima-o antes de Machado de Assis que de Eça de Queiroz, embora a influência deste sobre a composição de *Caetés* seja admitida, “em algumas pilhérias, e na página final, que realmente parece ter sido inspirada nas últimas páginas de *A Ilustre Casa de Ramires*.” (Idem, ibidem, p. 146). O crítico pernambucano afirma que Graciliano se aproxima de Machado pela “mesma concepção de vida, o mesmo julgamento dos homens, ao lado de uma semelhante estrutura temperamental.” (Idem, ibidem, p.131). Não explicita o que entende por esses termos, cujo sentido deduzimos pelo que vai expondo do que caracteriza Graciliano, que é mais feroz e cruel que Machado. Não possui o *humour* machadiano, destruidor mas sereno. Graciliano é sombrio e áspero: “... a sua obra constitui uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade” (Idem, ibidem, p. 132). Com o romance *Angústia*, faz uma aproximação de Dostoiévski, para distinguir a “realidade estática” do romance de Graciliano da “realidade dinâmica” das narrativas do autor russo. No brasileiro “se depreende mais a ‘história’ de uma angústia do que a ‘angústia’ em si mesma”. Uma angústia racionalizada e histórica, não uma angústia natural e presente. “O estado de delírio, de exaltação, de demonismo, o estado dionisiaco capaz de exprimir a angústia” é o de Dostoiévski. Graciliano é o “historiador da

angústia”. A perspectiva de Graciliano é a da inteligência, da lucidez, da razão, o oposto da perspectiva dostoiévskiana. Graciliano estaria mais próximo da tradição de Stendhal.

Uma característica importante da análise de Álvaro Lins, com quem Graciliano conviveu na redação do *Correio da Manhã*, onde essas análises foram publicadas, são as restrições, as avaliações negativas, algumas feitas de maneira contundente, como as que desqualificam os contos de Graciliano, chegando a afirmar de alguns deles serem peças que “desejariamos que nunca houvessem sido escritas; elas são literariamente indignas de qualquer escritor” (LINS, 1986, p. 154). A restrição a *Caetés* também é categórica: “obra de todo falhada e inexpressiva” (Idem, ibidem, p. 143).

Apesar de fazer uma avaliação positiva dos outros três romances e de *Infância*, livro de memórias, também neles Álvaro Lins encontra defeitos. A *São Bernardo* faz uma restrição que já se tornou motivo de extensa polêmica na crítica, que é a da inverossimilhança entre o caráter rude de Paulo Honório e a natureza sofisticada de sua vida interior e de sua habilidade em pôr no papel a sua história. A inconsistência entre a utilização do ponto de vista de primeira pessoa e a história narrada, sugerindo que o livro ficaria mais bem estruturado se fosse escrito em terceira pessoa. Essa densidade interior dos personagens de Graciliano é vista por Álvaro Lins como incongruente também com a natureza social dos personagens de *Vidas Secas*, embora, neste livro, a utilização do foco de terceira pessoa resolva o problema que existe em *São Bernardo*. A rigor, essa congruência só existiria em *Angústia*, romance mais bem avaliado por Álvaro Lins, no qual personagem e narrador têm características coerentes.

A perspectiva crítica de que parte Álvaro Lins é a da relação entre autor e obra.

Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam os seus autores. No caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem. (LINS, 1986, p.28)

Desse pressuposto deduz-se que tudo o que Álvaro Lins diz dos livros e dos personagens de Graciliano valem para seu autor. Seus livros são “um panfleto furioso contra a humanidade”, expressam uma visão “pessimista dos homens”, a quem tem “ódio e desprezo”. “Todos se acham dentro da vida, como que perdidos e abandonados, sem nada saber da sua origem nem do seu destino.” Para Paulo Honório e sobretudo para Luís da Silva a vida “não tem sentido nem finalidade”. No momento em que Álvaro Lins escreve esses textos, conhecia-se muito da vida e do pensamento de Graciliano Ramos, não só através de sua obra publicada como também de suas entrevistas, de suas crônicas, daí o significado de outros comentários do nosso crítico:

Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida. E o materialismo dos personagens é que os leva logicamente ao relativismo moral. (LINS, 1986, p.133)

Essa falsa relação entre concepção materialista e relativismo moral é exemplificada com trechos de *São Bernardo* e de *Angústia*, que só servem, evidentemente, para identificar os personagens, não o autor: “um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo”, “Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro.”

A relação entre biografia e obra em Graciliano vai ficando evidente à medida que os livros vão sendo publicados, a ponto de Antonio Candido, na segunda análise abrangente, ter intitulado seu trabalho de *Ficção e Confissão*. Essa relação que Álvaro Lins percebe e que pressupõe toda a sua análise leva-o a fazer uma observação bastante pertinente que é a de identificar o texto de *Angústia* a uma confissão psicanalítica. Distingue *São Bernardo* de *Angústia* pela “ordem narrativa” daquele, oposta à “mais oscilante desordem” deste, cuja recuperação da memória “se desdobra em ziguezague”. Seria o do discurso do paciente do tratamento psicanalítico:

O seu método é o da confissão psicanalítica: um palavra que explica outra, um pensamento que esclarece outro. E também o da associação das idéias: uma idéia que atrai outra idéia, uma lembrança que sugere outra lembrança. (LINS, 1986, p. 135)

A publicação de *Infância*, em 1945, leva Álvaro Lins a exultar, no sentido de considerar este livro como a prova de tudo o que já tinha escrito em relação à obra anterior, quatro anos antes, em 1941. O título do seu segundo estudo é *As ‘memórias’ do romancista explicam a natureza e a espécie dos seus romances*. Este livro, um livro de memórias, seria então no esquema psicanalítico, uma maneira de ele se libertar das lembranças negativas que o oprimiam psicologicamente. E estas lembranças contêm características e passagens que explicam características e passagens dos seus quatro romances. Isso referenda sua perspectiva analítica:

Um artista, ao deformar a vida, não mistifica a ninguém, apenas a si mesmo. Quando um artista traça de si próprio uma imagem – ela tem sempre autenticidade, se não a dos fatos, a da vida interior, que é a principal no caso. Ele é realmente o que *imagina* ter sido. (LINS, 1986, p.138)

Fundamenta teoricamente sua concepção em Dilthey, para o qual “a autobiografia não é senão a expressão literária da *autognosis* do homem acerca do curso de sua vida”.² Para Álvaro Lins, então, o “criador de *S. Bernardo* e de *Angústia* já estava no menino amargurado de *Infância*, onde encontramos agora as raízes do seu niilismo implacável e devastador.” O seu pessimismo, a sua descrença nos homens, a falta de sentido da vida, o sarcasmo como técnica em lugar do *humour*, ou a absoluta ausência deste em todos os seus livros, todas essas características de uma visão de mundo desesperançada provêm das “sombras e sensações” do seu “pavoroso mundo infantil”, revelado nas páginas de *Infância*, que é “o mais bem escrito de todos os seus livros”, mostrando uma evolução constante na qualidade de seus textos, na opinião de Álvaro Lins.

² WILHEM DILTHEY – *La imaginación del poeta*, in *Poética*. Traducción del alemán de Elsa Taherning. Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1945.

Antonio Candido

“Ficção e confissão” é ensaio publicado em 1955 na edição de *Caetés*, como “introdução” à obra de Graciliano e que acompanha a edição desse romance, desde então. É uma reescritura dos artigos publicados no rodapé do jornal *Diário de São Paulo*, na década de 40.

Tempos depois da sua morte, Antonio Olavo Pereira, que dirigia a sucursal paulista da Editora José Olympio, me convocou para dizer que Graciliano tinha manifestado o desejo de que fosse escrita por mim a introdução à próxima edição de sua obra. Foi assim que refundi os cinco artigos, escrevi a análise de *Memórias do Cárcere* e uma conclusão, compondo o ensaio “Ficção e Confissão”, que de 1955 a 1969 foi situada no 1º volume, *Caetés*, a introdução desejada pelo grande escritor. A princípio, na edição José Olympio, do Rio; depois, na edição Martins, de São Paulo. (CANDIDO, 1999, p. 10)

Esta análise da obra de Graciliano, reconhecida pelo autor alagoano como aquela com a qual mais se identificava, especialmente nas restrições feitas ao romance *Angústia*, é a mais completa feita até então e até hoje considerada como a interpretação de maior prestígio, apesar dos inúmeros trabalhos de análise publicados posteriormente, muitos de grande qualidade, como tentaremos resumir ao longo de nossa dissertação.

O título do ensaio que resume a análise estabelece uma relação forte entre a experiência de vida de Graciliano e a sua obra literária. A sua *ficção* sempre se alimentou de sua experiência e a sua obra caminha na direção de uma expressão que em determinado momento só se realiza como autobiografia.

Mas ainda me parece justo o pressuposto básico, isto é, que ele passou da ficção para a autobiografia como desdobramento coerente e necessário da sua obra. O que não parece mais defensável é que as duas fases tenham o mesmo nível literário, como o ensaio deixa implícito. Se *Infância* o mantém, o mesmo não acontece com o livro puramente autobiográfico, *Memórias do Cárcere*, apesar da sua força e do valor como documento humano. (CANDIDO, 1999, p. 11)

Nesta citação, Candido faz um julgamento de valor no qual a qualidade literária está ligada à capacidade de criar ficção e se abster da necessidade da *confissão*. No primeiro livro autobiográfico, *Infância*, Graciliano ainda hesita entre a ficção e a confissão.

Talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações. (CANDIDO, 1999, p. 50)

Graciliano escreveu seis livros, nos quais, segundo Candido, é possível identificar uma gradual passagem da ficção para o texto autobiográfico. Nos dois primeiros, é nítida a separação entre o narrador e a narração, no terceiro, porém, a separação entre narrador e narração praticamente desaparece, um depende do outro de maneira absoluta. E exatamente em consequência desse raciocínio, Candido pergunta-se pela primeira vez, a propósito de *Angústia*: “... até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?” (Idem, *ibidem*, p. 41). Neste terceiro livro, Candido afirma que Graciliano dá ao personagem muita coisa dele mesmo, como “a vocação literária e o ódio ao burguês” e classifica o romance como “autobiografia potencial, a partir do *eu* recôndito” (Idem, *ibidem*, p. 42).

Vidas Secas interrompe essa caminhada gradual, tanto ao criar personagens diferentes do autor no sentido social e de nível de educação como ao adotar a perspectiva narrativa de terceira pessoa e construir uma narrativa direta, objetiva. É a obra na qual o conhecimento da realidade social, geográfica, cultural e humana do Nordeste comparece com maior força e a obra que permite incluir Graciliano no ciclo de romances do Nordeste com maior segurança. A identificação de Graciliano com o personagem Fabiano, todavia, é tão forte que levou o autor a afirmar em depoimento “Fabiano sou eu”. E poderia ser verdade, segundo ele, se o pai não tivesse obtido algum sucesso como pequeno empresário criador de

gado e agricultor, inicialmente, e como comerciante, posteriormente, atividade profissional na qual Graciliano se iniciou, sucedendo ao pai na gestão da loja Serena, em Palmeira dos Índios. A interrupção dessa seqüência ficcional ocorreu logo após a passagem pela prisão, que durou dez meses, quando Graciliano escreveu *Vidas Secas*. Escreveu este livro como contos para serem publicados em jornais e revistas, descobrindo posteriormente que poderiam formar um conjunto, uma obra única, passando então a escrever os “elos de ligação” que dariam a *Vidas Secas* uma estrutura de romance. Ao nos perguntarmos por que Graciliano interrompe a evolução gradual da ficção para a confissão, nesta obra, temos essas circunstâncias da sua vida como fontes de reflexão para dar a resposta. Primeiro, a dificuldade de sobrevivência material, que o obrigava a escrever para se sustentar, sobreviver materialmente, depois, a dificuldade de lidar com a experiência traumática da prisão, que o impedia de escrever sobre ela, para sobreviver psicologicamente. Graciliano só começaria a escrever as memórias da prisão, dez anos depois, em 1945.

Podemos deduzir desta análise que Antonio Candido situa *São Bernardo* e *Vidas Secas* num plano estético superior, não hesitando em chamar esses romances de obras-primas, e fazendo algumas restrições a *Angústia*, embora ainda a situe como obra literária superior. Atribui qualidades a *Caetés* num plano muito superior àquele de Álvaro Lins, desenvolvendo deste romance uma análise elaborada, no qual vê um trabalho de exercício e de aprendizagem que contribuiu muito para a qualidade dos romances posteriores. Valoriza muito *Infância* pela qualidade do texto e situa esta obra num espaço de ambigüidade, entre documento e ficção, narrativa que rememora um período longínquo no tempo, o da primeira infância, e em que as prováveis falhas da memória foram substituídas pela imaginação e pela criação. O mesmo não acontece com *Memórias do Cárcere*, relato de um momento traumático fortemente registrado na memória do adulto maduro, texto em que o testemunho prevalece, perdendo força, portanto, todo o esforço elaborativo de uma

obra de ficção e correspondentemente o esforço elaborativo no sentido de construção de um discurso estético, prevalecendo a necessidade de fazer um registro e elaborar uma denúncia.

Caetés é um romance no qual Graciliano revela todas as suas influências e se livra delas para poder criar as obras seguintes. A marca das leituras realistas e naturalistas, especialmente as de Eça de Queiroz, observadas pelos primeiros críticos limita a sua qualidade. Candido diz que é um romance “temporão”, no sentido de um romance ultrapassado cronologicamente, que repete as fórmulas do naturalismo. Mesmo assim, vê nele as qualidades de uma obra que aplica “as melhores receitas da ficção realista tradicional, quer na estrutura literária quer na concepção de vida” (p. 14). Ressalta como qualidade a preocupação em registrar os aspectos banais do quotidiano, intencionalmente anti-heróicos.

A concepção descritivista do naturalismo resulta numa atmosfera estática e monótona, e mostra a recusa do autor em ceder aos excessos que caracterizavam os romances nordestinos contemporâneos, tendo se diferenciado deles por essa descrição, que será vista por Candido como qualidade cultivada nos livros posteriores: “a descrição e a tendência à elipse psicológica, cujo correlativo formal são a contensão e a síntese do estilo.” (Idem, ibidem, p. 15) . Essa é a razão pela qual o leitor acabaria gostando do livro: “não tardamos em gostar da singeleza deste livro, da sua absoluta ausência de dós de peito” (Idem, ibidem, p.15).

Depois de ressaltar e de exemplificar inúmeras qualidades como a descrição dos jantares (que chegam a superar em alguns aspectos os de Eça), o domínio do diálogo e o uso funcional do devaneio, “raiz modesta” do “crispado monólogo interior” de *Angústia*, afirma que é um livro marcado pela descrição e pela ironia. Esta é expressa sobretudo pela concepção do romance que o narrador escreve nas horas vagas, *Caetés*, romance dentro do romance, tentativa de narrativa épica e histórica que nunca se realiza, substituída pela narrativa contemporânea e anti-heróica da vida da cidadezinha provinciana.

Já está presente nesse livro um “realismo desencantado”, uma “irritação com as regras sociais” que será marca da obra posterior e da visão de mundo de Graciliano.

Antonio Candido faz uma análise primorosa de *São Bernardo*, análise que revela as vantagens de um crítico acadêmico, erudito, que tem o domínio de todos os recursos teóricos e metodológicos de que os críticos impressionistas das gerações anteriores não dispunham, ainda, por não terem tido a oportunidade de se formarem num ambiente universitário de forte marca européia, que a Universidade de São Paulo propiciou pela primeira vez a uma geração de intelectuais brasileiros. A USP, onde Candido se formou e lecionou, trouxe para o Brasil, a tradição da universidade européia, através da contratação – no campo das ciências humanas – de grandes cientistas sociais, historiadores, sociólogos, antropólogos, geógrafos, teóricos e críticos da literatura, filósofos, como Fernand Braudel, Claude Lévy-Strauss, Roger Bastide, Fidelino de Figueiredo, Robert Henri Aubreton, Pierre Monbeig, Paul Arbousse Bastide e até alguns artistas como Giuseppe Ungaretti, grande poeta italiano. Além da sólida formação acadêmica, Antonio Candido revela uma sensibilidade e intuição, de que Álvaro Lins também dispunha, mas que não era respaldada pelo domínio da teoria e da metodologia apropriada pela formação de Candido.

Candido, que diverge de Lins por avaliar *São Bernardo* mais positivamente que *Angústia*, declara de início a originalidade deste segundo romance no contexto da literatura brasileira, comparando-o a dois outros romances da década de 30, *O Amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos e *A Quadragésima Porta*, de José Geraldo Vieira. E declara de início: é um romance “curto, direto e bruto”.

Candido faz uma análise da estrutura interna, da organização da linguagem e do relacionamento dos personagens. Assume uma perspectiva dialética em que os opostos definem uma tensão, um conflito, que vai se resolvendo à medida em que a compreensão das causas do conflito vão se

tornando claras. A observação central é a de que a organização interna tanto da estrutura da narrativa quanto do conflito são definidos pela presença absoluta de Paulo Honório, como narrador e como senhor da propriedade. São Bernardo-fazenda e São Bernardo- romance existem em função de Paulo Honório. Tudo se organiza a partir dele.

Os personagens e as coisas surgem nele (no romance) como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance é, mais do que um estudo analítico, verdadeira patogênese deste sentimento. (Idem, ibidem, p. 24)

Paulo Honório opõe-se a todos os outros personagens, num conflito cujo componente central é constituído pelo embate com Madalena, seu oposto em todos os sentidos: no sentimento de propriedade, no relacionamento com os moradores da fazenda, que são apenas empregados, instrumentos de sua ação de administrador, quase objetos para Paulo Honório enquanto, para Madalena, são, antes de tudo, seres humanos por quem ela vela, irritando o marido e dono. Simultaneamente temos uma narrativa em primeira pessoa que mostra um Paulo Honório convicto, íntegro e seguro no início opondo-se ao inseguro e fraturado narrador do final, consciente do desastre que tinha sido sua vida. Candido sintetiza esses dois movimentos da seguinte maneira:

Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta São Bernardo-fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado. Da segunda, resulta São Bernardo-livro-de-recordações, que assinala a desintegração da sua pujança. De ambos nasce a derrota, o traçado da incapacidade afetiva. (Idem, ibidem, p. 30)

Paulo Honório ergue São Bernardo-fazenda a sua imagem e semelhança: é a identificação de sua força, de sua competência, de sua capacidade de transformar o mundo das coisas. Quando decide se casar, age da maneira como agira para tornar a fazenda decadente uma fazenda próspera: impondo sua vontade, eficaz com os animais, com as coisas e

com os empregados, mas ineficaz diante de um ser humano de forte personalidade como Madalena. Ela é escolhida como esposa com a finalidade de lhe dar um filho que desse continuidade à propriedade. Ele decide se casar antes de conhecê-la. Escolheu-a para atender àquela necessidade: dar-lhe um herdeiro. Mas Madalena tem vida própria, uma personalidade e identidade que Paulo Honório não consegue dominar nem consegue entender. Daí surge o conflito na forma do ciúme, que se resolve com o suicídio dela.

A decisão de escrever o livro segue um processo idêntico. Ao longo da narrativa Paulo Honório vai elaborando a compreensão do significado de seus atos, compreensão que define um conflito entre o que ele foi como construtor de São Bernardo-fazenda e o que ele se torna como criador do São Bernardo-romance, conflito que desta vez se resolve na humanização do narrador, que Candido resume assim:

Intervém então o elemento inesperado: Paulo Honório sente uma necessidade nova – escrever – e dela surge uma nova construção: o livro onde conta a sua derrota. Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade. (Idem, ibidem, p.31)

É importante ainda lembrar a afirmação de Candido de que Graciliano “parte do pressuposto de que a maneira de viver condiciona o modo de ser e de pensar” (Idem, ibidem, p. 28), na seguinte passagem do romance:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. É a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também uma consequência da profissão. (apud Candido, ibidem, p. 28)

Podemos afirmar com ele que o Paulo Honório-fazendeiro é dominado pela patogenia da propriedade enquanto o Paulo Honório-escritor domina o sentimento patogênico e realiza um processo de cura, no

sentido psicanalítico, através da elaboração do discurso, redentor e coerente com a concepção de que “a maneira de viver condiciona o modo de ser e de pensar”.

Segundo Candido, de *Caetés a São Bernardo* realiza-se um salto. “Aqui não há mais (...) influências diretoras, jeito de exercício. Há um processo estilístico maduro, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos” (Idem, ibidem, p. 31). Há uma utilização madura do diálogo, do monólogo, da narração e da descrição. Esta não se realiza mais à maneira do romantismo e do naturalismo, descrição para fazer efeito. Incorpora a descrição do ambiente ao “ritmo psicológico da narrativa”. Candido ressalta, como Álvaro Lins, a importância central do capítulo XXXI, onde ocorre o desfecho com a narração do suicídio de Madalena, no qual Graciliano mostra a sua maestria como escritor e como criador de narrativas. Além deste capítulo, põe em destaque também o capítulo XIX, “um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea”, no qual Graciliano “mistura a realidade presente e a representação evocativa”. São motivos para avaliar *São Bernardo* como obra-prima.

Desde a abordagem inicial, Candido deixa clara sua avaliação de *Angústia* como um romance importante, mas abaixo da categoria das obras-primas, menos importante e de menor valor que *São Bernardo* e *Vidas Secas*:

Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a descrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de *São Bernardo* ou *Vidas Secas*) que o tornam mais facilmente transitório. (Idem, ibidem, p. 34)

O tema do livro, “fuliginoso e opaco”, é um estudo completo da frustração. Luís da Silva é um frustrado num nível mais profundo que os de Bentinho de *Dom Casmurro* ou Belmiro Borba de *O amanuense Belmiro*, pois traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação que o tornam violento e cruel: “vemos em Luís da Silva uma fúria evidente contra a sua

vida e a sua pessoa, pelas quais não tem a menor estima.” (Idem, ibidem, p. 34). A frustração de Luís da Silva o leva a sentir-se “sujo fisicamente, gerando o desejo da água purificadora, que percorre o livro, no qual o banheiro desempenha papel importante.” (Idem, ibidem, p. 35). Esse desejo, todavia, nunca se realiza, produzindo a citada atmosfera fuliginosa e opaca, e uma filosofia de nojo e inércia.

Candido arrisca então uma abordagem psicanalítica, sem o jargão freudiano, e afirma “que há no livro três aspectos sexuais do seu abafamento”. Registra que na sua infância o pai lhe impunha a solidão, “sempre brinquei só”, situação que o fazia represar a luxúria e o levou a viver sem mulheres na juventude e a conceber o amor como sofrimento: “o amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta.” (Idem, ibidem, p. 37).

Outro aspecto é o da curiosidade pela intimidade dos outros, que pode ser exemplificada pelas cenas das relações sexuais ruidosas de dona Rosália nas rápidas visitas do marido caixeiro-viajante, entreouvidas através da parede e que seriam cômicas, de tão exageradas, não fosse o clima opressivo que perpassa o livro todo. Além delas, Luís da Silva descreve detalhadamente os sons produzidos no banheiro da casa de Marina, imaginando todos os movimentos executados por ela, pela mãe e pelo pai quando por lá passavam, também entreouvidas através da parede do banheiro de Luís da Silva, contígua à do banheiro da casa de Marina.

Luís tem a obsessão da intimidade dos outros. Fareja safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse. Penso, mesmo, que o problema do recalque e o conseqüente sentimento de frustração estão marcados por três símbolos fálicos: as cobras da fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião. (Idem, ibidem, p. 37)

“A decadência do avô paterno (...) e a do pai (...) criaram um ambiente de derrota prévia para a sua carreira” (Idem, ibidem, p.38). Este ambiente de derrota mais o isolamento social imposto pelo pai fazem com que “as relações humanas lhe pareçam sempre contaminadas” (Idem,

ibidem, p. 39). Assim como ocorre com Julião Tavares, dona Rosália, o velho da frente, “todos lhe causam nojo ou pavor”. Luís da Silva tolera apenas os pobres-diabos como Moisés, Germana, o vagabundo Ivo, o escriba Pimentel, derrotados e primários.

Como nos dois livros anteriores, a narrativa está na primeira pessoa, mas somente em *Angústia* pode-se afirmar que o autor utiliza a técnica do monólogo interior “em palavras que não visam o interlocutor e decorrem de necessidade própria” (Idem, ibidem, p.40). Em *Caetés e São Bernardo*, há separação nítida entre “realidade narrada e o narrador” (p. 40). Neste livro, “o narrador tudo invade e incorpora a sua substância” (p. 40). “A narrativa rompe as amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. O devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor ‘...as horas de um longo pesadelo...’” (p. 41).

Ao associar a semelhança existente entre os fatos rememorados por Luís da Silva em *Angústia* e os fatos narrados na autobiografia *Infância*, Cândido se pergunta “até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?”. A percepção de semelhanças muito grandes entre as características de personalidade de Graciliano e traços do personagem-narrador de *Angústia*, como a vocação literária, o ódio ao burguês e traços mais profundos, levam Cândido a afirmar que “*Angústia* é uma biografia potencial a partir do eu recôndito” (p. 42).

Parece assim que a relação entre obra e biografia é um componente da ficção de Graciliano, justificando a afirmação do autor de que ele não trabalhava com a imaginação, invejando os escritores que assim escreviam, como José Lins e Jorge Amado, nos quais a imaginação sobrepujava largamente o trabalho com os dados da memória, embora esta também estivesse presente, especialmente nos romances de José Lins do Rego. Graciliano dizia que não conseguia escrever nada que não fosse resultado da experiência vivida. E Luís da Silva parece ser a expressão dessa afirmação, se não nos aspectos concretos e exteriores, com certeza

nos abstratos e interiores, na realidade subjetiva e emocional. *Angústia* seria assim o

ponto extremo da ficção; o máximo obtido na conciliação do desejo de desvendar-se com a tendência de reprimir-se, que deixará brevemente de lado a fim de se lançar na confissão pura e simples. (Idem, ibidem, p. 44)

Na análise de *Vidas Secas*, “para alguns a obra-prima do autor” (maneira de dizer que para ele ela não o é), Candido começa com uma discussão sobre as diferenças entre o conto e o romance a fim de afirmar a falta de vocação de Graciliano para o conto, descartando, como já o fizera Álvaro Lins, este subgênero narrativo do conjunto de obras importantes do nosso autor. São considerações necessárias para entender esta última narrativa longa, como pertencente “a um gênero intermediário entre o romance e livro de contos” (Idem, ibidem, p. 45). Os capítulos desta obra, publicados originalmente como contos, são “histórias incompletas”, que só adquirem consistência reunidas sob um “pensamento unificador”, que é a junção de todas num mesmo contexto narrativo que lhes dá então a possibilidade de uma classificação de romance, embora “romance desmontável”, remontando mais uma vez à classificação de Rubem Braga.

Em relação aos livros anteriores, este mantém o tom sombrio mas difere por ser “limpo e humano”, por construir um personagem central, Fabiano, “primitivo e puro”, apesar de ser “esmagado pelos homens e pela natureza”. Fabiano difere radicalmente de Paulo Honório e de Luís da Silva, neste sentido da pureza, e eu diria que essa pureza corresponde à classe social de Fabiano, ser dominado, ao contrário dos personagens anteriores, situados no contexto do mal, por serem dominadores ou da classe dominante. Candido sintetiza magistralmente a diferença entre esses personagens com a seguinte fórmula: “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem; Fabiano existe, simplesmente” (Idem, ibidem, p. 35).

Com relação à estrutura narrativa, *Vidas Secas* assemelha-se a um políptico medieval, que justapõe cenas: uma caçada, uma batalha, uma

paisagem pastoril, e dispensa o “nexo rigoroso da seqüência”, que caracteriza a estrutura de uma narrativa. Relembra a imagem da rosácea, também medieval, utilizada pelo crítico francês Benjamim Crémieux para descrever o *Temps Perdu* de Proust. É uma estrutura marcada pelo sentido da circularidade em que o fim retoma o começo, concepção de mundo que pressupõe o mundo organizado pelo tempo da natureza, na qual tudo se repete, tudo volta sempre, ao dia segue a noite, ao verão o outono, substituído pela primavera, que cede ao verão e assim segue, sem mudanças essenciais, condenando a existência a uma monotonia sem mudanças, e no caso de Fabiano e família a uma dependência infinita às vontades da natureza e do patrão.

A vida interior dos personagens, de Sinhá Vitória, dos meninos, de Fabiano e de Baleia - a cachorra, aos quais os humanos se nivelam e não o contrário -, é uma vida interior constituída por um “matutar que não corrói o *eu*”. Esse “cismar” “não se opõe ao ato, mas nele se entrosa” (Idem, ibidem, p. 47). Essa maneira de descrever a vida interior dos personagens não distingue a natureza dos seres humanos. Estes integram a natureza e dela não se destacam, no sentido de domá-la, domesticá-la, de criarem o que chamamos antropologicamente de cultura. Esses personagens permanecem no plano simples e puro da sobrevivência, vivem para sobreviver. Não conseguem ultrapassar esse nível, embora o desejem. É o nível no qual já vivem, nos livros anteriores os personagens de Casimiro Lopes, de *São Bernardo*, e de José Baía, de *Angústia*, jagunços, que existem num mundo em que integram o plano da dominação da natureza e do mundo dos homens. Candido afirma que Fabiano sente “a nostalgia do cangaço” e que nada o impediria de seguir “Antônio Conselheiro – únicas saídas para a consciência mutilada” (Idem, ibidem, p. 49).

É por tudo isso que neste livro Graciliano suprime a primeira pessoa e suprime o diálogo. Ele

solda no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior. Em nenhum outro livro é tão sensível quanto neste a *perspectiva recíproca*, referida acima, que

ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele. (Idem, ibidem, p. 47)

Ao iniciar a análise dos livros autobiográficos, Candido expõe algumas idéias sobre sua posição teórica em relação ao estudo crítico da literatura. Valoriza na análise das obras literárias situá-las diante do contexto contra a análise que vê a obra como se tivesse valor por ela mesma:

Apesar de a crítica mais em voga (reagindo contra certos exageros de ordem romântica) afirmar que a obra vale por si, em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta. Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação. (Idem, ibidem, p. 49)

Quando se refere “à crítica mais em voga” parece se referir, em 1955, a Afrânio Coutinho e a sua pregação de uma crítica imanente inspirada no *new-criticism* norte-americano, que conheceu em cursos da Columbia University, e que defendeu persistentemente, embora não tenha sido autor de obra crítica extensa e de valor, a partir dessa perspectiva. Sua pregação, todavia, produziu alguma influência e chamou a atenção para a necessidade de fundamentar os juízos numa análise formal aprofundada o que levou a uma melhoria da qualidade do trabalho crítico no Brasil, sem dúvida. Essa qualidade do trabalho crítico foi resultado mais do desenvolvimento do ensino universitário e da ampliação do mundo acadêmico da pesquisa com a criação de inúmeras universidades federais pelo Brasil afora, mas resultou também do debate teórico de que Coutinho foi um dos estimuladores. É o momento histórico do surgimento da poesia concretista, que advogava uma literatura formal valorizadora do culto do estilo e de recursos visuais emprestados às artes plásticas. Candido não se refere ao estruturalismo, que teria voga muito tempo depois, no final da década de 60. Observa-se que Candido, coerente com sua prática de crítica literária, não se coloca contra a crítica formalista, mas a incorpora a uma

visão em que à análise rigorosa da composição formal da obra, os aspectos internos, junta-se a análise dos elementos do contexto, da relação da obra com o contexto, os aspectos externos, e faz da relação dialética dos dois aspectos a visão sintética do significado e do sentido da obra, tendo realizado interpretações célebres de obras literárias brasileiras como as de *Memórias de um Sargento de Milícias*, no ensaio “Dialética da malandragem”, e de *O Cortiço*, em “De cortiço a cortiço”.

No início do ensaio “De cortiço a cortiço”, Candido faz uma afirmação que sintetiza a sua visão crítica:

Mas nós sabemos, que embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, reordenada ou até posta de lado, para dar nascimento a outro mundo.

Ver criticamente a obra é escolher um dos momentos deste processo como plataforma de observação. Num extremo é possível encará-la como duplicação da realidade, de maneira que o trabalho plasmador fique reduzido a um registro sem grandeza, pois se era para fazer igual, por que não deixar a realidade em paz? É possível noutro extremo vê-la como objeto manufaturado, com arbitrio soberano, que significa na medida em que nada tem a ver com a realidade, cuja presença eventual seria um restolho inevitável, ou, de qualquer modo, um traço sem categoria hermenêutica.³ (CANDIDO, 2004, p. 105-106)

Desta maneira, podemos entender o ponto de vista de onde Candido analisa a obra de Graciliano Ramos. Desenvolve uma interpretação que relaciona as obras entre si e as obras com o contexto em que foram produzidas. Agora, ao falar dos textos autobiográficos, mostra como eles iluminam a compreensão da obra de ficção, assim como a obra de ficção persiste especialmente nesta primeira obra de memórias, *Infância*. Afirma, por exemplo, que “talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal” (p. 50). E prossegue: “E para nós não há diferença alguma entre, por exemplo, seu Ribeiro, de *São Bernardo*, e o avô do narrador, em *Infância*: ambos têm a consistência autêntica de personagens criados.” (p. 51)

³ Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 105-106

Ao descrever esta primeira obra memorialística destaca o forte sentimento de “humilhação e de machucamento” que o narrador expressa, ao contar as inúmeras situações de maus-tratos a que foi submetido juntamente com outros companheiros de infância, como a priminha Venta-Romba e João, o colega perseguido. “Em casa, na rua, na escola, vê sempre um indefeso nas unhas de um opressor” (p. 51). O sentimento de prevalência da injustiça marca essa experiência da infância e contribui para desenvolver nele uma visão de mundo pessimista que o leva a se refugiar no mundo interior e cultiva o hábito de sonhar, de criar mundos imaginários e cultivar a leitura, como compensação, como fuga daquele mundo real difícil de suportar.

A obra possibilita perceber a contraposição entre as imagens do pai e do avô, em que aquele é lembrado com mágoa enquanto este é caracterizado com admiração. O pai surge como um tirano punidor e desprovido de sentimentos, distante e disciplinador. O avô como uma pessoa próxima e criativa, que se destaca como um artesão aplicado no trabalho de confecção de urupemas, objeto artesanal nordestino, um cesto raso ou chato, circular, côncavo, feito de um tecido de palha de urubá ou taquara. Descreve o avô absorto no trabalho numa “obstinação concentrada, um longo sossego, que os fatos exteriores não perturbam” (p. 52). Candido cita uma longa passagem descritiva do trabalho do avô para afirmar que foi na contemplação do avô que Graciliano aprendeu o método de composição literária que desenvolveu, no qual trabalhava com o objetivo de alcançar um texto elaborado e enxuto, no qual inexistissem os excessos, que fossem expressão da contenção mais extremada, marca do seu estilo.

Essa dedicação absolutamente concentrada ao trabalho de escrever é interpretada por Candido como uma fuga da realidade sempre injusta, agressiva, violenta, e fonte de sua visão pessimista. A descrição que ele faz do trabalho do avô é retomada por seu filho, Ricardo Ramos, que o descreve no livro *Graciliano Fragmentado* “trabalhando o dia inteiro para

produzir uma página”, numa dedicação e concentração semelhantes à do avô artesão de urupemas.

Retomando o início deste resumo e para finalizar, Candido atribui a *Infância* características de obra de ficção, ao dizer “que pode ser lido como tal”, pois neste livro “o esqueleto (de referências objetivas da realidade, como dados geográficos e temporais) quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, *simpática* e não objetiva” (p. 50). O artista quando escreve sua biografia romanceia com facilidade, pois não “consegue se pôr em contacto com a vida sem recriá-la”. (p. 50).

A análise de *Memórias do Cárcere* é sumária e deixaremos para fazer a síntese dela no próximo capítulo, no qual faremos uma resenha da fortuna crítica específica desta última grande obra de Graciliano e objeto maior de nosso trabalho.

No final de seu ensaio, Candido sintetiza as características e qualidades que identificam a obra de Graciliano. Afirma que a estrutura de sua obra é marcada por duas componentes: “uma de lucidez e equilíbrio, outra de desordenados impulsos interiores” (p. 59). Predomina a consciência de lucidez e equilíbrio, mas as “correntes profundas de desespero” e até “certos passos de desvario” estão presentes ou à espreita, como se pode observar em Paulo Honório com facilidade. A lucidez e o equilíbrio do homem que construiu São Bernardo convive com o desvario do homem que trata selvagememente seus semelhantes, como Padilha, Dona Glória, Marciano, a quem chega a espancar, e Mendonça, o proprietário vizinho, a quem manda matar. Após o ato lúcido de se casar com Madalena, vive um relacionamento marcado pelo desequilíbrio e falta de lucidez.

No romance *Angústia*, “ocorre a explosão das componentes de desvario, recalcadas não só na vida, mas nos outros livros.” (p.59). Este romance contém os dois elementos convivendo em dois planos, o caos do subconsciente fluindo no texto de Luís da Silva, mas dentro de uma estrutura clara e bem montada. Nele, a contradição entre o narrador e o

personagem é claramente perceptível, apesar de serem os mesmos, o narrador- organizador convivendo no mesmo ser com o personagem-desorganizador. Candido sintetiza: “caos organizado, de delírio submetido à análise minudente que o torna inteligível.” (p. 60).

O conjunto da obra revela uma visão pessimista do ser humano, uma rebeldia contra as normas sociais e uma busca de imparcialidade na análise da realidade e avaliação e julgamento das ações humanas. A desconfiança contra os homens, evidente nas cinco primeiras obras, vai ser colocada à prova na convivência forçada da prisão, onde se espanta com a capacidade de solidariedade e de grandeza de muitos dos companheiros com os quais convive, dos quais podemos lembrar o capitão Lobo, o tenente Agildo Barata, na cena da rebelião dos pratos quebrados, os ladrões Cubano e Gaúcho, que o protegem durante a estada na Colônia Correccional de Ilha Grande. Nesta última obra, o desvendamento total do ser humano que vive uma situação-limite é realizado com honestidade e imparcialidade incomuns em obra de memória que tende normalmente ao subjetivismo e à parcialidade devido à sua própria natureza.

Candido utiliza uma imagem original para definir a visão de mundo pessimista de Graciliano ao chamá-la de “sentimento ateu do pecado”, sentimento oriundo não da quebra do pacto entre o homem e a divindade mas de um visão do homem como impregnado pela sujeira e pela impureza. O homem tem nostalgia de uma pureza – e de uma integridade - impossível de ser recuperada ou reconquistada. As passagens de *Angústia* em que é possível observar esse desejo de limpeza são inúmeras e foram apontadas na análise específica que Candido fez. Nas *Memórias*, elas são numerosas, especialmente no mergulho do porão do Manaus, em que o mau cheiro, a promiscuidade, a atmosfera de sufocamento são tão intensos que levam Graciliano a travar o funcionamento fisiológico do corpo: não come, não bebe, não defeca,

A rebeldia contra a ordem do mundo é marca do comportamento do homem Graciliano e dos personagens de suas obras. O mundo está

organizado de tal maneira que a norma é vista como o mal (p. 62) “No fundo desse pessimista desencantado há com efeito uma insatisfação permanente por viver em sociedade tão incapaz de se organizar segundo o ideal.” (p. 62). As normas estão erradas, os homens que as defendem e agem de acordo com elas são detestáveis (Julião Tavares, o pai, o soldado amarelo, o anspeçada Aguiar da Colônia Correccional). Diante dessa realidade, segundo Candido, os homens se agitam entre dois limites: “abulia e violência: isto é, ausência mórbida da vontade e vontade desvirtuada pela força.” (p. 63). Fabiano num extremo, Paulo Honório e Luís da Silva, noutro. Este, aliás, é um personagem que oscila entre a abulia e a violência. Paulo Honório, de violento passa a abúlico.

Essa sociedade cujas normas ele rejeita é a sociedade capitalista. Em passagens das *Memórias do Cárcere*, afirma que deseja a morte do capitalismo e dos donos do capital. A maneira de mostrar essa rejeição é escrever livros, é a criação de obras literárias, nas quais expressa de maneira criativa e artística a percepção da maldade do mundo, que se tornará plenamente satisfatória quando passa da ficção para a reminiscência, quando se coloca ele mesmo no centro da história.

“A autobiografia foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se” (p. 66). A autobiografia coloca-o no centro da narrativa, numa posição análoga à dos narradores em primeira pessoa dos três primeiros romances, nos quais os personagens secundários são pálidos, têm pouca relevância na comparação com o espaço ocupado pelos narradores. Sobre essa característica, Candido completa: “Aliás, não é principalmente um criador de personagens, mas de situações por meio das quais se manifesta o personagem, reduzido praticamente ao narrador de cada livro e alguns apagados satélites.” (p. 65)

Capítulo 3

A crítica das *Memórias do Cárcere*

Jacob Guinsburg

Em texto escrito em 1954⁴- embora publicado somente em 1964 - J. Guinsburg já afirmava que este livro era o mais importante que já se escrevera no Brasil sobre o tema. Posteriormente, Pedro Nava viria a escrever a mais extensa obra memorialística produzida pela cultura brasileira, seis volumes⁵, que seria considerada a mais importante do gênero de memórias, do ponto de vista literário. O livro de Graciliano, todavia, continua a ser o testemunho mais importante do trauma produzido pela repressão política que atravessa toda a história brasileira⁶, e que foi mais violenta e abrangente nos tenebrosos anos do século XX.

Guinsburg já afirmava nessa interpretação de primeira hora o grande valor literário da obra enquanto composição formal, assim como percebe os limites tênues que a separam, enquanto obra autobiográfica e documental, do caráter ficcional de seus livros anteriores, afirmando que este depoimento beira a ficção, especialmente nos capítulos que relatam a viagem de navio, no porão do *Manaus*, de Recife ao Rio de Janeiro, e no relato da sua passagem pelo presídio da ilha Grande.

Antes de comentar diretamente o livro de Graciliano, Guinsburg declara que os relatos autobiográficos se caracterizam pela deformação implícita da realidade narrada, em consequência do uso da primeira

⁴ J. Guinsburg. Degraus nas trevas, in: *Motivos*, SP: Conselho Estadual de Cultura, 1964, republicado pela revista *Cult*, nº 42, janeiro 2001, SP.

⁵ Foram seis volumes, *Bau de Ossos*, *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira-Mar*, *Galo de Trevas* e *O Círio Perfeito* publicados respectivamente em 1972, 1973, 1976, 1978, 1981 e 1983.

⁶ No romance *Em Liberdade*, Silviano Santiago cria uma passagem em que Graciliano, depois de ler a notícia do traslado dos restos mortais dos inconfidentes do exílio para Ouro Preto, fica obcecado pela pesquisa a respeito da morte de Cláudio Manoel da Costa, suicídio segundo a versão das investigações da época, mas homicídio, segundo a interpretação de Graciliano com base no levantamento de dados históricos obtidos nos textos das investigações feitas tanto pelo governador de Ouro Preto quanto as feitas pelas da Coroa.

pessoa. No entanto, Graciliano foge à regra, e "eleva-se acima do ego", "pelo sóbrio controle racional, pela indissolúvel ligação afetiva com a humanidade e pela força criadora". A narração neste depoimento não se fragmenta numa análise interior, nem se dilui na "poeira crepuscular" do *eu*. Estas memórias, ao contrário, "adquirem formas precisas e linhas nítidas moldam-se em personagens definidas e caracterizadas, estruturam-se em situações e posições insofismáveis".

Antonio Candido

Antonio Candido, na análise da obra de Graciliano, publicada em 1955, *Ficção e Confissão*, após ressaltar que se tratava de obra autobiográfica, distinta na essência das anteriores, afirma que as *Memórias do Cárcere* tratam de um universo essencialmente distinto dos livros anteriores. A concepção pessimista marcante da sua obra literária anterior, na qual inclui *Infância* como obra de transição da ficção para a autobiografia, é posta em xeque neste livro. Neste "há um nítido processo de descoberta do próximo e de revisão de si mesmo, (...)" (p. 54) e "a surpresa em face da gentileza, bondade ou solidariedade" dos companheiros de prisão. Ao se referir a si mesmo, neste livro que é em toda a sua extensão uma "auto-análise sem complacência" (p.57) descreve-se como arredio à comunicação, fechado em si mesmo e desconfiado das segundas intenções presentes nos gestos e palavras do interlocutor.

Contenho-me ao falar a desconhecidos, acho-os inacessíveis, distantes. Qualquer opinião diversa da minha choca-me em excesso; vejo nisso barreiras intransponíveis – e revelo-me suspeito e hostil. Devo ser desagradável, afasto as relações. (apud Candido, p. 57)

O livro registra com objetividade os acontecimentos, narrados com riqueza de detalhes, constituindo-se num depoimento que se transforma em documento da história, visto que não se reduz a uma experiência pessoal, mas sim a uma experiência vivida também por milhares de

cidadãos brasileiros presos entre o final de 35 e o final da ditadura do Estado Novo, simpatizantes ou militantes da Aliança Nacional Libertadora. É um depoimento que resgata uma experiência individual de valor histórico e que se soma a inúmeras outras de outros que como Graciliano foram encarcerados à margem da lei, na vigência de um estado de exceção, como já abordamos no capítulo inicial. Além de todas essas características, este livro é um depoimento feito com a marca pessoal de Graciliano e é uma porta de entrada na compreensão do ser humano Graciliano e através dele da sua obra literária. É expressão também de ato de sofrimento, pois o ato de escrever, especialmente o deste livro, produzia sofrimento, talvez decorrente do desvendamento que fazia de si mesmo para si mesmo: “analiso-me e soffro”. Na comparação com os outros, Graciliano sai perdendo, afirma Antonio Candido.

Uma das marcas desta obra, para Candido é o “respeito pela observação e amor à verdade” (p. 58). Atribui essa qualidade não só à personalidade do autor, mas também a sua condição de escritor. Esse amor à verdade e não à ideologia que professava nem aos interesses do partido político em que militava fizeram nosso autor ter problemas de relacionamento com muitos amigos e com o próprio partido, que tentou censurar a publicação das memórias, atos aos quais Graciliano resistiu. O sentido geral da obra está ligado ao “problema do bem e do mal, encarado de um ângulo materialista, e que nos dois livros autobiográficos é proposto em função da sua própria vida.” (p. 59).

Alguns anos depois, em 1959, Antonio Candido voltou a escrever uma análise abrangente da obra de Graciliano, “Os bichos do subterrâneo”, em que avança na interpretação ao afirmar que nesta obra Graciliano passa da visão do “mundo como prisão”, dos livros anteriores, para a visão “da prisão enquanto mundo”. Nos livros anteriores, os personagens viviam num mundo do qual não conseguiam se libertar, condicionados por necessidades (*Vidas Secas*) ou obsessões (*São Bernardo*, *Angústia*). Neste, o espaço da prisão se apresenta, ao contrário, como um

mundo cheio de surpresas positivas, em que a dignidade humana ultrajada pelo confinamento supera-se pela solidariedade e revelação de uma humanidade inexistente no amplo mundo da sociedade “lá de fora”. Candido afirma que

A experiência do pior permite, assim, discernir o melhor; e, paradoxalmente, o sujo viveiro do cárcere propicia, na obra desse pessimista, lampejos de confiança na vida,
... que é santa,
Pesar de todas as quedas, -
 como diz o verso de Manuel Bandeira, e como teria sentido porventura Graciliano Ramos, todas as vezes em que não apenas analisou-a, mas aceitou a íntegra impureza da sua força de luz e treva. (CANDIDO, 1999, p. 91)

Simultaneamente, faz algumas restrições à qualidade do texto, em que o diálogo é insatisfatório, em que falta “discernimento para manipular episódios e cenas”. Talvez sua “estética de poupança” tenha ido longe demais “sacrificando não raro a fluência e o equilíbrio, na caça aos relativos, numerais, possessivos e determinativos” (p. 89) elementos que podem emperrar a frase, mas que contribuem para a clareza e a naturalidade.

Jacob Gorender

Nas comemorações do centenário de nascimento de Graciliano Ramos, o Instituto de Estudos Avançados da USP realizou uma mesa-redonda sobre *Memórias do Cárcere*, sob o tema *historiografia e escrita literária*, que teve a participação de Eberhard Lämmert, Jacob Gorender, Boris Schnaidermann e Alfredo Bosi. O primeiro, teórico alemão, abordou a relação entre historiografia e romance, os outros, a obra de Graciliano. Os textos deste evento foram publicados na revista *Estudos Avançados* número 23, janeiro-abril/1995.

Jacob Gorender, que foi companheiro de militância partidária de Graciliano, lembra episódios dessa convivência para analisar as relações de Graciliano com o partido e afirmar que foram contraditórias e tensas, especialmente no que tange à tentativa de censura do texto das *Memórias*, nas quais dirigentes do partido eram descritos com características que os desmereciam, aos olhos da direção partidária. Destaca especialmente a descrição de Agildo Barata como um “tampinha, baixote, magricela de voz de contra-tenor”. Refere-se ainda ao fato de Graciliano sempre falar bem de Febus Gikovate, trotsquista, e, portanto, inimigo do partido, e de quem se tornou amigo na prisão. A tentativa de controle do texto de Graciliano pelo partido no sentido de lhe impor a orientação realista-socialista, concebida por Zhdanov, também não foi bem sucedida. Gorender destaca passagens do livro em que Graciliano mostra-se irritado com a literatura que seguia essa orientação.

O texto de Jacob, intitulado *Graciliano Ramos: lembranças tangenciais*, conclui valorizando a grande capacidade do autor de descrever as pessoas com quem conviveu na prisão onde “...ninguém é apresentado como santo, destituído de defeitos ou imune a fraquezas e tentações. (...) ... todos são seres com virtudes e defeitos, figuras que não ultrapassam a condição do gênero humano. Ninguém é super-homem” (p. 327). Depois de se referir a alguns personagens, entre os quais o contraditório capitão Lobo, funcionário da inteligência do Exército, segundo Gorender, e, portanto, cabeça da repressão à esquerda, este conclui que “é precisamente a ausência de maniqueísmo que confere poder de impacto ao relato de Graciliano sobre o sistema repressivo, no qual, de súbito, se viu introduzido.” (p. 328).

O texto de Jacob Gorender vale também como registro de algumas discordâncias entre fatos históricos e o relato de Graciliano. Documenta que a memória do autor falhou algumas vezes. No capítulo em que narra a expulsão de Olga Benário Prestes e Elisa Berger, registro com valor de

documento, de testemunho de um episódio da história, ele fala em fornos crematórios e câmaras de gás, quando estas ainda não existiam.

Nesta refiguração, todavia, o narrador incide em anacronismo histórico, carregado de significação. Se me refiro ao anacronismo talvez por motivação ou viés de historiador, não reduzo a um *cochilo de Homero*. Graciliano escreve que os presos políticos se uniram no protesto coletivo movidos pelo temor de que enviassem Olga e Elisa à Alemanha, onde, conforme ele próprio pensava, iriam morrer nas câmaras de gás e fornos crematórios. Ora, em 1937, já existiam medonhos campos de concentração na Alemanha nazista, porém não câmaras de gás e fornos crematórios. Estes foram inventados em 1940 e utilizados em larga escala somente em 1942, logo depois que Hitler e a cúpula do nazismo aprovaram formalmente a *solução final* para os judeus. (p. 329)

Mais significativo, porém, é o desmentido de Jacob em relação à afirmação de Graciliano de que não havia censura no Estado Novo. Jacob afirma que ela ocorreu nas duas publicações de Salvador, em que trabalhou na época, tanto no jornal *O imparcial* “o qual tinha um censor plantado na redação, com poder de veto sobre os textos antes de descerem à oficina de impressão” (p.326) quanto na revista mensal *Seiva*, “que estava obrigada a submeter todas as matérias a um censor, ao qual pertencia a prerrogativa de autorizar ou não sua publicação” (p.326). Jacob Gorender trabalhou nestas publicações, ambas de Salvador, no período entre 1940 e 1943. A afirmação de Graciliano, no início das *Memórias*, procurava isentar o motivo da censura por não ter escrito ainda o texto cobrado por todos, ao longo dos dez anos que se seguiram à sua libertação.

O depoimento de Jacob lança luz sobre episódios narrados por Graciliano, tanto no sentido de avalizá-los como no sentido de contraditá-

los, a fim de relativizar uma visão da história, que o próprio autor fazia questão de afirmar dentro de seu texto, como destaca Bosi no seu.

Boris Schnaiderman

O breve e substancioso texto de Boris Schnaiderman, intitulado *Duas vozes diferentes em “Memórias do Cárcere”?* destaca o contraste entre a voz da enunciação do narrador-autor e a voz do enunciado do “Graciliano da época em que a ação decorre” (p.332). A distância entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado produz alguns efeitos, entre os quais as falhas de memória apontadas por Jacob Gorender e retomadas por Boris. “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” (p. 332). Esta constatação leva Boris a concluir que a avaliação positiva de Getúlio só pode ser consequência da postura comunista pós-45, quando o apoio de Prestes ao caudilho gaúcho – a “Constituinte com Getúlio” - tornou-se estratégia política do PCB, ao qual Graciliano dedicou fidelidade até a morte, apesar das inúmeras divergências tidas com o partido, tanto em relação às táticas quanto em relação às concepções teóricas. Neste caso, Boris coloca em foco também a oposição de Graciliano ao jdanovismo⁷, ilustrada com uma citação das *Memórias*:

Uma noite de calor, suando no chão duro, chateava-me a folhear um romance idiota. Alguém, na cama vizinha, interrompia-me afirmando com enorme certeza que aquilo era uma bíblia. Desenvolvia motivos, indicava passagens onde se arrumavam belezas imperceptíveis. Aborrecia-me:

- Está bem. Isso mesmo.

⁷ Esta é a grafia do texto de Schnaiderman; já vimos zhdanovismo e zanadovismo. As dificuldades da transliteração de uma palavra russa – em alfabeto ilírico - para o português - em alfabeto latino - contém muitos exemplos como Tolstoi (ou Tolstoy?), Kruschev (ou Kruschov?), estrogonofe (ou strogonof?).

Impossível descobrir alguma vantagem no livro espesso, bem construído, científico em demasia. As personagens, terrivelmente sábias, expunham temas difíceis, causavam-me dor de cabeça. Os insensatos elogios irritavam-me:

- Isso mesmo. Sem dúvida (p. 451)

Boris termina seu texto declarando estranhamento por Graciliano rejeitar o realismo-socialista e ao mesmo tempo manter fidelidade ao partido e admiração pela União Soviética, embora não a tenha descrito da maneira eloqüentemente elogiosa desejada pelos censores do partido, no seu livro *Viagem*. Esta contradição constitui, no entanto, a própria personalidade de Graciliano, contradição consciente, vivida interiormente e exposta em muitos textos. O distanciamento apontado por Boris Schnaiderman entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado caracteriza a estrutura do texto das *Memórias* e nos ajudará a analisá-lo como sendo um fator necessário à criação de uma *identidade narrativa*, no sentido que lhe dá Paul Ricoeur. O distanciamento é a condição da compreensão e do compreender-se, esforço empreendido pelo narrador-pensador desta obra.

Alfredo Bosi

A intervenção de Alfredo Bosi é a mais extensa e a mais aprofundada. Faz a análise do texto e faz reflexões teóricas decorrentes dessa análise. Começa identificando as *Memórias* como um *testemunho*, isto é, um texto que entrelaça a memória de fatos históricos com a construção literária de uma identidade pessoal. Atribui esse conceito aos jurados do prêmio literário concedido pela Casa de las Américas de Havana, ao constatar a tendência da literatura latino-americana dos anos 80 em produzir relatos literários dos anos de ditadura e repressão, vividos nas décadas de 70 e 80, no Brasil, Argentina, Chile e Uruguai, nos quais autobiografia, ficção e história se entrelaçam. “O testemunho casa memória individual com história”. Ele é obra de uma testemunha, “é

subjetivo e se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa” (p. 310). “O testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas” (p. 310).

E as *Memórias do Cárcere* dão o paradigma dessa complexidade textual. Ao percorrê-las somos levados tanto a reconstituir a fisionomia e os gestos de alguns companheiros de prisão de Graciliano, quanto a contemplar as metamorfoses dessa matéria em uma prosa uma e única – a palavra do narrador. (p. 310)

O Alfredo Bosi estudioso de Gramsci estranha a ausência de discussão ideológica no texto das *Memórias*. Para ele é um dado intrigante. Considera que naquele momento Graciliano não era militante partidário, tendo sido preso mais provavelmente como resultado de denúncias feitas por indivíduos prejudicados pelas suas decisões como diretor da Instrução Pública de Alagoas, como diretor da Imprensa Oficial ou até mesmo como prefeito de Palmeira dos Índios do que como militante político. Graciliano se filiaria ao PCB somente após a legalização do mesmo em 1945. “Seria fácil alegar, para o caso, a desproporção de nível cultural que estremava os dois escritores e que distinguia as duas esquerdas” (p. 310). Seria talvez a dificuldade afirmada pelo narrador em inúmeras passagens de estabelecer conexão entre as particularidades observadas e uma lei geral que lhes desse sentido.

Bosi arrisca a hipótese, outra, de que a lacuna da discussão teórica seja uma opção do narrador-testemunha, que é antes um

observador arredio e perplexo do que um intérprete empenhado em dar uma explicação articulada dos valores cuja defesa levou aqueles militantes à desgraça. (...) A solidariedade que lhe inspiram aqueles homens é existencial, para não dizer estritamente corporal. Não é a luta partidária de cada um que o afeta, mas o seu modo próprio de estar naquelas condições adversas, o seu jeito de sobreviver. (p. 310)

Essa hipótese de Bosi nos leva a outra característica do testemunho proveniente da experiência do narrador como testemunha dos

acontecimentos históricos narrados. Esse narrador esteve envolvido pelos fatos, que são providos de opacidade cognitiva, que é superada somente pelo enunciador distante. Por isso “a escrita do testemunho tem a ver com essa voz-em-situação” (p. 311). Ao observar seus companheiros, o narrador sente a mesma dificuldade que sente diante dos fatos, eles são “enleados, difíceis de penetrar”. Quase todos lhe parecem opacos. A descrição de Luís Carlos Prestes é um bom exemplo, pois o mais conhecido líder comunista da época é visto como “estranho homem”, “estranha figura”, “fantasma”, “sonâmbulo”. O Alfredo Bosi historiador, que já classificara a prosa de Graciliano como realista, na esteira de toda a crítica que estudara Graciliano desde o seu aparecimento, apela para Otto Maria Carpeaux, que descreve o realismo do autor das *Memórias* como um realismo *problemático*, para opô-lo – no contexto do romance regionalista da década de 30 - ao realismo *orgânico* de José Lins do Rego, mas também para identificá-lo com um realismo crítico. O texto das *Memórias* mostra um narrador embaraçado com a dificuldade de compreender aquele mundo em que “as minúcias embaralhavam-se” e era “difícil desenovelar tais incongruências”. De dentro da prisão, o mundo é “fumacento e fuliginoso”. Bosi conclui, afirmando que “a perspectiva dominante é a que vai da interrogação à estranheza e, nos casos extremos, fecha-se em recusa. Não é um realismo solar, é um realismo plúmbeo” (p. 314).

Com o subtítulo “Crise do preconceito”, Bosi afirma que “além de admitir a incerteza dos seus juízos de realidade, o memorialista sente que deve rever alguns de seus juízos de valor mais arraigados. É o que acontece quando depara com os homossexuais e manifesta o nojo que sente diante deles. “Mas depois, meditando na história de vida daqueles infelizes, vítimas quase sempre de chantagens de velhos presos viciados, corrige o tom do seu julgamento e considera necessário passá-lo pelo filtro de uma visão menos categórica e mais refletida do outro” (p. 318). A testemunha Graciliano revê seu preconceito, e com toda a sua despretensão de criar leis ou tirar conclusões definitivas, consegue

assumir uma postura de “crítico radical do senso comum que se alimenta de estereótipos” (319), como se pode perceber na citação que Bosi faz das *Memórias*:

Penso assim tento compreendê-los – e não consigo reprimir o nojo que me inspiram, forte demais. Isto me deixa apreensivo. Será um nojo natural ou imposto? Quem sabe se ele não foi criado artificialmente, com o fim de preservar o homem social, obrigá-lo a fugir de si mesmo? (I, 306)

Ao passar à análise da questão da escrita com o subtítulo “Escrita e consciência”, Bosi identifica um memorialista que afirma a “relativização de todas as suas observações”, um observador que ao deparar com uma realidade opaca e difícil de entender, utiliza “a pergunta como seu bordão metódico”. Bosi parte da pergunta “Até que ponto o autor-testemunha se mostra consciente de que o filtro subjetivo é tão relevante para a construção do seu texto quanto as situações objetivas que ele se propôs representar?” (p. 319). Remete ao capítulo de abertura no qual o nosso autor “ressalta, em primeiro lugar, a sua firme convicção de que o *testemunho não é documento histórico* no sentido tradicional de espelho fiel da realidade” (p.319):

Realmente há entre os meus companheiros sujeitos de mérito capazes de fazer sobre os sucessos a que vou referir-me obras valiosas. Mas são especialistas, eruditos, inteligências confinadas à escrupulosa análise do pormenor, olhos afeitos a investigações em profundidade. (...) Não me agarram metidos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro de bonde.

Traduz Bosi, afirmando que Graciliano não se considera nem historiador nem jornalista profissional, para concluir que “a escrita de testemunho deve dispor de uma considerável margem de liberdade” (p. 320). Nosso crítico afirma que, neste capítulo inicial, Graciliano desenvolve uma “teoria da prosa memorialista” com três grandes características:

primeiro, *o testemunho não é documento histórico*, segundo, *a escrita do testemunho deve dispor de uma considerável margem de liberdade*, terceiro, *a escrita do testemunho atinge uma verdade superior através do exercício da intuição pessoal*.

O ensaio de Bosi se encerra afirmando os limites do sujeito. Destaca a convicção de Graciliano de que este testemunho não é um discurso histórico, no sentido de um texto que busca uma verdade “científica”, mas que também não se confunde com ficção. “Repugna-lhe a idéia de inventar pseudônimos para esconder a identidade dos companheiros, e ‘fazer do livro uma espécie de romance’. E nos romances, como declara em outro passo, contam-se mentiras” (p.322). Desgosta-lhe utilizar o pronome *eu*, esse “pronomzinho irritante”, mas é dessa perspectiva, do sujeito, que ele constrói o seu relato. Por isso conclui Bosi que “nesta obra realista e clássica a modernidade se afirma pelo reconhecimento da força e dos limites do sujeito” (p.322).

Wander Melo Miranda

Em 1981, Silviano Santiago publicou um livro que simula a continuação narrativa das *Memórias do Cárcere*, com um suposto diário que Graciliano teria escrito assim que saiu da cadeia. Neste livro⁸, Silviano Santiago estabelece uma conexão entre os dois tempos históricos, da ditadura do Estado Novo e da ditadura militar recente, e ao mesmo tempo subverte as classificações genéricas, pois o livro é uma criação ficcional, totalmente fundamentada em pesquisa documental realizada pelo autor. O livro chama-se *Em Liberdade* e estabelece propositalmente uma confusão

⁸ Que teria sido entregue por Graciliano a um amigo, que por sua vez preservara-o apesar do pedido de Graciliano para que o destruísse, pouco antes da sua morte.

entre autor e narrador. O autor é Silviano Santiago ou Graciliano?⁹ O narrador é Graciliano ou Silviano Santiago? Com essa obra com a qual Silviano Santiago dá a sua contribuição para aquele momento literário, há uma intenção explícita de produzir um efeito de ambigüidade nos limites entre memórias e ficção. Wander Melo Miranda, em 1992, publicou uma análise crítica intitulada *Corpos Escritos*, na qual realiza uma aproximação entre ambos, refletindo sobre essa ambigüidade a partir de uma postura comparativista e faz uma análise de uma perspectiva metodológica pós-moderna e desconstrutivista. É uma abordagem diferente das anteriores, que lhes dá continuidade, especialmente às observações do ensaio de Alfredo Bosi, mas que introduz uma perspectiva analítica bastante diferente das anteriores, que eram sociológicas ou estilísticas. Miranda parte das teorias da autobiografia, tomando como referência principal o teórico francês Philippe Lejeune, autor de *Le pacte autobiographique* e como referências subjacentes o pensamento de Derrida e a psicanálise lacaniana, entre os que são mais claramente identificados.

Desenvolve uma reflexão sobre a proximidade entre memória e ficção, visto que o livro de Silviano Santiago dá continuidade às memórias de Graciliano, publicadas em 1954, mas referidas a 1936 e 37, na forma de diário íntimo escrito a partir do dia seguinte à sua saída da prisão, em 14 de janeiro de 1937. Este diário cria ficcionalmente aquilo que poderia ter sido o dia a dia de Graciliano nos dois meses posteriores à liberdade. Este “romance” foi publicado em 1981, no período final da ditadura militar, num momento de distensão política, em que a literatura brasileira vivia uma fase de muitos testemunhos da vida clandestina durante a ditadura, entre os quais se destacaram pela repercussão ou qualidade o livro de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, os romances de Antônio Callado *Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile* e *Sempre viva*, o romance de Ivan Ângelo, *A Festa*, os testemunhos de Alfredo Sirkis, *Roleta Chilena* e

⁹ Sérgio Prado Bellei, em artigo publicado em 1982 no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, chama o autor de Grácil(v)iano.

Os Carbonários, as *Memórias* de Gregório Bezerra e inúmeros outros, 37 livros no levantamento de Wander Melo Miranda. O livro de Silviano Santiago, na interpretação de Wander Melo Miranda, faz uma ligação desse momento histórico pós-ditadura militar com o momento histórico da ditadura do Estado Novo, assim como, dentro do diário de Graciliano, com a repressão à conjuração mineira do final do século XVIII.

A ilusão autobiográfica

Wander estabelece inicialmente uma relação entre individualismo e autobiografia a partir da definição desta no dicionário como sendo “vida de um indivíduo escrita por ele mesmo” para depois estudar em “formas do eu” as modalidades pelas quais o indivíduo burguês ocidental se manifesta literariamente: autobiografia, romance, auto-retrato, diário e memórias. Conclui afirmando que o estatuto da autobiografia é “uma *forma* retórica existente para a representação ou dramatização do *sujeito*, para dá-lo como *unidade*” (p. 40). Esta idéia de *unidade do sujeito* configura-se como aquilo que Lejeune chama de *ilusão autobiográfica*.

Miranda inicia sua reflexão com uma referência ao antropólogo italiano Maurizio Catani para o qual

Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação. (p. 26)

Feita essa identificação da autobiografia como um fenômeno ocidental e burguês moderno, faz em seguida referência aos estudos da antropóloga francesa Juliette Raabe sobre as ocorrências mais recentes do “vivido” na literatura, no jornal, na televisão e no cinema, fenômeno em que os relatos fictícios ganham relevo e interesse na medida em que são referidos a “um fato realmente acontecido”, contrapondo-se à preocupação

do cinema americano do período de após-guerra, quando a afirmação “estes fatos não têm nenhuma relação com pessoas ou algum fato acontecido” procurava, ao mesmo tempo, enfatizar o caráter ficcional do narrado. Raabe vê nesse fenômeno não uma retomada de individualismo, mas uma “manifestação de angústia ligada ao enfraquecimento ou à perda de identidade, em virtude da incerteza hodierna própria à relação *eu-Outro*” (p. 26). Para a autora francesa, os fatores responsáveis por essa incerteza são

o fim da hegemonia ocidental e do colonialismo anteriores, que propunham uma imagem incontestada do Outro, logo do *eu*; a descença no cientificismo positivista do século XIX, que prometia reduzir o universo à mercê do controle do homem; a deterioração da integridade do *eu* provocada pela fragmentação inerente à estrutura dos meios audiovisuais; e o freudismo, mediante o realce que dá ao embate das forças do consciente e do inconsciente, do desejo com sua realização. (p. 26, apud Raabe, “Le marché du vécú, p. 241-247)

Philippe Lejeune define a autobiografia como sendo um gênero no qual o que importa é o nome próprio, o relato sobre ele e especialmente sobre a assinatura, que ao estabelecer a identidade autor-narrador-personagem caracteriza o *pacto autobiográfico* estabelecido entre o autor e o leitor, pacto que define o parâmetro do ato desta leitura, a do texto autobiográfico. A mera suspeita de inexistência de identidade entre autor e protagonista já elimina a possibilidade de um texto ser considerado autobiografia. É o que ocorre com alguns textos ficcionais que se aproximam dessa definição, e entre os quais estão os três romances iniciais de Graciliano Ramos, obras de ficção, apesar do uso da primeira pessoa narrativa, apesar das evidentes correlações biográficas entre personagens e autor. Para Lejeune, a autobiografia não comporta graus, é tudo ou nada.

Outro teórico que desenvolveu um trabalho importante na área da autobiografia, Jean Starobinski, no livro *Le style de l'autobiographie*, atribui ao estilo um dos fatores de revelação da identidade do autor,

especialmente de um autor escritor (para distinguir de um autor político, autor administrador, autor cientista, um autor cuja especificidade esteja no referente e não no ato próprio de escrever) como é o caso de Graciliano Ramos.

A marca individual do estilo, num tipo de narrativa em que o narrador é o próprio objeto da narração, reveste-se de grande importância, já que, à auto-referência explícita da narração a si mesma, o estilo acrescenta o valor auto-referencial implícito a um modo singular de elocução. O estilo é visto, então, como ligado ao presente do ato de escrever e seu valor referencial remete ao momento da escrita, ao *eu* atual. (MIRANDA, p. 30, cf. Starobinski)

É a partir desta característica – a atualidade do *eu* que narra - que a autobiografia pode resvalar na ficção ou mesmo perder-se nela,

porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado (MIRANDA, p. 30)

Por isso, a autobiografia, mesmo quando se circunscreve apenas à narração, sem a preocupação de *entender* o que o narrador narra “é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro” (MIRANDA, p. 30)

“Por tudo isso, o estilo não serve como instrumento preciso para determinar a especificidade da autobiografia. Starobinski acaba por caracterizar a autobiografia como uma entidade mista a que denomina *discurso-história*. Fundamenta-se nas categorias de Benveniste, para quem “enunciação histórica” prende-se à narrativa de acontecimentos passados e “discurso” a uma enunciação que supõe um locutor e um auditor, um *eu* e seu correlato *tu*, o primeiro intencionado a influenciar o segundo.” (MIRANDA, p. 31)

Pulando do texto para o contexto, Starobinski atribui a necessidade da autobiografia a “uma mudança ou transformação radical” na vida do indivíduo. É o caso de Graciliano, para quem a experiência traumática da prisão redirecionou a sua obra posterior para a autobiografia, com exceção de *Vidas Secas*, como já havia sido observado por Antonio Candido, que intitula seu estudo de *Ficção e Confissão*, exatamente para mostrar essa caminhada do autor alagoano em direção à autobiografia.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. (MIRANDA, p. 31)

Na subdivisão do capítulo “As formas do eu”, Miranda estende-se sobre as formas literárias identificadas pelo uso da primeira pessoa como o romance de primeira pessoa, o auto-retrato, o diário íntimo. Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar a primeira pessoa como ponto de vista narrativo, identificando narrador e personagem, esta característica deixou de ser suficiente para separar romance de autobiografia. Referindo-se aos estudos de Elizabeth Bruss, que toma por base de sua reflexão o conceito de “atos elocutórios” de Austin e Searle, lembra que ela repete o critério básico de Lejeune que é o de uma identidade autor-narrador-personagem. Acrescenta que os eventos e informações relativos à autobiografia devem ser passíveis de verificação pública, no que também repete Lejeune, mas discorda quando diz que “espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações” (MIRANDA, p. 32), pois para Lejeune o que conta no ato autobiográfico é o que o autobiógrafo conta e só ele pode contar, não sendo, portanto, acontecimentos submetidos ao critério de verdade verificável. No relato autobiográfico há uma história única, que só pode ser narrada por quem a viveu.

A distinção entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura, que utiliza o critério de identidade ou não entre autor, narrador e personagem, de identidade entre sujeito e objeto de narração. Já o diário íntimo exclui o pacto de leitura, por ser o *segredo* sua especificidade mais importante. É uma escrita essencialmente privada, fechada sobre si mesma, caracterizada como uma forma de prisão, e vista por Miranda, no caso de *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, como uma forma que faz perdurar a situação carcerária vivida por Graciliano Ramos até o dia anterior ao do início desse diário, uma prisão da qual só se libertaria através da redação das memórias, dez anos depois.

Finalmente, ao conceituar o auto-retrato, cita Béatrice Didier, que relaciona o auto-retrato ao diário. Seria como os auto-retratos dos pintores, um retrato moral e físico. Visa, como o diário, a reter os momentos fugazes de uma vida. Aproxima-se da autobiografia, na medida em que também visa a um conhecimento de si mesmo. “Por outro lado, como toda experiência especular, o auto-retrato está profundamente ligado à experiência da morte, como se fosse uma fotografia final antes da hora, um substitutivo ou um anúncio. (...) operação confessional efetuada num momento em que o indivíduo sente-se já muito próximo do final” (p. 35).

Finalmente, a diferença entre memórias e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é apenas o da vida individual de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, o relato da vida do autor é contaminado pelos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Na autobiografia teríamos propriamente uma auto-representação, uma preponderância do indivíduo, e nas memórias teríamos uma cosmo-representação, uma combinação da representação do indivíduo com a do contexto em que ele se situa. Estas distinções não são todavia absolutamente nítidas, havendo contaminação da auto-representação nas memórias, assim como da cosmo-representação na

autobiografia, permitindo que se diga como solução que prepondera a auto-representação numa e a cosmo-representação na outra.

Wander Melo Miranda encerra essa introdução teórica sobre a *ilusão autobiográfica* com uma reflexão sobre o desfazimento (desconstrução?) da ilusão: “Desfazendo a Ilusão”. Retorna a Philippe Lejeune e a seu livro posterior a *Le pacte autobiographique*, intitulado *L’autobiographie de ceux qui n’écrivent pas*, no qual o estudioso francês revela uma mudança importante surgida nos anos 60 referente à autobiografia. Foi o surgimento da narrativa de vida de camponeses, operários, artesãos, prisioneiros, coletadas por pesquisadores, jornalistas e publicadas em forma de livro.

Essas memórias “gravadas” não só vão contra o fato de que escrever e publicar a narrativa da própria vida é um privilégio das classes dominantes, em detrimento da voz até então silenciada do dominado, como permitem que sejam revistos os procedimentos técnico-formais da escrita autobiográfica, sobretudo no que diz respeito à noção de autor. (MIRANDA, p. 38)

Miranda lembra o caso brasileiro do livro de Ecléa Bosi, que em *Memória e Sociedade – Lembrança de Velhos*. Quando o intelectual silencia para dar voz ao Outro, supõe que todo saber dominante é repressivo e está mancomunado com o poder. Abandona dessa maneira a razão totalizadora e universal para dar voz às minorias, o que fragmenta o campo social e do saber. É o mesmo procedimento do documentarista Eduardo Coutinho¹⁰, que nos seus filmes elimina a sua própria voz que pergunta e estimula a voz do entrevistado, de tal maneira que o discurso do depoente obriga o espectador a montar a relação lógica entre resposta e pergunta suposta.

¹⁰ Cineasta responsável por uma inovação no documentário brasileiro, ao realizar filmes em que a voz e a imagem do entrevistado são os protagonistas. Nos seus filmes mais recentes, *Babilônia*, *Edifício Máster*, *Peões*, utiliza uma técnica de entrevista em que a pergunta não é ouvida, ficando o espectador somente com a resposta e a imagem do entrevistado. Essa técnica foi utilizada antes, num programa de televisão da TV Cultura de São Paulo, em que o entrevistador Fernando Faro também eliminava da gravação a sua pergunta, ficando apenas a resposta e imagem do entrevistado, sempre um músico popular brasileiro. Em ambos os casos, temos situações de “dar voz” ao entrevistado, de objetivação, que no entanto não nos faz esquecer que o entrevistador fez a pergunta, isto é, desencadeou o processo, assim como montou as imagens, posteriormente, caracterizando uma autoria de que o “modelo” não faz parte.

Lejeune procura rever a escrita autobiográfica tradicional, a partir da dicotomia entre “modelo” e “escrita” inerente à prática das autobiografias composta em colaboração, nas quais o estatuto da autoria aparece irremediavelmente fragmentado, em virtude da atuação do “redator” (MIRANDA, p. 38)

Lejeune ilustra essa reflexão com o caso da polêmica entre o editor François Maspero e Annie Mignard, redatora de *Mémoire d'Hélène Elek*, em que Annie reivindicava o pagamento de direitos autorais destinados exclusivamente a Hélène Elek. Mais do que uma questão referente aos direitos autorais, essa polêmica propicia perceber que “a divisão de trabalho entre aquele que conta, o ‘modelo’ e o que escreve, o ‘redator’, nas autobiografias em colaboração, propicia o questionamento da crença de uma *unidade* que a noção de autor e a de pessoa subentendem no gênero autobiográfico” (p. 39). Mais recentemente, um filme documentário, também francês, que relatava a atividade de um professor rural, que leciona para classes multisseriais, produziu uma ação dele e dos seus alunos contra os produtores para receberem direitos autorais. A justiça francesa não lhe deu razão. O caso produziu grande repercussão por o filme ter feito sucesso junto ao público. Neste exemplo cinematográfico, ao contrário do exemplo literário, os “redatores” foram reconhecidos como autores, em lugar dos “modelos”.

Para Lejeune “a forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável”. Essa distinção entre “modelo” e “redator”, ilustrada nos casos acima mostra todavia que esse sujeito são dois no interior do mesmo *eu*. Conclui que a forma autobiográfica é o que determina a própria existência de “sujeitos”¹¹.

Miranda conclui a introdução dando à obra de Graciliano Ramos um valor extraordinário no sentido de que mostra um autor consciente da armadilha ilusionista das memórias e da autobiografia, produzindo um texto crítico.

¹¹ LEJEUNE, *Je est um autre*, p. 242.

Nas *Memórias do Cárcere*, ao falar di si, entretecendo intencionalmente sua voz com outras vozes até então silenciadas, Graciliano não só reverte a expectativa de uma escrita centrada na idéia de um sujeito pleno e autônomo, predeterminado por uma forma já dada, mas também instaura o alargamento do campo de indagação concernente à relação entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e representação literária. (p. 41)

Graciliano Ramos: ficção autobiográfica

Miranda retoma a questão da relação entre ficção e autobiografia, na análise dos três romances iniciais de Graciliano para afirmar a reversibilidade entre o autobiográfico e o ficcional. A escrita de Graciliano é um longo processo de busca de si e de auto-conhecimento em que a construção dos personagens e das situações narradas fundamenta-se numa convicção de não ter faculdades imaginativas, como as de José Lins do Rego e de Jorge Amado, por exemplo, permanecendo por isso no espaço restrito de sua própria experiência. Afirma então que “todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali”, constituindo personagens que são essencialmente projeções imaginárias dele mesmo: “é possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo”. Num depoimento feito ao jornalista Homero Senna, em 1948, declara:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas ocasiões, procedería como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... ¹²

¹² Apud MIRANDA, p. 44. “Revisão do Modernismo”, em Senna, *República das Letras: 20 Entrevistas com Escritores*, p. 238. A entrevista foi publicada pela primeira vez em: *Revista do Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1948.

A postura de criador ficcional ao mesmo tempo que revela um desejo de auto-conhecimento revela também, pela diversidade de personagens criados, segundo Miranda, a impossibilidade da constituição de uma identidade unívoca. “A confessa multiplicidade de papéis assumidos pelo autor na cena ficcional seria correlata à diversidade do sujeito empírico que não se crê uno e inteiro” (p. 44). Miranda faz aqui um raciocínio automático em que as características da “cena ficcional” correspondem à identidade elaborada no plano racional: “(Graciliano) não se crê uno e inteiro”. Elabora outro raciocínio parecido, quando a partir da observação de Otto Maria Carpeaux sobre o experimentalismo dos romances de Graciliano afirma a impossibilidade de Graciliano Ramos “fixar em cada um deles um retrato definitivo de si e do mundo” (p. 44).

Aqui poderíamos contestar Wander Melo Miranda, perguntando, primeiro, se esse raciocínio não vale para outros escritores, e, segundo, se a multiplicidade de personagens criados não é uma característica da obra de qualquer romancista ou contista, sem que isso nos leve à conclusão de que essa multiplicidade resulte numa impossibilidade de constituição de uma identidade unívoca. A diversidade presente nesses romances, tanto no plano dos personagens como no da estruturação narrativa tem um correlato imediato na possibilidade da definição de uma identidade, um “retrato definitivo de si e do mundo”? Ou poderíamos concluir de outro ponto de vista dizendo que essa diversidade é a da própria realidade, tanto no plano da retratada quanto no das possibilidades de elaboração de identidades. A identidade produzida pela narrativa de Graciliano é uma identidade única sempre, em cada obra, e cada obra difere de outra, possui sua própria identidade. A dificuldade de produzir uma identidade única, coerente, unívoca, talvez não esteja nas intenções de Graciliano. Não seja o seu desejo. Seus personagens são contraditórios, são complexos, próximos do que é um ser humano comum, sem que em nenhum momento se possa pensar na identidade de qualquer personagem criado por ele com o ser empírico de Graciliano Ramos, com ele mesmo.

A busca de Graciliano vai da ficção à confissão, como postula Candido, inicia-se com uma obra “realista”, reveladora da crença nessa possibilidade, e continua em obras nas quais o *eu* se desconstrói, como ocorre em *São Bernardo*, e depois se estilhaça, como ocorre em *Angústia*.

(...) face tão intensa e radicalmente procurada não se delineia e se mostra em definitivo, mas, ao contrário, exacerba-se ainda mais a impossibilidade dessa definição, como em *Memórias do Cárcere*.

Em virtude da não coincidência do sujeito consigo mesmo e da impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do *eu* empírico ao *eu* textual, é inútil tentar colocar em foco imagens em constante deslocamento, por natureza móveis. (p. 45)

A elaboração lingüística é o que faz a representação literária ser específica. Ela opera um “deslocamento” entre o real e a sua representação através da palavra, da *letra*. Ela faz da literatura uma *outra coisa* que não a identificação da realidade empírica, tornando inútil e impossível essa busca.

No romance *São Bernardo* a ilusão de Paulo Honório em construir uma narrativa estruturada, coerente e sistemática de si mesmo, narrada como se fosse uma empreitada administrativa em que os diversos personagens se encarregariam de tarefas diferentes, Padre Silvestre com “a parte moral e as citações latinas”, João Nogueira com “a pontuação, a ortografia e a sintaxe”, Arquimedes com “a composição tipográfica”, Gondim com a “composição literária” e ele, Paulo Honório, com a introdução de “rudimentos de agricultura e pecuária”, resulta em fracasso por ser uma “instância do desejo”. Ao assumir ele mesmo a empreitada de escrever o livro, Paulo Honório passa da “satisfação do desejo de posse econômica narrada em minúcias nos capítulos 1-18” para o “fracasso do desejo de posse do enigma-Madalena” nos capítulos 19-36.

O esforço de construção da identidade choca-se com a confusão instaurada no seu mundo pelo discurso e pelas ações de Madalena, pautados ambos por valores que Paulo Honório só descobrirá nesse

processo de “escrita de si”, no qual ficará clara a precariedade indefinidora do sujeito. Miranda conclui:

O seu desejo de discurso é desejo do Outro, como contraparte imprescindível para a saída do enclausuramento e da solidão e como fator necessário para que o sujeito possa verdadeiramente constituir-se. Não um sujeito definitivo e uno para sempre, mas sim o que reconhece na falta a possibilidade de constituição da identidade. (p. 49)

Em *Angústia* temos configurado um *eu* estilhaçado cuja configuração o narrador tenta encontrar sem sucesso. Não temos como em *São Bernardo* um projeto de construção autobiográfica, que não se realiza como concebido, mas que se consuma com uma auto-imagem de derrota em consequência da condução do projeto até o final. No livro seguinte, a escrita de si desencadeia-se a partir da concretização de um homicídio (este, sim, talvez um projeto), enquanto a escrita de si busca inutilmente construir uma imagem de si, uma construção de identidade que não se realiza nunca. É o que Miranda chama de um *eu estilhaçado*. “A ausência do *eu* é então preenchida de modo vicário pelo excesso de linguagem, como uma tentativa de individuação que se percebe frustrada desde o início.” (p. 51)

Esse excesso de linguagem de que Graciliano tinha consciência não como uma característica definitiva do texto consumado do romance, mas como um *defeito* que ele não poderia corrigir por ter sido preso e seus amigos, à sua revelia, terem consumado a publicação do mesmo como ele o tinha deixado no processo de criação interrompido, esse excesso de linguagem é fragmentado e distante da construção de uma imagem sistêmica e organizada. Assim continua Miranda:

Encenar os conflitos não com a linguagem do todo, mas com a do fragmento e da pluralidade é uma forma de recusa do sistema (literário e social), uma “opção” pela mobilidade da busca experimental, pela ausência

de acabamento, assumindo um risco que não garante a unidade – da escrita e de si. (p. 52)

Desta maneira, esse *eu* estilizado não consegue se definir como unicidade, permanecendo até o final a elaboração de um discurso pleno de vazios e disjunções, que se processa como o “devir incessante do enigma que o sustenta: o enigma de si”.

Miranda afirma, na conclusão de sua análise comparativa dos três romances que a *função irônica* é a função predominante na obra de Graciliano Ramos, em consequência da oscilação e da interpenetração do ficcional e do autobiográfico em seus textos ficcionais. *Caetés* é o romance em que essa função se exerce de maneira mais evidente em que a “tentativa do romance dentro do romance” (Candido, *Ficção e Confissão*, p. 15-16) caracteriza “a estrutura ‘em abismo’ do livro”, que é “a maior responsável pelo efeito irônico por ele atingido” (p. 55). A intenção frustrada de escrever o romance histórico, para o qual se considera incapaz por estar distante da sua história pessoal, contrasta com a não-intenção bem sucedida de escrever um romance realista sobre a realidade vivida, revelando por esse esquema o “caráter ilusório do representado” (p. 55).

Agindo assim, Graciliano, além de renunciar a um realismo de fachada, instala seu texto no universo irônico por excelência, aquele em que, segundo Adorno, “o autor se desprende da pretensão de estar criando realidade, embora em nem uma só de suas palavras deixe de assentar essa pretensão”¹³ (p. 56)

Nos romances posteriores, a ironia continua a ser a função predominante na estruturação do texto. Em *São Bernardo*, o encontro de Paulo Honório consigo mesmo é o momento da sua derrocada, a realização do projeto autobiográfico é a concretização da negação da imagem de si mesmo projetada como vencedor.

¹³ Cf. “La posición del narrador em la novela contemporánea, em ADORNO, *Notas de Literatura*, p. 49.

Em *Angústia*, Luís da Silva, ao lançar-se à escrita em busca de si, depara com um *eu* que se desdobra incessantemente na superfície não do texto desejado mas daquele que se postula enquanto desejo e como tal sempre inconcluso e indomável (p. 58)

Capítulo 4

A construção da identidade narrativa: a retomada de "si mesmo" como "outro".

Nas *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos “interpreta” três papéis: autor, narrador e personagem. Qual dos três é Graciliano? Ou Graciliano é cada um e os três ao mesmo tempo? A identidade narrativa constrói-se no cruzamento de uma identidade fundamentada na idéia de unicidade e de semelhança consigo mesmo e uma idéia de conflito entre a permanência e a discordância, que caracteriza a trajetória do sujeito no tempo. Este capítulo estudará a construção da identidade narrativa a partir dessa tripartição: personagem da história narrada, autor e narrador. A elaboração deste texto, iniciada pelo autor dez anos após a passagem do personagem pelo cárcere já estabelece, de início uma relação de distanciamento temporal do Graciliano-narrador em relação à *experiência* do Graciliano-personagem ou Graciliano-narrado. Esta distinção narrador-narrado, autor-personagem constitui uma outra forma de distanciamento produzida pelos papéis diferentes exercidos pelo Graciliano Ramos empírico. A partir dessas constatações, perguntamos se esse distanciamento é condição de isenção emocional, de objetividade, de produção de compreensão? Ou, ao contrário, torna esmaecida a lembrança dos acontecimentos vividos e permite o atravessamento da narração pela subjetividade e pelo inconsciente? O distanciamento temporal entre o momento da escrita e o momento de vivência dos acontecimentos narrados já constituem uma diferença comprometedora de uma pretendida objetividade na busca de identidade entre o narrador e o personagem, mas esse distanciamento é também condição da possibilidade de compreensão. Essa busca pressupõe também desejo de se ver no outro, situação que por si

mesma constitui uma dialética eu-outro que se resolverá numa síntese que é diferente da identidade de cada um e que chamaremos, com Paul Ricoeur¹⁴, de identidade narrativa.

Antonio Candido afirma que em MC “há um nítido processo de descoberta do próximo e revisão de si mesmo” (CANDIDO, 1999, p. 54). A observação dos outros produz surpresas que não o levam a negá-las mas a admiti-las com dificuldade. Pessimista empedernido surpreende-se com os atos de solidariedade e gentileza vistos na prisão, que contrastam com a imagem estabelecida a priori sobre si mesmo de indivíduo arredio, “desagradável”, “suspeitoso e hostil”. Ao se olhar no espelho percebe-se negativamente: “Essas descobertas de caracteres estranhos me levam a comparações muito penosas: analiso-me e sofro” (Idem, ibidem, p. 42)

A sua prisão o joga num espaço de confinamento, de convivência forçada com indivíduos desconhecidos com quem partilhava ideário político semelhante, com os quais poderia se identificar, mas também com indivíduos desconhecidos, criminosos e ladrões, com os quais não partilha nenhuma identidade. Em relação a estes nutre, a princípio, o mais radical preconceito, que chega a produzir nele reações físicas e fisiológicas inconscientes e descontroladas. As duas violências, o confinamento e a convivência forçada com estranhos, são motivo tanto da narrativa documental quanto da reflexão sobre o sentido dessa experiência. Uma reflexão que revela uma crise de identidade, que o conduz a se rever e se reconstituir, sempre com sofrimento. Essa revisão difícil se percebe em passagens nas quais a necessidade de se nomear entra em pânico (ou pânico?) e se faz com a não-identidade de “fulano”, ou ainda quando nos revela por traços semelhantes a sombras o reconhecimento de si nos outros de que aquele corpo que habitava era

¹⁴ Paul Ricoeur desenvolveu o conceito em dois ensaios publicados com o mesmo título “*Identité narrative*”, em que o segundo dá continuidade ao exposto no primeiro, e no livro *Soi-même comme un autre*, todos ensaios que dão sequência às reflexões desenvolvidas no livro *Temps et récit*, em três volumes.

do escritor famoso, o Graciliano Ramos já conhecido como autor de *Caetés e São Bernardo*. Isso ocorre, por exemplo, na chegada ao Pavilhão dos Primários, no Rio de Janeiro, onde estavam os presos políticos, que o conheciam de nome, pela fama, ou que o identificavam como o escritor famoso. Na chegada ao Pavilhão dos Primários, ao descrever os presos que recebem os passageiros do Manaus, Graciliano relata:

Eram trinta ou quarenta pessoas. Notei um rapaz franzino, quase nu, muito simpático: um vigoroso, de blusa russa, cachimbo, dentes maus; um negro reforçado e lento, gde grande barriga. Um sujeito moreno, de cabeleira anelada, perguntou:
- Qual é deles?
Outro, peludo, baixo, indicou-me erguendo o braço.” (p. 163)

Na breve passagem pelo quartel do Recife, ele descreve algumas pessoas que passam diante de sua cela, da seguinte maneira: “certas arrogâncias passavam carrancudas no alpendre, atirando-nos de soslaio olhadelas rancorosas” (p. 56) Esta passagem escrita com metáforas e metonímias próprias de um narrador de ficção e em si mesmas identificadoras de um texto elaborado com intenção estética disfarça as identidades presentes no subtexto: eram integralistas olhando para aliancistas. A escrita do disfarce é ao mesmo tempo revelação e recusa dessa identidade. São detalhes que permitem levantar a hipótese de uma recusa consciente – mas de uma presença inconsciente – antes de qualquer outra, da identidade de escritor brilhante, de militante político de esquerda, de indivíduo culto, de classe média, mas com espírito crítico suficiente para se distanciar dela e defender valores opostos aos de sua classe, na qual se situa como deslocado. Ser membro da burguesia, ter dificuldade de identificação com os oprimidos são traços de sua identidade que ele admite várias vezes no texto. Entre o que admite e o que não admite, entre o que pensa ser o que pensa não ser vai se construindo ao longo deste texto narrativo uma identidade contraditória, fragmentada, extremamente complexa.

Desenvolveremos este capítulo em diálogo com a obra de Hermenegildo Bastos, *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*, a primeira que interpreta este livro de forma exclusiva e que tem para nós uma importância grande por ser também um ensaio que incorpora a teoria da identidade narrativa de Paul Ricoeur, pela qual nos pautaremos na nossa interpretação.

Na introdução de seu livro, Hermenegildo Bastos expõe a concepção de que as *Memórias do Cárcere* são uma reorganização de seus textos anteriores, especialmente de *Angústia*, e a elaboração de uma visão unitária de sua obra. Seria então, dizemos nós, uma tentativa de construção de uma nova identidade, na medida em que busca uma visão unitária de sua obra. Como diz Bastos, Graciliano inicia e quase encerra o texto das *MC* escrevendo sobre *Angústia*. Livro dentro do livro, *Angústia* é uma obra não-acabada para Graciliano, como as *MC* também o seriam, embora por outro motivo. *Angústia* por não ter tido seu texto revisto, as *MC* pela falta do capítulo final. *Angústia* mantém com as *MC* uma relação de continuidade determinada pela circunstância de que o autor tinha acabado de redigir esse romance no momento em que foi preso. Diríamos que a redação desse romance foi interrompida pela sua prisão. Outra característica de continuidade, de permanência de uma obra na outra é *Angústia* ter um protagonista-assassino, que é o narrador, e as *MC* terem um protagonista-presidiário, que é o narrador. No primeiro, o personagem é criminoso, mas não está na prisão, no segundo, o personagem não é criminoso, mas está preso. Esta última afirmação contém nela mesma a possibilidade de um desdobramento no sentido de verificação do significado empírico de criminoso no primeiro e no segundo caso, assim como o significado empírico de prisão, ambos se contrapondo a outros significados possíveis e que serão desenvolvidos por Bastos, tais como a idéia de vida como prisão e de crime como delito não só material, como

o homicídio, mas imaterial, como a ação política, mais as idéias de culpa e punição.

Na introdução de seu livro Bastos apresenta seu projeto. Mostra sua estrutura e sua temática. *MC* é apresentado como um testemunho literário, feito por um escritor que elabora um relato de suas experiências na prisão (documento) e de suas reflexões sobre essa experiência, sobre a sua obra literária e sobre a literatura vista como ação política ineficaz e conivente com a barbárie, pois faz parte dela. Toda essa reflexão e esse relato é uma busca de identidade, que vai se revelar no final como contraditória, incompleta, sofrida, mas busca de identidade, que se faz mais nitidamente no texto de memórias, no texto que se configura como autobiografia. Bastos afirma que:

Se a autobiografia é, como quer Gusdorf¹⁵, 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 (...) 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.¹⁶(BASTOS, p. 17)

Bastos completa com uma afirmação de valorização do desdobramento da auto-imagem em *eu* e *outro* como condição da produção da identidade, desdobramento, dizemos nós, que contém outro componente importante que é o do distanciamento.

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. (BASTOS, p. 18)

¹⁵ Apud Bastos: Georges Gusdorf “Conditions and limits of autobiography”. In: James Olney (ed.) *Autobiography: essays theoretical and critical*. P. 38.

¹⁶ Apud Bastos: Na *Fenomenologia del Espíritu*, Hegel afirma que: “Com a autoconsciência entramos, pois, no reino próprio da verdade”. Citação da tradução da Fondo de Cultura Econômica, segunda reimpressão, p. 107.

O autoquestionamento literário

Colingwood, no início de sua autobiografia afirma que “A autobiografia de um homem cujo ofício é pensar deve ser a história de seu pensamento.”¹⁷. Poderíamos estender a afirmação para o “ofício de escrever”, que era o de Graciliano. É dessa maneira que Bastos vê o texto das *Memórias*: como uma história de sua obra literária revista criticamente, questionada literariamente. Este livro é uma ampla interrogação sobre o sentido vital da literatura e mais do que uma reflexão de natureza metalingüística é uma indagação sobre a função e o sentido que a literatura pode ter no mundo.

A construção do texto envolve várias narrativas que Bastos organiza em quatro níveis. O primeiro nível é o “testemunho sobre o ‘fascismo tupinambá’”. Esta é a narrativa 1, a partir da qual as outras se desenvolvem. Ela é constituída pela prisão, pelos dez meses de cadeia e as atrocidades aí relatadas. Mas como a prisão é “a metonímia do país”, esse testemunho se amplia como testemunho acerca da realidade brasileira. A narrativa 2 seriam os acontecimentos vividos antes da sua prisão e a narrativa 2.1 os acontecimento anteriores à sua prisão ligados à produção de suas obras. Na narrativa 3, Graciliano revisita suas obras anteriores, revivendo as intrigas dos romances e os personagens fictícios. Até esse momento da prisão, Graciliano tinha

¹⁷ Apud Luís Costa Lima in *Sociedade e Discurso Ficcional*, RJ: Guanabara, 1986, p. 243. COLINGWOOD, R. G., *An Autobiography*: Oxford: Clarendon Press, 1939.

publicado dois romances, *Caetés* e *São Bernardo* e escrito um que viria a ser publicado durante o período da prisão, *Angústia*. A narrativa 4 seria “a tentativa de reconstrução do diário que o personagem-autor pretendia escrever na cadeia, mas que, afinal, não se realizou. A esses fragmentos, irrompem aqui e ali no texto, vestígios do antigo projeto do livro sobre a alma dos criminosos, chamados de ‘narrativa primitiva’” (BASTOS, p. 21). Os relatos 2, 3 e 4 têm relativa autonomia e são sempre suscitados pela narrativa 1, como extensões dela, caracterizando a técnica de construção em abismo, que identifica a técnica de construção literária de Graciliano, presente nos três romances escritos antes de sua prisão.

O eixo estruturador da narrativa é a “denúncia do ‘fascismo tupinambá’”, ou seja é uma intenção anterior e exterior ao texto. Caracteriza atribuição ao texto de uma função política, que segundo ele jamais seria eficaz por ser a literatura parte da sociedade burguesa que queria criticar. A estruturação em torno desse eixo, no entanto, não significa uma caracterização da obra de Graciliano como obra comprometida e voltada exclusivamente para essa finalidade. Graciliano defendia a autonomia literária e sua obra revela a tensão entre autonomia e comprometimento. Para ele só a literatura autônoma poderia ser crítica. Essa denúncia, todavia, é ineficaz por vários motivos, um dos quais, o de ela fazer parte do mundo ideológico da burguesia, o outro pelo fato de seus livros não serem lidos, como ele relata em episódio das *Memórias*, ao contrário dos livros de Jorge Amado (que romanceiam a realidade) e de José Lins do Rego (que estabelecem uma relação documentária com a realidade).

Outro questionamento encontra-se no interior dos próprios textos. Sua literatura é irônica na totalidade. Seus relatórios como prefeito ironizam e contestam os relatórios burocráticos. Seus romances, escritos em primeira pessoa, passam por depoimentos que se pretendem verdadeiros, mas são ficção, portanto, segundo ele,

“mentiras”. E por último, suas memórias, que são textos fundamentados em experiências vividas, como defendia Graciliano sempre como condição para a literatura que produzia, são, por outro lado, bem *escritas*, têm a pretensão da *verossimilhança*, e por isso aproximam-se da ficção e da literariedade, como quer Starobinsky.¹⁸ A ironia nas *MC* define-se duplamente pela contraposição da verossimilhança com a narração de fatos “verdadeiros” e pela escrita estética em oposição à uma narrativa objetiva típica do relatório. Bastos conclui afirmando que “a literatura-vida não podendo realizar-se plenamente, realiza-se como autoquestionamento” (p. 50). “A literatura é uma tábua de salvação para alguém que não pode agir” (p. 51), casos de Luís da Silva, de João Valério e de Paulo Honório. Para eles, “a literatura vem após a ação” (p. 51).

Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura

No segundo capítulo, que tem o título acima, Bastos se propõe a estudar as ambigüidades de gênero presentes no texto das *Memórias*. A pergunta é: “como se definem as *Mc* com relação aos conceitos de autobiografia, memórias e confissão?” (p. 53). Como 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.” (LEJEUNE, p. 14, apud BASTOS), Bastos opta pelas memórias, pois a narrativa da coletividade, “do fascismo tupinambá” prevalece sobre a individual, a da sua própria experiência como preso. Graciliano narra a história de uma coletividade, narrando simultaneamente a sua própria história.

Sendo memórias e tendo um componente autobiográfico forte, as *MC* são também confissão, visto que este gênero ou subgênero tem como

¹⁸ Starobinsky em *Le style de l'autobiographie*.

característica a “necessidade de convencer o leitor de que o autor-personagem agiu de modo correto ou louvável” (p. 55). Tem a intenção de pedir uma absolvição, enquadrando-se nesta categoria as *Confissões* de Santo Agostinho, que pede perdão a Deus, e Rousseau, que se dirige à humanidade. Enquanto *Infância* está “fechada sobre si mesma” e “ignora o público”, como observa Fernando Cristóvão¹⁹, as MC, no primeiro capítulo dirige-se ao leitor e justifica-se por ter demorado tanto tempo a escrevê-las, pede absolvição por esse e outros pecados do texto.

Outra ambigüidade é a que existe entre autobiografia e ficção. É uma ambigüidade intencional em Graciliano Ramos: “os romances são pseudobiográficos, enquanto a narrativa autobiográfica, pela sua riqueza de construção, parece constantemente resvalar para a ficção.” (p. 56). Suas obras têm sempre a intenção, são providas dessa intencionalidade de produzir uma interpretação da realidade e da vida, que aparece sempre como sem nexos. Sua escrita caracteriza-se então como uma escrita em que o sentido não precede a obra, mas aparece no processo e no final da leitura.

Em seguida, Bastos discute a questão da intencionalidade “que tem ocupado a teoria e a crítica literária modernas” (p. 58). Enquanto a estética romântica centrava o significado da obra no autor, a moderna reformulou o conceito de sujeito e o deu por inoperante. Mas o teórico tcheco Mukarovsky “afirma que a obra literária é “feita”, isto é, intencional” (p. 58). “A intencionalidade precisa de um sujeito do qual surge, que constitui a sua fonte”²⁰ (p. 58). O crítico americano Ray William afirma que a intencionalidade é um conceito que interessa tanto às tendências objetivistas como às subjetivistas da literatura. “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 casos, entretanto, a intenção pressupõe sempre um sujeito e

¹⁹ CRISTÓVÃO, F. *Graciliano Ramos: estrutura e formas de um modo de narrar*, p. 20

²⁰ MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, p. 284, apud Bastos.

um objeto, reciprocamente se constituindo como ato e estrutura.”²¹ (p. 58)

A relação entre autor e texto é para William uma relação de dependência mútua. A intencionalidade não é projeção do desejo do autor. Ela decorre do texto, da constituição do texto. O autor está no texto como seu produtor, mas sua intencionalidade só se manifesta enquanto texto. Ocorre, portanto, uma reciprocidade entre autor e texto. William afirma ainda que intencionalidade é compartilhada entre autor e leitor. O leitor se reconhece no que lê assim como se surpreende com o que lê. Existe no ato da leitura a ocorrência do fenômeno da intersubjetividade entre autor e leitor, em que este se reconhece e se enriquece com experiências e “vivências” que desconhece. Os livros só obtêm plena existência na leitura do leitor. “A leitura é uma forma de reviver experiências alheias” (p. 60).

As *MC* foram escritas como resposta a uma demanda de um público específico, os antigos presos políticos, os partidos de esquerda em 1945, os antigos militantes aliancistas, os opositores da ditadura do Estado Novo, os defensores da democracia, todos os que esperavam que as atrocidades daquela ditadura fossem narradas e, portanto, denunciadas. Atendiam, pois, a uma intenção de denúncia, exposta por Bastos desde o início de seu livro como sendo a estrutura narrativa das *Memórias*. Todavia, ainda assim pergunta qual era a intenção que fundamentava de fato as *MC*, diante da “ausência completa de esperança” (p.61), perceptível na postura de Graciliano. Dentro do relato de suas recordações, referindo-se a sua obra de ficção ele se pergunta: “até que ponto os meus livros de ficção conseguirão dar voz às classes oprimidas, conseguirão construir uma outra visão do Brasil, que não a forjada pelos dominantes?” (p.62)

²¹ WILLIAM, R. *Literary meaning. From phenomenology to deconstruction*. p. 8, apud Bastos.

A autobiografia e a ficção suscitam leituras diferentes. A primeira pressupõe uma postura de suspeita, de desconfiança, no leitor, perante a possibilidade da mentira. A segunda exige a adesão do leitor à crença de que ficção é realidade. Melhor, exige a adesão do leitor à suspensão da suspeita. O leitor partilha com o autor a ilusão de realidade construída por um texto ficcional. Ricoeur, comparando a autobiografia à ficção, num estudo sobre a *Poética* de Aristóteles, observa que o grego “discerne no ato poético por excelência (a composição do poema trágico) o triunfo da concordância sobre a discordância.” (p. 63). A “narrativa ficcional não pretende enganar o leitor, nela a aparência é.” (p. 64). Na autobiografia prevalece nesta a discordância sobre a concordância. A autobiografia não tem como ser comprovada, verificada. A versão do historiador pode ser verificada, a do autobiógrafo, não. “A honestidade do autobiógrafo está em apresentar a sua versão dos fatos, e não os fatos propriamente ditos.” (p. 64). A versão do autobiógrafo pode ser contestada pela versão de outro autobiógrafo, mas não perderá seu valor como autobiografia. As versões autobiográficas são sempre versões, não documentos de autenticidade.

Historiografia, autobiografia e ficção aproximam-se, porém, no sentido de que são construções textuais-narrativas, são constructos, grafia, 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. (p. 66)

O filósofo Ricoeur interroga-se sobre a interpenetração entre história e ficção e mostra que tudo que se narra acontece no tempo. A recíproca é verdadeira: pode-se narrar tudo o que acontece no tempo. Assim a historiografia não prescinde da narração. Os fatos são caracterizados pela heterogeneidade, cuja harmonia depende do enredo, isto é, da organização dos fatos no tempo levado a efeito pela narração através do enredo. Os

jogos com o desenrolar do tempo caracterizam a ficção enquanto a história está submetida à cronologia. A autobiografia, como história de vida pessoal, não são história nem ficção. Ela não tem compromisso com a fidelidade aos fatos, como a história, e, pela subjetividade, aproxima-se da ficção. A autobiografia é testemunho.

Na tentativa de caracterizar a autobiografia, Ricoeur verifica que, citando Louis Renza²², o eu do presente está irremediavelmente distanciado do eu do passado, como na obra de Graciliano, escrito dez anos depois dos fatos narrados. Esse distanciamento tende a tornar o eu do passado um ele, o que acaba mostrando desencontro e discordância entre ambos.

No livro *Fiction et diction*, Gerard Genette estuda as diferenças entre ficção e autobiografia.²³ Afirma preferir as teorias gradualistas, que estabelecem uma aproximação entre ambas, às teorias segregacionistas, que estabelecem diferenças radicais, de exclusão entre ficção e autobiografia. Kate Hamburger, por exemplo, afirma que só é ficção a narrativa em terceira pessoa, enquanto a narrativa em primeira pessoa seria uma autobiografia “fingida”, participando do universo da autobiografia e não da ficção. John Searle afirma o contrário: toda ficção seria sempre uma narrativa fundamentada e inspirada no factual, isto é, no autobiográfico e no histórico. Aristóteles afirma que são poéticas as obras de ficção, as que praticam a mimese, não sendo seu aspecto formal o caráter identificador da obra literária. Genette considera as teorias desta tradição como essencialistas. A tradição que se opõe a esta é a que se pergunta em que condições ou circunstâncias um texto pode ser considerado literário. Estas são as condicionalistas. As primeiras são descritivas, as segundas valorativas. As poéticas condicionalistas valorizam as qualidades formais, mais que as qualidades de conteúdo

²² RENZA, L. “The veto of imagination: a theory of autobiography”, in: OLNEY, J. *Autobiography: essays theoretical and critical*.

²³ GENETTE, G. “Récit fictionnel, récit factuel”, in *Fiction et diction*.

enquanto as essencialistas valorizam mais as qualidades de conteúdo que as formais. Bastos conclui que “os dois tipos de poéticas regem domínios diferentes e complementares.” (p. 71) Segundo Genette, no mesmo livro, em afirmação encampada por Bastos:

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, sim porque é intraduzível em outros termos que não aquele em que está plasmado. O texto de ficção é intransitivo dado o caráter ficcional do seu objeto, que determina uma função paradoxal de pseudo-referência (Ricoeur diria “quase-referência”) ou de denotação sem denotado. (pp. 71, 72)

Os limites entre ficção e autobiografia dependem da “atualidade” do leitor e da leitura. O distanciamento no tempo pode apagar a possibilidade de discernimento dessas diferenças e desses limites entre a ficção e o autobiográfico, como ocorre com os antropólogos no contato com as narrativas das culturas de que estão distantes. O afastamento temporal pode diluir a percepção das diferenças, que podem ser chamados de sinais políticos, sinais da sua atualidade, da proximidade entre o texto e o leitor. “Isto não pode ser desconsiderado quando se trata de uma obra como as *Mc*” (p.73). Graciliano registrou os acontecimentos reais para que não fossem esquecidos e para evitar que se repetissem. Bastos afirma que Graciliano retirou-se do universo da ficção para evitar a neutralização ideológica do texto, que pretendia manter. Isto leva-nos a reler as *Vidas Secas* filtradas pelas *Memórias do Cárcere*. Finalmente, se pergunta: “Se o leitor do futuro vier a ler as *Mc* da mesma forma que *Vidas Secas*, o testemunho terá sido em vão?” (p.73)

Memória e projeto da obra, o texto da autoria

Neste capítulo, Hermenegildo Bastos retoma a análise do projeto da obra, que Graciliano expõe no capítulo inicial das MC, para desenvolver

uma reflexão sobre a temática da autoria. Descreve o livro como sendo uma “reorganização de narrativas diversas”(p.75), a seguir enumeradas:

- “1. O testemunho sobre o ‘fascismo tupinambá’ (...) Este depoimento, que fundamenta o livro e que é explicado e justificado logo nas primeiras páginas, é o fio condutor das *MC*” (p. 75).
- “2. O testemunho sobre a vida do personagem-autor anterior ao momento da prisão...” (p. 76)
- “3. Revisitação da obra de ficção do autor, também suscitada pelos acontecimentos do tópico 1.” (p. 76)
- “4. Tentativa de reconstrução do livro que o personagem-autor pretendia escrever na cadeia, mas que não conseguiu.” (p. 76)

Graciliano utiliza a técnica da “construção em abismo”, utilizada nas três obras de ficção anteriores, que se caracteriza pela presença de uma outra obra dentro da obra, em que a narrativa dos acontecimentos que compõem *de fato* o enredo do romance se entrelaçam com os do livro que o narrador está escrevendo, o livro sobre os caetés dentro do romance *Caetés*, que, *de fato*, narra uma história vivida pelo narrador *aqui e agora*, em Palmeira dos Índios. Em *São Bernardo* e em *Angústia*, os narradores narram a própria história, mas estabelecem uma distância entre o ato de escrever, que transforma o livro que se escreve em objeto sobre o qual também se escreve, produzindo um distanciamento, portanto, dos acontecimentos narrados e que compõem *de fato* a narrativa. Graciliano constrói uma narrativa, em MC, que torna simultânea a história 1 em relação à história 2, e também à 3 e à 4, o que produz uma impressão de confusão e de desorganização, que seria resultado da intenção de não embelezar esteticamente o texto, o que “tornaria suspeito o conteúdo da narrativa” (p. 77), para retomar a afirmação de Starobinsky de que o estilo “bonito” da autobiografia torna-o suspeito de elaboração ficcional perante o leitor.

A técnica da “construção em abismo” nas MC consiste nessa presença constante dos livros anteriores como motivo de reflexão sobre seu conteúdo ou para dizer que a determinada passagem de um romance foi inspirada em circunstâncias revividas pela memória. Um exemplo de Bastos é o da “sirigaita” com quem GR teria estado na Ilha Grande, por

volta de 1915, época de sua primeira ida ao Rio de Janeiro, e que seria a “sirigaita” presente em *Angústia*. Essa presença dos livros anteriores no texto das MC define-as também como um texto metalingüístico ou metaliterário, como diz Bastos. E nessa reflexão, “ressurge basicamente o sentido da literatura como coisa impossível de realização plena, da literatura como algo imperfeito e, assim, sem acabamento possível.” (79). Estas características, todavia, não superam o depoimento sobre o homem e sua circunstância de presidiário, o depoimento sobre “o fascismo tupinambá”.

Retomando outros estudos críticos da obra de Graciliano, Bastos reafirma com Regina Zilberman²⁴ que Graciliano “mimetiza a realidade nordestina tanto no plano do conteúdo quanto no da linguagem”(p.80). Formula então a seguinte questão: “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?” (p. 80)

Para tentar responder recorre a uma elaboração de Paul Ricoeur em *Temps et récit*²⁵, na qual o filósofo francês afirma a existência de “um círculo hermenêutico entre narrativa e temporalidade: tudo que se narra dá-se no tempo; tudo que é temporal pode ser narrado.” (p.80). Diz que na atividade mimética existem três tempos. Na primeira, *mimesis I*, há uma imitação e representação da realidade, não mera reduplicação, mas criação, o que já remete à *mimesis II*, que como criação (ou recriação), define-se como literária, e neste sentido rompendo com a realidade pelo seu ser autônomo de obra. O rompimento transforma-se em religamento através da leitura, a *mimesis III*, em que o “mundo da obra” se projeta sobre o “mundo da vida”. A obra seria então o ponto de articulação entre o mundo e a compreensão do mundo, ponto de ruptura e de religação, simultaneamente.

²⁴ ZILBERMAN, R. *São Bernardo e os processos de comunicação*, pp. 60 e 61.

²⁵ RICOEUR, P. p. 93 e ss./p. 136 e ss.

Bastos trabalha com duas passagens em dois romances diferentes para mostrar como nas *MC* Graciliano ao rememorar desvenda o processo da mimese na sua criação. Primeiro, faz uma relação entre o capítulo inicial das *MC*, onde diz que “Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado.” (p. 23) e a evocação da conversa com D. Glória, na viagem de trem de Maceió a Palmeira dos Índios, relatada em *São Bernardo*: “Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel (...). Reproduzo o que acho interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras” (p. 134). Segundo, faz uma relação entre a dificuldade de continuar caminhando no dia da chegada à Ilha Grande, devido ao problema da hérnia na virilha, e a dificuldade de continuar caminhando do menino mais velho, no capítulo inicial de *Vidas Secas*. “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.” (p. 84). A presença desses subtextos em *MC* seria responsável pelo toque ficcional do livro de memórias. Estas presenças das obras ficcionais nas obras das memórias, estas reelaborações, poderíamos dizer, das obras ficcionais pela leitura do memorialista, pelo memorialista leitor de suas obras, fazem com que nenhuma obra anterior de GR permaneça a mesma.

A integração das obras anteriores em *MC* traz à tona a questão da unidade na obra de Graciliano, suscitada pela análise de *Vidas Secas*, onde, segundo alguns críticos, não temos um romance, um todo estruturado, mas histórias fragmentadas e descosidas, artificialmente dispostas num conjunto que na verdade não existiria. Essas interpretações, todavia, não levam em conta que Graciliano, ao contrário, escreveu alguns dos capítulos de *Vidas Secas* com a intenção de costurá-los, de lhes dar coerência e verossimilhança. Graciliano tinha a convicção da superioridade da literatura realista, da literatura fundamentada na experiência e afirmava que não conseguia escrever senão aquilo que experimentava. Sua literatura, todavia, não é uma literatura de

documentação, de reconstituição pura de acontecimentos, mas sim de reelaboração crítica, de criação, de escrita e reescrita, de eliminação de tudo aquilo que, no texto, pudesse rebaixá-lo esteticamente. Trabalhava o detalhe, o pormenor, com a intenção de descobrir nele o universal, identificando-se com a afirmação de Hegel de que o particular é o universal concreto, que o verdadeiro está no particular, naquilo que é determinado. Coerente com Hegel, Bastos afirma que “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” (p. 100)

“A objetividade, a fidelidade aos acontecimentos vividos e o predomínio da razão” (p. 102) são características da obra de Graciliano que o transformaram num clássico, mas há, como observou Antonio Candido “duas componentes bem marcadas que constituem por assim dizer o nervo da sua estrutura: uma de lucidez e equilíbrio, outra de desordenados impulsos interiores” (CANDIDO, p. 48). Os “desordenados impulsos interiores” estão no comportamento de vários personagens, como Paulo Honório e Luís da Silva, mas através da linguagem, através da produção do texto, os narradores Paulo Honório e Luís da Silva ordenam esse mundo, tentam organizar esse caos, que permanece caos, mas que no texto assume uma organização e um sentido. Essa organização do mundo através do texto é resultante da incessante busca de verossimilhança que marca a maneira de Graciliano elaborar o texto literário, mesmo nas memórias, que tratam de fatos rebeldes a essa organização.

Bastos termina este capítulo, fazendo uma releitura do romance *Angústia*, da perspectiva de sua presença no texto das memórias, de onde ele é visto sempre como um livro defeituoso, que atormenta o Graciliano-personagem pela impossibilidade e ao mesmo tempo pelo desejo de reescrevê-lo. Dentro do texto das memórias, aquele se configura como a primeira e mal acabada tentativa de estudar a mentalidade de um criminoso, que poderia ter continuidade pela circunstância de o Graciliano

empírico viver agora a experiência da prisão, da convivência com os criminosos e de poder estudá-los, como acabaria fazendo, especialmente na passagem pela Colônia Correccional.

Na parte final das *MC*, Graciliano lamenta-se de que os articulistas que comentaram a publicação de *Angústia* não tenham percebido este aspecto do livro. Analisam e criticam o livro sem perceber sua intenção de analisar a psicologia do criminoso:

Vi nos jornais cinco ou seis colunas a respeito do caso triste, em geral favoráveis. Não diziam grande coisa. Limitavam-se a jogar louvores fáceis, pareciam temer ferir-me apontando os erros, como se fosse um estreante, e desviavam-se da matéria. Arriscara-me a fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena. (p. 507)

Angústia é um modelo negativo, um livro sombrio, “um romance desagradável, abafado, ambiente sujo, povoado de ratos, cheio de podridões, de lixo”, como diz nas *MC*. Seria o livro menos bem avaliado pela crítica, mas é objeto de emoções ambivalentes em Graciliano, pois, apesar dessas afirmações no texto das memórias, seu filho Ricardo Ramos revelou que era o livro de que ele mais gostava, segundo depoimento dado a Valentim Facioli e reproduzido no livro *Graciliano Ramos*, organizado por José Carlos Garbuglio. É negativo também porque é um romance inacabado, no sentido de não ter sido reescrito e também no sentido de seu projeto não ter se realizado completamente. E esta é uma característica que o aproxima também de *MC*, por este não ter tido seu texto completado, por faltar-lhe o último capítulo. A idéia do inacabamento é marca de toda a obra de Graciliano. Na sua avaliação autocrítica rigorosa, dizia que *Angústia* precisaria ser retocado a fim de que se lhe retirasse um terço de texto excessivo. Tem também idéias críticas negativas de *Caetés* e de *São Bernardo*. A idéia de inacabamento tem como argumento importante o fato de que as *Memórias do Cárcere* não terem sido terminadas. Faltava o último capítulo, que, segundo Clara

Ramos, poderia ter sido escrito, mas não foi. Porque Graciliano não o escreveu, nós não sabemos, mas é uma pergunta que exige uma resposta.

Narração da identidade

Nas *MC*, Graciliano não narra apenas os fatos da experiência do cárcere. Ele recompõe uma identidade através do relato de fatos que antecederam o encarceramento, especialmente aqueles ligados à composição de seus romances, volta à sua infância que já tinha narrado no livro de memórias *Infância*, e narra interessado nos acontecimentos que viveu na prisão, mas sempre interpretando-os, mesclando à narração o comentário produtor de sentido. Nestes comentários, a reflexão sobre a identidade é um componente quase tão importante quanto a denúncia do “fascismo tupinambá”. É preciso enfatizar sempre que essas memórias foram escritas da perspectiva de distanciamento que a vivência contemporânea ao ato de relatar lhe permitia ter de fatos moídos e remoídos pela lembrança, interpretados e reinterpretados ao longo desse tempo de distanciamento, nos quais outros fatos significativos aconteceram e estão pressupostos, mas não postos, na narração dessas memórias da prisão que contêm memórias de antes da prisão e que revelam sempre, incrustados no texto, os sinais do tempo de depois da prisão. Essa identidade é a que se produziu no ato de narrar, de compor a narração das memórias da prisão, incorporando de maneira explícita e implícita a história e a ficção, constituindo-se elas mesmas, as memórias, uma mistura de fatos relatados com fidelidade, com uma fidelidade não tão certa assim e com certa imaginação, alguns. A presença do comentário na narração dos acontecimentos é um procedimento que contribui para a construção dessa identidade narrativa, além da narração e da escolha específica dos acontecimentos que contribuem para a construção dela, isto é, daquilo que Ricoeur chama de “mise en intrigue”, que poderíamos traduzir literalmente como “pôr em intriga” ou mais livremente como a

“construção da intriga”, aquele procedimento de organização, de busca de completude, de estabelecimento de uma lógica interna à narrativa.

Na chegada ao Pavilhão dos Primários, no primeiro capítulo da segunda parte, depois de ter vivido com o capitão Mata desde Alagoas, onde foram presos, depois de ter passado pelo quartel em Recife e pela difícil viagem no porão do Manaus, o Graciliano-narrador declara-o um estranho para contrapô-lo à identificação quase instantânea com Sérgio, nome de guerra de Rafael Kamprad, que falava português com sotaque forte, russo do Cáucaso, estudante de filosofia e matemática na Alemanha, de onde fora expulso pelo nazismo e viera parar no Rio:

Nunca deixamos de tratar-nos cerimoniosamente. Sérgio, apesar da circunspeção, da algidez, quase se familiarizara comigo em vinte minutos de conversa, e Mata, alegre e buliçoso, ainda era a mesma criatura distante que declamava poesia num carro da Great Western. (p. 166)

A alegria do capitão Mata não combinava com a frieza e distanciamento de Graciliano, semelhante à algidez e cerimônia de Sérgio. Um paradoxo para o senso comum: a alegria afastava, a algidez aproximava. O capitão Mata era uma pessoa gentil, que ajudava Graciliano a resolver muitos problemas práticos, que se adaptara com facilidade às condições hostis da prisão, considerando boa a comida que Graciliano não conseguia ingerir, é um “personagem” construído com simpatia afetiva, mas com rejeição identitária forte por Graciliano. O capitão Mata era conciliador, submisso, um indivíduo sem espírito crítico, ativo para resolver pequenos problemas práticos do dia-a-dia – qualidade inexistente em Graciliano – e passivo em relação à ordem repressiva da prisão – qualidade que Graciliano decididamente não admirava. Graciliano-personagem não se vê no capitão Mata: suas qualidades são as que não-o identificam. Graciliano-narrador não narra o capitão Mata *vendo* o Graciliano-personagem. O capitão Mata é um *ator* sem *pensamento*. Na descrição mais pormenorizada de Sérgio é possível ver inúmeras

qualidades que compunham a identidade de Graciliano tanto do ponto de vista das que tinha como das que não tinha, mas admirava e sonhava conquistar, como a desenvoltura intelectual:

... a delicadeza fria do russo dificilmente se harmonizaria com os meus hábitos vulgares de sertanejo, a minha ignorância compacta iria experimentar dura humilhação junto ao saber forte daquele homem doutorado em Leipzig, íntimo de Einstein e de Hegel. Enganei-me. As diferenças evidentes não nos afastaram, vivemos alguns meses em concordância perfeita, nunca um palavrão esotérico, dos ouvidos no encontro inicial, nos separou. Sérgio notou-me rápido a insuficiência e acomodou-se a ela. Nenhuma idéia transcendental: conversas fáceis, corriqueiras, acessíveis ao nordestino iletrado. (p. 179)

Passagem exemplar de contraposição de duas identidades diferentes e mostradas por Graciliano como uma diferença irreconciliável. A “delicadeza” do russo contra os “hábitos vulgares do sertanejo”, numa comparação valorativa do *outro* e depreciativa do *eu*. A “ignorância compacta” do “sertanejo”, humilhada pelo “saber forte” do “doutorado em Leipzig, íntimo de Einstein e Hegel”. As qualidades do russo mostradas como “faltas” na identidade do Graciliano-personagem são as qualidades de um homem de espírito superior, capaz de se acomodar à convivência com um espírito inferior, como ele sempre se descreve. A convivência perfeita de alguns meses era resultado da “superioridade” de Sérgio, homem extraordinário, capaz de suportar torturas bestiais:

Ao deixar a sala de tortura, Sérgio mexia-se a custo: andava na ponta dos pés feridos, arrastando os sapatos, os calcanhares fora dos tacões: a rigidez do couro magoava-lhe a carne viva, sangrenta. (p. 180)

e perdoar seus torturadores, no diálogo que se segue à passagem acima, no qual Sérgio os considerava “instrumentos” do poder e dos poderosos, num raciocínio frio de compreensão intelectual do processo político que viviam, e que Graciliano não conseguia aceitar. Para Graciliano a separação entre a identidade física imediata e a simbólica era impossível, a prática da tortura gera o ódio imediato ao torturador, à pessoa física do

torturador, fosse ele instrumento ou não. Poderíamos dizer que Sérgio via o poder à frente dos poderosos e Graciliano via os poderosos à frente do poder. Graciliano odiava o capitalismo e se pudesse fuzilaria os capitalistas.

Para sintetizar estas observações sobre essa relação entre Graciliano, Mata e Sérgio posta no texto das memórias, é importante mostrar que a identificação do Graciliano-personagem por Sérgio consiste numa *discordância*, no vocabulário de Ricoeur. Mata é o *outro* que Graciliano-personagem conhecia, consiste no elemento de *concordância* na constituição da identidade de um nordestino, ele é o familiar, o familiar rejeitado, recusado. Sérgio é o estranho, o estranho desejado e admirado, aceito. Esta passagem é um exemplo bom para ver o processo de constituição do que Ricoeur chama de *ipseidade*, de identidade-ipse, por oposição a identidade-mesma.

Graciliano realiza em cada um dos seus livros e nas obras de memória um trabalho de composição narrativa que lhe permite construir o que Ricoeur chama de *identidade narrativa*. “Por ‘identidade narrativa’, eu entendo designar esta forma de identidade à qual o ser humano pode ter acesso por meio da função narrativa”²⁶ (RICOEUR, 1991, p. 35). Ao término de sua obra monumental em três volumes, *Tempo e narrativa*, Ricoeur afirma que se perguntou se havia uma experiência fundamental capaz de integrar as duas grandes classes de relatos, a ficcional e a histórica.

“Formei então a hipótese segundo a qual a constituição da identidade narrativa, seja de uma pessoa individual, seja de uma comunidade histórica, era o lugar procurado desta fusão entre história e ficção.”²⁷ (RICOEUR, 1988, p. 295)

²⁶ “Par ‘identité narraive’, j’entends designer cette forme d’identité à laquelle l’être humain peut accéder au moyen de la fonction narrative”.

²⁷ “J’ai alors forme l’hypothèse selon laquelle la constitution de l’identité narrative, soit d’une personne individuelle, soit d’une communauté historique, était le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction.”

As memórias são um tipo de texto no qual o relato de uma experiência individual cruza com a experiência coletiva e histórica. Se, como afirma Ricoeur, pode-se chegar à construção dessa identidade através do relato, o livro de Graciliano é um objeto apropriado para se estudar essa possibilidade. Esta obra insere-se no contexto histórico através do testemunho de uma experiência marcante na história brasileira, a experiência de encarceramento resultante da repressão às rebeliões ocorridas em novembro de 1935. É o relato de uma “pessoa individual” e de “uma comunidade histórica”. Esta narrativa de Graciliano é uma dentre as muitas que testemunharam a mesma experiência e constitui com todas elas a construção dessa identidade. Como testemunho de “uma pessoa individual” é também histórica porque Graciliano é um escritor importante, autor de obras que tiveram milhões de leitores, obra que contribuiu também para a constituição da identidade desses milhões de leitores, como indivíduos e como cidadãos da sociedade brasileira.

Ao conceituar *identidade narrativa*, Ricoeur aponta para uma ambigüidade no significado da palavra identidade, que remete à origem latina da palavra. A identidade em latim é *idem* (mesmo) e é *ipse* (si mesmo). *Idem* pode ter três significados. Significa “unicidade” em oposição a “pluralidade”. Compreende a identificação como reidentificação do mesmo, como no caso de identificação do exemplar de um livro, que é idêntico ao outro da mesma edição, a uma garrafa de cerveja igual a outra da mesma marca. Em segundo lugar, *idem* significa “grande semelhança” por oposição a “diferente”. Dois irmãos gêmeos são muito semelhantes, duas edições sucessivas do mesmo livro mostram algumas diferenças, são muito semelhantes, mas não são iguais. Estes dois primeiros significados não são exteriores um ao outro, servindo o segundo de critério indireto, em alguns casos, para distinguir o primeiro. Finalmente há um terceiro significado, em que *idem* e *ipse* têm significados superpostos, origem da ambigüidade. É o significado de “continuidade ininterrupta” para designar a permanência da identidade no tempo: o jovem e o idoso na mesma

pessoa. A referência de um indivíduo a *si mesmo* como mesma pessoa percorre o tempo de sua vida cambiante. A continuidade com discontinuidade também está presente na vida de uma planta e de um animal: o mesmo carvalho na semente e na força da idade. São o mesmo no significado *idem*, mas não o são no *ipse*. Este terceiro significado contém a idéia de “mudança no tempo”, que opõe continuidade a descontinuidade.

Com este fenômeno da “permanência no tempo” surgem os verdadeiros problemas desta conceituação, na medida em que, assinala Ricoeur, é difícil não atribuir esta permanência a um *substrato* imutável, a uma substância, como fez Aristóteles e como Kant confirmou à sua maneira, deslocando do plano ontológico para o transcendental, o das categorias do entendimento, a primazia da substância sobre os acidentes:

Todos os fenômenos contêm alguma coisa de permanente (substância) considerada como o objeto ele-mesmo, e alguma coisa de cambiante, considerada como uma simples determinação deste objeto, isto é de um modo de existência do objeto.²⁸ (KANT apud RICOEUR, 1988, p.297)

No terceiro significado um indivíduo é idêntico a si mesmo. O contrário seria “outro”, “estrangeiro”. As possibilidades multiformes dos elos entre permanência e mudança são compatíveis com a identidade compreendida como *ipseidade*. Para introduzir concretamente a dialética do *mesmo* e da *ipseidade* basta mencionar a noção de história de vida, história de uma vida. Qual a forma de identidade, a combinação de *ipseidade* e de *mesmo* implica a expressão “história de uma vida”? Na história de vida temos uma situação em que a língua e o relato entram em cena, como mediações que permitem a concretização do relato, no qual essa combinação de continuidade e descontinuidade estão sempre presentes. A *identidade narrativa* efetiva-se através da *construção da intriga*, onde é possível encontrar a mediação entre permanência e

²⁸ “Tous les phénomènes contiennent quelque chose permanente (substance) considéré comme l’objet lui-même, et quelque chose de changeant, considéré comme une simple détermination de cet objet, c’est-à-dire d’un mode de l’existence de l’objet”

mutabilidade, antes de se poder atribuí-la ao personagem. No modelo da tragédia, como formulado por Aristóteles, a combinação entre uma exigência de concordância e o reconhecimento das discordâncias, até o termo da ação, colocam a identidade personagem em risco. A concordância depende da organização dos acontecimentos, ordenados num começo, num meio e num final, que dão ordem aos acontecimentos. A falta de um fechamento, de um acabamento, já instaura a desordem no relato e institui a possibilidade da descontinuidade. Esta construção da intriga trabalha na tragédia clássica com a inversão, com a mudança radical na vida do personagem, um componente de descontinuidade. Configuração é o termo que Ricoeur utiliza para designar esta capacidade de articular continuidade com descontinuidade, de realizar a *construção da intriga*.

A tragédia grega tem como característica central da intriga a transmutação da identidade do herói por um acontecimento desordenador, como acontece com Édipo no momento da revelação de que ele é o autor do assassinato do próprio pai. As *Memórias do Cárcere* narram a experiência de uma revolução na vida pessoal do Graciliano-personagem no momento em que é preso, retirado do seu meio social e transferido para um meio de reclusão mutante, onde permanece por dez meses, numa experiência que repercute sobre o resto de sua existência, a ponto de se pôr a narrá-la dez anos depois e realizar essa tarefa – semelhante à de Sísifo – até o final da vida, sem terminá-la, isto é, sem lhe dar aquele fechamento que poderia vir a produzir uma identidade nítida. O que se produz neste livro é uma identidade fragmentada e contraditória, quase poderia dizer que é o relato da desmontagem de uma identidade, que vai do capitão Mata ao Rafael Kamprad.

A identidade é construída em cima de um nome. São sempre os outros que nos nomeiam. Este é um dos detalhes em que a elaboração da identidade nas *MC* mostra um Graciliano fragmentado e irreconhecível. Na Colônia Correcional, recebe a identificação de um número:

Um grito e um aceno levantaram-me, aproximaram-me do negro que fizera a chamada e ordenara a organização das filas.

- O seu número é 3535, anunciou.

Fiquei um momento absorto, pouco a pouco me inteirei da supressão do meu nome, substituído por quatro algarismos.

- 3535, não se esqueça.

- Está bem.

Nada mais ouvindo, afastei-me e colhi informações. Não sei por que o sujeito me impressionara. Chamava-se Cubano, tinha este apelido. Em geral se usavam pseudônimos naquele meio: Gaúcho, Paulista, Paraíba, Moleque Quatro. Cubano dispunha de autoridade enorme. Na falta dos guardas ou do anspeçada Aguiar, mandava e desmandava; submetia-nos a disciplina rigorosa e uma denúncia dele trazia os castigos mais duros a qualquer um. (...) Naquela manhã apenas me disse e repetiu o nome de batismo: 3535. Ou 3335, não me lembro direito. Recordo-me dos algarismos, extinguiu-se a disposição deles. Extinguiu-se de chofre: ao deitar-me na esteira, já se baralhava, apesar do aviso: - “Não se esqueça”. Na chamada seguinte Cubano berrou o número muitas vezes, debalde; convenceu-se depois de que me era impossível tê-lo de cor e deixou de mencioná-lo. (p. 362-363)

O uso do número ou o uso do apelido são procedimentos burocráticos ou de disfarce ou mesmo de recriação da identidade. O número ou o apelido substituem o nome, introduzem uma reversão na identidade, superpõem uma outra identidade à precedente. Naquela prisão, Graciliano é 3535 e muitos não têm nome só têm apelidos: Cubano, Gaúcho, Paraíba, Moleque Quatro. Cubano é nome de guerra na malandragem, onde ele se considera um “ladrão porco”, desvalorizando-se. O “ambiente social” da Ilha Grande, local onde os presos políticos como Graciliano são misturados aos bandidos, ladrões e assassinos, era um ambiente onde a identidade “malandra”, dos presos comuns, predominava sobre a identidade política, dos presos políticos, e definida por uma hierarquia decorrente da competência como bandido. Cubano se desvaloriza, e “humilde, engrandecia os talentos de alguns companheiros:

- Mas vossa mercê está perdendo o seu tempo comigo. Eu sou uma vira-lata. O pouquinho que faço, aprendi com minha mulher, que é uma rata de valor: trinta e duas entradas na Casa de Detenção. Aqui vossa mercê encontra muitos homens sabidos. Conhece Paraíba? Paraíba tem cabeça, é um vigarista de respeito. E seu Nunes? Moço de qualidade. Procure Marcelle, o maior de todos, escroque internacional. Vossa mercê fala com ele numa língua estrangeira, que Marcelle não sabe português nem entende a nossa gíria. (p. 376)

- Não sei como certas pessoas se metem nesta vida. Eu tive um aprendiz assim, não dava. Foi um pivete muito ordinário, e quando cresceu, chegou a descuidista, não passou a ventanista. E queria ser escrunchante. Eu dizia: - “Rapaz, deixa de novidade. Tu não tens nervos para lunfa” (p. 377)

A problemática dos nomes se estende ao estranhamento que provoca em Graciliano os nomes dos paranaenses de origem italiana, alemã ou polonesa: Petrovsky, Zoppo, Garrett, Prinz, Cabezon. Eram pessoas muito diferentes das com as quais estava acostumado, dos nordestinos que se chamavam Sebastião Hora, capitão Mata, José Macedo, Lauro Lago, Manuel Leal, João Francisco Gregório. A convivência forçada com pessoas estranhas, afinal o Brasil estava preso ali, foram milhares de presos em todo o país, essa convivência propiciava uma experiência de estranhamento permanente em que a identidade do “personagem” Graciliano fica marcada pela descontinuidade e fragmentação. Naquele ambiente

“Afinal já nem conseguimos distinguir amigos de inimigos: o nosso parceiro no xadrez, no poker, na literatura, no coletivo, pode ser um agente policial disfarçado em comunista. Fechamo-nos em reserva silenciosa, tudo em redor é inconsistente.” (p. 370)

A heteronímia e o olhar do outro, esse procedimento de estranhamento, faz parte do processo de construção/desconstrução da identidade. Neste sentido o espelho tem um papel importante, na medida em que nos revela pelo nosso próprio olhar como olhar de um *outro*. É sempre uma experiência de estranhamento, mas de identificação. Na volta da Colônia Correccional, onde esteve próximo da morte, Graciliano, por casualidade, tem a experiência de se ver no espelho e faz o seguinte relato no qual mostra o resultado da violência sofrida na Colônia Correccional. É quebra de auto-reconhecimento, mostra o resultado de uma ação punitiva cujo objetivo era quebrar a resistência e destruir a identidade:

... subimos uma escada. Lá em cima um guarda, que nos acompanhava, entregou-me a valise. Desembocamos numa espécie de antecâmara; vi na parede um espelho, avizinhei-me dele. Não contive uma exclamação de espanto:

- Que vagabundo monstruoso!

Estava medonho. Magro, barbado, covas no rosto cheio de pregas, os olhos duros encovados. Demorei-me um pouco diante do espelho. Não podia ver-me na Colônia, de nenhum modo avaliava os estragos, a medonha devastação.

- Que vagabundo monstruoso! (p. 457)

Nas passagens em que descreve Rodolfo Ghioldi e narra suas ações, percebemos uma identificação e uma admiração, que revelam o valor que a ação política tinha para Graciliano e ao mesmo tempo mostra a dificuldade e incapacidade sempre demonstradas para isso. Graciliano era silencioso, solitário, tinha dificuldade de estabelecer relacionamento e ao mesmo tempo desconfiava de quem o conseguia com facilidade como o capitão Mata, seu companheiro ao longo de boa parte do tempo de cadeia. Desconfiava dos falastrões, mas admirava os oradores, os líderes, os indivíduos que se constituíam em referência e funcionavam como muralhas de segurança nos momentos difíceis e como guias para a ação. Esta era uma “falta” na identidade de Graciliano-personagem, assim como a erudição de Sérgio.

Durante a passagem pelo Pavilhão dos Primários, onde só estavam os presos políticos, ocorreu um episódio que mostra a importância dessa característica no processo de recriação da identidade de Graciliano, e ao mesmo tempo revela o olhar crítico, perscrutador do detalhe, do pormenor, da particularidade e observador que não hesita em contrariar o senso comum e o bom-senso, e descrever um personagem que admirava com seus defeitos. O capítulo é um retrato de Agildo Barata, o líder revolucionário, cuja ação era admirada por todos os que estavam ali presos, mas cujo fracasso era o responsável também pela prisão de todos, embora este aspecto não seja mencionado em nenhum momento pelo Graciliano-narrador. Este descreve uma cena na qual o personagem Agildo Barata brilha, mas mostra também suas características humanas. É um texto ambíguo. Agildo mitificado e humanizado. Essa humanização do líder mítico não foi bem recebida pelos leitores do livro ligados ao PC.

O capítulo 13 da segunda parte, Pavilhão dos Primários, contém a narração de uma manifestação de revolta dos presidiários, liderados por Agildo Barata, contra a decisão da direção do presídio de não fornecer garfo e faca para os detentos comerem e contra a qualidade péssima da comida. Um discurso de Agildo seguido do ato de jogar do alto do primeiro pavimento, onde se encontrava e onde acabava de pronunciar um discurso, o prato de comida leva todos os outros a imitarem-no, produzindo uma grande agitação.

Graciliano descreve o ato de um Agildo minguado, mirrado, sem músculos e de voz álgida, um Agildo álgido, com um estilo nitidamente literário, cheio de metáforas, aquele estilo *embelezado*, que, para Starobinsky, produz a desconfiança no leitor da autobiografia:

A voz álgida não se detinha, derramava-se num fio invariável. Escutando-o, às vezes me assaltava a doida impressão de que o regato sonoro deixava de correr, era gelo cheio de arestas cortantes, onde se assanhavam aranhas caranguejeiras e outros viventes da umidade. Também me vinha à idéia um miar de gato comedido, vagaroso, a esconder mal as garras. Esses disparates – água tranqüila, gelo, caranguejeiras, gatos – associavam-se, emprestando a Agildo uma personalidade estranha, complexa em demasia. (...) Calou-se – o ato surgiu. A corrente fluida estancou, exibiram-se os cristais do gelo, os olhos maus da caranguejeira e as unhas de gato. (p. 222)

Os cristais de gelo de arestas cortantes, os olhos maus de caranguejeira e as unhas de gato são imagens que criam uma imagem de líder agressivo, mortífero, poderoso, mau. São imagens que criam uma identidade de força, que Agildo certamente tinha e que vinha da liderança da revolta no 3º Regimento de Infantaria da Praia Vermelha, o episódio mais importante da Rebelião Vermelha, como a chama o historiador Hélio Silva.

Ao rememorar o episódio da rebelião, nesta revolta contra a má alimentação, Graciliano resvala para a ficção ao romantizar as ações de Agildo e inserir observações que não passam de imaginação de narrador. No sexto parágrafo do capítulo descreve assim o herói:

Minguado, mirrado. A voz fraca e a escassez de músculos tornavam-no impróprio ao comando. A sua força era interior. Dizia a palavra necessária, fazia o gesto preciso, na hora exata. Economizava idéias e movimentos para utilizá-los com segurança; moreno, rosto impassível, tinha uns longes de esportista japonês: ligeiro desvio, avanço ou recuo oportuno assegurava-lhe a vitória. Preso, dirigira a sublevação do 3º Regimento, e tão bem se comportara que, após breve luta, estava no cassino, vigiando os oficiais legalistas vencidos. Faltava um major e ninguém dera pela ausência dele: provavelmente sucumbira na peleja. Súbito o desaparecido invadira a sala, gigantesco, chegara-se ao carcereiro, uma pistola em cada mão. Às desvantagens naturais Agildo somava então inconvenientes acessórios: apanhavam-no de surpresa, sentado, via um sujeito enorme, em pé, diante dele, manejando armas. – “Estou frito”, dissera por dentro. E levantara-se para morrer. O colossal major, rubro e afobado, largara as duas pistolas em cima de uma banca e expressara-se veemente:

- Rendo-me. Contra a força não há argumento. (p. 223)

A construção da imagem de um herói semelhante a um lutador oriental de artes marciais invencível e de um redivivo Davi vencendo novamente Golias, numa reversão típica de um deus ex-maquina, são fantasias que Graciliano não produziu nos seus livros de ficção. E a referência à reação em pensamento do Agildo encurralado, “Estou frito”, são passagens que mostram uma proximidade da ficção tanto pela óbvia presença da imaginação como pela produção de um texto muito elaborado, com imagens, como o anterior com suas brilhantes metáforas inventora de um Agildo realmente agressivo e perigoso.

Uma grande qualidade de Agildo como líder além das já mostradas era a capacidade de se antecipar e de perceber nos indivíduos que liderava os seus desejos ocultos, resumindo-se a sua ação a captar mentalmente e pela observação essa revolta latente e transformá-la em terrível ação coletiva eficiente e efetiva porque consegue obter os resultados que almejava. Agildo era um “sujeitinho moreno e exíguo” que

“possuía a qualidade rara de apreender num instante as disposições coletivas; rancores indeterminados, esperanças, receios, desejos, comprimidos nos subterrâneos das consciências, chegavam-lhe às antenas. Esse raditotelegrafista recebia estranhas comunicações, relacionava-as, concluía, marchava direito a um fim desconcertante.”
(p. 224)

A descrição de Agildo como um indivíduo fisicamente franzino é também uma técnica de valorização das ações heróicas. É um indivíduo que faz muito de pouco: economizava idéias e movimentos. Eu diria também que a imagem do “radiotelegrafista” que captava as mensagens cerebrais (telepáticas?) de seus liderados é quase uma ironia se não se encontrasse num texto nitidamente elogioso do comportamento de Agildo Barata. O resultado dessa ação apareceria no dia seguinte como se fosse uma ação de mágica. Não houve nenhuma punição e os objetivos da revolta tinham sido todos atingidos:

... a refeição, menos ruim que as habituais, surgiu em louça nova. As colheres velhas e ordinárias tinha desaparecido. Junto aos sacos de laranjas e bananas percebi uma grande caixa. Abriram-na. E na distribuição da comida ofereceram-nos talheres decentes. (p. 225)

Este capítulo é um exemplo dentre muitos outros nos quais a narrativa das MC constrói o retrato de uma grande quantidade de personagens, cuja enumeração certamente encheria algumas páginas. A *identidade narrativa* de Agildo Barata que mostramos aqui pelo seu lado heróico foi lida por muitos como totalmente negativa. O herói Agildo não poderia ser franzino nem ter voz fina, como Graciliano o descreve em outro capítulo, para leitores não-críticos. A identidade narrativa é uma criação, é produto de uma construção que se faz com a linguagem. A identidade mais importante é a de Graciliano-personagem elaborada pelo Graciliano-narrador, identidade que contém seiscentas páginas de texto, extensa, que narra uma história que se passa em seis espaços importantes diferentes – Maceió, Recife, no navio *Manaus*, Pavilhão dos Primários, Colônia Correccional e Sala da Capela - dura dez meses e mostra um Graciliano-personagem resistente, rebelde, de sociabilidade difícil, consciente da distância que mantém dos mais humildes, apesar de se identificar com eles, consciente de pertencer à burguesia, de ser um homem de idéias, um escritor, um intelectual, consciente de ser impotente como escritor no

desejo de mudar a sociedade e de produzir uma ação política transformadora. É uma identidade que contém características contraditórias, mas que estão expostas, narradas com a competência e a firmeza de um narrador que detém o controle de todos os acontecimentos narrados como um demiurgo, que possui essa qualidade unificadora e organizadora presente nos narradores de seus livros de ficção, nos quais narra aquilo que Antonio Candido chamou de “desordenados impulsos interiores”, mas sempre com “lucidez e equilíbrio”. Essas duas vertentes marcadas pela contradição, pela continuidade e pela descontinuidade, mostram o que Ricoeur chama de *ipseidade* e estruturam a identidade narrativa nas *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos num contexto de contradição e de inacabamento, de que a falta do último capítulo é um sinal importante.

Referências

I. Obras do autor

- RAMOS, G. *Alexandre e outros heróis*. 17^a ed. RJ, SP: Record, 1979, posf. de Osman Lins, ilustrações de Moraes.
- RAMOS, G. *Angústia*. 10^a ed. SP: Martins, 1968, pref. de Otto Maria Carpeaux, ilustrações de Marcelo Grassmann.
- RAMOS, G. *Caetés*. 11^a ed. RJ, SP: Record, Martins, 1975, posf. de Wilson Martins, ilustrações de Poty.
- RAMOS, G. *Infância*. 37^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, posfácio de Cláudio Leitão, ilustrações da capa de Darcy Penteado.
- RAMOS, G. *Insônia*. 29^a ed. RJ, SP: Record, 2003, posfácio de Letícia Malard.
- RAMOS, G. *Linhas Tortas*. 16^a ed. RJ, SP: Record, 1994
- RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Círculo do Livro, 1970, pref. de Nelson Werneck Sodré.
- RAMOS, G. *São Bernardo*. 63^a ed. RJ, SP: Record, 1995, posf. de João Luiz Lafetá, ilustrações de Darel.
- RAMOS, G. *Viagem*. 19^a ed. RJ: Record, 1994, prefácio de Jorge Amado, ilustrações de Telmo de Jesus Pereira.
- RAMOS, G. *Vidas Secas*. 58^a ed. RJ, SP: Record, 1986, posfácio de Álvaro Lins, ilustrações de Aldemir Martins.
- RAMOS, G. *Viventes das Alagoas*. 7^a ed. RJ, SP: Record, Martins, 1977, posfácio de Tristão de Athayde, ilustrações de Emanuel Araújo.
- RAMOS, G. *Cartas*. RJ: Record, 1980.

II. Textos de crítica

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: UNB, 1997.

BAPTISTA, Abel Barros. "Autor ficcional e ficção do livro em *São Bernardo*", in *Colóquio/Letras*, Lisboa, julho-dezembro, 1993, p. 159-182.

BRAYNER, Sônia. "Graciliano Ramos", in: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. RJ: Acadêmica, 19??, p. 326-344.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 1ª reimpressão. SP: Editora 34, 1999.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2ª ed. revista. RJ: Brasília, 1977.

LAFETÁ, João Luís. "O mundo à revelia", in: RAMOS, G. *São Bernardo*. 63ª ed. RJ: Record, 1995, p. 192-217.

LEMOS, Taísa Vliese de. *A infância pelas mãos do escritor: um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica*. SP: Musa Editorial; Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2002.

LINS, Álvaro. "Valores e misérias das Vidas Secas", posfácio de *Vidas Secas*. 58ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1986.

MALARD, Leticia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. BH: Itatiaia, 1976.

TEIXEIRA, Ivan. "Construção da intimidade em *Angústia*", in: Revista da USP, nº 61, março-maio, 1964, p. 196-209.

III. Sobre *Memórias do Cárcere*

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*, in: Revista de Estudos Avançados, nº 23, jan-abr 1995, USP, SP, p. 309-322.

GORENDER, Jacob. Graciliano Ramos: lembranças tangenciais, in: Revista de Estudos Avançados, nº 23, jan-abr 1995, USP, SP, p. 323-331.

GRAÑA, Roberto. *A Carne e a Escrita*: um estudo psicanalítico sobre a criação literária. SP: Casa do Psicólogo, 2005.

GUIMARÃES, J. Ubireval Alencar. *Graciliano Ramos e a fala das memórias*. 2ª ed. Maceió: Ediculte/Seculte, 1992.

MIRANDA, Vander Melo. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. SP: Edusp; BH: Editora da UFMG, 1992.

PRADO, Antonio Arnoni. Um exílio na metáfora: *Cemitério dos Vivos e Memórias do Cárcere*, in: *Trincheira, palco e letras*, SP: CosacNaify, 2004. p. 217-230.

SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em *Memórias do Cárcere*?, in: *Revista de Estudos Avançados*, nº 23, jan-abr 1995, USP, SP, p. 332-337.

IV. Obras biográficas

LIMA, Valdemar de Souza. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*. 2ª ed. RJ: Civilização Brasileira, Brasília: INL-MEC, 1980. Col. Retratos do Brasil, v. 142

MORAES, Denis de. *O Velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos. RJ: José Olympio, 1992.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*: confirmação humana de uma obra. RJ: Civilização Brasileira, 1979.

Cadeia. RJ: José Olympio, 1992.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado. SP: Siciliano, 1992.

V. Geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. de Jorge de Almeida. SP: Duas Cidades, 2003.

"Sobre sujeito e objeto", in: *Palavras e Sinais: modelos críticos*
2. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis, Vozes, 1995, p. 181-
231.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. de Iraci Poleti, SP:
Boitempo Editorial, 2003.

BENJAMIN, Walter. *2. Poésie et Revolution*. Trad. de Maurice de Gandillac.
Paris: Denoël, 1960.

CARONE, Edgar. *República Nova (1930-1937)*. SP: Difel, 1974. Col. Corpo e
Alma do Brasil, vol. XL.

FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil Republicano: sociedade e política (1930-
1964)*. 6ª ed. RJ: Bertrand Brasil, 1996.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Editions du Seuil, 2000.

"L'identité narrative", in: *Esprit*, Paris, juille-août, 1988. p. 295-305.

"L'identité narrative", in: *Revue des Sciences Humaines*, Paris, tome
LXXXV, n° 221, janvier-mars, 1991, p. 35-47.

SILVA, Hélio. *1935 – A Revolta Vermelha*. RJ: Civilização Brasileira, 1969.
Ciclo de Vargas, vol VIII.

VI. Outros

MORAIS, Fernando. *Olga*. 2ª ed., SP: Alfa-Ômega, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. RJ:
Paz e Terra, 1981.