



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Flavio Alves de Castro Gomes

**Memória, imaginação e transpiração no processo de fabricação do
passado: a ficcionalização de si em *Infância e Angústia*, de
Graciliano Ramos**

Rio de Janeiro

2011

Flavio Alves de Castro Gomes

Memória, imaginação e transpiração no processo de fabricação do passado: a ficcionalização de si em *Infância* e *Angústia*, de Graciliano Ramos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Lucia Machado de Oliveira

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R175	<p>Gomes, Flavio Alves de Castro</p> <p>Memória, imaginação e transpiração no processo de fabricação do passado: a ficcionalização de si em Infância e Angústia, de Graciliano Ramos / Flavio Alves de Castro Gomes. - 2011. 109 f.</p> <p>Orientadora: Ana Lúcia Machado de Oliveira. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Angústia - Teses. 3. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Infância - Teses. 4. Memória na literatura - Teses. I. Oliveira, Ana Lúcia Machado de, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Flavio Alves de Castro Gomes

**Memória, imaginação e transpiração no processo de fabricação do passado: a
ficcionalização de si em *Infância* e *Angústia*, de Graciliano Ramos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 31 de março de 2011.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Lucia Machado de Oliveira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Resende Chiara
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Claudete Daflon dos Santos
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Matheus e Letícia

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Juliana, pela paciência, cumplicidade e, principalmente, pelo carinho e pelos sorrisos reconfortantes.

Aos meus pais, pela confiança e pelo estímulo.

À Ana Chiara, mestra extraordinária, que me fez perceber o quão interessante seria a travessia pela obra de Graciliano e que me incentivou (e continua incentivando!) a estudar suas cartas.

Aos amigos da Agência Corporate Petróleo, do Banco do Brasil, que me incentivaram e apoiaram em todos os momentos.

À minha querida orientadora, Ana Lucia Oliveira, mestra na acepção plena do termo, em cujas aulas sempre renovo a minha paixão pela literatura, um agradecimento especial por sua orientação segura, atenciosa e estimulante e pela honra de ter me aceitado como seu orientando.

Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria.

Friedrich Nietzsche

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e que publica. Em cima do muro entre o fora do texto e o texto, é a linha de contato entre os dois.

Philippe Lejeune

As memórias só são sinceras pela metade, por maior que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que dizemos. Talvez se chegue mesmo mais perto da verdade no romance.

André Gide

RESUMO

GOMES, Flavio Alves de Castro. *Memória, imaginação e transpiração no processo de fabricação do passado: a ficcionalização de si em Infância e Angústia, de Graciliano Ramos*. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O objetivo deste trabalho é investigar a proposta literária do escritor alagoano Graciliano Ramos que conceituamos como “ficcionalização de si”, a qual consiste na utilização de observação, experiência, imaginação e transpiração como ingredientes da elaboração ficcional. Para atingir a tal objetivo, buscamos traçar um breve panorama político-cultural da década de 1930, no sentido de situar a formação ideológica e a produção mais significativa do autor – *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Prosseguimos com a construção de um amplo painel sobre o papel da memória na “escrita de si”, concluindo sobre a impossibilidade da fidelidade absoluta na reprodução do real, uma vez que esta passa necessariamente pela subjetividade da linguagem, o que lhe confere um inegável caráter ficcional. Conceituamos autobiografia e refletimos sobre as profundas alterações percebidas no gênero autobiográfico, inserindo a produção de Graciliano Ramos no contexto memorialista. Defendemos a ideia de que o escritor antecipa, na década de 30, o que na década de 70 será denominado como *autoficção*. Construída a fundamentação teórica necessária, passamos a analisar e discutir trechos do romance *Angústia*, em contraponto com *Infância*. Confrontando as leituras destas obras, pudemos perceber o aproveitamento ficcional de acontecimentos traumáticos da infância do autor narrados em *Infância* na elaboração da fase infantil do personagem Luís da Silva, de *Angústia*.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Ficcionalização de si. Memória. *Infância*. *Angústia*.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to highlight the literary proposal of the writer from Alagoas Graciliano Ramos that we define as "fictionalize yourself", which is the use of observation, experience, imagination and sweating as ingredients of fictional work. To achieve this goal, we seek to draw a brief political-cultural panorama of the 1930s, to situate the ideological training and the author's most significant production – *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) and *Vidas Secas* (1938). We continued with the construction of a large Panel on the role of memory in "write on yourself", concluding on the impossibility of absolute fidelity reproduction of reality, since this necessarily passes by the subjectivity of language, which gives it an undeniable fictional character. We conceptualize autobiography and reflect in the deep changes realized in autobiographical genre, entering production in the context of memoirist Graciliano Ramos. We defend the idea that the writer anticipates, in the 1930s, that in the 1970s will be named as Self-fiction. After constructing the necessary theoretical background, we analyze and discuss excerpts from the novel *Angústia*, in counterpoint with *Infância*. Confronting the readings of these works, we are able to understand the fictional usage of traumatic events during the author's childhood as narrated in *Infância* in the elaboration of the child stage of the character Luís da Silva, in *Angústia*.

Keywords: Graciliano Ramos. Fictionalize yourself. Memory. *Infância*. *Angústia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 GRACILIANO RAMOS E A FICCIONALIZAÇÃO DE SI	13
1.1 Graciliano Ramos e a Geração de 30	13
1.2 A Poética menos	25
1.3 Observação, experiência, imaginação, transpiração.....	28
2 CORPO E EXPERIÊNCIA	35
2.1 O corpo transparente	35
2.2 O tempo trota a toda ligeireza	40
2.3 Infância e construção da subjetividade.....	45
3 O PAPEL DA MEMÓRIA NA "ESCRITA DE SI"	49
3.1 Memória e esquecimento	49
3.2 A fabricação do passado	55
3.3 A "escrita de si" e o papel do autor	60
3.4 Graciliano Ramos: autoficcionista	69
4 INFÂNCIA: AUTOBIOGRAFIA?	74
4.1 Travessia ficção-memória	74
4.2 Memórias do corpo	80
5 MEMÓRIA E FICÇÃO EM <i>ANGÚSTIA</i>	90
5.1 Graciliano da Silva	90
5.2 Tecido de angústias	95
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como norte a investigação do projeto literário-existencial do escritor Graciliano Ramos, conforme se pode depreender da leitura de suas obras, que se nos apresenta como uma tentativa de ir ao encontro do ser humano, de observar seu comportamento, julgar seus pensamentos e ações, enfim, de decifrar o outro, decifrando-se.

Minhas hipóteses de investigação centram-se na busca de evidências da utilização da memória e da experiência pessoal aliada a uma elaborada criação ficcional para dar conta da proposta do autor de captar pensamento e comportamento humanos, além de tentar perceber até que ponto, nos livros *Infância* e *Angústia*, estão presentes elementos autobiográficos e ficcionais e como estes se interrelacionam.

Considero extremamente oportuna a investigação da obra de Graciliano Ramos, sobretudo do livro *Infância*, momento de maturidade reflexiva e estética do autor, ténue fronteira entre os romances em primeira pessoa, em que a memória assume um papel coadjuvante em relação à elaboração ficcional, e o livro *Memórias do cárcere*, quase reportagem, ponto máximo de desnudamento do autor enquanto objeto de auto-reflexão de caráter universalizante.

A travessia de Graciliano pelo binômio ficção/memória, sobretudo no que tange ao processo pelo qual seus personagens são fabricados, perpassa seus três romances estruturados em primeira pessoa - *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) -, além de dois livros acentuadamente autobiográficos: *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), compreendidos como etapas do processo de investigação de Graciliano, em crescente grau de aprofundamento, complexidade e exposição/problematização do outro e de si, como o próprio autor nos revela em *Memórias do cárcere*: “é o exame do procedimento alheio que às vezes revela as nossas misérias íntimas, nos faz querer afastar-nos de nós mesmos, desgostosos, nos incita a correção aparente.” (RAMOS, 1994, p. 104-105). Segundo Antonio Candido, trata-se de uma “pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial” (CANDIDO, 1992, p. 71).

Os textos essencialmente autobiográficos funcionam na obra de Graciliano como chaves de decifração de seus romances, na medida em que evidenciam, além do estilo do autor, a parcela de sua vida introjetada na ficção, o que, em última análise, possibilita ampliar os horizontes sobre o entendimento de seu projeto literário.

Nesse viés, buscarei mapear, em seu livro *Infância*, as recorrentes e intencionais ocorrências em que se pode perceber uma interpenetração das esferas biográfica e ficcional, e a conseqüente diluição de suas fronteiras, numa tentativa de mensurar até que ponto os “contos” de *Infância*, considerados autobiográficos, deixam transparecer uma elaboração ficcional.

Também investigarei a correspondência íntima do autor, reunida no livro *Cartas* (1980), e as crônicas de *Linhas tortas* (1962) e *Viventes das Alagoas* (1962), por serem textos nos quais ele se refere abertamente a seu projeto literário, discute seu processo obsessivo de criação/fabricação, julga suas obras e, sobretudo, comenta sobre a utilização de sua vida pessoal e de sua aguda observação do mundo como matéria prima de seus livros. Procurarei também evidenciar a estreita correlação entre *Angústia* e *Infância*, no sentido de investigar semelhanças bastante acentuadas entre os primeiros anos de vida do autor narrados em *Infância* e a infância de Luís da Silva, protagonista de *Angústia*.

Nesta nossa investigação do projeto literário de Graciliano Ramos e de sua intencional travessia pelas esferas da ficção e da memória, encontramos em suas cartas e crônicas um material extremamente rico, interessante e instigante, pouquíssimo pesquisado, em que o autor desvenda-se, na análise de sua obra e de sua vida.

Nas obras selecionadas, ambiciono destacar o quão coerente, consistente e relevante é o projeto literário de Graciliano Ramos, o que reputamos de grande importância no sentido de contribuir para questionar o pensamento reducionista de mera filiação do autor ao regionalismo da década de 30, dentro do movimento modernista.

No primeiro capítulo deste trabalho, traçaremos um breve panorama da década de 30, situando a obra de Graciliano neste contexto sócio-cultural; discutiremos os conceitos de objetividade e fidelidade no espelhamento do real e evidenciaremos a proposta literária do autor, abordando os conceitos de observação, experiência, imaginação e transpiração no processo de fabricação do

texto ficcional.

No capítulo 2, focalizaremos questões ligadas ao corpo, dentro do processo de construção da subjetividade, corpo este entendido como instrumento propiciatório das experiências cotidianas; prosseguiremos evidenciando a transformação do corpo em objeto pela ação da investigação empreendida pela ciência médica na invenção de técnicas de imageamento. Por fim, abordaremos a relação dúbia de respeito e desprezo pelo corpo, ressaltando a presença do corpo e a tematização do abjeto na obra de Graciliano Ramos.

No capítulo 3, abordaremos o papel preponderante que a memória assume na elaboração de textos autobiográficos, refletindo sobre seu processo de armazenamento e evocação e também sobre o processo de esquecimento; discutiremos ainda os conceitos de autobiografia e autoficção.

O livro *Infância* é o foco da investigação no capítulo 4, no qual se investiga o projeto de Graciliano de diminuir a ficção para dedicar-se à introjeção mais acentuada de suas memórias no texto ficcional.

No último capítulo, com base na fundamentação teórica desenvolvida nos capítulos anteriores, enfocaremos as evidências autobiográficas na narrativa do romance *Angústia*.

Finalizo, elucidando que o meu objetivo é utilizar as referências à biografia de Graciliano Ramos apenas para evidenciar o seu projeto literário de ficcionalização da experiência e da observação, tendo em vista o desnudamento do humano, deixando claro que não pretendo desenvolver um estudo biográfico do autor.

1. GRACILIANO RAMOS E A FICCIONALIZAÇÃO DE SI

1.1. Graciliano Ramos e a Geração de 30

Criar... é correr o grande risco de se ter a realidade.

Clarice Lispector

O nosso romance é o romance experimental, seco e preciso como uma investigação científica. Nasceu da nossa inquietação, e a explicá-la se destina. É um grito de angústia, mais do que uma expressão de arte.

Lúcia Miguel Pereira

Como ponto inicial de nossa investigação, consideramos oportuno traçar um breve panorama histórico-cultural da década de 1930, com o objetivo de situar a formação ideológica e a produção mais significativa de Graciliano Ramos no contexto da chamada Geração de 30, segunda geração do movimento modernista brasileiro, herdeira direta da renovação estética conquistada na geração anterior. Para isso, nos guiaremos pela reflexão do crítico Antonio Candido, o qual esclarece que, até 1930, “a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa” (CANDIDO, 1989, p. 186). Foi exatamente a capacidade de insurreição contra o mesmismo e a importação de modelos, demonstrada pelos artistas da primeira geração modernista, que proporcionou uma profunda renovação na literatura produzida no Brasil.

Flora Süssekind considera que, nos decênios de 30 e 40, a proposta literária dominante remete a uma espécie de neonaturalismo, sobretudo numa tentativa de documentar a realidade, utilizando-se como paradigma de objetividade a fotografia (SÜSSEKIND, 1984, p. 103). Para tal perspectiva, importa a recriação do real por meio de um texto que remeta a imagens precisas e quadros bem traçados, estimulando o sentido da visão em detrimento dos demais sentidos, pela possibilidade de uma experiência imediata, livre de interferências subjetivas.

Rachel de Queiroz, autora de *O quinze* e uma das maiores referências do grupo dos escritores do “romance nordestino”, esclarece que o interesse que os movia era utilizar a linguagem literária para documentar e testemunhar a realidade e não fazer romance de implicações sociais. Segundo ela, “nós não tínhamos a intenção de fazer romance de sentido social (...). O que fazíamos era romance-documento, romance-testemunho” (apud MORAES, 1996, p. 67). Podemos inferir, pela declaração de Graciliano, contida em crônica de 15 de julho de 1945, transcrita abaixo, que ele considerava necessária a dosagem entre o documento e a ficção, para o aprofundamento do texto literário. Leiamos:

Está visto que não desejamos reportagens, embora certas reportagens sejam excelentes. De ordinário, entrando no romance, elas deixam de ser jornal e não chegam a constituir literatura. É inútil copiar bilhetes, pedaços de noticiário, recibos, anúncios e cartazes. (RAMOS, 2002, p. 250)

Em artigo publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 30 de dezembro de 1934, Lúcia Miguel Pereira comenta que o romance de 30 implementou uma mudança no foco narrativo “da fantasia para a experiência, do episódio romântico mais ou menos bem arquitetado para a compreensão de toda a vida”, ressaltando que o romance moderno poderia ser tudo, menos uma “distração para o espírito” (PEREIRA, 1992, p. 36). A autora põe em evidência uma das características mais significativas da produção literária deste período, que é a necessidade de entender em profundidade a sociedade capitalista e denunciar suas relações desiguais de força para com os indivíduos, quase sempre subjugados e injustiçados.

Como se sabe, os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura em diálogo constante com a literatura, gerando uma espécie de atmosfera social que marca a década e influencia os autores, sendo o inconformismo e o anticonvencionalismo encarados como um direito, não mais uma transgressão. Segundo Antonio Candido, “a ‘normalização’ e a ‘generalização’ dos fermentos renovadores, que nos anos 20 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos” manifestaram-se de forma mais evidente na literatura e nas artes (CANDIDO, 1989, p. 185).

Os autores da década de 30 gozaram de uma maior liberdade estética com o surgimento, ainda segundo o crítico mencionado, de “condições para realizar,

difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (CANDIDO, 1989, p. 182).

O crítico português Adolfo Casais Monteiro ressalta que os romancistas nordestinos puderam “captar uma realidade ‘nova’: não que ela o fosse, como realidade, mas porque estava virgem como conscientização dum ‘problema’ (MONTEIRO, 1964, p. 159). De fato, nada do que foi narrado pelos escritores da geração de 30 era novidade enquanto acontecimentos lastreados no real. Tais escritores perceberam, no entanto, que a exploração do homem pelo homem e a disputa de forças desigual entre este e a natureza era uma temática que ainda não havia sido suficientemente discutida pela arte literária.

De acordo com esta perspectiva, o intelectual pode colocar as suas capacidades artísticas a serviço de um rastreamento dos problemas ligados à mente, à alma e à sociedade, como um opositor à ordem estabelecida, devendo ter um posicionamento crítico e combativo em relação aos regimes autoritários e, principalmente, em relação à manutenção da mentalidade conservadora.

Maria Izabel Brunacci elenca uma série de acontecimentos socio-histórico-político-culturais, ocorridos durante a década de 1930, que são relevantes para a nossa análise a respeito da ambiência do período. Do ponto de vista político, houve o governo ditatorial de Getúlio Vargas (1937-1945), o fechamento do Congresso Nacional, a tortura de presos políticos, a instituição do voto secreto e do direito de voto da mulher, a 2ª Guerra Mundial (1939-1945) e a criação do salário mínimo. Do ponto de vista cultural, a autora ressalta a criação da Universidade de São Paulo (USP), a divulgação das músicas de Noel Rosa, o florescimento do cinema nacional e a publicação de livros de Raul Bopp, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Gilberto Freyre (*Casa-grande e senzala*). Em relação à saúde, havia a existência de doenças endêmicas (peste bubônica, tuberculose, febre amarela, hanseníase) e um baixo índice de saneamento público¹. Do ponto de vista sócio-econômico, houve o cangaço, o desenvolvimento industrial e a descoberta do petróleo (BRUNACCI, 2008 p. 29-31).

Vivina de Assis Viana complementa estas informações, elencando ainda a Primeira Guerra Mundial (1914/1918), a Revolução Russa (1917), a Semana de Arte

¹ Segundo a autora, a expectativa de vida era de no máximo 50 anos na região Sudeste (BRUNACCI, 2008, p. 30).

Moderna (1922), a Revolução de 30, a Revolução Constitucionalista (1932) e a Intentona Comunista (1935) (VIANA, 1981, p. 96). Paulo Mercadante acrescenta, a este rol, a crise americana iniciada em 1929 e o surgimento e a ascensão do fascismo e do nazismo (MERCADANTE, 1994 p. 43-44).

Candido ressalta a importância da Revolução de 30 como marco histórico que resultou num movimento nacional de unificação cultural, com reflexos na instrução pública (renovação pedagógica, ensino primário obrigatório, incremento de escolas rurais, formação do cidadão, aprendizado baseado na experiência e observação, aumento de escolas médias e do ensino técnico), na criação de universidades (a partir da USP, em 1934) e na arquitetura (destacando-se as obras de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer) (CANDIDO, 1989, p. 181-185).

Investigando o mesmo tema, Alfredo Bosi relaciona alguns fatos ocorridos no Brasil dos anos 30 que influenciaram na busca por novos estilos literários que pudessem traduzir os anseios, as frustrações e a descrença inerentes ao período, os quais, filtrados pelo escritor, por meio de seu olhar crítico sobre a sociedade e as relações sociais, conseguissem documentar a realidade e fazer refletir:

O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia. (BOSI, 1994, p. 389).

Partindo do pressuposto de que estes acontecimentos, de alguma forma, influenciaram na formação e na imaginação de Graciliano, Denis de Moraes ressalta que o romancista foi capaz de captar a atmosfera sombria da primeira metade da década de 1930, “transformando a província em microcosmo dos conflitos que assolavam o Brasil e o mundo” (MORAES, 1996, p. 97), explorando dramas locais, com vistas ao desvendamento do universal.

Antonio Candido enfatiza que houve uma grande mobilização no sentido de mapear os brasis que havia no Brasil, numa postura analítica e crítica a respeito do que então se conceituava como “realidade brasileira” e que se desdobrou nos chamados “estudos brasileiros” de história, política, sociologia e antropologia. Nesse contexto desenvolvem-se as literaturas regionais, principalmente a nordestina, na qual geralmente Graciliano Ramos é enquadrado, transformadas em “modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais”

(CANDIDO, 1989, p. 187).

Em crônica de 17 de fevereiro de 1935, Graciliano ressalta a imensa contribuição, para a literatura, dos escritores da geração de 30, que tiveram a coragem de estudar acontecimentos, sensações e sentimentos reais, e transpô-los para os romances, numa tentativa de apresentar os dramas vivenciados por personagens de carne e osso, documentando uma realidade por vezes brutal, assustadora e violenta, sem atenuações, sem maquiagem:

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcária, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii. (RAMOS, 2002, p. 90).

E é exatamente contra a exposição dessa realidade incômoda que se insurgem alguns defensores de uma concepção tradicionalista da literatura, a qual, embora combatida pelo movimento vanguardista de 22, prosseguem produzindo, uma literatura antes de fuga do que enfrentamento do real. Neste contexto, consideramos de extrema relevância transcrever um trecho de uma crônica de Graciliano Ramos escrita em abril de 1937:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, de expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste (...). Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos. São delicados, são refinados, os seus nervos sensíveis em demasia não toleram a imagem da fome e o palavrão obscuro. Façamos frases doces. Ou arranjos torturas interiores, sem causa. É bom não contar que a moenda da usina triturou o rapaz, o tubarão comeu o barqueiro e um sujeito meteu a faca até o cabo na barriga do outro. Isso é desagradável. É mesmo. É desagradável, mas é verdade. E o que é mais desagradável, e também verdade, é reconhecer que apesar de haver sido muitas vezes xingada essa literatura o público se interessa por ela. (...) os nordestinos têm escrito inconveniências. (RAMOS, 2002, p. 132).

Importa mencionar que Alfredo Bosi remete a uma tendência na prosa que floresce neste período: o realismo psicológico “bruto” (BOSI, 1994, p. 390), o qual pode ser conceituado a partir dos efeitos que tenciona causar no leitor. Desta forma, é uma prosa que agride e protesta, gerando, em contrapartida, uma aguda reflexão a respeito das estruturas sociais vigentes, injustas e deformadas. O crítico põe em evidência que há uma constante tensão entre o escritor e a sociedade, apresentando a obra literária uma espécie de espelho da realidade, homologia entre

sua estrutura e a estrutura social na qual o autor se insere. Aqui cabe fazer uma ressalva no sentido de que, por mais que um autor pretenda ao máximo reproduzir o real, esta reprodução passa necessariamente pela subjetividade da linguagem, o que lhe confere um inegável caráter ficcional. Segundo parece evidente, o compromisso dos escritores do período em foco é com o enfrentamento das questões sociais, em detrimento de uma literatura que opta pela alienação.

Esclarece ainda que os escritores do período tendem a conceber o que denomina de “herói problemático”² (BOSI, 1994, p. 391), ou seja, um personagem em constante tensão consigo mesmo e com as estruturas sociais degradadas nas quais parece impossível agir de acordo com os princípios, regras e valores instituídos. Este “herói” tenta desesperadamente resistir às pressões da natureza e da sociedade, em permanente mal-estar, utilizando-se, para minimizá-lo, de um comportamento às vezes absolutamente rude como, por exemplo, o de Paulo Honório (*S. Bernardo*); outras vezes sarcástico, como o de João Valério (*Caetés*); e ainda outras, beirando a misantropia, como o de Luís da Silva (*Angústia*).

Carlos Nelson Coutinho ressalta que o romance “nordestino” produzido pela Geração de 30 foi o “movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura” (COUTINHO, 1978, p. 74), tendo neste período o romance brasileiro, segundo Adolfo Casais Monteiro, alcançado a maturidade (MONTEIRO, 1964, p. 158).

Maria Izabel Brunacci destaca que Graciliano Ramos, exatamente por utilizar-se da norma culta da língua como expressão dos representantes de extratos sociais populares, tematiza a luta de classes, tensionando-a ao máximo, já que os enredos de suas obras necessariamente apresentam-se sob a “perspectiva dos perdedores” (BRUNACCI, 2008 p. 41), dos excluídos, dos marginalizados.

Para os propósitos de nossa investigação, cabe observar que Graciliano demonstra, como poucos de sua geração, uma lúcida compreensão da função que lhe cabe cumprir na problematização, através da literatura, dos dramas que o ser humano vive em seu cotidiano, sem julgamentos, sem preconceitos, sem moralismo, conforme explicita em crônica publicada em 15 de julho de 1945:

² No mesmo sentido Lúcia Miguel Pereira: “O vencido, o fracassado, ressurgue como herói predileto” (PEREIRA, 1992, p. 265).

Mas a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem idéias preconcebidas, que não somos moralistas. Estamos diante de um fato. Vamos estudá-lo friamente. A frieza convém aos homens de ciência. O artista deve ser quente, exaltado. E mentiroso. Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas (RAMOS, 2002, p. 252).

Segundo Adonias Filho, os cenários dos romances de Graciliano quase sempre sombrios, áridos, reduzidos ao mínimo essencial, são concebidos como uma espécie de “reflexo das sombras dos homens e das mulheres” (FILHO, 1975, p. 174). Aqui não há lugar para a descrição de aspectos relacionados ao pitoresco, porque, segundo Adolfo Casais Monteiro, “não há pitoresco, mas uma dura e amarga realidade a exprimir” (MONTEIRO, 1964, p. 163).

Ressaltamos que seus quatro romances são desta época: *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), além do livro infantil *A terra dos meninos pelados* (1939). Os dois outros livros relevantes são de safra posterior: *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953). Ou seja, observa-se que, a partir da década de 40, o autor se dedica ao memorialismo e à ficcionalização de si.

Silviano Santiago aborda uma das questões básicas sobre o autor na pós-modernidade, mas que nos parece caber perfeitamente nesta nossa reflexão a respeito do projeto literário de Graciliano Ramos, que é uma indagação acerca do que é válido ou não como matéria prima para a elaboração ficcional:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (SANTIAGO, 1989, p. 38).

A leitura da obra de Graciliano nos permite dizer que, para ele, experiência e observação são ingredientes igualmente importantes na fabricação de um texto. Segundo Carlos Alberto dos Santos Abel, a concepção do romancista era de que “o escritor só podia escrever algo de que tivesse mundividência” (ABEL, 1999, p. 289).

Em poucas palavras, o autor de *S. Bernardo* pode ser considerado um verdadeiro mestre no aproveitamento ficcional de acontecimentos vividos ou observados.

Neste sentido, cabe mencionar a reflexão de Walter Benjamin, que põe em evidência a natureza do que considera a narrativa: a possibilidade da transmissão de uma experiência, de um conselho. No entanto, o pensador alerta para o fato de

que essas características tendem a se tornar antiquadas na modernidade, haja vista a perda da capacidade de dar conselhos, em virtude do empobrecimento das experiências pessoais:

Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em conseqüência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Um tema recorrente em suas indagações existenciais que Graciliano introjeta em sua obra é a sua acentuada descrença no ser humano, que se traduz em uma obsessiva indagação a respeito da falta de valores, da falta de coerência, das atitudes impensadas, enfim, da sordidez egoística que move o homem e de uma quase total descrença numa possível regeneração. Para abordar essa questão, importa examinar alguns textos produzidos pelo autor.

Em crônica de janeiro de 1921, o romancista evidencia o seu profundo desprezo pelo ser humano, que considera corrompido e incapaz de maiores cogitações morais, fustigando seu leitor:

Não esperes as minhas gentilezas: não tenho isso. Se entre as coisas que te vou dizer, da semana vindoura em diante, encontrarmos algum pretexto para rir, ficarei satisfeito. Porque enfim, enquanto rires, teu espírito estará tranqüilo. Pelo menos um instante, ficarás melhor, mais leve, esquecerá teus males. E quem sabe? Pode ser até que, durante dez minutos, te esqueças de fazer mal aos outros (RAMOS, 2002, p. 50).

Em outra crônica de abril de 1921, Graciliano igualmente provoca o leitor, ao aproximar o ser humano de uma pulga: “eu, criatura pacífica que nunca matei uma pulga porque tenho escrúpulo de derramar sangue humano!” (RAMOS, 2002, p. 76).

Podemos também perceber, num texto de *Viventes das Alagoas*, o quanto o autor enxerga com desprezo no ser humano o desejo - talvez mais que isso, a necessidade - de cultivar a aparência em detrimento da essência, ou seja, de mostrar-se de acordo com os paradigmas socialmente estabelecidos: “E desejamos, naturalmente aparentar o que não somos” (RAMOS, 1980, p. 140).

Em carta de julho de 1914, endereçada ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho, o romancista deixa entrever, de forma extremamente irônica, uma constante indagação sobre a construção da personalidade do ser humano e, em

espelhamento, a sua própria, no embate com as adversidades: “Parece-me que nós vivemos numa verdadeira solidão. É por isso que não somos bons. Eu me vou tornando ruim, muito ruim. Creio que acabarei por contrair o mau vizo de *morder*, ocupação predileta dos desocupados. Influência do meio...” (RAMOS, 1982, p. 32).

Em outra carta de janeiro de 1928, endereçada a sua noiva Heloísa, Graciliano, expressando uma auto-crítica sem qualquer complacência, elenca os seus defeitos:

(...) o primeiro, um dos piores, é encontrar-me sempre em lamentável estado de embriaguez. Sou leviano, inconstante, irascível e preguiçoso. Também creio que mintro. Sou ingrato e injusto, grosseiro e insensível à dor alheia, um acervo de ruindades (RAMOS, 1982, p. 93-94).

E finaliza com um toque de ironia que atenua o caráter confessional da declaração: “Poderia também acrescentar que sou estúpido, mas isto é virtude”.

Uma característica marcante que Graciliano parece fazer questão de cultivar é a timidez, embora em constante confronto com a necessidade de expor-se, na sociedade cultural carioca, conforme confidencia à sua mãe, em carta de 4 de fevereiro de 1915:

O que eu sinto é morar numa terra onde só se pode conseguir alguma coisa com muito reclamo. Aqui tudo se resume a isto: cada sujeito faz propaganda de si mesmo. Um indivíduo que é burro fala em voz alta, de papo, grita, diz asneiras e às vezes chega a fazer figura diante de outros que são mais burros do que ele. Um animal que tem algum talento afeta uma atitude ultra-humana, quase divina – não conversa: prega; não dá sua opinião sobre coisa nenhuma: afirma, assevera, pontifica. É dogmático e é intolerante. Não admite que se diga nada que vá contrariar suas doutrinas (RAMOS, 1982, p. 49).

Graciliano enfatiza a necessidade de lutar contra a timidez em carta endereçada à irmã Leonor Ramos, em julho de 1915: “Eu sou de uma timidez obstinada. Não posso corrigir-me. E, contudo, preciso modificar-me, fazer *réclame*, estudar pose. Santo Deus! É terrível!” (RAMOS, 1982, p. 62).

A busca do máximo possível de objetividade e fidelidade com que nos dá a ver o mundo recriado em sua obra nos parece ser reflexo da obrigação a que ele se dedica no relacionamento cotidiano, conforme explicita à sua noiva Heloisa Medeiros em duas cartas, a primeira de 24 de janeiro de 1928 – “Quase nunca digo o que não sinto, e com as pessoas que estimo não preciso mentir” (RAMOS, 1982, p. 95) – e a segunda de 31 de janeiro do mesmo ano - “Eu sei lá fingir? Descubro-me facilmente, e os outros me vêem por dentro melhor do que por fora” (RAMOS, 1982, p. 99).

Há ainda latente na obra de Graciliano Ramos uma profunda aversão aos doutores, bacharéis, burgueses, religiosos, reacionários, importantes, ricos, os quais são definidos por Antonio Candido (CANDIDO, 1992, p. 42) como “homens dos vários graus de compromisso com a ordem estabelecida”. Para Graciliano, trata-se de uma espécie de escória da humanidade, a que frequentemente rotula de bacharel, como por exemplo, Barroca em *Caetés*, um bacharel e político e Julião Tavares em *Angústia* – rato, bacharel, literato, reacionário e católico. Em conformidade com o pensamento do crítico citado, pode-se afirmar que “a morte dos valores burgueses é surdamente desejada em sua obra, sobretudo a partir de *São Bernardo*” (CANDIDO, 1992, p.67). Tal afirmativa está explícita no texto *Auto-retrato aos 56 anos*, de Graciliano, que será objeto de estudo no capítulo 3 desta dissertação: “Deseja a morte do capitalismo”.

Antonio Candido chama a atenção para o fato de que, nos livros autobiográficos, sobretudo em *Memórias do cárcere*, há diversas passagens nas quais Graciliano se apresenta reservado, desconfiado, incomodado perante representantes deste gênero, o que Antonio Candido percebe como sendo um certo “alívio de não ser como eles, que lhe despertam desconfiança e aversão” (CANDIDO, 1992, p. 42).

Neste contexto, é bastante elucidativo o trecho de uma carta de 1935, no qual Graciliano relata para sua esposa Heloísa de Medeiros Ramos, justamente no simbólico dia da “morte de Judas”, ou seja, durante a Páscoa, no sábado de Aleluia, sobre o planejamento da morte de Julião Tavares, personagem de *Angústia*:

Estou em grande atrapalhão para matar Julião Tavares. (...) Ando procurando uma corda, mas, pensando bem, reconheço que é uma estupidez enforcar esse rapaz, que não vale uma corda (RAMOS, 1982, p. 152).

Podemos inferir, por meio de uma cuidadosa leitura de *Angústia*, que Julião Tavares foi elaborado como uma espécie de representante da classe dos bacharéis, modelo concentrado, resumo caricatural das características mais abjetas que o autor havia recolhido em sua observação da sociedade. Em tal enquadramento, segundo Antonio Candido, “o estrangulamento de Julião Tavares é de algum modo símbolo do desejo de liquidá-los” (CANDIDO, 1992, p. 67).

No mesmo sentido, cabe ainda analisar o pensamento de Raymundo Araújo a respeito da função do personagem Julião Tavares em *Angústia*:

Julião Tavares não tem passado nem pensamentos nem qualquer função existencial. É um vilão de melodrama, que aos olhos de Luís da Silva representa o que de horrível reside no dinheiro e no poder. A única saída é matá-lo, exorcizar pelo assassinato os males que ele encarna, uma patente alegoria do extermínio da dominação burguesa (ARAÚJO, 1994 p. 21).

Muito se comenta a respeito do acentuado pessimismo que podemos aferir na obra de Graciliano Ramos e que, de acordo com Octavio de Faria (FARIA, 1998, p. 258), “não se tratava senão de dar testemunho da verdade – da verdade humana – da realidade que estava gravada nele desde menino, de reproduzir o mundo que vira”. Isso nos remete ao conceito de fidelidade ao real e ao questionamento acerca de sua possibilidade de concretização em uma obra ficcional. Nas palavras do crítico citado:

Graciliano Ramos é um autor, um criador que se dá, em cada obra, em todas as suas possibilidades para melhor procurar testemunhar sobre o homem, isto é: para melhor encontrar o homem. Pois, esse é o objetivo supremo de sua busca, de sua “curva” sobre si mesmo, sobre o menino que ele foi, sobre o ser adulto em que as asperezas do mundo acabaram por transformá-lo (FARIA, 1998, p. 263).

Em sua relevante análise comparativa das obras de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, Wander Melo Miranda amplia a compreensão a respeito dos elementos essenciais do projeto literário do escritor alagoano, acrescentando ao conceito de sinceridade na confissão da experiência vivida, o de fidelidade na recriação de mundo e seres, embora evidenciando o caráter limitador da linguagem:

Tanto a fidelidade na configuração do mundo extratextual, em se tratando das obras romanescas, quanto a sinceridade na reconstituição da experiência vivida, no tocante às obras de cunho acentuadamente autobiográfico, estão sujeitas, antes de mais nada, à linguagem (MIRANDA, 1992, p. 45).

De fato, por mais que os escritores da geração de 30, sobretudo Graciliano, tenham se esforçado na tentativa de documentar a engrenagem social em movimento, quase sempre em momentos de inevitável trituração do ser, o processo mesmo da linguagem, na elaboração do texto, na seleção e combinação das palavras, na concepção das imagens, impõe uma limitação de ordem técnica à pretensão de total objetividade do escritor.

Vivina de Assis Viana ressalta que, embora Graciliano se utilize de uma temática comum ao grupo do romance nordestino, ele apresenta um modo diferente de explorá-la (VIANA, 1981, p. 97). De fato, o autor foi capaz de expurgar todo detalhe desnecessário ao entendimento daquilo que se dedica a contar, reduzindo a

narrativa ao essencial, imprimindo uma intensificação do drama a impactar o leitor de modo desconcertante. Consegue desta forma estabelecer uma intensa empatia com seu leitor, que sofre a experiência, através da ficção, na própria carne e alma.

No sentido da busca empreendida por Graciliano de decifrar o elemento humano inserido em seu contexto social, para que, de certa forma, pudesse dar conta de si, concordamos com o posicionamento de Alfredo Bosi no sentido de considerar a obra desse autor como a que tensiona ao máximo o confronto entre o eu do escritor e a sociedade que, de certo modo, o formou, evidenciando um processo dialógico entre convicção e realidade social:

Os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda (BOSI, 1994, p. 393).

Adonias Filho considera que Graciliano, em seus livros, “partindo do localismo para o universal, empreende a sondagem da alma humana” (FILHO, 1975, p. 172). Por sua relevância, essa questão será retomada posteriormente, no curso de nossa análise das obras selecionadas.

Flora Süssekind ressalta que Graciliano Ramos funciona como um “corte crítico na própria estética naturalista” (SÜSSEKIND, 1984, p. 170), sobretudo quando tematiza em seus romances o trabalho de elaboração da linguagem, desarticulando, assim, a pretensão de objetividade fotográfica preceituada pela estética neonaturalista. Adolfo Casais Monteiro considera que, dentre os escritores desta época, a prosa de Graciliano Ramos é a mais equilibrada (MONTEIRO, 1964, p. 157).

À guisa de conclusão deste tópico, citamos o pensamento de Tristão de Athayde, o qual resume a “inserção” de Graciliano na 2ª fase do movimento modernista:

(...) não houve em Graciliano nenhuma preocupação de originalidade, de inovação, de reação contra o passado literário, de integração numa escola, de participação em um movimento geracional. Foi um solitário (ATHAYDE, 1976, p. 193).

1.2 A Poética menos

E a poesia mais rica é um sinal de menos
Carlos Drummond de Andrade

Em seu artigo “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, Haroldo de Campos (1990) traça um panorama do estilo literário reduzido à essência, despido de ornamentos linguísticos e estéticos desnecessários.

O autor situa a origem das discussões a respeito do confronto entre, de um lado, um estilo vivaz, rútilo, grandioso, eloquente, colorido, abundante, de grande variedade vocabular, com fluência na elocução e de cadência oratória e, de outro, um estilo plácido, igual, uniforme, compassado, remetendo ao conceito “procedimento menos” emitido em 1897, pelo crítico Sílvio Romero, sobre o estilo de Machado de Assis. Segundo Haroldo de Campos (CAMPOS, 1990, p. 222), esse conceito traduz uma “idéia equivocada de norma estilística que valoriza a riqueza vocabular enquanto acumulação quantitativa de efeitos”.

Haroldo de Campos prossegue sinalizando que as inovações estéticas machadianas são resgatadas por Oswald de Andrade, em sua cortante escrita “telegráfica”, com propósito claramente metalingüístico e paródico. No decurso de sua argumentação, o autor aproxima Graciliano Ramos a Machado de Assis e Oswald de Andrade. A obra que serve como parâmetro para tal aproximação é *Vidas secas*, romance no qual uma família de retirantes nordestinos luta desesperadamente para sobreviver em meio à seca que assola a região. Nesse contexto, Haroldo de Campos ressalta que o estilo “menos” pode ser percebido em três instâncias da obra em foco: na extrema pobreza física de uma região degradada pelas condições climáticas e que desafia o humano a sobreviver, no reflexo desta realidade na arquitetura do texto, num processo de intensa fragmentação, e na concepção dos personagens baseada em parâmetros de uma “degradação fisiológica de afasia, de afonia, na mudez deslinguada de Fabiano e sua família” (CAMPOS, 1990, p. 226).

Antonio Candido traça um perfil do estilo de Graciliano: correção da escrita, suprema expressividade da linguagem, secura da visão do mundo, acentuado pessimismo, ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística, vocação

para a brevidade e o essencial, prosa áspera, parcimônia de vocábulos, brevidade dos períodos, busca do necessário, desencanto, humor cortante, monólogo interior, capacidade de dizer muito em pouco espaço (CANDIDO, 1992, p. 72). Cabe ainda mencionar a análise desenvolvida por Ana Cristina Chiara a respeito dos “estilemas” utilizados pelo romancista: “brevidade, eclipse, concisão, contenção do gesto são estilemas de Graciliano que apontam para certas qualidades humanas privilegiadas pelo autor, contrário a derramamentos tanto pessoais quanto literários” (CHIARA, 2003, p. 26).

No processo de sondagem da alma humana empreendido por Graciliano, há, primeiramente, a construção de um mundo no qual posteriormente suas criações vão viver, interagindo com a natureza e com os demais atores sociais. Este mundo, de acordo com Nelly Neves Coelho, se apresenta “fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações” (COELHO, 1978 p. 61), mundo mesquinho, confuso e implacável.

Este mundo reflete uma visão aguda de Graciliano a respeito dos problemas sociais que afligem o ser humano e, em testemunho da verdade, ou de forma mais consciente, na tentativa de relatar o real com o máximo de objetividade possível. Desta forma, entendemos, em consonância com o pensamento de Otto Maria Carpeaux, que Graciliano objetiva eliminar “tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa” (CARPEAUX, 1978 p. 25).

Deste embate desigual entre o ser e a sociedade, surgem, segundo a autora anteriormente citada, duas forças que se tornam obsessivas: “a Solidão interior do homem e sua Luta pela afirmação da própria individualidade” (COELHO, 1978 p. 61). Tal solidão se instala na maior parte de suas personagens principais e mesmo nas secundárias, motivada “quase sempre da rejeição afetiva, da infância sem amor e que leva à luta pela própria afirmação, dentro do meio circundante” (COELHO, 1978 p. 63).

Tristão de Athayde ressalta que a concepção de obra colocada em prática por Graciliano utiliza-se de uma “extrema simplicidade de meios para alcançar uma extrema complexidade de fins” (ATHAYDE, 1976, p. 190). Simplicidade aqui entendida não como superficialidade ou falta de capacidade estética do escritor, mas como redução de todo ornato desnecessário, depurando a linguagem e reduzindo-a,

conscientemente à sua essência. Tal processo de filtragem passa necessariamente por uma acentuada autocrítica e por um incansável burilamento da sintaxe.

As observações anteriores nos permitem concluir, com os críticos citados, que Graciliano pode ser considerado um grande mestre do estilo “menos”, na medida em que, como poucos, soube realizar obras tão reduzidas ao essencial e, por isso mesmo, tão desconcertantes, instigantes e intrigantes, tão permeadas de uma verdade que, embora ao alcance de todos, por vezes permanece velada até que um observador atento do comportamento humano seja capaz de desnudá-la.

1.3 Observação, experiência, imaginação e transpiração

Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.

Graciliano Ramos

O trabalho da imaginação não se confunde com uma tarefa substitutiva ou compensatória; é antes uma lenta metamorfose, que nunca se completa. O vivido, o experimentado, se distorcem, se alongam e se comprimem, se condensam ou se prolongam noutros traços.

Luiz Costa Lima

O que é preciso é ter muita coragem e muita paciência, trabalhar seis meses, um ano, várias horas por dia, sem grandes esperanças.

Graciliano Ramos

Graciliano Ramos é um exímio observador da natureza humana (neste sentido, dialoga com Machado de Assis), sobretudo do ser humano em momentos de conflito, seja em confronto consigo mesmo, com o outro ou com o meio que o cerca.

Raymundo Araújo elenca os grandes temas de Graciliano: “a sociedade cruel fomentando a crueldade nos indivíduos; o desamparo das pessoas comuns em face da hostilidade do meio social; e principalmente o problema da justiça” (ARAÚJO, 1994 p. 22). Nessa mesma direção, Letícia Malard evidencia que Graciliano tece a

estrutura de seus romances “partindo do contexto sócio-econômico para atingir o complexo psicológico” (MALARD, 1979, p. 12). São, pois, conflitos que o ser humano deve exorcizar no embate com as forças sociais e naturais.

Jose Paulo Paes põe em evidência a proposta de Graciliano de buscar o refreamento das expansões do sentimento em sua prosa, com a atenção voltada totalmente para o embate entre o humano e suas mazelas morais (decepção, mágoa, mesquinharia, ciúme, imaturidade, frustração, medo) e para o humano que sobrevive à opressão do mundo, o que se traduz em uma “prosa ficcional cuja tensa economia, avessa a qualquer tipo de sentimentalidade, estava a serviço de uma visão de mundo as mais das vezes pessimista, autocrítica e sarcástica” (PAES, 1996, p. 9).

Coerente com esta visão, não há grande complexidade nos enredos de suas obras, os personagens se resumem quase que exclusivamente a um consistente e magnético narrador-personagem, cercado por pouco expressivos coadjuvantes. O trecho a seguir, de uma carta de dezembro de 1935 enviada à sua esposa, Heloísa de Medeiros Ramos, evidencia a intencionalidade desse recurso: “Não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: o que me interessa é o jogo dos fatos interiores³, paixões, manias, etc” (RAMOS, 1982, p. 158).

Podemos claramente perceber que o processo que move as personagens de Graciliano é de autoconstituição, de mergulho vertiginoso no eu profundo, para além das superficiais evidências que possibilitam vislumbrar o caráter de um indivíduo. Os protagonistas de quase todos os seus romances são escritores e estão, por meio da reflexão promovida pela escrita, buscando o entendimento e o encontro consigo mesmo, narrando uma experiência própria.

Escrever o enredo de suas existências, segundo Wander Melo Miranda, não se trata, “para os personagens de Graciliano obcecados e aturdidos pela tarefa de (re)compor a vida pela linguagem, (...) de escrever o que são, mas de ser escrevendo” (MIRANDA, 1992, p. 86). Ou seja, é um processo de descobrimento do eu profundo, através de um distanciamento proporcionado pela literatura e o julgamento das próprias atitudes pela evidenciação dos fatos conflitantes.

Em *Caetés*, João Valério, em virtude de sua total impossibilidade de escrever

³ Esta concepção de Graciliano é percebida pelo crítico português Adolfo Casais Monteiro: “[Graciliano] parece preocupar-se muito especialmente com a vida interior das personagens” (MONTEIRO, 1964, p. 69).

um livro sobre os índios caetés, acaba escrevendo um livro diverso, em que narra o processo de criação e, sobretudo, faz uma interessante e mordaz crítica sobre o dia-a-dia de uma cidadezinha do interior de Alagoas, Palmeira dos Índios, terra natal de Graciliano. Em *S. Bernardo*, novamente a tentativa frustrada da escrita de um livro que narraria os acontecimentos da vida do fazendeiro Paulo Honório, é substituída pela escrita do livro real. Em *Angústia*, Graciliano Ramos tensiona ao máximo estas indagações, concebendo um Luís da Silva escritor, mas que despreza seus escritos e que, em vertiginoso mergulho para dentro dos labirintos da mente humana, “escreve” sua história de inadaptação às normas e jogos sociais e de inacessibilidade em relação aos demais seres humanos.

Antonio Candido ressalta que, para Graciliano, a experiência, a observação é condição imprescindível para a escrita: “O escritor vê o mundo através dos seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte” (CANDIDO, 1992, p. 64).

Em carta de novembro de 1949, endereçada à irmã Marili Ramos, o romancista evidencia a importância do ato de observar pessoas, coisas e situações para o aprofundamento das questões que o texto deve suscitar: “A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível” (RAMOS, 1982, p. 213).

Em algumas crônicas e cartas, podemos perceber que Graciliano Ramos considera o aproveitamento ficcional de observações e vivências pessoais, com o apagamento intencional das fronteiras entre a ficção e o relato biográfico, uma questão central em seu projeto literário.

Em crônica publicada em 15 de julho de 1945, Graciliano discute sobre a possibilidade de a falta de uma observação atenta dos fatos tornar a obra de arte inverossímil: “Numa coisa complexa como o romance o desconhecimento desses fatos acaba prejudicando os caracteres e tornando a narrativa inverossímil” (RAMOS, 2002, p. 246).

Neste mesmo sentido, cabe transcrever o trecho de uma crônica de agosto de 1939:

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam (RAMOS, 2002, p. 192).

Em crônica na qual comenta o recém-lançado livro *Suor*, de Jorge Amado, Graciliano reitera a importância que atribui à vivência daquilo que o escritor introjeta em sua obra dita ficcional:

Em *Suor* há um personagem de carne e osso muito mais importante que os outros; é Jorge Amado, que morou na Ladeira do pelourinho, 68 e lá conheceu Maria Cabassu e todos aqueles seres estragados que lhe forneceram material para um excelente romance (RAMOS, 2002, p. 93).

Prosseguindo nossa investigação, abordaremos a aplicabilidade das memórias na fabricação do texto literário, levando em consideração, em consonância com os objetivos deste trabalho, a seletividade da memória e seu caráter nem sempre confiável.

Segundo Costa Lima, “a confissão não passa de uma versão pessoalizada, sujeita a erros, enganos, esquecimentos, distorções e seleções conscientes ou inconscientes” (COSTA LIMA, 1986, p. 252). Tal argumento fica mais facilmente comprovável quando se reconhece ser impossível negar num discurso a existência de lacunas circunstanciais, sensoriais, emocionais, que são então preenchidas pela imaginação, a qual se assemelha a um discurso ficcional com um maior ou menor grau de elaboração. Neste sentido, cabe transcrever o seguinte pensamento de Wander Melo Miranda:

(...) o conhecimento lacunar, fragmentário e incompleto, proporcionado pela memória, articula escrita e leitura, e é no intercurso dessa junção que a imaginação tem lugar. É ela que se esforça para remediar, através de aproximações que permitem estabelecer uma certa ‘lógica’ de causa e efeito, os espaços brancos deixados no texto (MIRANDA, 1992, p. 138).

Utilizando-se de expressões que transmitem a ideia de falta de nitidez, Graciliano tematiza sobre estas lacunas no acesso às memórias, tanto em *Infância* – “talvez nem me recorde bem” (p. 7), “deve ter sido” (p. 7), “se não me engano” (p. 10), “provavelmente” (p. 23), “isto é conjectura” (p. 23), “tudo é nebuloso” (p. 29), “vagas lembranças” (p. 30) - quanto em *Angústia* - “sombras” (p. 7), “novelo confuso” (p. 7), “neblina” (p. 12), “de toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou” (p. 14), “o mundo é empastado e nevoento” (p. 124). E ainda:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e

esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis, até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez (p. 102),

Em crônica de 06 de agosto de 1950, Graciliano ressalta, como outro elemento importante na elaboração de uma obra ficcional, o elemento inesperado⁴, o não previsto, reforçando a ideia de uma obra mais aberta a outras influências que não sejam estritamente a experiência e a vontade do autor:

Não podemos preestabelecer um romance. Idéias imprevistas surgem na composição; circunstâncias de valor duvidoso ganham relevo, conjugam-se, mudam-se em fatos essenciais, originam circunstâncias novas, estas se reforçam, causam outras, numa extensa cadeia, e isto nos desvia da linha imaginada; a personagem, simples esboço, entra a viver no papel, cresce ou diminui, comporta-se às vezes contra os nossos desejos: os caracteres definem-se na ação (RAMOS, 2002, p. 256).

É notório o profundo desagrado que Graciliano Ramos sente pela sua produção literária, haja vista considerar-se absolutamente incapaz para o ofício, o que podemos comprovar pela leitura conjunta de algumas de suas cartas, crônicas e de *Memórias do cárcere*.

Em artigo publicado no jornal Paraíba do sul (RJ), em 27 de maio de 1915, o jovem Graciliano já demonstrava absoluta ojeriza pelas incorreções de sintaxe e colocação pronominal:

O senhor já experimentou a desagradável sensação de descobrir em um artigo com sua assinatura um adjetivo intratável, que se não harmonizava com as palavras vizinhas, ou um pronome abelhudo que se intromete onde não é chamado? Ah! O vocábulo intruso que disfarçadamente escorrega para um período e ali fica, encolhido, como um selvagem bisonho entre gente civilizada (RAMOS, 2002, p. 32).

Neste viés, é interessante transcrever dois trechos de cartas, a primeira de julho de 1915, endereçada à irmã Leonor Ramos e a segunda, de 1935, endereçada à esposa Heloísa de Medeiros Ramos:

Vive sempre a gente a ter dúvida sobre se vale ou não alguma coisa. Quando se é moco, é-se arrojado a valer, tem-se o desplante impagável de andar jogando à publicidade todas as sandices que vão pingando do bico da pena. Depois, com a idade, vem o receio, a dúvida. Isto prestará? Valerá a pena lançar isto? E o que fazemos hoje e nos parece bom afigura-se-nos amanhã detestável (RAMOS, 1982, p. 62).

⁴ Encontramos declaração semelhante também em *Linhas tortas*: “Julgo impossível em trabalho de ficção o escritor prever todas as minudências. Um elemento inesperado pode entrar na ação, incorporar-se, levar o autor a lugares que ele não desejaria percorrer” (RAMOS, 2002, p. 110).

Por enquanto pretendo entregar-me inteiramente a este desastre [*Angústia*] que preparo e que terá, se aparecer um editor maluco, cinquenta leitores, do Amazonas ao Prata, talvez nem tanto (RAMOS, 1982, p. 153).

No mesmo sentido, cabe citar o trecho de uma crônica de *Viventes das Alagoas*: “Por que é que estou a redigir estas niquices? Porque m’as pediram? Ora essa! Não seria melhor declarar francamente e honestamente que não sei escrever?” (RAMOS, 1980, p. 140).

O desdobramento desta característica se manifesta como um perfeccionismo obsessivo em relação à sua escrita. Em uma crônica de fevereiro de 1952, encontramos o conceito de transpiração como uma metáfora bastante significativa de seu processo de fabricação de textos:

Mas pergunto a mim mesmo (...) se a transpiração demasiada não será vantajosa à inspiração. (...) O dever do tipo que se dedica a este ofício é diminuir as suas imperfeições. Impossível dar cabo delas. Bem, já é um triunfo minorá-las (RAMOS, 2002, 268).

Em carta de outubro de 1932, endereçada à esposa, Graciliano, comentando sobre a escrita de *S. Bernardo*, expõe seu obsessivo processo criativo, numa nítida proposta de burilamento⁵ constante e incessante das “imperfeições” do texto, objetivando a fabricação de uma obra que se justifique, que tenha agregado a si o valor da reflexão e de uma elaboração paciente, quase artesanal, justamente porque acredita que um texto não deve ser apenas fruto da inspiração. Leiamos:

As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem levantar da banca (RAMOS, 1982, p. 130).

Encontramos diversos outros trechos de suas cartas que reforçam o nosso argumento de que Graciliano entendia a obra de arte, o texto, como uma realização artesanal, que até pode ter seu início com uma inspiração, mas que só pode se desenvolver e adquirir existência e consistência via uma laboriosa elaboração sintático-lexical:

Acabei agora a tarefa diária do *S. Bernardo*. Os trabalhadores do oito descansam às seis horas. Eu estou aqui desde oito da manhã, e já é meia-noite (RAMOS, 1982, p. 136).

⁵ Adolfo Casais Monteiro define este processo como “ascética depuração da sua prosa” (MONTEIRO, 1964, p. 165-166).

Amanhã não terei tempo para nada, porque essa gente do S. Bernardo exige todas as horas que Deus dá (RAMOS, 1982, p. 136).

Continuo a substituir e a cortar palavras do *Angústia* (RAMOS, 1982, p. 157).

Sobre seu processo obsessivo de fabricação do texto literário, Graciliano Ramos confirma, em entrevista concedida a Homero Senna, que é um grande leitor de dicionários: “dicionário, para mim, nunca foi apenas obra de consulta. Costumo ler e estudar dicionários. Como escritor, sou obrigado a jogar com as palavras. Logo, preciso conhecer o seu valor exato” (SENNA, 1996, p. 206). Nesta mesma direção, Graciliano confessa a seu filho Ricardo Ramos que havia estudado criminologia – Ferri, Beccaria, Lombroso e Garofalo – para compor *Angústia* (RAMOS, 1992, p. 111), o que demonstra o seu compromisso com a produção de um texto o mais interessante possível e, acima de tudo, verossímil.

Ricardo Ramos, filho mais velho de Graciliano, fornece outras indicações a respeito do processo criativo de seu pai, como o conselho que este lhe deu para que não utilizasse a expressão “algo”, por ser um “crime confesso de imprecisão” (RAMOS, 1992, p. 19-20) e sobre o porquê de não usar reticências e exclamação: “Reticências, porque é melhor dizer do que deixar em suspenso. Exclamações, porque não sou idiota para viver me espantando à toa” (RAMOS, 1992, p. 20). As declarações nos parecem coerentes com a prosa do romancista – excetuando-se *Angústia* – seca, áspera, cortante, concentrada, reduzida ao essencial.

Consideramos ainda importante, para os objetivos deste trabalho, transcrever o depoimento de Ricardo Ramos sobre o processo de escrita de Graciliano:

Graciliano escrevia a mão (...). De preferência escrevia a lápis, sem usar borracha, mas cortando palavras, frases ou trechos indecisos, imprecisos, insuficientes, para seguir ou sobrepor mais definitivo. Era difícil, à primeira vista, encontrar nexos naquele emaranhado. Mas a simples aproximação descobria uma lógica, um padrão, uma simetria nos seus originais. Sempre encurtados, nunca aumentados, pois tendia ao concentrado e não ao derrame. Pelas margens, nada. O essencial das mudanças nas entrelinhas. A datilografia posterior e alheia (em casa ou profissional) era um trabalho só de atenção. Que em seguida ele revia, suprimindo, podendo, sofrendo ainda (RAMOS, 1992, p. 116).

Podemos mesmo fechar os olhos e imaginar o trabalho silencioso, o exercício de ensimesmamento⁶ que desenvolveu no período infantil, segundo narrado em *Infância*, e que cultivou ao longo da vida, o processo lento e paciente de escritura e

⁶ Este conceito será aprofundado no capítulo 4, dedicado ao estudo de *Infância*.

de reescritura, espécie de ruminância, de trituração das palavras desnecessárias, para colher o produto quintessenciado: a frase perfeita, que diz apenas o essencial, mas que reverbera no leitor, despertando múltiplos sentidos e sentimentos.

Adolfo Casais Monteiro utiliza-se de uma metáfora bastante elucidativa a respeito da estruturação frásica que Graciliano emprega em seus romances, evidenciando que as frases curtas se assemelham a “bisturis abrindo e desnudando a vida e os seres” (MONTEIRO, 1964, p. 166). Esta é exatamente a pretensão do romancista: dissecar o comportamento e o pensamento do ser humano.

Em *Infância*, Graciliano declara que considera o avô paterno como responsável por transmitir-lhe uma “vocaçãõ absurda para as coisas inúteis”. No trecho a seguir o romancista, ao falar do avô, parece falar de si, de seu processo criativo:

Paciência? Acho que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego, que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isso apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que cavam. Na aparência estamos tranqüilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E, como há freqüentes suspensões no trabalho, com certeza imaginário que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade num arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha (RAMOS, 1998, p. 18-19).

Finalizando este momento de nossa investigação, prosseguiremos abordando a temática do corpo enquanto instrumento propiciatório da aquisição de nossas experiências, cuja acumulação constitui a nossa individualidade. O corpo será estudado levando-se em conta a presença dessa temática na obra de Graciliano, sobretudo em *Infância e Angústia*.

2. CORPO E EXPERIÊNCIA

2.1. O corpo transparente

Todo o visível é enunciável e é inteiramente visível, porque é integralmente enunciável.

Michel Foucault

*Creio na carne e nos apetites.
A vista, o ouvido, o tato... são milagres.
E cada partícula minha, cada apêndice meu
É um milagre.*

Walt Whitman

Embora sejamos absolutamente bombardeados pelos veículos midiáticos com todo um arsenal de conhecimento (pseudo)científico a respeito do corpo humano (remédios, técnicas de imageamento, práticas de promoção da saúde), na verdade, há ainda uma grande ignorância a respeito de nosso corpo, esse maquinário complexo. Tal desconhecimento, de acordo com Oswaldo Giacoia Junior, deve-se ao fato de que “a tradição filosófica quase que inteiramente (...) se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo” (GIACOIA JR, 2002, p. 199)⁷.

A obra de Michel Foucault é extremamente elucidativa no que se refere à importância que o olhar, sobretudo pelo prisma da medicina, adquire no século XIX, enquanto instrumento hábil para devassar, penetrar os segredos do corpo humano, até então considerado um tabu.

Na primeira frase do prefácio de sua obra *O nascimento da clínica*, Foucault declara que o livro trata “do espaço, da linguagem e da morte; trata do olhar” (FOUCAULT, 1987, p. VII). O autor está interessado em desvendar as profundas transformações pelas quais passou a medicina, mais especificamente o exame clínico dos doentes, do século XVIII (“figuras fantásticas”) para o século XIX (“contorno nítido das coisas”). Importa destacar que é no século XIX que se opera a mudança de paradigma no exame clínico, misto de experiência e ciência no desvendamento do que até então se encontrava no limiar do conhecimento e, por isso, no limiar do discurso. No mesmo sentido, Francisco Ortega e Rafaela Zorzaneli

⁷ Para um aprofundamento sobre a concepção de corpo da antiguidade ao Iluminismo, consultar Mikhail Bakhtin (2003, p. 49-54).

ressaltam que “ver torna-se imprescindível para que se possa encontrar um remédio para os males” (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 18).

Os mesmos autores põem em evidência que, na época de Hipócrates, não havia espaço para a prática da dissecação de cadáveres, haja vista a concepção de corpo ser revestida de uma espécie de aura de dignidade (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 21). Segundo os autores, somente a partir do século IV a.C., sob influência de Platão, que concebia uma absoluta dissociação entre a alma e o corpo e, por consequência, entre o humano vivo e seu cadáver, é que foi possível o estudo da maquinaria corporal, do corpo enfim tornado objeto (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 21).

Embora Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli ressaltem que as primeiras dissecações humanas datam do século III a.C., em Alexandria, o primeiro relato de uma dissecação com fins anatômicos só foi realizada no ano de 1315, em Bologna, Itália, por Mondino de'Luzzi (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 21-23).

Segundo a pesquisadora Paula Sibilia, René Descartes, no fecundo século XVII,

(...) definiu o homem como um misto de duas substâncias completamente diferentes e separadas: por um lado, o corpo-máquina, um objeto da natureza como outro qualquer, que podia e devia ser examinado com o método científico (*res extensae*); por outro lado, a misteriosa mente humana, uma alma pensante cujas origens só podiam ser divinas (*res cogitans*) (SIBILIA, 2002, p. 66).

Esta definição, que evidencia a dualidade de que o ser humano se reveste, simultaneamente corpo e mente, tornou-se uma espécie de paradigma, abrindo caminho para o esquadramento do corpo físico, uma vez que a natureza da alma e suas relações com o corpo material encontravam-se (e talvez se encontrem até os dias atuais) fora do alcance da ciência.

As descrições das doenças no século XVIII são artificiais, meramente um exercício de linguagem, impreciso, nebuloso, no terreno do fantástico, ou seja, apresentam-se como uma ficção. Na primeira metade do século, coube ao médico Julien Offray de La Mettrie levar o paradigma cartesiano ao máximo de tensão, declarando que o ser humano era apenas uma máquina formada por “órgãos, ossos e músculos”, um complexo “conjunto de molas e engrenagens regidas por leis puramente mecânicas” (SIBILIA, 2002, p. 73) e repudiando a ideia da alma enquanto elemento espiritual, haja vista não haver nenhum indício ou prova de sua existência:

assim, movimento e pensamento eram apenas uma função da matéria, regida por princípios arquivados no cérebro.

Já no século XIX, impulsionada pelo grande desenvolvimento dos estudos de anatomia do corpo humano, a descrição se torna aderente ao real e esquadrinha o visível, o palpável, não mais configurada em forma de uma alegoria, não mais uma abstração, mas um “discurso racional”, fato irrefutável e comprovável mediante o olhar atento do médico. Em outras palavras, “a relação entre o visível e o invisível, necessária a todo saber concreto, mudou de estrutura e fez aparecer sob o olhar e na linguagem o que se encontrava aquém e além de seu domínio” (FOUCAULT, 1987, p. X).

A esse respeito, Maria Cristina Franco Ferraz esclarece que, no século XIX, houve uma mudança significativa na forma pela qual o olho e, em última instância, o olhar, era definido nos séculos XVII e XVIII: de um olho que funcionava como uma mera lente, anteparo entre o olhar e a experiência, para “um olho fisiologicamente complexo, cada vez mais remetido ao cérebro e ao sistema nervoso central” (FERRAZ, 2010, p. 27-28).

Através das cada vez mais frequentes autópsias, impulsionadas por uma espécie de obsessão pelo desvendamento da anatomia humana, até então completamente inacessível ao olhar da ciência, buscava-se entender o funcionamento da dor, segundo nos esclarece o filósofo francês:

O vínculo fantástico do saber com o sofrimento, longe de se ter rompido, é assegurado por uma via mais complexa do que a simples permeabilidade das imaginações; a presença da doença no corpo, suas tensões, suas queimaduras, o mundo surdo das entranhas, todo o avesso negro do corpo (FOUCAULT, 1987, p. IX)

Desagregado pela doença ou despersonalizado pela morte, o corpo passa a ser devassado pelo olhar do cientista, é apreendido pela experiência e objetivado, tornando-se um objeto, máquina cujo funcionamento torna-se imprescindível depreender para que se possa combater a doença, ferrugem do mecanismo corporal, e, com isso, prolongar a vida. O acesso ao funcionamento interno do corpo humano é, ao mesmo tempo, experiência e fonte do saber.

Foucault evidencia o relacionamento estreito entre o desvendamento do interior do corpo humano e o florescimento de um discurso sobre a dor. Um outro ponto relevante de sua investigação é o destaque de que a possibilidade do discurso

é o estabelecimento de um novo paradigma que se configura na substituição do imaginário dos pacientes⁸ pela objetividade dos sintomas. O autor situa neste momento histórico a passagem da pergunta “O que é que você tem?” para “onde lhe dói?”.

O pensador francês esclarece que o leito do doente adquire um novo significado, sobretudo durante a prática do estudo minucioso das pistas que a doença projeta no doente, colhidas durante o exame clínico, configurando-se em verdadeiro “campo de observação”, laboratório que permite não só o desenvolvimento das práticas, mas também uma reformulação do discurso sobre a doença e, em última instância, sobre o próprio doente. A esse respeito, cabe transcrever a descrição de J.-Ch. Sournia:

Para poder propor a cada um de nossos doentes um tratamento perfeitamente adaptado à sua doença e a si próprio, procuramos formar, de seu caso, uma idéia objetiva e completa, recolhemos em um dossiê individual (sua “observação”) a totalidade das informações que dispomos a seu respeito. Nós “o observamos” do mesmo modo que observamos os astros ou uma experiência de laboratório. (apud FOUCAULT, 1987, p. XIII-XIV)

É ainda Foucault que ressalta a importância do olhar do médico no equacionamento dos sintomas no desvendamento do interdito, na medida em que o “espaço da experiência parece identificar-se com o domínio do olhar atento, da vigilância empírica aberta apenas à evidência dos conteúdos visíveis. O olho torna-se o depositário e a fonte da clareza” (FOUCAULT, 1987, p. XI). E mais:

O olhar não é mais redutor, mas fundador do indivíduo em sua qualidade irreduzível. E, assim, torna-se possível organizar em torno dele uma linguagem racional. O objeto do discurso também pode ser um sujeito, sem que as figuras da objetividade sejam por isso alteradas. (FOUCAULT, 1987, p. XIII)

Coube, então, à linguagem, tornar-se o recurso que passou a dar sentido à vida, à morte e à doença, numa tentativa de captar, de descrever, de tornar palpável aquilo que havia sido permitido ao olhar devassar. O momento em que o paciente descreve ao médico as suas dores instaura uma espécie de ficcionalização do doente e da dor, no sentido de que toda narração se configura enquanto expressão de subjetividades. Trata-se, portanto, de uma vida que se narra e que se constitui à medida que se estabelece enquanto discurso, enquanto diálogo. É o momento em

⁸ No mesmo sentido Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli (2010).

que o corpo humano rouba a cena e se estabelece, enquanto depositário da verdade, como foco do desbravamento proporcionado pela ciência médica, sobretudo a anatomia.

O filósofo português José Gil (GIL, 1997, p. 130) ressalta que, durante o período conhecido por Renascimento, houve um sopro modernizador na mentalidade humana, sobretudo nas ciências, fruto de um longo processo de “destruição dos velhos hábitos de pensamento”, momento oportuno para a instauração da Anatomia, consolidando o “tempo da experimentação e da submissão do olhar à observação da natureza” (GIL, 1997, p. 131).

Andreas Vessálio é considerado o fundador da Anatomia (1543) e, segundo Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli, a sua contribuição foi de extrema relevância para dessacralizar o acesso ao corpo humano e, desta forma, estabelecer o paradigma de que “a verdade da doença se encontraria no interior do corpo, na visualização do invisível” (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 26), abrindo caminho para a invenção de uma série de instrumentos⁹ que tinham por objetivo substituir “os sentidos humanos na busca de evidências da doença diretamente do paciente” (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 28).

Como se sabe, a anatomia, enquanto ciência, legitima a dissecação de cadáveres. O cadáver torna-se, então, um objeto e, como tal, é finalmente devassado e estudado pela ciência, tornando-se cognoscível, representável, e seu mecanismo de funcionamento passa a ser explicável.

Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli ressaltam que a fotografia, no apagar das luzes do século XIX (1900), promoveu a legitimação da imagem e do olhar como paradigma da verdade, alheio às interferências da subjetividade do paciente, constituindo-se como uma “força poderosa, símbolo da verdade objetiva” (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 39).

Segundo esses autores, no século XIX há uma acentuada tendência na busca de tecnologias de acesso ao corpo baseadas no imageamento, haja vista uma total “desconfiança do tato e da audição”, considerados sentidos mais propensos a subjetividades então indesejáveis, sendo, por isso, a visão, alçada à condição de

⁹ Instrumentos inventados no século XIX, segundo Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli (2010): estetoscópio, quimógrafo, esfigmógrafo, oftalmoscópio, laringoscópio e raios X. O termômetro, inventado no século XVII, passa a ser utilizado pela medicina.

representante da “verdade”, “ideal de objetividade, precisão e não mediação” (ORTEGA, 2010, p. 60).

2.2. O tempo trota a toda ligeireza

*Toda matéria aceita um grau bastante alto de metamorfose,
mas há um limite depois do qual não é mais reconhecível.*

Nuno Ramos

*Goza, goza da flor da mocidade
Que o tempo trota a toda ligeireza
E imprime em toda a flor sua pisada.*

Gregório de Matos

Neste contexto de focalização do corpo enquanto objeto que se abre ao conhecimento da ciência, consideramos enriquecedor desenvolver uma breve análise da obra *Ó*, de Nuno Ramos, haja vista trazer, para o âmbito da literatura, uma indagação presente nos estudos clínicos desenvolvidos no século XIX: a impermanência e a transitoriedade do corpo jovem e sadio em sua progressiva transmutação na velhice.

A relação do ser humano com seu corpo é uma experiência que se desdobra, sem alterações significativas, por um período de desconhecimento (fase infantil), despertar (dor ou prazer) e um longo processo de acompanhamento como um mero espectador da transmutação da saúde e do vigor em desagregação, limitação, adoecimento e, por fim, a vitória da morte sobre a finitude da vida. Esta certeza produz uma perturbação desconcertante, pela consciência de uma espécie de putrefação progressiva do corpo que antecede a putrefação cadavérica.

Nuno Ramos (RAMOS, 2008 b, p. 17) utiliza a metáfora de um balão cujo gás vai escapando, à medida que o nosso vigor físico vai decaindo. Neste processo, buscamos abrigo nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que quase sempre recorreremos, na linguagem. É desta forma que tentamos desesperadamente reter a vida, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria.

Podemos facilmente identificar uma dubiedade no relacionamento com o nosso próprio corpo, oscilando o sentimento a seu respeito entre o respeito e a adoração, quando entendido como máquina imprescindível para a manifestação do ser humano, e a repulsa, quando nos deparamos com as imperfeições e abjeções do objeto. Neste sentido, consideramos oportuno transcrever a reflexão de Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli:

Se, por um lado, o corpo é adorado e valorizado como um capital que devemos gerir e no qual devemos investir, ele é, por outro, rejeitado e desprezado em sua organicidade e sua materialidade. Mais do que uma evidência de hedonismo, o tratamento contemporâneo que damos aos corpos demonstra que seu enaltecimento como palco de performance e design encobre um concomitante desprezo por sua realidade, suas imperfeições, sua parcela abjeta (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 94).

Salvo algumas exceções, o relacionamento com nosso próprio corpo é um desafio existencial. Segundo Jacques Revel e Jean-Pierre Peter,

Não é simples relacionarmos-nos com nosso corpo, lugar de uma clivagem dolorosa, ambiente de uma contradição fundamental. É, de um lado, a razão e a fonte do ser, ao mesmo tempo que, pela realidade do desejo que não cessa de rugir nele, contradiz e choca, e questiona, por outro lado, a consciência constituída que temos de nós mesmos. Esse incômodo, esse importuno de exigências perturbadoras afirma-se em nós como o estrangeiro que teria penetrado, de surpresa, invasor e tentador; é o Outro, alojado em nós mesmos, dividindo-nos (REVEL, 1995, p. 152-153).

As indagações de Nuno Ramos (RAMOS, 2008 b, p. 13) sobre a desagregação do corpo em seu caminho para a morte, passando por todas as angústias provenientes da decrepitude, são interessantíssimas: “Parece que a cola da minha pele já não é eficaz e que começo a me livrar dos parasitas que se agarraram todo este tempo ao casco principal – cabelos, unhas, cílios”. É a passagem do tempo que esculpe em nosso corpo um outro corpo, irreconhecível, inconciliável, desgastado. Tal desgaste, segundo Foucault (FOUCAULT, 1987, p. 180), é “uma dimensão temporal indelével da atividade orgânica: mede o trabalho sorrateiro que desorganiza os tecidos pelo fato deles assegurarem suas funções”.

Nuno Ramos tematiza a inexorabilidade da mudança, do decaimento, do envelhecimento do corpo humano como consequência da passagem do tempo, da “fúria” do tempo, pelo desembarque de alguma doença. Vigiar a transmutação do corpo assemelha-se a carregar água em uma peneira, uma vez que se revela impossível controlar as mudanças, impossível antecipá-las, impossível preparar-se

adequadamente para testemunhá-las no confronto diário entre o eu e o espelho.

Leiamos:

E se parece patética a preocupação constante, em especial entre as mulheres, de isolar e prevenir cada pequena minúcia, é porque estas são infindáveis, como a água de uma represa que rompesse, em pequenas quantias mas por toda a parte e ao mesmo tempo (RAMOS, 2008 b, p. 15).

Neste contexto, podemos fazer uma remissão ao quadro “O grito”¹⁰ (ilustração nº 1), de Edvard Munch (1893), que, apesar de não caracterizar necessariamente a velhice, nos parece ser uma imagem que dialoga com este encontro com o nosso eu dementado, adoentado, experiência aterradora e desconcertante que, em certa parte, restringe a plenitude de nossa humanidade. Neste viés, o estudo de H. W. Janson põe em evidência que o quadro evoca uma “imagem do medo, aquele medo aterrador e irracional que se sente num pesadelo”, funcionando as “linhas longas e onduladas”, segundo o entendimento do autor anteriormente citado, como “uma gigantesca caixa de ressonância do medo” (JANSON, 1979 p. 627).

¹⁰ Sobre a possibilidade de interpretação de “O grito” enquanto expressão de “consciências conflitivas”, consultar Sérgio Vicente Motta (MOTTA, 2006 p. 416).

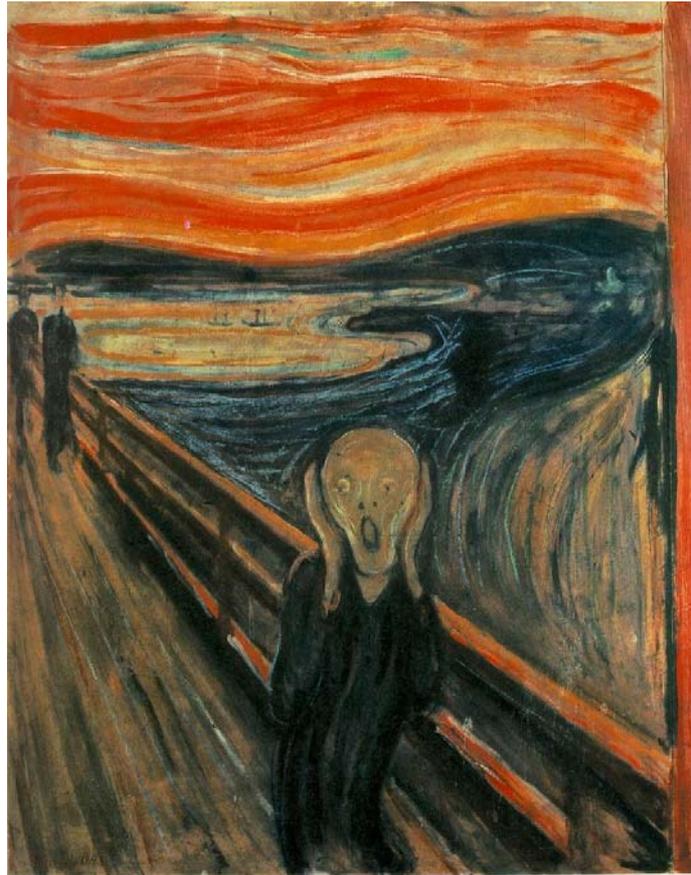


Ilustração nº 1.

Nuno Ramos explicita a capacidade do ser humano de encarar a morte - apesar de todos os seus sinais, de todos os seus sintomas - de frente, desconsiderando-a, desprezando-a. Ficamos anestesiados, inebriados pelo resto de vigor e de saúde que se prendem por um fio de naylor ao cadáver que virá, cedo ou tarde, certeza da vida. Em suas palavras:

É da morte, da velhice, da perda de contato que a linguagem deveria se alimentar. Sou capaz de aceitá-la para a proteção de nosso corpo, para tornar nossa morte mais amena, espécie de anestésico natural, como as toxinas que alguns animais liberam para não sentir que estão sendo devorados. (RAMOS, 2008 b, p. 27-28)

Foucault esclarece que a medicina nos concede uma espécie de espelho no qual podemos mirar a nossa própria transitoriedade:

A medicina oferece ao homem moderno a face obstinada e tranquilizante de sua finitude; nela, a morte é reafirmada, mas, ao mesmo tempo, conjurada; e se ela anuncia sem trégua ao homem o limite que ele traz em si, fala-lhe também deste mundo técnico, que é a forma armada, positiva e plena de sua finitude (FOUCAULT, 1987, p. 228).

Mas, apesar do desconcerto da matéria e da consciência da efemeridade da vida, o ser humano parece estar programado para viver, para prolongar o encontro com o fim. Viver intensamente, perpetuar-se, sofrer o menos possível, ser feliz. Nesse projeto, a medicina pode tornar-se sua parceira fiel, investigando a doença, buscando obstinadamente a cura e prolongando a vida; em síntese, proporcionando um convívio mais amistoso com o nosso próprio corpo, na medida em que nos possibilita viver mais e melhor.

Para os propósitos de nossa investigação, importa ainda apontar que, de acordo com a pesquisadora argentina Laura Scarano, intimidade e corpo representam as duas instâncias da identidade contemporânea. Desta forma, emoções e sentimentos são apropriados e transformados pela arte literária com o objetivo de envolver e acumpliciar o leitor e se configuram numa espécie de ritual simulado de intimidade.

A autora considera que “la creciente importancia de los discursos sobre el cuerpo en la literatura actual – y en las ciencias humanas y sociales en general – tiene que ver con esta revalorización de la subjetividad y sus territorios íntimos” (SCARANO, 2007, p. 44). Cabe destacar que a visibilidade cada vez maior do corpo o constitui como elemento propiciatório de mais amplas reflexões sobre o íntimo e o privado.

Ângela Dias e Paula Glenadel, na introdução do livro *Valores do abjeto*, ressaltam que a utilização do abjeto pela arte tomou forte impulso após a segunda guerra mundial. Talvez este comprometimento possa ser explicado pelo grande nível de destruição que então se verificou, pela devassa na sordidez humana, pela proximidade da tortura, da morte, do medo, da solidão, pela exposição do cadáver social, tão marcantes nesse período.

Aprendemos com as autoras que “tanto o abjeto quanto o sublime lidam com o irrepresentável, ou o informe, fora da faixa do simbólico, alheio a qualquer medida ou limite” (DIAS e GLENADEL, 2008, p. 7). Sob este aspecto, abjeto e sublime são conceitos que coexistem:

O abjeto, em termos religiosos, representa o animal, só sangue, nervos, vísceras, excreções, isto é, o impuro, subjacente à representação do sagrado, entendido como a harmonia impalpável da alma. No avesso da tela do belo e das formas puras, a abjeção é o resto informe que fica escondido e só pressentido num ponto de fuga. (DIAS e GLENADEL, 2008, p. 7)

Ainda segundo as autoras, Julia Kristeva, considerada uma das maiores estudiosas do tema da abjeção, percebe no acolhimento do abjeto pela arte a exteriorização de uma descrença diante da Religião, da Moral e do Direito. Neste contexto, a arte, segundo Kristeva, está, desde a modernidade, “comprometida com a sublimação do abjeto, pela transubstanciação do corpo como escrita, através da perversão da linguagem” (DIAS e GLENADEL, 2008, p. 8). É o que Marcos Siscar, no mesmo *Valores do Abjeto*, define como um processo de “eufemização do abjeto” (SISCAR, 2008, p. 21).

Laura Scarano evidencia os procedimentos textuais quase sempre conjugados, que se caracterizam como pistas no mapeamento de textos que abordam a questão contemporânea do corpo que está sempre em evidência: ilusão de presença, ênfase em questões relacionadas ao corpo, exploração de percepções e emoções, utilização de nomes próprios, uso de palavras cotidianas e estilo em forma de conversação.

Buscando o aprofundamento destas questões, prosseguiremos nossa investigação abordando, no tópico a seguir, a relação dialógica entre o que vivenciamos com o nosso corpo e o processo de construção de nossa subjetividade.

2.3. Infância e construção da subjetividade

Signos e palavras constituem para as crianças, primeiro e acima de tudo, um meio de contato social com outras pessoas.
Vigotski

Se as lembranças afetivas que despertam a infância são tão preciosas, é porque, durante um breve instante, elas nos põem de novo de posse de um futuro sem limites.
Simone de Beauvoir

Segundo Taísa Vliese (LEMOS, 2002, p. 50), há uma certa “nebulosidade” que envolve o nosso discurso a respeito das nossas lembranças da primeira infância, pois, nessa fase de nossa existência, “seu processo de formação da subjetividade ainda não apresentava os contornos que delimitavam seu eu e, portanto, a diferenciavam das demais pessoas e coisas de seu meio sócio-cultural”. Na formulação de Maurice Halbwachs (HALBWACHS, 2006, p. 90), “a vida da

criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais pelos quais ela entra em contato com um passado mais ou menos distanciado, que é como o contexto em que são guardadas suas lembranças mais pessoais”.

Essa falta de nitidez é habilmente encenada por Graciliano Ramos em *Infância*, obra que nos apresenta um olhar do presente, o qual, lançado sobre o passado, não é capaz de reproduzir o vivido integralmente e que é, então, preenchido pela ficção: “Reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente” (RAMOS, 1998, p. 17). E ainda: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 1998, p. 23).

Halbwachs (HALBWACHS, 2006, p. 43) entende que não nos lembramos de nossa infância mais remota porque nesta fase de nossa existência “nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social”.

Bakhtin ressalta que tudo o que não poderia ter sido entendido ou mesmo percebido por uma criança em sua “tenra infância”, parte considerável de nossa biografia (“nascimento, origem, acontecimentos da vida familiar e nacional”), será acrescentado ao seu patrimônio de lembranças a partir do outro, das histórias contadas pelas pessoas que com ela conviveram neste período de sua existência (BAKHTIN, 2003, p. 141-142). Aprofundando a questão, recorreremos a Leonardo Almeida Filho, que declara que, “para Freud, os fatos remotos da infância sofrem deslocamentos e releituras durante o desenvolvimento do indivíduo, tornam-se verdadeiras construções similares à elaboração de um texto literário” (apud ALMEIDA FILHO, 2008 p. 73).

Fica claro, então, perceber que os grupos sociais nos quais estamos inseridos, sobretudo a família, são, provisoriamente, os “guardiões” de nossa memória. Através das reiteradas narrativas que nos são contadas envolvendo os episódios que vivemos em nossa infância remota, acabamos por incorporar às nossas próprias lembranças, as lembranças alheias, a ponto de não sermos efetivamente capazes de distinguir umas das outras.

A esse respeito, Ecléa Bosi (BOSI, 1983, p. 330) elucida que há, em *Infância*, um exemplo do processo de apreensão pela criança de uma memória compartilhada

com o grupo social que se intensifica, clarifica e se reveste de concretude na medida em que a criança ouve relatos do acontecido ou do objeto arquivado, o qual para ela não passava de uma tênue lembrança e que, aos poucos, “vai ganhando concreção *à medida que outras pessoas dele têm conhecimento e se comunicam com a criança, reafirmando sua presença*”. Trata-se do momento em que Graciliano Ramos nos conta que um pote de pitombas foi a sua primeira memória. Cabe transcrever o trecho:

Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer forma a aparição deve ter sido real.

Verdadeiramente não somos os proprietários originais de muito do que pensamos e sentimos e de muito do que lembramos. Somos, com bastante frequência, meros locatários, meros reprodutores do que não vivemos e do que não sentimos. Mas a narrativa que construímos acerca de nossa própria vida pregressa pode ser considerada ficção? Talvez. Certo mesmo é que o tempo vai tecendo, a partir desses elementos, uma história que se situa para além do verossímil, passa a ser vivida como real e se realimenta e se reinventa constantemente a partir de novas experiências.

O narrador do livro *Infância*, de Graciliano Ramos, nos conta suas experiências infantis na perspectiva do olhar de um homem maduro que revê o seu passado e nos apresenta uma série de pessoas (personagens?) que tiveram alguma participação no processo de formação de sua subjetividade. Na verdade, muito além da pessoa em si, o narrador centra seu objeto de estudo nas relações estabelecidas com estas personagens, relações que são quase sempre desiguais, injustas, violentas e desestimulantes.

Para melhor compreendermos esse processo dialógico de formação, devemos levar em consideração o contexto no qual a criança está inserida e os reflexos desta realidade em seu mundo interior.

O bebê nasce completamente indefeso. Mero apêndice da mãe, depende essencialmente de ajuda para se manter vivo (alimentação, higiene, proteção, descanso), mas é exatamente esta fragilidade que confere exclusividade ao ser humano, durante o período da infância, em relação ao processo de constituição,

melhor dizendo, de construção da subjetividade. Segundo Taísa Vliese, trata-se de um “processo lento e contínuo de construção do eu e de diferenciação dos outros”, o qual está inserido em um processo ainda maior e mais complexo, que é a jornada de apreensão da cultura de seu povo (LEMOS, 2002, p. 74).

Cabe ressaltar que é através da linguagem que a criança vai criando o seu próprio mundo, recortado do mundo “real”, ou seja, é através da elaboração ficcional proporcionada pela linguagem que se constrói a nossa história pessoal, as nossas memórias.

De acordo com Vigotski (VIGOTSKI, 1998, p. 48), a memória da criança é, não apenas um arquivo onde são alocados “fragmentos do passado”, mas uma possibilidade de conexão entre o passado vivido e o presente, isto porque, na medida em que as atitudes que são encorajadas, permitidas ou proibidas pelos adultos vão se constituindo como um entendimento a respeito do certo e do errado, são interiorizadas como padrão de comportamento desejável e acabam por tornarem-se paradigmáticas, permitindo um processo contínuo de busca destas referências positivas e de repúdio ao interdito.

Ainda segundo Vigotski (VIGOTSKI, 1998, p. 66), “o ato de pensar na criança muito pequena é, em muitos aspectos, determinado pela sua memória”. Desta proposição concluímos que a função da memória se desenvolve de forma não dissociada da função lógica. Tal caminhar entrelaçado nos parece ser a chave para entender a possibilidade do ser humano de acessar voluntariamente os arquivos registrados na memória, na medida em que busca dar sentido e continuidade à sua existência.

Taísa Vliese (LEMOS, 2002, p. 78) sintetiza de forma poética o processo de construção da subjetividade: “progressivamente, o bebê vai retirando as aspas das palavras alheias e construindo novos sentidos para a sua utilização, tornando-as suas palavras”. Desta forma, o ser humano inicia o processo de armazenamento de suas experiências cotidianas, experiências estas que vão delineando a sua individualidade. Esta tarefa cabe à memória, tema que será abordado no próximo capítulo deste trabalho.

3. O PAPEL DA MEMÓRIA NA “ESCRITA DE SI”

3.1. Memória e esquecimento

A memória é coisa traiçoeira, deforma, ajeita, esquece-se de algumas passagens para acentuar exageradamente outras. Ao cabo de alguns anos, os acontecimentos vão tomando, dentro de nós, uma feição bastante diversa da verdadeira.

Lúcia Miguel Pereira

A memória e o esquecimento são igualmente inventivos.

Jorge Luiz Borges

Para investigarmos o processo narrativo de recriação do passado, cabe inicialmente examinar algumas conceituações acerca da memória, que desempenha um papel preponderante no referido processo.

Jean-Pierre Vernant ressalta a “divinização da memória” na Grécia arcaica (VERNANT, 1990, p. 107). O autor esclarece que os gregos passaram a cultuar uma divindade que representava a função psicológica da memória: Mnemosyne, deusa que presidia à função poética e cuja sacralização demonstra a importância da memória em um povo de tradição oral, sobretudo entre os séculos XII e VIII a.C., antes, portanto, da difusão da escrita (VERNANT, 1990, p. 107-109).

Vani Kenski nos esclarece que Mnemosyne era a protetora dos poetas e que estes eram encarregados de “preservar o conhecimento sobre a cultura, os valores, as crenças e os feitos dos heróis, dos deuses e dos poderosos” (KENSKI, 1997, p. 140). O processo de memorização exigia dos poetas, indivíduos certamente dotados de uma excelente capacidade mnemônica, “esforço, treinamento e exercício”, segundo Vernant (1990, p. 108). Diante da impossibilidade de retenção das cerca de 500 páginas de um texto como, por exemplo, a *Ilíada*, de Homero, nos parece possível inferir que a narrativa se constituía no limiar entre a memória e a elaboração ficcional.

Segundo Vernant (1990, p. 109-110), a memória transporta o poeta ao “coração dos acontecimentos” antigos, para que possa, então, reproduzi-los. Em tal concepção, o passado é entendido não como mero antecedente do presente, mas

como ponte entre “o mundo dos vivos e o do além”, fonte da imortalidade (VERNANT, 1990, p. 113-114). Desta forma, cabe ao poeta preservar o passado e a tradição, esquecendo de certa forma o presente, transmitindo, por meio da literatura e da retórica, valores e experiências que a sociedade julga imprescindíveis para a formação do caráter do indivíduo.

Seja na Grécia arcaica, seja na contemporaneidade, o binômio memória e esquecimento está presente no cotidiano de todo ser humano. O tema tem despertado grande interesse no âmbito dos estudos literários, sobretudo no que se refere à utilização das memórias como ingrediente para o processo de elaboração ficcional. Prosseguindo nossa investigação, cabe tecermos algumas considerações a respeito da memória.

A memória é o arquivo de experiências, de emoções, de imagens, depositária daquilo que se ouve, que se fala e que se sente. Na era da informação, dos supercomputadores, da capacidade crescente de memória disponível em HDs e pen drives para o armazenamento de informações, a memória está envolta em uma aura de patrimônio, de valor, sinônimo de poder e influência e ainda tem sido considerada “por várias instâncias sociais e culturais”, segundo Vani Kenski (KENSKI, 1997, p. 138), como o “depósito e a fonte mais significativa da *verdade*”.

Ecléa Bosi ressalta a capacidade elástica da memória na retenção de nossas experiências, na medida em que esclarece que ela é uma “reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida” (BOSI, 1983, p. 10). Mas será mesmo este o papel da memória? Reter a “totalidade” de nossa experiência? Será isso possível?

Para Henri Bergson, um dos maiores estudiosos desse tema, a memória não é uma faculdade, é uma função cerebral autônoma:

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua (BERGSON, 2006, p. 47-48).

O conceito de Bergson nos afasta da imagem de arquivo a que o cérebro estava ligado até então, e nos remete ao caráter acumulativo da memória e à sua automaticidade, registrando nossas experiências, independente de nossa vontade.

De acordo com Vigotski, “a verdadeira essência da memória humana está no fato de os seres humanos serem capazes de lembrar ativamente com a ajuda de signos” (VIGOTSKI, 1998, p. 68). Ou seja, o ser humano, além da capacidade de reter as experiências, possui igualmente a possibilidade de acessar, de forma voluntária, a memória para extrair dela a lembrança, legado de nossa existência, mediante algum estímulo sensorial.

Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli fazem uma distinção bastante elucidativa entre a materialidade do cérebro e a virtualidade da mente, característica esta essencial para entendermos a memória em profundidade, sobretudo no que se refere a uma visão mais contemporânea acerca desse processo mnemônico.

Segundo os autores citados, cabe ao cérebro presidir o sistema nervoso e este tem a função de oferecer condições para a “coleta de informações do ambiente e para a produção de respostas adequadas” (ORTEGA e ZORZANELLI, 2010, p. 105). Ou seja, uma rede de estruturas fisiológicas que codificam e decodificam as nossas sensações em elementos químicos e em impulsos elétricos e produzem respostas adequadas¹¹. A definição de mente proposta pelos autores citados - “conjunto de funções superiores do cérebro, como a memória, a inteligência, a emoção e o pensamento, cujo funcionamento daria particularidade aos indivíduos” (ORTEGA, 2010, p. 105) - põe em evidência que a memória é uma função, uma abstração, e tal qual o pensamento, sem uma região geográfica cerebral definida. Desta forma, as nossas lembranças deixam de ser entendidas como arquivos armazenados no cérebro, e adquirem existência na mente, ou seja, na virtualidade.

Memorizamos o que aprendemos, seja através de um aprendizado formal, seja através do que experimentamos, testamos, ousamos. O que aprendemos define nossas crenças, nossa visão de mundo, modela o nosso comportamento e parametriza as nossas escolhas.

Ecléa Bosi reafirma a relevância da afetividade no processo de arquivamento e também no de acesso posterior à memória. O lugar que alguém ocupa na consideração de seu grupo de convivência, por exemplo, escola ou ambiente de trabalho, locais onde há, certamente, heterogeneidade de pontos de vista e um ranking de apreço, pode se tornar um elemento importante no processo de relembrar. Na formulação da autora,

¹¹ Um exemplo desta decodificação pode ser percebida quando, por exemplo, aproximamos a mão de uma superfície quente e imediatamente o nosso reflexo é acionado afastando-nos da ameaça.

O membro amado por todos terá suas palavras e gestos anotados e verá com surpresa, anos depois, seus menores atos lembrados e discutidos. Palavras de afeto, gestos de solidariedade que partiram dele são cuidadosamente guardados e agradecidos. Outros gestos mais nobres, outras palavras mais doces do colega menos querido podem cair no esquecimento e ser dados como insignificantes pelo grupo (BOSI, 1983, p. 336).

Henri Bergson distingue entre duas modalidades de memórias: uma relacionada a questões meramente fisiológicas, que atua em nossas experiências passadas e que o autor considera ser mais um hábito do que propriamente uma memória, haja vista não haver recuperação de imagens. A outra é a memória dita verdadeira, a qual, segundo esse filósofo, sendo “coextensiva à consciência, retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que se produzem, reservando para cada fato seu lugar e, por conseguinte, marcando-lhe sua data” (BERGSON, 2006, p. 91).

Maria Cristina Franco Ferraz nos fala sobre a “condição virtual” da memória, condição esta que implica ser a memória, em sua totalidade, arquivada no virtual, tendo como guardião e administrador, o cérebro (FERRAZ, 2010, p.76). O cérebro torna-se então um mediador entre a lembrança suspensa no virtual e a necessidade presente. Segundo a autora, “longe de ser local de armazenamento ou arquivo de lembranças, o cérebro pode ser associado à inibição das lembranças, ao esquecimento, remetido à atenção à vida” (FERRAZ, 2010, p.77).

Paula Sibilia, no capítulo intitulado “Eu *atual* e a subjetividade instantânea”, de seu livro *O show do eu*, recupera uma metáfora arqueológica interessantíssima cunhada por Sigmund Freud, em que o psicanalista compara o mecanismo de funcionamento psíquico do registro de nossas vivências às cidades italianas de Roma e Pompéia.

Na interpretação da autora, Roma remete a um “território em ruínas, onde uma infinidade de cacos constituem estilhaços do passado, todos dispersos desordenadamente em diversas camadas históricas” (SIBILIA, 2008, p. 118). Embora as lembranças se constituam de uma infinidade de fragmentos dispersos, muitos destes trancados no “porão da memória”, aparentemente esquecidos, a psicanálise nos ensina que “nada na vida psíquica se perde para sempre, pois tudo o que já aconteceu pode reaparecer e tornar-se significativo no presente. (...) de repente, qualquer fragmento empoeirado do passado pode vir à tona e se atualizar repleto de sentido” (SIBILIA, 2008, p. 118-119).

Pompéia, cidade que foi inteiramente petrificada pela lava proveniente da erupção do vulcão Vesúvio, no ano de 79 d.C., remete à captura integral de um momento específico, espécie de fotografia mental de um acontecimento, “um instantâneo eternizado, genuína lembrança fotográfica de um momento único e irrepetível. Um bloco de espaço-tempo congelado de uma só vez e para sempre” (SIBILIA, 2008, p. 119). A metaforização plasmada por Freud sugere que nosso psiquismo tende a oscilar entre Roma e Pompéia, ou seja, entre o fragmento e o total, entre o caco e a foto. Essas observações serão de grande valia para nossa posterior análise do processo de reconstituição narrativa do passado em Graciliano Ramos.

Em nosso caminhar da juventude para a decrepitude, acostumamo-nos bem cedo à incapacidade da mente humana, guardiã e depositária da memória, de reter todos os detalhes de nossa aventura cotidiana.

O escritor argentino Jorge Luiz Borges discute esta questão no célebre conto “Funes, o memorioso”. Após um acidente, Irineu Funes torna-se um “solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato” (BORGES, 2001, p. 125). Ele se recorda de todos os detalhes de sua vida, desde o nascimento até o momento presente. Trata-se de uma faculdade que a princípio parece interessante, mas que, no entanto, lhe esgota, e se mostra inútil: “Minha memória, senhor, é como despojadouro de lixos” (BORGES, 2001, p. 125).

O esquecimento é a outra face da questão. Em seu célebre ensaio “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”, Nietzsche subverte o paradigma racionalista do culto à capacidade mnemônica do cérebro e preconiza o “aprender a esquecer”, o esquecimento enquanto possibilidade, melhor dizendo, enquanto necessidade vital do ser humano: “Mas o homem também se admira de si próprio, de não poder aprender a esquecer e de ficar permanentemente amarrado ao passado. Por mais longe que vá, por mais depressa que corra, as suas algemas seguem-no” (NIETZSCHE, 1976, p. 105). Neste contexto, o termo “passado” deve ser entendido como a História e, portanto, enquanto memória de uma coletividade. Ao nos permitirmos uma leitura ampliada do fragmento, podemos relacionar a necessidade do esquecimento ressaltada pelo filósofo às memórias individuais, fazendo um elo com a neurociência, no que tange à impossibilidade fisiológica de o cérebro humano reter absolutamente todas as lembranças resultadas de nossas

experiências cotidianas desde as mais complexas e relevantes para nossa existência, até as mais banais.

Na concepção de Charles Feitosa (2002), o que move a escrita de um texto com premissas autobiográficas é o desejo de combater a força destruidora do esquecimento. Parece óbvio: perpetuar a trajetória de nossa existência é, talvez, uma característica inerente ao ser humano. O livro atende perfeitamente a esse desejo de “imortalidade”, de perenidade. O autor comenta que o mecanismo de arquivamento de nossas memórias pelas estruturas cerebrais é fragmentário e o compara a um labirinto. Neste viés, o texto autobiográfico funcionaria como fio condutor¹², ajustando as lembranças ao propósito do autor.

Deleuze e Guattari nos falam a respeito da frustração motivada pelo poder de corrosão inerente ao processo de esquecimento. Segundo os filósofos, “nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, idéias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 259). Mas se o esquecimento, como já foi demonstrado, é um elemento inerente ao processamento da memória, por que nos causa tamanha frustração a perda da capacidade de lembrar? Qual seria a função do esquecimento?

Recorremos à neurociência para evidenciar a capacidade que nosso cérebro possui de bloquear lembranças desagradáveis, inconvenientes ou humilhantes, denominada repressão. Segundo Freud,

Existe um gênero de esquecimento que se caracteriza pela dificuldade que a evocação externa mais forte tem em despertar a memória, como se alguma resistência interna lutasse contra seu ressurgimento. Em psicopatologia essa espécie de esquecimento recebeu o nome de “repressão” (...). Ora, não sabemos se o esquecimento de uma impressão está sempre vinculado à dissolução de seu traço de memória na mente, mas podemos certamente afirmar que a “repressão” não coincide com a dissolução ou a extinção da memória (FREUD, 1976, p. 41-42).

Poderíamos supor, apressadamente, que as memórias indesejáveis seriam deletadas da memória. No entanto, o que ocorre de fato é exatamente o oposto: o cérebro mantém bem vivas estas lembranças, mas dificulta que as acessemos, estabelecendo uma espécie de *bunker* protetor. Freud ressalta que “a característica

¹² Para uma maior compreensão a respeito do caráter labiríntico da memória, consultar o artigo de Charles Feitosa (2002).

de algo reprimido é justamente a de não conseguir chegar à consciência, apesar de sua intensidade” (FREUD, 1976, p. 55).

3.2. A fabricação do passado

Evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.

Aristóteles

Interpretar ou ler é um total reconstruir a partir de seu universo pessoal; reanimar com seu próprio sopro.

J. Laplanche

Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes.

Graciliano Ramos

Para o devido aprofundamento de nossa reflexão a respeito dos conceitos de realidade e verdade, essenciais para um entendimento mais preciso sobre o processo de fabricação da ficção pautado em experiências lastreadas no real, consideramos oportuno transcrever o pensamento de Deleuze a esse respeito. Leiamos:

O real e o irreal são sempre distintos, mas a distinção entre os dois nem sempre é discernível; existe o falso quando a distinção entre o real e o irreal não é mais discernível. Porém, precisamente, quando há falso, o verdadeiro por sua vez não é mais decidível. O falso não é um erro ou uma confusão, mas uma potência que torna o verdadeiro indecidível (DELEUZE, 1992 p. 84).

Podemos, por meio de uma interpretação abrangente, reconhecer uma aproximação entre a definição de “falso”, empregada na definição de Deleuze, e a ideia de “ficção” enquanto processo de utilização de vivências no enriquecimento do texto literário.

Ecléa Bosi (BOSI, 1983, p. 15) esclarece que o passado arquivado, quando evocado por uma necessidade ou desejo presente, pode surgir como lembrança ou permanecer inacessível, em “estado inconsciente”. Segundo Bergson (BERGSON, 2006, p. 47), o passado se autoconserva, automaticamente, e é ele que molda

nosso caráter e representa a condensação da saga que o ser humano registra desde o seu nascimento; na verdade, desde o período fetal.

No que tange ao processo de recuperação da memória, Henri Bergson (BERGSON, 2006, p. 93) põe em evidência que “é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde”, utilizando-se de elementos sensório-motores da ação vivenciada no presente para dar vida à adormecida lembrança.

Nas palavras de Jean-Paul Sartre (SARTRE, 1996, p. 236), “a lembrança parece, de vários pontos de vista, muito próxima da imagem”. Segundo o autor, ao evocarmos um acontecimento ocorrido no passado utilizamo-nos da lembrança, não da imaginação.

Costa Lima nos propõe uma reflexão interessante sobre os conceitos de imaginação e percepção, sobre os quais consideramos relevante, para os objetivos deste trabalho, tecer alguns comentários. Utilizando-se do exemplo da visualização de um cubo, o crítico explica que percepção e imaginação são duas formas distintas de se relacionar com a realidade (COSTA LIMA, 1966, p. 16). No caso da percepção, ocorre a impossibilidade de visualização das 6 faces ao mesmo tempo, havendo a necessidade de girar o cubo para que consigamos ver as outras 3 faces que estavam veladas (COSTA LIMA, 1966, p. 16). Em relação a imaginar o cubo, não há a necessidade de girá-lo e nem sequer de observá-lo, uma vez que, mediante um “saber prévio”, ou seja, “supõe uma observação anterior de que se forjou o meu saber acerca do que posso agora imaginar”, somos capazes de reproduzi-lo mentalmente em sua totalidade (COSTA LIMA, 1966, p. 16-17).

Ainda de acordo com Sartre (SARTRE, 1996, p. 236-237), no processo de acesso a um evento arquivado no passado “eu o visio *onde está*, dirijo minha consciência para esse objeto passado que é o *ontem* e, no seio desse objeto, reencontro o acontecimento que procuro”, ou seja, “se me *lembro* desta ou daquela recordação, eu não mais a evoco, mas transporto-me para onde está, dirijo minha consciência para o passado onde ela me espera como um acontecimento real que se retirou”.

Bergson (BERGSON, 2006, P. 48-49) utiliza-se de uma metáfora extremamente interessante para demonstrar o processo de acesso ao passado arquivado: o ajuste de foco em uma máquina fotográfica: “nos afastamos do presente para nos recolocarmos, primeiro no passado em geral e depois numa certa região do passado, trabalho de tenteios”.

Acessar a memória significa traçar uma ponte entre o presente e o passado, numa tentativa ingênua de reproduzirmos o vivido como se fosse um filme gravado em DVD ao qual se assiste do início ao fim, sem cortes, sem interrupções, sem incertezas, a trajetória de uma vida una e única, expectadores de nós mesmos.

Halbwachs (HALBWACHS, 2006, p. 91) faz uma distinção entre a lembrança real que temos de determinada vivência e as “idéias mais ou menos precisas que a nossa reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências dos outros, nos permite fazer de como teria sido o nosso passado”. Consideramos que há aqui uma distinção entre memória real e memória ficcional. Mas esta é, para nós, a questão central dos estudos sobre a memória: como distingui-las?

Lembrar, na verdade, significa escolher, selecionar do arquivo amplo que é o nosso cabedal existencial, o que nos interessa, o que nos convém: relatórios, imagens, diálogos; em suma, um mosaico de vida que por vezes se apresenta pulsante, por vezes aparece nublado, opaco e às vezes impenetrável. É esta substância inconstante de que nos utilizamos para construir a nossa autobiografia.

Rememorar não será, jamais, reproduzir. Rememorar é reescrever, revisar, repensar, reviver, levando-se em consideração o olhar do eu presente, com suas crenças, valores e hábitos sobre a experiência vivida. É, pois, uma experiência nova, diversa do molde. Essencialmente criação.

Mas qual seria a senha para acessar este passado? Vontade? Esforço? Acaso? Halbwachs (HALBWACHS, 2006, p. 53) acredita que a vontade é insuficiente para acessar as lembranças que desejamos no instante que desejamos, é preciso que determinadas circunstâncias as acordem e, aí sim, as reproduzam. Mas quais circunstâncias seriam capazes de fazer despertar em nós as adormecidas lembranças? Para chegar a formular uma resposta para tal questão, faz-se necessário o recurso a alguns autores que se debruçaram sobre esse tema.

Ecléa Bosi (BOSI, 1983, p. 42) entende que “não basta um esforço abstrato para recriar impressões passadas”. Bergson considera como mecanismos de recuperação a associação e o esforço mental. Neste viés, para Ecléa Bosi¹³ (BOSI, 1983, p. 17), a memória “não é sonho, é trabalho”, diamante a ser lapidado e acrescenta a reflexão e o sentimento como possibilidades de acesso ao recôndito da memória.

¹³ No mesmo sentido, Vani Kenski (1997).

Taísa Vliese (LEMOS, 2002, p. 58) evidencia que a reconstrução do passado é baseada em “condições concretas que o sujeito tem no presente”, condições estas intelectuais, éticas, emocionais e afetivas, são capazes, na verdade, de reconfigurar o passado, imprimindo “outras tonalidades nas imagens lembradas” e “outras entonações nas palavras evocadas”.

No entanto, as experiências cotidianas, gravadas automaticamente pelo córtex cerebral, podem tornar-se impossíveis de reproduzir, não necessariamente pelo decurso de um expressivo lapso de tempo¹⁴, mas apenas porque, na programação de nossa mente, o registro é automático, mas a rememoração deve ser sempre motivada.

Há uma contribuição preciosa para nossa pesquisa na obra de Henri Bergson no que tange à recomposição de uma experiência vivida por meio da lembrança. Segundo o autor (BERGSON, 2006, p. 86), “aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”. De nossas experiências passadas conservamos apenas uma pequena parcela que, em determinado contexto, aflora em nossa lembrança numa imagem una, verossímil, recriada. Com isso plasmamos uma nova experiência que se apresenta para ser vivida a qual será posteriormente arquivada, modificada.

A memória apresenta lacunas ideacionais que quase sempre são preenchidas por um elemento extremamente plástico e facilmente moldável ao verossímil: a imaginação. Na concepção de Wander Melo Miranda, a imaginação

(...) se esforça para remediar, através de aproximações que permitem estabelecer uma certa “lógica” de causa e efeito, os espaços brancos deixados no texto; é ela também, inversamente, que revela o aspecto provisório do resultado obtido, o caráter errante da reconstituição escrita e lida do que se passou (MIRANDA, 1992, p. 138).

Cabe ainda destacar que o testemunho dos que compartilharam uma determinada experiência é fundamental para preencher os lapsos da memória, apresentando por vezes variações e até mesmo novas versões dos fatos. Parece claro que o cérebro filtra dos acontecimentos o que lhe parece mais relevante e só então os arquiva.

¹⁴ Outras causas do esquecimento como doença, lesão cerebral, estresse, sono, repressão (ou recalque) serão abordadas posteriormente.

Maurice Halbwachs põe em evidência a estreita relação entre a memória e a interação social¹⁵ (HALBWACHS, 2006, p. 32). Desta forma, uma lembrança torna-se mais facilmente rememorada na medida em que é compartilhada por indivíduos que pertencem a um mesmo grupo social, classe, profissão, religião, mas, sobretudo, aos que pertencem ao mesmo grupo familiar e escolar.

Taísa Vliese (LEMOS, 2002, p. 63) evidencia uma particularidade no acesso às nossas lembranças: “diante de um mesmo fato passado, as pessoas terão diferentes memórias, pois o que orienta a rememoração não é a reprodução daquele episódio, mas a leitura do passado que é intransferível, própria de cada sujeito, pois está intimamente relacionada com as suas condições subjetivas”. Casos familiares narrados reiteradas vezes materializam-se, tornam-se reais e são incorporados em nosso arquivo como lembrança do que foi sem nunca ter sido, pelo menos para nós, o que Halbwachs (HALBWACHS, 2006, p. 32) define como “lembranças fictícias”.

Ainda segundo o autor citado, a lembrança seria uma espécie de “reconstrução do passado” utilizando-se como ponto de partida “dados tomados de empréstimo ao presente” (HALBWACHS, 2006, p. 91), ou seja, lembrar é construir uma ponte que interligue presente e passado em um só fluxo de informações e percepções.

E como podemos entender múltiplas versões de um mesmo fato acontecido no passado e presenciado por diversas pessoas? Por que não há coincidência de relatos, apenas semelhança? Segundo Taísa Vliese, (LEMOS, 2002, p. 63), a razão reside no fato de que, para a fabricação do passado, a memória utiliza-se da leitura subjetiva do passado processada individualmente. Ou seja, ele se reconstrói a partir de sensações e percepções, muito mais do que de imagens e documentos.

Halbwachs nos fala sobre o enriquecimento das nossas lembranças pelas lembranças alheias, observando que estas, “depois de tomarem raízes e depois de terem encontrado seu lugar, não se distinguem mais de outras lembranças” (HALBWACHS, 2006, p. 98). Ficção ou depoimento? Será possível realmente delimitar ambas as possibilidades? Acreditamos que não, o que nos possibilita ampliar a discussão sobre a utilização das memórias “pessoais” enquanto matéria prima para a elaboração ficcional tendo em vista a produção literária de Graciliano Ramos. Como identificar cada categoria específica em uma obra ficcional?

¹⁵ No mesmo sentido: Vani Kenski (1997) e Ecléa Bosi (1983).

A esse respeito, cabe citar uma passagem preciosa de *Infância*, na qual antevemos o posicionamento do experiente Graciliano, no que se refere ao processo de “fabricação” do passado: “certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes” (RAMOS, 1998, p. 23). Por esse motivo, utilizar-se esteticamente de vivências pessoais não quer dizer pescar acontecimentos do passado no oceano cerebral e depositá-los na frigideira do texto, e sim, temperar os fatos com os temperos da imaginação, para servir uma iguaria mais refinada, verdadeira, verossímil e interessante.

Concluimos que se trata de um processo extremamente complexo, operado em regiões cerebrais ligadas ao inconsciente ou ao subconsciente, haja vista não ser passível de criação mental consciente. É, pois, uma nova versão, na verdade um novo passado que está sendo construído no ato de narrá-lo.

3.3. A “escrita de si” e o papel do autor

(...) a autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o outro que atendia pelo nome de eu – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade.

Luiz Costa Lima

Neste passo de nossa investigação, consideramos oportuno tecer considerações a respeito dos conceitos da “escrita de si” (Foucault), da “morte do autor” (Barthes), e da redescoberta e revalorização da figura do autor, com o objetivo de situar a “presença” de Graciliano Ramos em sua obra.

Michel Foucault (1992), em seus estudos sobre a chamada “escrita de si”, situa o surgimento deste gênero na cultura greco-romana no período que antecede o cristianismo. Nos textos dessa época, a escrita muito frequentemente está associada à “meditação”, a uma espécie de exercício auto-referente do pensamento que tem a tripla função de reativar o que o indivíduo possui de patrimônio intelectual-moral (princípios, regras ou exemplos), gerar uma reflexão e preparar para o

enfrentamento do real.

O autor faz uma distinção entre dois gêneros de textos distintos que eram extremamente comuns no período estudado: os *Hypomnemata* (“cadernos pessoais”), que tinham o objetivo de consolidar as experiências, reunindo o observado e o lido; e as cartas, que possuíam o duplo objetivo de servir de reflexão para aquele que escreve e atuar sobre o remetente, num processo dialógico de leitura e releitura. Neste sentido, Foucault considera que a correspondência pode ser definida historicamente como marco no surgimento da narrativa de si.

Leonor Arfuch situa o auge do gênero epistolar no século XVIII (ARFUCH, 2010, p. 146). Lastreadas pelo constante e crescente apelo autobiográfico contemporâneo, as cartas¹⁶, sobretudo de escritores, despertam grande interesse, constituindo-se, segundo o entendimento dessa autora, como verdadeiros “objetos de desejo” (ARFUCH, 2010, p. 148). Por serem produzidas, a princípio, sem a intenção de publicação, as cartas revestem-se de um halo de confiabilidade e de autenticidade, revelando, de certa forma, o ser humano que se esconde por detrás do autor. “Transformadas em produto editorial, sua aposta é forte: permitir a intromissão num diálogo privilegiado” (ARFUCH, 2010. P. 147).

Para Roland Barthes (BARTHES, 1988, 65), “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. Barthes prossegue, em sua proclamação da “morte do autor”, estabelecendo que “o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto” (BARTHES, 1988, p. 66). O crítico propõe uma radical desvinculação entre o autor e sua obra, numa proposta que nos parece ser de distanciamento absoluto entre a pessoa física que tem existência no real e o escritor, que se configura à medida que tece o texto e, portanto, é, também, uma personagem.

Por outro lado, intensificando nossa discussão, concordamos com o crítico citado quando ele diz que “escrever não pode mais designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura” (BARTHES, 1988, p. 68). De fato, ao escrever uma obra, o autor não tem, necessariamente, compromisso com a verdade, tampouco com a realidade, com o documento, com a comprovação.

Barthes esclarece que a individualização do produtor de um texto na figura do

¹⁶ Sobre a questão do e-mail como forma “epistolar” contemporânea, consultar a página 149, capítulo 3 do livro de Leonor Arfuch (2010).

autor é um conceito moderno, que surgiu após a Idade Média, assim como o conceito de literatura tal qual o entendemos hoje, que surgiu apenas no século XVIII. Ele adverte que “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões” (BARTHES, 1988, p. 66). De fato, podemos perceber que, na contemporaneidade, há uma hipertrofia da figura do autor, sendo cada vez mais habitual a proposta de se tentar esquadrihar um texto, objetivando desvendar secretas intenções baseando-se na vida pessoal de seu produtor.

Como bem evidencia Barthes, “a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre a final a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 66).

Entendemos que a “morte do autor” defendida pelo pensador francês pressupõe que a leitura de um texto literário seja baseada nas particularidades estéticas da obra e, não, em uma estreita conexão com a figura do autor. Concordamos com Êudma Elisbon no sentido de que o afastamento da figura do autor e o centramento da análise no texto “abre espaço para a multiplicidade de sentidos, para uma hermenêutica centrada no texto e não na obra, à medida que o valor artístico deve ser determinado no âmago do próprio universo textual” (ELISBON, 2009, p. 409).

Barthes propõe o desaparecimento da figura do autor no sentido de que “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p. 69).

Mas será mesmo possível um autor abster-se completamente de se utilizar de sua vivência, de suas memórias, de suas sensações, de seus sentimentos, enfim, será possível desprezar a matéria prima de sua própria existência para compor a de seus personagens?

Parece-nos não ser possível, para um autor, descartar tão precioso material, no entanto, o próprio Barthes elucida que um autor não é nunca absolutamente original e, portanto, dono de suas próprias verdades, mas produtor e receptor de verdades semeadas e permeadas culturalmente:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p. 67-68).

Esta concepção dialoga com a reflexão do crítico Luiz Costa Lima, segundo o qual todo escritor transita entre imagens e percepções, estabelecendo conscientemente uma “mútua alimentação entre a sua imaginação e a sua percepção” (COSTA LIMA, 1966, p. 22).

O trecho reproduzido a seguir, de uma crônica escrita por Graciliano em 15 de julho de 1945, evidencia o seu entendimento a respeito da impossibilidade da criação pura, desvinculada de uma experiência prévia que faz despertar a criação: “O romancista não é nenhum deus para tirar criaturas vivas da cabeça” (RAMOS, 2002, p. 251).

No ponto de vista desta dissertação, algumas das indagações mais interessantes a respeito da obra de Graciliano Ramos são: até que ponto se pode considerar *Infância* um livro autobiográfico e até que ponto *Infância* alimenta *Angústia* e vice versa.

É consenso entre os estudiosos da autobiografia situar o início do processo de afirmação da subjetividade moderna no século XVIII, com o surgimento das formas autobiográficas clássicas como o romance e o epistolário, além da novela realista que se consolida no século XIX.

Bakhtin aponta como a primeira autobiografia da história, a de Isócrates¹⁷ (436-338 a. C.), “relato apologético e público da própria vida”, em que mescla elementos privados, profissionais, sociais, nacionais e ideias filosóficas (BAKHTIN, 2003, p. 255). Segundo Bakhtin, aqui ainda não há a introspecção e a configuração de uma individualidade propriamente dita, como na autobiografia canônica. Leiamos:

¹⁷ Retórico, pedagogo e político teórico grego, nascido em Atenas, criador da escola de oratória mais importante da antiga Grécia que exerceria poderosa influência na vida intelectual e política da época (...). Estudou com o célebre sofista **Górgias**, que incentivou no discípulo o ideal da união de todas as cidades gregas como única forma de deter o inimigo comum, o império persa. De família rica cuja fortuna familiar foi perdida na guerra do Peloponeso, trabalhou como logógrafo, isto é, redator de discursos jurídicos, até criar sua própria escola. Sua prosa artística influenciou muitas gerações de autores. A estrutura especial por ele criada chegou a **Cícero** e, através deste, a toda a literatura ocidental. Escreveu sobre política, educação, ética e crítica literária, de cujos assuntos são conhecidas 21 discursos e nove cartas (...). Seu estilo oratório, caracterizado pela perfeição da prosa e a ênfase na persuasão, encontrou expressão plena no *Panegírico* (380 a.C.), em que conclamava à harmonia entre as cidades gregas para que, reunidas em torno de Atenas e sua rival, Esparta, conseguissem vencer definitivamente os persas. A derrota sofrida pelos exércitos tebano e ateniense para **Filipe II** da Macedônia na batalha de Queroneia e o crescente poderio macedônico o decepcionaram profundamente, que, vendo destruídos seus sonhos políticos, deixou-se morrer de fome em Atenas (338 a. C.). Disponível em <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Isocrate.html>. Consultado em 05/03/2011.

A conscientização do homem apóia-se, aqui, somente sobre os aspectos de sua personalidade e de sua vida que são voltados para o exterior, concernentes tanto aos outros como a si próprio, sendo que apenas neles a consciência procura seu apoio e sua unidade, ela não conhece absolutamente outros aspectos intimamente pessoais, “por si só”, individuais e irrepetíveis (BAKHTIN, 2003, p. 255).

No entanto, segundo Charles Feitosa, o termo autobiografia¹⁸ só foi cunhado no fim do século XVIII, aparecendo pela primeira vez em 1796 na coleção organizada por J. G. Herder: *Autobiografia de homens famosos* (Selbstbiographien berühmter Männer). O autor esclarece que, em sua origem, a autobiografia possuía um caráter de entretenimento, haja vista ser o texto elaborado com o objetivo de suprir o desejo dos leitores de conhecer os detalhes e os segredos da vida de algum famoso. Ao longo do tempo, a autobiografia adquire a finalidade de instrução, “oportunidade do leitor aprender nesse relato aspectos relevantes para sua própria vida” (FEITOSA, 2002, p. 55) e também a de testemunho histórico “relevante não apenas para a compreensão da vida do autor, mas também para a compreensão da época e da cultura em que o autor viveu” (FEITOSA, 2002, p. 55).

De acordo com Maria Aparecida Rodrigues, a partir da publicação da autobiografia *Confissões*, de Rousseau, no século XVIII, “a autobiografia confessional passa a ser de domínio exclusivo da existência privada” (RODRIGUES, 2004, p. 1707). A autora põe em evidência o germinar de dois processos que se desenvolveram em simbiose e que nos cabe aprofundar em nossa investigação a respeito do surgimento e desenvolvimento do gênero autobiográfico: a ascensão da burguesia como classe dominante e a consolidação da autobiografia como expressão do individualismo inerente ao estilo de vida burguês. Em suas palavras:

(...) durante todo o processo de desenvolvimento da sociedade moderna, a ‘escrita do eu’ e o seu conseqüente ‘individualismo’ sofreram alterações consideráveis em sua essência: a euforia do processo de individuação dos primeiros anos deu origem à angústia pela perda da identidade (RODRIGUES, 2004, p. 1695).

Para que possamos investigar essas questões, cabe transcrevermos a clássica definição de autobiografia cunhada por Philippe Lejeune: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

¹⁸ Sobre a autobiografia na Grécia e em Roma na antiguidade clássica, consultar o texto “Biografia e autobiografia antigas”, de Mikhail Bakhtin (1988).

O autor prossegue esclarecendo que, para que se considere um texto como autobiográfico, é necessário que se estabeleça uma “identidade de nome entre autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24). Além disso, ressalta, como um último elemento indicativo do texto autobiográfico, o fato de ser narrado, quase exclusivamente, em primeira pessoa.

O conceito de autobiografia de Wander Melo Miranda como “ato de discurso literariamente intencionado” (MIRANDA, 1992, p. 25) enfatiza dois aspectos bastante relevantes sobre o tema: a intencionalidade do discurso e a elaboração ficcional da experiência. Diana Klinger aprofunda o questionamento, chamando a atenção para uma discussão que consideramos extremamente relevante e que nos parece ser, na realidade, a chave para entendermos a essência de um texto que se autoproclama autobiográfico. Trata-se, de um lado, da impossibilidade do registro da verdade absoluta¹⁹, haja vista ser sempre a autobiografia um recorte selecionado de memórias e, de outro, da impossibilidade de uma separação absoluta entre a existência do autor e sua obra:

A “constelação autobiográfica” está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe (KLINGER, 2007, p. 39).

Mikhail Bakhtin entende que a autobiografia possui, em essência, uma proposta ficcional, enfatizando a intenção que anima o autobiógrafo de constituir-se, por meio da arte, como objeto. Cabe transcrever sua definição: “Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2003, p. 139).

Para os objetivos de nossa investigação é oportuno retomar a definição de Lejeune para romance autobiográfico:

(...) textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2008, p. 15).

¹⁹ Sobre o questionamento a respeito da impossibilidade de o autobiógrafo conhecer-se plenamente e, portanto, ser capaz de dizer a verdade na narrativa de sua própria vida, bastante elucidativo o artigo de Charles Feitosa (2002).

Sobre esta questão, encontramos um trecho interessantíssimo do livro infantil *Memórias da Emília*, de 1936, no qual Monteiro Lobato discute aspectos extremamente complexos a respeito dos mecanismos da autobiografia, de forma irônica e lúcida. A boneca Emília resolve escrever suas memórias e jura dizer a verdade, ser sincera, até aí seguindo o padrão da autobiografia clássica. No entanto, o conceito de verdade de Emília fornece uma pista sobre a intenção irônica do autor: “Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia” (LOBATO, 1959, p. 8). Ela inicia a narrativa de suas aventuras e começa a inserir elementos que não haviam realmente acontecido. Mediante uma reação de desagrado dos moradores do Sítio do Picapau Amarelo, Emília se justifica:

- Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura (LOBATO, 1959, p. 8).

Dona Benta, que neste diálogo funciona como porta-voz do cânone, tenta dissuadir Emília: “Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou” (LOBATO, 1959, p. 109). A resposta da boneca instaura um debate entre o cânone e a modernidade: “Minhas memórias – explicou Emília, são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver” (LOBATO, 1959, p. 109). Dona Benta é taxativa: “Então é romance, é fantasia...” (LOBATO, 1959, p. 109). A réplica de Emília, última palavra do embate, instaura o primado da modernidade em detrimento da concepção canônica: “São memórias fantásticas” (LOBATO, 1959, p. 109).

A pesquisadora argentina Laura Scarano (SCARANO, 2007, p. 61) evidencia a interpenetração das esferas privada e pública, na medida em que, em textos autobiográficos, a experiência do escritor dialoga com a do leitor, modificando-a e resignificando-a: “a través de la escritura – gesto privado del escritor – se puede escribir una memoria compartida – que se intersecta con la esfera pública y colectiva –. Pero además esta escritura es también una forma de hacer pública una memoria enunciada por un individuo (y por tanto privada)”.

Charles Feitosa ressalta que, na contemporaneidade, a autobiografia, muito mais do que a exposição de um relato de lembranças, é uma tentativa de definir a identidade do autor, “por isso há em toda autobiografia uma especial importância

aos eventos da infância, na medida em que esses fatos serão cruciais para a compreensão dos caminhos percorridos” (FEITOSA, 2002, p. 55-56). Este olhar lançado ao passado, sobretudo à infância, revela uma tentativa de dar sentido à vida, de revisitar situações, atitudes e escolhas que contribuíram para a formação do eu numa época marcada pela instabilidade ideológica e pelo empobrecimento da experiência individual e coletiva. Mas será que essa tentativa é passível de realizar-se? Até que ponto podemos acreditar na sinceridade do autor? “Não seria o retrato revelado na autobiografia, apenas uma das muitas máscaras (*persona*) que podemos construir na nossa existência?” (FEITOSA, 2002, p. 57).

O conceito de identidade proposto por Leonor Arfuch é, sob o ponto de vista da constituição da individualidade contemporânea, imprescindível para um entendimento mais aprofundado a respeito dos mecanismos de constituição de uma subjetividade instável, em permanente redefinição. Segundo a autora, trata-se de um

(...) sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. Nesse “ser chamado”, operam o desejo e as determinações do social; esse sujeito é, no entanto, suscetível de autocriação. Nessa ótica, a dimensão simbólico-narrativa aparece como constituinte: mais do que um simples devir dos relatos, uma *necessidade* de subjetivação e identificação, uma busca conseqüente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autoreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 80).

Lúcia Miguel Pereira, em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, em 28 de abril de 1935, tece comentários a respeito do texto memorialista. Ressalta o fato de que o autobiógrafo necessita “escolher entre as próprias lembranças” o que lhe convém, o que lhe agrada, de acordo com seus interesses. O processo de garimpagem da memória nem sempre é tarefa fácil, haja vista o lapso de tempo decorrido entre a experiência arquivada e o momento da escrita (PEREIRA, 1992, p. 172).

Segundo Laura Scarano (SCARANO, 2007, p. 68), “todo relato de una experiencia es en algún punto plural y colectivo, expresión de una época, clase, grupo, generación, una narrativa común de identidad aunque emerja desde el anonimato de la vida particular”. Consoante este pensamento, fica claro que a utilização de material biográfico como matéria prima para a elaboração ficcional é um recurso plenamente viável, na medida em que as experiências compartilhadas favorecem a verossimilhança, aproximam autor e leitor e, na maior parte das vezes, produzem textos interessantes e estimulantes.

Neste mesmo sentido, entendemos, em conformidade com Costa Lima, não ser possível a autobiografia pura²⁰: “A autobiografia não pode ser um documento puro, pronto a ser diretamente utilizado pelo historiador (COSTA LIMA, 1986, p. 306).

Costa Lima esclarece ainda que o simulacro documental de que se reveste a autobiografia está diretamente relacionado com o atendimento a uma expectativa do leitor:

E a maioria dos leitores virá a esperar que o autobiógrafo mostre o seu eu em uma linha de férrea coerência, onde mesmo a hesitação ou o contraditório das motivações encontre sua causalidade na distância dos primeiros anos. Daí, de sua parte, derivará a noção de a autobiografia ser o documento de uma vida, narrado pelo mais competente de seus narradores (COSTA LIMA, 1986, p. 284).

Laura Scarano (2007) se indaga e nos indaga a respeito de como recebemos um texto literário que se apresenta sob a ótica do compartilhamento de experiências entre autor e leitor, espécie de auréola de experiência, projeção do efeito que remete à vida comum e, portanto, real, ou melhor, uma encenação de real. A autora põe em evidência que o simulacro de experiência jamais será transcrição da realidade, o que é facilmente identificável, na medida em que tal recurso se apresenta como possibilidade do uso de material referencial enquanto elemento de elaboração ficcional, mas que não será, jamais, depoimento e, sim, um jogo autobiográfico, conforme esclarece Wander Melo Miranda:

(...) a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do curriculum vitae à complexa elaboração formal da pura poesia (MIRANDA, 1992, p. 30).

Segundo Leonor Arfuch, o que justifica a proliferação de biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos e correspondências nos últimos dois séculos é uma espécie de “obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência” (ARFUCH, 2010, p. 15).

²⁰ Neste mesmo sentido o entendimento de Leonor Arfuch: “Manifesta impossibilidade de ancoragem factual, ‘verificável’, do enunciador” (ARFUCH, 2010, p. 53).

A autora citada considera ainda que a “obsessão do ‘vivido’, certificado, exato” (ARFUCH, 2010, p. 60) é alimentada não pelo conteúdo propriamente dito do relato, cuja “verdade” nem sempre é passível de verificação, e sim pelas estratégias retóricas de que se utilizam os escritores para simular o “real”, ou seja,

(...) não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu* (ARFUCH, 2010, p. 73).

Do ponto de vista de Laura Scarano, o que importa é a adesão do leitor a uma armadilha engenhosamente montada pelo autor, ou seja, que ele “*sienta esa experiencia ficticia como suya, buscando su reconocimiento y su apropiación*” (SCARANO, 2007, p. 31).

A ensaísta argentina declara ainda que “verosimilitud no significa mera reconstrucción fotográfica e ingenua en el texto de un mundo previo” (SCARANO, 2007, p. 37), mas uma espécie de contrato tácito entre as partes, constituindo o que a autora define por *retórica da intimidade*.

Consideramos oportuno prosseguir nossa investigação nos debruçando sobre o conceito de autoficção enquanto desdobramento da autobiografia canônica, refletindo acerca da sua utilização por Graciliano Ramos.

3.4 Graciliano Ramos: autoficcionista

Vida e obra se constituem como faces complementares, não no sentido de uma revelar ou esclarecer a outra, mas como instâncias de atuação do eu que escreve que se remetem uma a outra, indissociáveis. A imagem do autor se constrói nesse jogo entre os textos e sua vida pública.

Ana Claudia Viegas

O termo autoficção foi cunhado por Serge Doubrovsky na década de 1970. Segundo o autor, autoficção designa um texto que não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (apud KLINGER, 2007, p. 47).

Retomando essa definição, Diana Klinger conceitua a autoficção como uma

(...) narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, p. 62).

Para Leonor Arfuch, autoficção consiste em um “relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais” (ARFUCH, 2010, p. 137).

A esse respeito, cabe citar ainda Ana Claudia Viegas, que elucida que memória e ficção, na contemporaneidade, não são esferas plenamente definidas; ao revés, são gêneros que têm intencionalmente esfaceladas as suas fronteiras e se apresentam com o signo da complementaridade (2008). Nesse mesmo artigo, a autora aborda o conceito de autoficcionalização, que consiste num jogo especular no qual o autor, para preservar sua intimidade, utiliza-se de um narrador que, “ao mesmo tempo em que fala do outro (personagem) para falar de si, esse narrador em 1ª pessoa também fala de si com um distanciamento, como um outro” (VIEGAS, 2008, p. 140).

Laura Scarano define autoficção como sendo o “relato de la vida de un personaje a quien se dota del nombre, el contexto y los ingredientes biográficos e históricos de esa figura compleja que el lector reconoce como el *autor* de esta escritura” (SCARANO, 2007, p. 86). Segundo a pesquisadora, este tipo de texto se estrutura a partir da tensão da mimesis enquanto recriação do vivido e da memória, que “crea una experiencia con materiales seleccionados del pasado, vale decir, reconstruidos en una versión lingüística” (SCARANO, 2007, p. 91).

As observações anteriores deixam entrever que os textos autoficcionais são arquitetados como um jogo criativo e na maior parte das vezes indecível entre o verossímil (o que poderia ter acontecido), e o verdadeiro (acontecimentos passíveis de comprovação).

Diana Klinger ressalta que uma das possibilidades de leitura da autoficção é a de que o texto se estrutura como uma espécie de “performance do autor” (KLINGER, 2007, p. 51), na medida em que sua proposta é, através do relato de si mesclado à ficção, simular um autor extra-real, ou seja, um autor auto-ficcional que se consolida à medida em que se cria, “no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’ (KLINGER, 2007, p. 51).

A autora (2007) ressalta uma das características da contemporaneidade sobre a figura do autor, que é uma contínua e intencional busca pelo entrelaçamento de dados biográficos à elaboração ficcional, sem que seja possível, para o leitor, traçar, com clareza, as fronteiras que os separam, numa visível proposta de aprofundar a ambigüidade, uma vez que consideram que esse texto artístico híbrido torna-se mais interessante que o meramente referencial.

Em sua teorização, Klinger observa que “a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente” (KLINGER, 2007, p. 39). E prossegue: “o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada e, portanto, ‘mais verdadeira’ que a autobiografia” (KLINGER, 2007, p. 40).

Na avaliação da autora, há atualmente uma grande proliferação de textos que conceitua como “constelação autobiográfica” – memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu. Em suas palavras,

(...) o avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade (KLINGER, 2007, p. 22).

Ana Claudia Viegas ao mesmo tempo reafirma esta tendência e a aprofunda, na medida em que tematiza um aspecto interessante deste eu que se desnuda propositalmente, que é a questão da “versão privilegiada” daquele que narra, “depoimento” muito mais consistente do que o meramente ficcional, surgindo então uma espécie de culto à devassa da privacidade, com reflexos sensíveis na temática dos textos:

Os relatos em 1ª pessoa estão em alta no mercado das narrativas atuais. Seja em autobiografias, memórias, diários, correspondências, testemunhos, entrevistas, perfis, retratos, histórias de vida, crônicas, blogs, há um “eu” que fala de si, conta suas experiências pessoais, expõe sua intimidade, apresenta sua versão privilegiada pela força de sua presença no cenário dos acontecimentos narrados (VIEGAS, 2008, p. 137).

Desdobrando sua argumentação, a autora esclarece ainda que

(...) o uso reiterado da 1ª pessoa não remete, portanto, a uma legítima expressão do sujeito, mas a uma concepção de identidade não essencial, constitutivamente incompleta e, portanto, aberta a múltiplas identificações, em tensão com o outro (VIEGAS, 2008, p. 147).

As observações anteriores possibilitam traçar uma nítida aproximação com um dos textos mais desconcertantes de Graciliano – *Auto-retrato aos 56 anos* – o qual julgamos oportuno transcrever²¹:

Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas.
 Casado duas vezes, tem sete filhos.
 Altura 1,75.
 Sapato n.º 41.
 Colarinho n.º 39.
 Prefere não andar.
 Não gosta de vizinhos.
 Detesta rádio, telefone e campanhas.
 Tem horror às pessoas que falam alto.
 Usa óculos. Meio calvo.
 Não tem preferência por nenhuma comida.
 Não gosta de frutas nem de doces.
 Indiferente à música.
 Sua leitura predileta: a Bíblia.
 Escreveu “Caetés” com 34 anos de idade.
 Não dá preferência a nenhum dos seus livros publicados.
 Gosta de beber aguardente.
 É ateu. Indiferente à Academia.
 Odeia a burguesia. Adora crianças.
 Romancistas brasileiros que mais lhe agradam: Manoel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.
 Gosta de palavrões escritos e falados.
 Deseja a morte do capitalismo.
 Escreveu seus livros pela manhã.
 Fuma cigarros “Selma” (três maços por dia).
 É inspetor de ensino, trabalha no “Correio do Manhã”.
 Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo.
 Só tem cinco ternos de roupa, estragados.
 Refaz seus romances várias vezes.
 Esteve preso duas vezes.
 É-lhe indiferente estar preso ou solto.
 Escreve à mão.
 Seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano, José Lins do Rego e José Olympio.
 Tem poucas dívidas.
 Quando prefeito de uma cidade do interior, soltava os presos para construir estradas.
 Espera morrer com 57 anos.

Como parece evidente, trata-se de um texto que se apresenta francamente como autobiográfico, mas que não cumpre a promessa tácita de revelar em profundidade seu autor, ao revés, se auto-fragmenta numa enumeração pouco consistente de passagens e pessoas que de forma alguma podem ser entendidas, em sua tessitura caleidoscópica, como definidoras da *persona* Graciliano Ramos.

Em sua análise da obra, Wander Melo Miranda chama a atenção para o fato de que a quebra da expectativa de síntese e/ou desvelamento do eu deve-se ao

²¹ Disponível para consulta em <http://www.graciliano.com.br/grporelemesmo.html>. Consultado em 07/03/2011.

(...) efeito de estranhamento que a terceira pessoa instala num texto de nítido teor e intenção autobiográfica, cindindo o eu do retratista e o do retratado e reduzindo o retrato à enumeração distanciada de traços díspares, o que desautoriza a leitura centrada numa unidade conclusiva que busque delinear, sem fraturas, a face do retratado (MIRANDA, 1992, p. 86-87).

O crítico citado sintetiza o projeto ficcional de Graciliano Ramos, pondo em evidência a interpenetração das esferas biográfica e ficcional (memória x imaginação), a frustração em relação ao não-atendimento das expectativas do leitor e, sobretudo, o jogo intencional das ambiguidades tecidas pelo autor:

O texto de Graciliano caracteriza-se, pois, pelo jogo irônico entre memória e imaginação, entre o texto desejado e o desejo do texto, entre o personagem e o modo como é revisto por si mesmo enquanto produtor de discurso. Mais ainda, esse jogo se estabelece entre o narrador e o autor, entre ambos e o leitor: narrador e autor configurando/desfigurando o horizonte de expectativa do leitor. Reduzir o texto ora a um, ora a outro dos termos desse embate ininterrupto é destruir sua ambigüidade e o duplo da sua identidade ou da sua identidade enquanto duplo (sentido) – desdobrar-se entre vida espelhada autobiograficamente e autografia que se desenrola à revelia de um autor (MIRANDA, 1992, p. 58).

Defendemos a tese de que Graciliano antecipa, na década de 30, o que apenas na década de 70 será definido como autoficção. Neste sentido, a obra de Graciliano Ramos dialoga com a contemporaneidade, pois a tessitura de seus romances, sobretudo a de *Angústia*, revela uma capacidade ímpar de mesclar experiência e imaginação, em “combinar elementos ao ponto de não ser possível, ou sequer relevante identificar traços de suas experiências” (ELISBON, 2009, p. 410) no processo de elaboração ficcional.

4. INFÂNCIA: AUTOBIOGRAFIA?

4.1 Travessia ficção – memória

À medida que os livros passam, vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória, a ponto de o autor, a certa altura, largar de todo a ficção em prol das recordações.

Antonio Candido

Homero Senna, ao entrevistar Graciliano, pede que este diga alguma coisa sobre o começo de sua vida, ao que o escritor responde: “- Mas isso tudo está contado em *Infância...* Valeria à pena repetir?” (SENNA, 1996, p. 197). Podemos levar em consideração esta declaração para afirmar que os episódios narrados no livro citado efetivamente aconteceram do modo como são narrados? Consideramos que a afirmação do romancista pode ser entendida como um indício do processo de ficcionalização de si, que investigaremos neste capítulo.

Em sua completa análise da obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido esclarece que o romancista empreendeu uma travessia da ficção para a autobiografia como um desdobramento coerente e necessário da sua obra. Nesse sentido, o crítico ressalta que *Infância e Memórias do cárcere* servem para ampliar a compreensão dos demais livros, pois “não apenas revelam certas características pessoais transpostas ao romance, como esclarecem o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária” (CANDIDO, 1992, p. 49).

Wander Melo Miranda evidencia que é imprescindível, para um entendimento mais amplo da obra, a percepção de que há o estabelecimento de pactos de leitura diversos que são firmados entre o autor e o leitor, seja nos textos acentuadamente autobiográficos, seja nos textos ficcionais:

A relevância dada ao processo de produção do texto sem levar em conta seu processo de recepção impede que a complexidade do problema seja abordado em toda a sua extensão, tendo-se em vista que o fato de Graciliano firmar pactos de leitura diversos é um componente importante para a compreensão da sua obra. (MIRANDA, 1992, p. 55).

Neste mesmo sentido, cabe ainda analisar o pensamento de Ana Cristina Chiara sobre *Memórias do cárcere*, mas que, no entanto, pode ser perfeitamente estendido a *Infância*:

As suas *Memórias do cárcere* serão lidas a partir de um contrato de leitura caracterizado pelo pacto autobiográfico no qual o conjunto da obra do autor repercute na leitura da autobiografia (ou das memórias, no caso específico) como uma chave dupla: um reenviando ao outro. Trata-se do que Lejeune chama de *stereografia*: escritura (ou escrita) dupla, um duplo golpe, os romances reenviando à autobiografia e a autobiografia reenviando aos romances (CHIARA, 2003, p. 25).

A partir de uma análise comparada dos dois livros, percebemos um aprofundamento da tentativa de Graciliano de utilizar suas experiências de forma mais documental. *Infância* aborda a infância do romancista, mas revestida de uma considerável dose de ficcionalidade, sobretudo no clima lírico que o autor lhe confere. Em *Memórias do cárcere*, o autor consegue o auge da objetividade em depoimento de si, embora se deva ressaltar a inadmissibilidade da fidelidade e da sinceridade absolutas na confissão autobiográfica de um modo geral.

Segundo Wander Melo Miranda (MIRANDA, 1992, p. 44), “a reversibilidade das relações entre autobiográfico e o ficcional revela-se pela possibilidade declarada da presença implícita de elementos autobiográficos nos seus textos”. Ou seja, é exatamente a possibilidade, ou melhor, a opção pela utilização sutil de dados biográficos na tessitura de um texto ficcional que torna a obra de Graciliano mais interessante e rica.

Na entrevista anteriormente citada, Homero Senna pergunta a Graciliano se sua obra de ficção é autobiográfica, a que o escritor responde de uma forma bastante elucidativa:

(...) 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 condições, procederá como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano (SENNA, 1996, p. 207).

Em *Infância*, Graciliano narra a sua conturbada travessia pela sua própria infância, revelando uma relação injusta de brutal submissão aos adultos, sobretudo aos pais e aos professores, adubo de uma personalidade marcada por insegurança, medo, incompreensão e aceitação de sua proclamada inferioridade. Importa destacar que esses fatores geraram uma espécie de necessidade de introspecção, que perpassa toda a sua obra, além de uma visão de mundo por vezes pessimista e

mesmo fatalista da vida e do que move o humano.

Quando nos detemos no estudo de *Infância*, há uma característica da obra que realmente sobressai: o trabalho intenso de Graciliano na tessitura do texto, no burilamento da linguagem, de modo a imprimir valores como espontaneidade e inocência, não só uma orquestração de verossimilhança, como também um reflexo de sua obsessão em expressar a verdade. Mas até que ponto podemos considerar verdade a recriação de emoções, sensações e acontecimentos de um passado tão longínquo?

Wilson Martins afirma, em consonância com a fortuna crítica da obra de Graciliano, que houve, certamente, interferência da imaginação e de “associações psicológicas”, ressaltando que pessoas, ambiente e episódios “forçosamente não teriam parecido assim ao menino alagoano” (MARTINS, 1978, p. 43).

Uma das múltiplas possibilidades de leitura de *Infância* é a percepção de que, no menino Graciliano, vitimado por incompreensão, intolerância, hipocrisia, ignorância e inúmeras outras fraquezas do ser humano, podemos situar a gênese da visão pessimista do mundo e do homem que perpassa a obra de Graciliano Ramos.

Em sua análise da obra em foco, Antonio Candido ressalta que

Um dos seus aspectos mais belos é a progressiva descoberta do mundo – das pessoas, das coisas, do bem e do mal, da liberdade peada e da tirania da convenção, às quais se choca, ou se adapta, a tenra haste da meninice (CANDIDO, 1992, 87).

O menino Graciliano nos conta que, em sua casa, não havia grandes demonstrações de afeto, sendo submetido, desde muito pequeno, a um regime extremamente autoritário e rigoroso, em que os pais, ao invés de orientadores, eram entes de convivência extremamente difícil, incompreensivos, instáveis, quase tiranos. Sobre a mãe, uma característica que o espantava era a falta de sorriso. A esse respeito, observemos o trecho abaixo:

Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. Esses dois entes difíceis ajustavam-se. Na harmonia conjugal a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos. Qualquer futilidade, porém, ranger de dobradiça ou choro de criança, lhe restituía o azedume e a inquietação (RAMOS, 1998, p. 13).

Desta forma, o menino cresce inseguro, tímido, medroso, confuso e conformado em não ser possuidor de nenhuma qualidade especial. Em suas palavras, extraídas de *Infância* (1998):

Me desenvolvi como um pequeno animal (p. 10).

Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor (p. 12).

Julgava-me indigno de atenção (p. 92).

Minha mãe tinha a fraqueza de manifestar-me viva antipatia (p. 129).

Em conformidade com a opinião de minha mãe, considerava-me uma besta (p. 190).

Eu era meio parvo, todos se impacientavam com a minha falta de espírito. Rude, sem dúvida. Vocabulário mesquinho, entendimento escasso (p. 196).

Nunca usara franqueza com meus parentes: não me consentiam expansões (p. 241).

Segundo Taísa Vliese Lemos, trata-se de “palavras que o narrador ouviu da boca dos outros”, que se interiorizam e configuram a sua personalidade (LEMOS, 2002, p. 138).

Encontramos trechos de inúmeras cartas em que Graciliano Ramos (1982) deixa transparecer a elaboração destes sentimentos do passado em uma autocrítica impiedosa, sem disfarces e sem atenuações:

Sou o animal mais estúpido do mundo (p. 40).

Eu me conheço – não presto mesmo para nada (p. 57).

Tenho o bom senso de julgar-me aproximadamente analfabeto. É claro que há muitos analfabetos que vencem, mas são criaturas que sabem cavar. Eu sou uma espécie de idiota (p. 69).

Sou, talvez, no mundo o indivíduo que menos confiança tem em si mesmo (p. 76-77).

Eu sou um homem de ordem e sou uma cavalgada, meu velho. Mas uma cavalgada completa, sem presunção de espécie nenhuma (p. 77).

Nestes trechos podemos perceber o quanto do menino Graciliano há no escritor adulto, na medida em que a tortura psicológica a que foi submetido na infância pode ter contribuído para a definição de seu comportamento arredo, com reflexos evidentes em sua obra, de total desconfiança no ser humano, de total descrédito em suas próprias capacidades. De acordo com Antonio Candido,

Nesta narração autobiográfica, um dos traços mais constantes é o sentimento de humilhação e machucamento. Humilhação de menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados. Por toda parte, recordações doídas de alguma injustiça, de alguma vitória descarada do forte sobre o fraco (CANDIDO, 1992, p. 50).

Encontramos ainda em *Infância* menção a dois temas que consideramos importantíssimos na obra de Graciliano Ramos: o embate entre o bem e o mal e a dupla face justiça/injustiça.

O menino Graciliano se ressentia dos castigos que recebe porque os considera irracionais, haja vista ainda não ter desenvolvido e interiorizado os conceitos de bem e mal: “Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos” (RAMOS, 1998, p. 17).

Neste sentido, a falta de coerência na aplicação das “penas” resulta em uma maior dificuldade no entendimento das normas de procedimento ditadas pelos pais, o que gera no menino Graciliano uma postura de desconforto em relação às normas sociais, um retraimento e uma sensação constante de perigo iminente. Em sua narração:

(...) fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. Mais tarde familiarizei-me com essas incongruências, mas no começo da vida elas me apareciam sem disfarces e me atenazavam. Mexia-me como se andasse entre cacos de vidro. Julgando inúteis as cautelas, curvei-me à fatalidade (RAMOS, 1998, p. 89).

O caso em que seu pai perde um cinturão e põe a culpa em Graciliano é o exemplo mais contundente dos maus tratos e de uma total falta de sensibilidade e psicologia na educação do escritor, que o marcaram em profundidade, como ele próprio esclarece no trecho a seguir, porque a aplicação da “justiça” de seu pai reflete a supremacia do mais forte contra o mais fraco, que Graciliano, em suas obras, vai se empenhar em combater:

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural. Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor (RAMOS, 1998, p. 29).

A cena do embate com a figura transtornada do pai é pintada com tons bastante dramáticos. Pode-se perceber uma atmosfera de pavor paralisante em que o menino se apresenta apático, encolhido, trêmulo, assustado, confidenciando que situações como esta eram as maiores torturas de sua infância, com reflexos em sua personalidade:

Débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa, fui encolher-me num canto (...). Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos. Onde estava o cinturão? Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava. Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as conseqüências delas me acompanharam (RAMOS, 1998, p. 30).

Outro aspecto que cabe evidenciar é a ausência de respostas aos seus questionamentos de menino, salientando-se a falta de atenção de seus pais em relação às suas necessidades, o que gerou um sentimento de frustração e inferioridade:

De quando em quando aventurava perguntas que ficavam sem respostas (RAMOS, 1998, p. 71).

Que seria papa-lagartas? Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia a interrogá-lo. A frase me espantava sempre. Não queria convencer-me de que ouvia nomes tão feios, e quando me inteirava bem do sentido deles, afastava-me triste e humilhado, achando meu pai grosseiro e jurando emendar-me (RAMOS, 1998, p. 41).

Uma das passagens mais contundentes do livro é o momento em que o narrador reflete a respeito de sua situação de total isolamento, chegando à constatação de que é um prisioneiro em sua própria casa, impedido de vivenciar a felicidade do convívio com outras crianças, da experiência libertadora e enriquecedora do conhecimento progressivo do mundo²²:

Como seria o sapo-boi? Pelas informações, possuía natureza igual à natureza humana. Esquisito. Se eu pudesse correr, sair de casa, molhar-me, enlamear-me, deitar barquinhos no enxurro e fabricar edifícios de areia, como o Sabiá novo, certamente não pensaria nessas coisas. Seria uma criatura viva, alegre. Só, encolhido, o jeito que tinha era ocupar-me com o sapo-boi (RAMOS, 1998, p. 56).

²² Antonio Candido considera que a consequência deste isolamento é o “refúgio no mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida” (CANDIDO, 1992, p. 51). Esta característica da personalidade do narrador de *Infância* será abordado posteriormente.

As observações anteriores evidenciam que a injustiça, a incompreensão e a carência de amor a que foi submetido desde muito cedo, marcaram para sempre a mente e o sentimento do menino Graciliano e, segundo Octavio de Faria “esse mundo desprovido de carinho e de amor, banhado por uma desconfiança total, é o mundo que, mais tarde, suas obras de criação artística vão representar” (FARIA, 1998, p. 257). Segundo Adolfo Casais Monteiro,

(...) a sua obra é, digamos assim, uma série de experiências de humilhação, de degradação, físicas, morais ou psicológicas. Todos os seus romances seguem uma linha descendente, em que as personagens vão sendo progressivamente despojadas de tudo quanto as pode prender à vida (MONTEIRO, 1964, p. 166).

Para concluir este tópico, cabe citar novamente a pertinente análise de Antonio Candido:

Lendo *Infância*, concluímos que os livros de Graciliano Ramos se concatenam num sistema literário pessimista. Meninos, rapazes, homens, mulheres; pobres, ricos, miseráveis; inteligentes, cultos, ignorantes – todos obedecem a uma fatalidade cega e má. Vontade obscura de viver, mais forte nuns que noutros, que os leva a caminhos pré-traçados pelo peso do meio social, físico, doméstico (CANDIDO, 1992, p. 52).

4.2 Memórias do corpo

Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes.

Nuno Ramos

Entro nessas regiões da realidade a meu modo, isto é, com o meu corpo; e o meu corpo é minha infância, tal como a história o fez.

Roland Barthes

Retomando as considerações desenvolvidas no segundo capítulo desta dissertação, importa destacar, para os propósitos de nossa investigação, que se observam, em *Infância*, diversas passagens nas quais o menino narrador (Graciliano?) aborda questões envolvendo a abjeção, nos momentos em que nos conta a respeito de algumas experiências travadas com o próprio corpo: dor, sede, perda da visão, medo, nojo, asco, suor, lágrima.

Entendemos que, para além do fato de a seca e, por sua vez, a escassez da água, ser uma vivência cotidiana de Graciliano, há uma possibilidade de leitura que situa a sede em sua obra não apenas como mero recurso de verossimilhança e ambiência, mas enquanto tematização do rebaixamento do ser humano a um estado de consciência alterado pela privação, pela ausência, presente em *Infância*, em que se lê: “a boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores. Sono, preguiça – e estirei-me num colchão ardente” (RAMOS, 1998, p. 24); depois ressurgem em *Angústia*: “A garganta ardia-me, passei a língua seca nos beiços gretados” (RAMOS, 2003, p. 205). Também no conto “Paulo”, de *Insônia* – “Tenho sede. A enfermeira chega-me aos beiços gretados um cálice de água. Bebo, ponho-me a soluçar. Os soluços sacodem-me, rasgam-me, enterram-me o punhal nas entranhas” (RAMOS, 1975, p. 59) - e em *Memórias do cárcere*:

Levantei-me, os beiços rachados, a língua ardente, com sede. Fumava o dia todo e assaltavam-me às vezes ligeiras vertigens. Encaminhei-me ao lugar onde bebíamos e não achei água, fiz demoradas buscas inutilmente (RAMOS, 2008 a, p. 133).

O menino narrador nos conta que sua mãe lhe deu dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. Consideramos estes apelidos extremamente importantes para caracterizar o pequeno Graciliano. Sobre bezerro-encourado, deixemos que o próprio Graciliano nos conte:

Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiúra, ao desengonço. Não havia roupa que me assentasse no corpo: a camisa tufava na barriga, as mangas se encurtavam ou alongavam, o paletó se alargava nas costas, enchia-se como um balão. (RAMOS, 1998, p. 130)

Conforme parece evidente, bezerro-encourado é um intruso, um órfão que só sobrevive à custa de um subterfúgio, de um golpe. No campo do simbólico, representa o disforme, o não ajustável, o grotesco. O apelido, ainda mais tendo sido cunhado pela mãe do narrador, adquire conotações sentimentais negativas, muito além do meramente físico, deixando antever um certo grau de repulsa que D. Maria Amélia Ferro Ramos nutria pelo seu pequenino bezerro Graciliano.

E por que o apelido cabra-cega? A alcunha deve-se à perda temporária e episódica da visão, graças a uma doença recorrente nos olhos (oftalmia), que lhe precipita no cárcere da escuridão, alheio às pessoas e estrangeiro em relação ao

próprio corpo, segundo seu próprio desabafo: “afastou-me da escola, atrasou-me, (...) a doença de olhos que me perseguiu na meninice. Torturava-me semanas e semanas, eu vivia na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes” (RAMOS, 1998, p. 129). Durante esses períodos, confia que apenas percebia “migalhas de sons” e “farrapos de imagens” (RAMOS, 1998, p. 135).

No entanto, no que se refere ao seu processo de construção da subjetividade e também para o desenvolvimento de suas habilidades de romancista, declara: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras” (RAMOS, 1998, p. 131).

O pequeno Graciliano está caracterizado enfim, pelo menos para sua mãe, como um ser disforme, feio, que possui um corpo esquisito, inadequado e possui uma cegueira esporádica: corpo dilacerado e visão tolhida. O “parecer” de sua mãe acaba por se impor como verdade que o menino introjeta em seu psiquismo e que passa a defini-lo, posteriormente. O menino cresce e evita o contato físico, mas paradoxalmente adquire uma aguda percepção da realidade e dos problemas que incomodam o ser humano em sua dura jornada de superação dos obstáculos naturais e sociais que a vida interpõe entre os sonhos e os sonhadores, entre o desejo e a concretização do sonhado.

Colhemos no artigo de Marcos Siscar uma explicação que nos parece adequada para pensar o extremo constrangimento de Graciliano em relação ao contato físico e à utilização da abjeção em sua obra:

A arte não incorpora simplesmente a violência ou as dores do trauma, nem a lógica da violência ou do trauma, mas mantém em evidência a dificuldade de aproximar-se de si, de seu próprio corpo, de sua cabeça, de suas vísceras, de seus excrementos ou de suas excreções. Ela oferece um espelho, sobre o qual nos debruçamos com o mesmo gesto do condenado à guilhotina, e onde com algum esforço se poderia adivinhar nossa imagem sob o sangue (SISCAR, 2008, p. 25).

Segundo o próprio Graciliano confidenciou em entrevista a Homero Senna, ele estava escrevendo *São Bernardo* quando adoeceu e teve de ir para o hospital, registrando suas impressões nos contos “Paulo” e “O relógio do hospital” (SENNA, 1996, p. 204), reunidos no livro de contos *Insônia*, cuja temática predominante é uma reflexão sobre as intermitências do corpo, e no capítulo final de *Angústia*.

É importante destacar que o conto “Insônia” dialoga com o capítulo “Um enterro”, de *Infância*:

(...) uma hora imóvel, os cotovelos pregados nos joelhos, o queixo nas mãos, os dedos sentindo a dureza dos ossos da cara. O que há de sensível nesta carcaça trêmula concentrou-se nos dedos, e os dedos apalpam ossos de caveira (RAMOS, 1975 p. 12).

(...) toda a carne fugiu, toda a carne apodreceu e foi comida pelos vermes. Um feixe de ossos, escorado à mesa, fuma. Um esqueleto veio da cama até aqui, sacolejando-se, rangendo (RAMOS, 1975 p. 15).

O capítulo “Um enterro” pode ser considerado como o momento de maior agudeza na tematização do desconforto na ocasião do contato com o abjeto, nas descobertas que o menino Graciliano faz no cemitério, no terror produzido pela proximidade do cadáver, do corpo em decomposição. Em suas palavras:

O que eu sentia era nojo. Nojo das pedras, dos tijolos, dos garranchos, certamente impregnados de óleo. Receava tocar em objetos sujos de gordura fúnebre, indelével. Farrapos sem cor, folhas secas, pétalas murchas, fragmentos vagos, juntos em lixo, nauseavam-me: apesar de lavados pelo inverno, queimados pelo verão, deviam conter pus ou tutano (RAMOS, 1998, p. 170).

Tal experiência nos parece ter detonado um processo de reflexão angustiante a respeito da efemeridade da existência e da inexorabilidade da morte, propiciada pelo vislumbre de um esqueleto, que remete ao passado de um ser humano cuja desagregação do corpo no quebra-cabeça de ossos torna palpável a sua própria finitude:

Vi esqueletos em desordem, arcarias de costelas emaranhando-se umas às outras, rosários de vértebras. No monte lúgubre, uma caveira me espiava e parecia zombar de mim. Nunca viera à idéia semelhante horror. Um acervo de porcarias. Difícil imaginá-las frações de pessoas, misturadas, decompondo-se num monturo (RAMOS, 1998, p. 170).

Suor, vista turvada, paralisia, asco – pulsações corporais que se desdobram em uma experiência traumatizante que marca e detona uma série de questionamentos sobre o seu próprio corpo. Leiamos:

Deitei-me num banco, as juntas estalaram. A escuridão cresceu. Fechei os olhos. Mexi os dedos, procurei as falanges, apalpei os braços, o tronco, o pescoço. Tateei o couro cabeludo, forcejando por descobrir lá embaixo as suturas e as saliências. Toquei as maxilas e os zigomas. Contornei as órbitas, esfreguei as pálpebras: o globo se deslocava devagar. Imundície. As pálpebras e o globo iam apodrecer, estavam apodrecendo. Só o esqueleto resistiria. Ossos. Aquela miséria segurava-se em mim, e não havia jeito de eliminá-la (RAMOS, 1998, p. 173).

Parece-nos ter sido este o despertar da consciência de que o narrador possuía um corpo e de que, paradoxalmente, era por intermédio deste corpo

putrescível que ele podia experimentar a vida. Segue-se, então, o questionamento originado a partir de tal processo de conscientização:

Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola, receber castigos da mestra, esaldar os miolos na soma e na diminuição? Para quê, se os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? (RAMOS, 1998, p. 174)

Outra obra extremamente rica no que se refere ao enfoque de questões relativas ao corpo é *Memórias do cárcere* (1953), em que Graciliano confia suas experiências durante a prisão (1936-1937). Aqui, o autor avança na tematização do abjeto. Percebe-se nitidamente uma tentativa desesperada de impedir que seu corpo entre em contato com a sujeira, com a podridão da prisão, segundo se verifica nos seguintes trechos dessa obra:

Indispensável fatigar-me, disciplinar o pensamento rebelde, descrever o balanço das redes, fardos humanos abatidos pelos cantos, a arquejar no enjôo, a vomitar (RAMOS, 2008 a, p. 132).

No centro o lago de urina estava bem iluminado (RAMOS, 2008 a, p. 133).

A partir desse ângulo de visão, num processo lógico de generalização das condições repulsivas do ambiente circundante, a comida parecia-lhe, da mesma forma, contaminada. Numa tentativa de preservar o interior de seu corpo, Graciliano torna-se encapsulado, impermeável ao exterior e avesso ao contato com as pessoas que com ele conviviam neste ambiente abjeto. Passa, então, a não mais se alimentar e, em consequência, a não mais evacuar, interagindo muito pouco com seus companheiros de prisão e quase não falando. Percebem-se, assim, o horror paralisante do abjeto e a tentativa desesperada de manter sua integridade física.

Por volta de meio-dia trouxeram-nos caixões com marmitas e o almoço foi distribuído. Olhei de longe a comida feia, mas não foi o aspecto desagradável que me fez evitá-la: reaparecera-me a inapetência, e só a vista do alimento me provocava náuseas. Voltei-me para o exterior, fui embeber-me na monotonia das ondas, até que a refeição terminasse. Espantava-me conseguir uma pessoa mastigar qualquer coisa diante das imundícies que se agitavam e decompunham na vaga de mijo. O fedor horrível, confusão de cheiros com predominância do amoníaco, já não me afligia: habituara-me a ele e envenenava-me sem perceber isto. (RAMOS, 2008 a, p. 131)

Retomemos a narrativa que constitui o foco central deste capítulo. Aos onze anos o narrador de *Infância* sente de forma consciente as profundas transformações pelas quais seu corpo passa, na travessia da infância para a adolescência. Na verdade, talvez pela primeira vez em sua vida ele se enxergue enquanto ser

humano, corpo individualizado, afeito aos chamamentos da sexualidade, segundo se observa na seguinte passagem:

Aos onze anos experimentei grave desarranjo. (...) Nasceram-me pelos, emagreci – e nos banhos coletivos do Paraíba envergonhei-me da nudez. Era como se o meu corpo se tivesse tornado impuro e feio de repente. Percebi nele vagas exigências, alarmei-me, pela primeira vez me comparei aos homens que se lavavam no rio (RAMOS, 1998, p. 241).

É sintomática a ênfase que o narrador de *Infância* dá à sua relação com os pais. Ao invés de exercerem o habitual papel de professores e provedores, porque inseridos em uma cultura patriarcal em meio ao sertão nordestino, empregam com o narrador um método de ensino baseado em arbitrariedades, torturas e violências. E bem cedo começa o seu processo de encolhimento frente à justiça, ao poder constituído ou à força bruta.

Traçamos um pequeno inventário dos castigos recebidos dos pais aos quais se acostuma, desde muito cedo: “bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas” (RAMOS, 1998, p. 15), “pancadas e gritos” (RAMOS, 1998, p. 17), “gestos desarrazoados, palavras coléricas” (RAMOS, 1998, p. 24), “repreensões” (RAMOS, 1998, p. 27), “chineladas” (RAMOS, 1998, p. 74). A esse respeito, Taísa Vliese esclarece que “o desenvolvimento humano e a formação da subjetividade não são produzidos exclusivamente nas interações harmônicas” (LEMOS, 2002, p. 84).

Encontramos na autora citada uma das metáforas mais interessantes sobre a maneira como se comporta o narrador nos embates cotidianos, sobretudo no relacionamento nada amistoso com os pais: “estado de encolhimento” (LEMOS, 2002, p. 44). É, de fato, a postura reiteradas vezes demonstrada, ao longo da narrativa, numa evidente e eloquente confissão de seu caráter pacífico, que paralisava frente aos gritos e ameaças que precediam surras e castigos sempre injustos, sob o ponto de vista nada isento do narrador.



Ilustração nº 2.

A imagem acima consta da 33ª edição (1998) da editora Record, criada por Darcy Penteado em 1966, e ilustra com bastante precisão o *estado de encolhimento* do narrador de *Infância*. Encolhimento físico, de menino franzino e indefeso que se esconde atrás da muralha de caixas, almejando invisibilidade ou apenas proteção contra as investidas ferozes de seus algozes, seu pai e sua mãe. Encolhimento que se torna emocional, comportamental, frente à intimidação e aos maus tratos a que é submetido. O olhar traduz a expressão de pavor, a expectativa de ser descoberto e punido com rigor pela infração a alguma norma do código familiar, cujas regras nem sempre estavam claras.

Nelly Novaes Coelho aprofunda a compreensão a respeito de outro aspecto psicológico relacionado ao processo de construção da subjetividade do narrador, que a autora define por “ensimesmamento”. Trata-se da alternativa que o menino escolheu em resposta à agressão, à incompreensão e à injustiça a que foi submetido. Imerso em um ambiente de constante desconforto emocional, que “podia tê-lo levado à revolta ou à própria destruição, levou-o antes ao ensimesmamento, à análise, à solidão. Aí entrincheirado, inclina-se sobre si mesmo, através de si analisa

o mundo e procura uma justificação para cada um dos seus gestos; tentando surpreender o fundo secreto de sua natureza” (COELHO, 1978, p. 71).

Apesar de sua “covardia habitual” (RAMOS, 1998, p. 30), o narrador nos conta sobre sua tentativa de causar dor ao moleque José, tentativa frustrada, espécie de teste no qual teve a oportunidade de medir a sua capacidade de “fazer alguém padecer”, constitui uma etapa importante em seu processo de autoafirmação, que cabe examinar em nossa investigação:

Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de manso a uma das solas (...). na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente. Com certeza José nada sentiu. Cobrei ânimo, cheguei-lhe novamente ao pé o inofensivo pau de lenha. Nesse ponto ele berrou com desespero, a dizer que eu o tinha ferido. Meu pai abandonou-o e, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio (RAMOS, 1998, p. 80).

Optando por uma postura de não violência, opta por tornar-se diferente dos pais. A atitude compensatória é psicologicamente óbvia: admiração pelos que não se curvam, pelos que não se encolhem, pelos heróis, pelos decididos e pelos valentes, principalmente “quando isto se grava no papel” (RAMOS, 1998, p. 16), observados à distância, deformados e transformados no laboratório ficcional. No mesmo sentido, cabe transcrever um fragmento de crônica de *Linhas tortas*:

Quem imagina que um escritor é capaz de rebentar caras, meter-se em espalhafatos, nunca viu de perto um desses homens. São as criaturas mais pacatas do mundo. O sujeito que se habitua a compor livros compõe livros – e não passa daí. Diante do papel é tudo: pinta o sete, mata, esfola. Tirem-lhe a pena e o tinteiro – desarmam-no (RAMOS, 2002, p. 99).

Um aspecto interessante da infância de Graciliano, segundo narrado na obra em foco, é a sua aversão à escola, que considera um ambiente de frustração e sofrimento, espécie de castigo, de prisão:

A escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes. Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra. As minhas brincadeiras eram silenciosas. E nem me afoitava a incomodar as pessoas grandes com perguntas. Em consequência, possuía idéias absurdas (RAMOS, 1998, p. 104).

O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. (...) Não há prisão pior que uma escola primária do interior (RAMOS, 1998, p. 188).

Apesar de todos os maus tratos sofridos pelo narrador, este declara que o que mais lhe causou sofrimento na infância foi aprender a ler (RAMOS, 1998, p. 32): “talvez as vergastadas não fossem muito fortes: comparadas ao que senti depois, quando me ensinaram a carta de A B C, valiam pouco”.

É o pai do narrador quem primeiro tenta lhe ensinar a ler, mas com métodos totalmente inadequados, utilizando-se inclusive de tortura física e psicológica. O terror que a figura paterna lhe infundia e a absoluta falta de método geraram uma enorme rejeição pelo alfabeto:

Impossível contentá-lo. E o côvado me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado num desmaio, a garganta seca, a vista escura. As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo. Latejavam, como se funcionassem relógios dentro delas. Era preciso erguê-las. Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer as palpitações dolorosas (RAMOS, 1998, p. 98).

Como efeito imediato disso, o processo de aprendizado do alfabeto é descrito pelo narrador de forma extremamente contundente, deixando antever um profundo incômodo, misto de tristeza e dor (RAMOS, 1998, p. 99): “a cena terrível se reproduziria: berros, cólera imensa a envolver-me, aniquilar-me, destruir os últimos vestígios de consciência, e o pedaço de madeira a martelar a carne machucada”.

Após a desistência do pai, o narrador é encaminhado para a escola, local que considera uma prisão. Ir para a escola foi entendido não como uma etapa natural no desenvolvimento da criança, mas como um castigo por alguma infração. Sobre o processo de fixação e desenvolvimento da leitura, o narrador afirma que “o exercício me produzia enjôo” (RAMOS, 1998, p. 119).

Em relação ao processo de aprendizagem da linguagem escrita, que foi tão penoso para o narrador, consideramos elucidativo o entendimento de Vigotski:

Diferentemente do ensino da linguagem falada, no qual a criança pode se desenvolver por si mesma, o ensino da linguagem escrita depende de um treinamento artificial. Tal treinamento requer atenção e esforços enormes, por parte do professor e do aluno (...). Ao invés de se fundamentar nas necessidades naturalmente desenvolvidas das crianças, e na sua própria atividade, a escrita lhes é imposta de fora, vindo das mãos dos professores (VIGOTSKI, 1998, p. 139-140).

Sobre os livros infantis utilizados na escola em sua infância, localizamos em uma crônica publicada no jornal *O Índio*, de Palmeira dos Índios (AL), em março de 1921, um contundente depoimento do romancista a respeito da total falta de

interface do livro com a vivência cotidiana dos alunos²³, gerando, obviamente, desinteresse e a sensação de tortura. Segundo podemos inferir da leitura de *Infância*, o livro a que o autor se refere no trecho transcrito abaixo é *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, a que foi “compelido a adivinhar, em língua estranha” (RAMOS, 1998, p. 120-121). Eis o depoimento:

Odeio o livro infantil. E odeio-o porque sei que a criança o não compreende. Abram uma dessas famosas seletas clássicas que por aí andam espalhadas. Ainda guardo com rancor a lembrança de uma delas, pançuda, tediosa, soporífera, que me obrigaram a deletrear aos nove anos de idade. Li aquilo de cabo a rabo, e no fim só me ficou a desagradável impressão de haver absorvido coisas estafantes, cheirando a mofo, em uma língua desconhecida, falada há quatrocentos anos por gente de outra raça e de um país muito diferente do meu (RAMOS, 2002, p. 64).

A professora Agnelina teve grande relevância no processo de construção de sua subjetividade e no despertar de uma paixão pela literatura e pela elaboração ficcional (RAMOS, 1998, p. 194): “Essa professora atrasada possuía raro talento para narrar histórias (...). Visitava-nos, prendia-nos até meia-noite com lendas e romances, que estirava e coloria admiravelmente. Nada me ensinou, mas transmitiu-me afeição às mentiras impressas”.

Para alguém que teve o processo de alfabetização tão conturbado, com a presença constante de humilhação, frustração e até mesmo de dor física, nos parece absolutamente desconcertante o fato de ter sido exatamente a leitura que proporcionou ao narrador o que seus pais lhe negaram durante toda a sua infância - o prazer e a liberdade: “em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. Mudei hábitos e linguagem. Minha mãe notou as modificações com impaciência” (RAMOS, 1998, p. 216). E comentando sobre Jerônimo Barreto, declara que este lhe “fornecia a provisão de sonhos”. Sonhos estes que também lhe foram negados.

Para o menino de *Infância*, a leitura descortina uma série de possibilidades, dentre as quais a fuga de suas experiências traumáticas cotidianas e o mergulho num universo de imaginação, lúdico e fascinante justamente por ser ficcional e que, segundo Taísa Vliese, se configura e reafirma enquanto “lugar de realização dos desejos reprimidos” (LEMOS, 2002, p. 46).

²³ Paulo Freire, em sua obra *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*, enfatiza a necessidade de respeitar os saberes com os quais os alunos chegam à sala de aula, sendo uma obrigação da escola promover uma correlação entre estes saberes e os conteúdos ministrados nas aulas. Transcrevemos a reflexão do pedagogo: “Por que não estabelecer uma necessária ‘intimidade’ entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos?” (FREIRE, 1996, p. 34).

5. MEMÓRIA E FICÇÃO EM *ANGÚSTIA*

5.1. Graciliano da Silva

Nós somos determinados pelas impressões de nossa infância, pelas influências de nossos pais, e por nossa educação de uma maneira tão íntima que esses prejuízos têm raízes profundas e não se deixam arrancar tão facilmente por motivos racionais ou por sua vontade.

Frederic Nietzsche

Confrontando as leituras de *Angústia* e *Infância*, podemos perceber o aproveitamento ficcional de acontecimentos traumáticos da infância do autor na elaboração da infância do personagem Luís da Silva, de *Angústia*.

Alguns críticos relevantes já se dedicaram ao exame desta questão. Octavio de Faria considera *Infância* como memórias reais, em contraposição a *Angústia*, que considera memórias irreais (DE FARIA, 1998, p. 261). Já Antonio Candido enxerga nesta última obra uma autobiografia potencial (CANDIDO, 1992, p. 41).

Em sua obra *Ficção e confissão*, Candido reproduz uma interessantíssima carta endereçada a ele por Graciliano Ramos (CANDIDO, 1992, p. 8), em que este, analisando seu romance *Angústia*, que grande parte da crítica e do público consideram seu melhor livro, declara simplesmente que o considera um livro mal escrito²⁴ e que se deve “afastar a idéia de o terem prejudicado as reminiscências pessoais, que não prejudicaram *Infância*”. E aqui é o próprio romancista que evidencia a utilização intencional de dados biográficos na obra ficcional.

Angústia é um romance de Graciliano Ramos no qual podemos perceber uma intensa interpenetração das esferas biográfica e ficcional, sobretudo quando confrontamos esta obra e *Infância*. Cabe inicialmente ressaltar que ambas são narradas em 1ª pessoa, o que confere à narrativa um tom unidimensional, uma vez que há apenas em jogo os pensamentos, as percepções e os sentimentos do narrador.

²⁴ Ricardo Ramos declara que *Angústia* era o livro preferido de Graciliano: “Falava nele de maneira diferente, o tom mudava e as palavras também, a gente notava. Um envolvimento maior, talvez uma ligação mais pessoal” (RAMOS, 1992, p. 109).

A trama de *Angústia* se desenrola sob a concepção de uma mente transtornada que desfigura o real. Antonio Candido ressalta que, em relação a Luís da Silva, “as relações humanas lhe parecem sempre contaminadas” (CANDIDO, 1992, p. 39). Desta forma, ele enxerga no ser humano as mazelas morais de que é portador, e no contato com o outro um risco e um duelo, que deve ser sempre medido.

O título do romance não poderia ser mais adequado: o que mais nos chama a atenção é a atmosfera do romance: sufocante, angustiante, desde a primeira frase do livro à última. Somos envolvidos em um crescente estado de delírio, de insatisfação, de revolta, de desequilíbrio emocional, de misantropia, de abulia, de violência verbal, de sexualidade reprimida, enfim, uma atmosfera que, segundo Leonardo Almeida Filho, “oscila entre o sonho e o pesadelo” (ALMEIDA FILHO, 2008 p. 68), fruto de uma linguagem crua, brutal, frequentemente escatológica, por vezes obscena e até mesmo de baixo calão, engenhosamente arquitetada, a qual vai se tornando explosiva, irrespirável e, por fim, asfixiante²⁵.

Um recurso interessante e eficaz utilizado por Graciliano na tessitura de *Angústia*, que projeta na trama um tom de delírio constante, é a implosão do tempo da narrativa em três planos: o recuo ao passado de Luís da Silva, por meio da recordação de sua infância, o tempo presente e o tempo empregado em diálogo consigo mesmo²⁶.

Alfredo Bosi sintetiza essas características e acrescenta a elas o mecanismo da auto-análise constante como uma tentativa de compreender o outro, compreendendo-se:

De um lado, a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o rosto contemplado e cria uma atmosfera de mau humor e de pesadelo; de outro, a auto-análise, a ‘parada’ que significa o esforço de compreender e de dizer a própria consciência (BOSI, 1994, p. 403).

O clima fragmentado da narrativa é, na verdade, reflexo do interior estilhaçado de Luís da Silva, enlouquecido pela consciência de sua inferioridade econômica e social. A definição de Helio Pólvora é precisa: “Luís da Silva não é um

²⁵ O clima de pesadelo também é identificado por Vivina de Assis Viana (1981).

²⁶ Para um maior aprofundamento a respeito do emprego tríplice do tempo na narrativa de *Angústia*, consultar o artigo de Nelson Coutinho (1978) e “Os bichos do subterrâneo”, de Antonio Candido (1992).

homem anônimo dentro da multidão. É uma multidão dentro de um só corpo” (PÓLVORA, 1978, p. 130).

Segundo Vivina de Assis Viana, a linguagem utilizada por Graciliano para escrever a história de Luís da Silva é fiel ao clima de pesadelo, uma linguagem de pesadelo, na qual

(...) consciente e inconsciente se misturam, se separam, às vezes ficam lado a lado. Passado, presente, futuro, realidade, imaginação, visões, tudo isso são fragmentos de um bloco único que a figura neurótica de Luís da Silva manuseia como lhe convém, ora ligando, ora desmanchando, despedaçando (VIANA, 1981, p. 101).

Lúcia Helena Carvalho nos esclarece que o discurso de Luís da Silva transgride a “repressão racionalista” e “constrói-se, quase que livremente, sob o ritmo alucinado de estados paranormais” (CARVALHO, 1983, p. 20), configurando-se como uma “reduplicação infinita de um mesmo acontecimento” (CARVALHO, 1983, p. 25).

Ao analisar o romance em foco, Antonio Candido conceitua a “técnica do devaneio”, recurso estilístico de que se utiliza Graciliano Ramos para caracterizar a obscuridade da mente de Luís da Silva, espécie de monólogo interior que não visa interlocutor e que deriva da necessidade íntima de auto-análise:

No plano da representação estritamente individual, encontramos a técnica do devaneio, que, em romance na primeira pessoa, serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade (CANDIDO, 1992, p. 20).

O crítico citado ressalta ainda que as principais características de Luís da Silva são nojo, inércia e desespero. A este rol acrescentamos a misantropia.

Antonio Candido igualmente põe em evidência o fato de que, a todo momento, Luís da Silva remete obsessivamente à sua infância na medida em que repassa fatos e sentimentos que “pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser” (CANDIDO, 1992, p. 40). Neste contexto, cabe perfeitamente nossa possibilidade de leitura que enxerga simetrias entre Luís da Silva e Graciliano Ramos, sobretudo no que se refere à infância do primeiro, quando a analisamos em confronto com a de Graciliano, conforme narrada em *Infância*. Estamos aqui inteiramente de acordo com Antonio Candido, que considera Luís da Silva um personagem criado com premissas autobiográficas.

No sentido de tentar elucidar a ficcionalização da experiência na obra de Graciliano Ramos, julgamos extremamente oportuno mapear os pontos de contato entre a infância do protagonista de *Angústia*, e a infância de Graciliano Ramos, tal como descrita em *Infância*.

Luís da Silva afirma que sempre brincava só e depois o reafirma, considerando esta a razão de ter crescido “besta e mofino” (RAMOS, 2003, p. 112). Outro aspecto que percebemos ter bastante importância para o desenvolvimento psicológico de ambos é o fato de considerar a escola um local onde se vivencia uma atmosfera de tristezas, medos e frustrações, o mesmo que acontece com o protagonista de *Infância*, segundo observamos no capítulo 4 deste trabalho.

Passamos agora a uma fase do estudo em que nos deteremos na análise da personalidade de Luís da Silva, com o objetivo de percebermos a projeção de características pessoais de Graciliano.

Primeiramente um auto-retrato de Luís da Silva: ele se enxerga como um pobre-diabo, feio (olhos baços, boca muito grande, nariz grosso), tímido, com trinta e cinco anos, funcionário público (trabalha num jornal) de ocupações marcadas pelo regulamento, sorriso besta, atrapalhado, encolhido, alheio ao sentimento (RAMOS, 2003, p. 98). Em suas palavras, “o amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta”. Confessa ser mal educado, ignorante e insensível. Considerava-se um “valor miúdo, uma espécie de níquel social” (RAMOS, 2003, p. 35) e também um “parafuso insignificante na máquina do Estado” (RAMOS, 2003, p. 110), numa evidente tendência autodepreciativa. Já vimos como o próprio Graciliano Ramos demonstra, em sua correspondência, atitude semelhante em relação a si mesmo.

Em virtude da desestruturação psicológica em que vive, Luís da Silva busca refúgio no passado, época remota que lhe inspira confiança e o remete a um estado de tranquilidade e inocência perdidas: “procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, 2003, p. 18).

Ele tem a consciência de que a mutilação psicológica manifesta-se em nível interno, pois acredita que, na aparência, ele é um ser humano ordinário: “Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer”

(RAMOS, 2003, p. 19).

Outro ponto de convergência entre o pensamento de Graciliano Ramos e o de Luís da Silva é a consciência da imprecisão da memória e da necessidade do preenchimento de lacunas lógicas e circunstanciais pela imaginação, como se verifica no seguinte trecho de *Angústia*: “De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou” (RAMOS, 2003, p. 14).

Também nesse romance encontramos presente a visão de Graciliano sobre a importância da vivência na elaboração ficcional: “Eu estava ali como repórter, colhendo impressões” (RAMOS, 2003, p. 110).

Deve-se destacar que outro ponto de contato é a profissão de ambos, além de uma constante e impiedosa autocrítica que tende a considerar analfabeto o escritor e desprezível a sua produção literária, fruto muito mais de uma inabilidade para outra ocupação do que propriamente de vocação (RAMOS, 2003, p. 41): “Habituei-me a escrever (...). Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que meus escritos não prestam”. E também (RAMOS, 2003, p. 43): “É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda”. E ainda (RAMOS, 2003, p. 153): “sapeco uma literatura ordinária, constrangido. Sei que estou praticando safadeza”. E mais: “Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino” (RAMOS, 2003, p. 212).

Outra característica compartilhada por Graciliano e Luís da Silva é a obsessão por limpeza. É o próprio narrador de *Angústia* quem nos conta:

Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina (RAMOS, 2003, p. 151).

Ricardo Ramos localiza este mesmo comportamento no romancista:

Sua toalete era meticulosa e demorada: limpar a nicotina dos dedos à custa de pedra-pomes, lixar as unhas, escanhoar-se, depois no chuveiro duas ou três ensaboadas, esfregando-se todo (as orelhas exigiam cuidados pacientes), afinal enxugar-se ou, melhor, friccionar-se longamente com a toalha. As vestir-se, estava de um vermelho arroxeadado. E sempre de modo automático, seguindo a mesma ordem. Tinha mania de limpeza, sem dúvida. Para quem leu *Infância* não será novidade. Um hábito que vinha de longe, enraizado, e creio se amiudando, ao mesmo tempo que se ampliava, ganhando várias direções (RAMOS, 1992, p. 96).

Livrar-se de poeiras, de objetos, de contatos. A limpar-se de imaginarias impurezas. Sou testemunha, e admito que me divertindo, das ocasiões em que lhe apertavam a mão, dentro de casa, e ele disfarçado saía para lavá-la. Antes disso, nem acendia cigarro (RAMOS, 1992, p. 97).

Outra característica compartilhada é a inadaptação da roupa ao corpo, tematizada em *Infância* e praticamente replicada em *Angústia*, que, na verdade, simboliza uma espécie de mal estar do corpo e remete ao tema do “bezerro-encourado”, abordado no capítulo 2 deste trabalho. Leiamos:

A minha camisa estufa no peito, é um desastre. Quando caminho, a cabeça baixa, como a procurar dinheiro perdido no chão, há sempre muito pano subindo-me na barriga, machucando-se, e é necessário puxá-lo, ajeitá-lo, sujeitá-lo com o cinto, que se afrouxa. Estes movimentos contínuos dão-me a aparência de um boneco desengonçado, uma criatura mordida pelas pulgas. A camisa sobe constantemente, não há meio de conservá-la estirada (RAMOS, 2003, p. 114).

Carlos Alberto dos Santos Abel ressalta que a centena final do bilhete de loteria (16.384), o qual Luís da Silva repete insistentemente, no final da narrativa, “está ligada ao passado do jovem Graciliano, ao Tiro de Guerra 384, onde prestara o serviço militar obrigatório e do qual não tinha boas recordações” (ABEL, 1999, p. 297).

Em relação ao “estado de encolhimento” do narrador de *Infância*, o qual foi objeto de análise neste trabalho no capítulo anterior, situamos na fala de Luís da Silva menção a esta característica, quando diz que se retraía como um animal acuado (RAMOS, 2003, p. 20) e quando afirma ser “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (RAMOS, 2003, p. 22).

5.2 Tecido de angústias

O homem tem uma demência soberana, que o faz sempre sofrer na esperança de não sofrer mais e a vida escapa-lhe enquanto espera gozar os bens que adquiriu, a preço de grandes esforços.

Leonardo da Vinci

Prosseguindo nossa investigação, empreenderemos uma análise pormenorizada de *Angústia*, buscando exemplificar com passagens do romance

questões relacionadas à experiência do corpo, à memória e à ficcionalização de si, em diálogo com a fundamentação teórica desenvolvida anteriormente.

O romance inicia-se após o assassinato de Julião Tavares, ou seja, toda a narrativa desenvolve-se de forma cíclica, começando pelo fim e depois, em flashback, narrando os acontecimentos ocorridos no passado até o momento do início da narração.

Luís da Silva encontra-se em progressivo estado de perturbação mental, de desconexão com o real, conforme se evidencia nas passagens abaixo:

Difilmente poderia distinguir a realidade da ficção (p. 26).

Nunca presto atenção às coisas, não sei pra que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! (...) sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba (p. 75).

Entro na realidade cheio de vergonha (p. 124).

Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos (p. 152).

Desde a primeira vez que Luís da Silva vê Marina, sua vida torna-se obsessivamente direcionada a ela e, apesar de utilizar quase dez páginas descrevendo-a, os adjetivos são pejorativos, no entanto, deixam transparecer os sentimentos exaltados que Marina desperta nele. Cabe listá-los: “sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados”, “não havia nada interessante nela”, “azougue”, “lambisgóia”, “mulherinha”, “coisinha loura”, “pequena estouvada”, “perua”, “frívola, incapaz de agarrar uma idéia”. (RAMOS, 2003, p. 30-37). Sintetizando este ponto de vista, Letícia Malard ressalta que “Marina lhe desperta os instintos reprimidos e é encarada de forma distorcida, como um animal lúbrico em quem ele se projeta” (MALARD, 1979, p. 61-62).

A “invasão” do rival Julião Tavares em seu cotidiano, em sua privacidade, em sua casa, desestrutura Luís da Silva, perturbando sua existência mecanizada e abúlica, demonstrando uma total falta de instrumental psicológico que o habilitasse a conviver:

Dias depois fez-me uma visita. Em seguida familiarizou-se. E era Luís para aqui, Luís para ali, elogios na tábua da venta, só com o fim de receber outros. Não tenho jeito para isso. Duas, três horas de chateação, que me deixam enervado, besta, roendo as unhas (RAMOS, 2003, p. 41).

No mesmo sentido destaca-se a seguinte observação: “Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos” (RAMOS, 2003, p. 42). E ainda: “A tranqüilidade era pouco a pouco substituída por uma inquietação que me tornava brutal com os companheiros. Instabilidade, ruína, o mundo perdido. Não argumentava, não me explicava” (RAMOS, 2003, p. 157)

A resposta de Luís da Silva à inconveniente presença do outro é uma tentativa, que nos parece infantil, de desconsiderar sua existência: “Procurei mesmo capacitar-me de que Julião Tavares não existia. Julião Tavares era uma sensação. Uma sensação desagradável” (RAMOS, 2003, p. 80). O desconforto transforma-se em frustração, quando Luís da Silva é preterido em sua pretensão de casar-se com Mariana. Consideramos oportuno transcrever o momento a partir do qual se acentua o descontrole emocional do protagonista, e se instala uma progressiva agressividade.

Ao chegar à Rua do Macena recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta, brutalmente, o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas (RAMOS, 2003, p. 71).

Como efeito dessa constatação, Luís da Silva passa a viver em crescente angústia, fomentando, dia após dia, um projeto de vingança, de revide em relação à vida: “Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego” (RAMOS, 2003, p. 135). A metáfora do prego é preciosa e se revela na narrativa como um longo processo de amadurecimento, não da ideia do assassinato, mas das diversas possibilidades de extermínio. A primeira menção do desejo/plano de assassinar Julião Tavares surge na página 73 do romance e se estende até a efetivação do crime, nos momentos finais da narrativa. Luís da Silva pensa, sadicamente, em diversas possibilidades: apedrejado – “Desejei atirar todos aqueles paralelepípedos em cima de Julião Tavares” (p. 73) -; derretido – “Assaltava-me o desejo de ver Julião Tavares sujo de azeite e carvão, recebendo na cara as faíscas da fornalha. Porque não? Derretendo as banhas” (p. 87) -; enforcado – “Enforcado, Julião Tavares enforcado”, “Dentro de alguns anos estaria enforcado”, “Julião Tavares seria enforcado” (p. 116-118) -; cortado em pedaços – “Julião Tavares

cortado em pedaços (...). Nojo, medo, horror ao sangue” (p. 136) -; alvejado por um tiro – “sobre o encosto do banco apoiava-se um rifle imaginário dirigido às costas de Julião Tavares” (p. 175). No entanto, uma corda recebida de presente de Seu Ivo faz com que se decida: enforcamento.

A narração do assassinato é entremeada a uma espécie de frenesi, uma alegria imensa que invade Luís da Silva por ter tido a coragem de promover o desaparecimento de seu rival. Cabe transcrever a passagem:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. (...) Uma alegria enorme encheu-me. (...) Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina (RAMOS, 2003, p. 186).

Após o assassinato, feito que julgava imprescindível para que pudesse recuperar²⁷ o equilíbrio psíquico e reatar o noivado com Marina, Luís da Silva percebe a total inutilidade²⁸ de seu ato. Tal afirmativa pode ser respaldada pela declaração do narrador, logo no início do romance, sobre a inutilidade das mãos que estrangularam Julião Tavares: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis” (RAMOS, 2002, p. 5). Denis de Moraes ressalta que, como Luís da Silva não reconhece a perspectiva da libertação, “o seu desequilíbrio interior distorce a realidade e o impele à obsessão do crime como saída para o impasse – o que nada mais é do que uma manifestação patológica de alienação e de conformismo” (MORAES, 1996, p. 98). Maria Izabel Brunacci põe em evidência que Luís da Silva “não mobiliza forças dentro de si para se contrapor ao que o subjuga” (BRUNACCI, 2008 p. 144).

Segundo Massaud Moisés, Luís da Silva pratica o crime como um autômato cujo “recobro momentâneo dos sentidos deu-lhe a sensação mortificante da angústia, que o acompanhará para todo o sempre” (MOISÉS, 1978, p. 232).

²⁷ Benjamin Abdala Júnior considera que a morte de Julião Tavares significava, para Luís da Silva, um “processo de Libertação” (ABDALA JÚNIOR, 1981 p. 41), que, no entanto, é frustrado pelo reconhecimento de que absolutamente nada havia mudado.

²⁸ No mesmo sentido, Carlos Alberto dos Santos Abel (1999, p. 368).

Angústia pela decadência econômica e social, angústia pela perda da mulher amada, angústia pela inutilidade de seu crime. Lúcia Helena Carvalho ressalta que o assassinato de Julião Tavares não é capaz de “destruir a sensação demoníaca de inquietação que persegue Luís da Silva” (CARVALHO, 1983, p. 95).

Após o crime, Luís da Silva, delirante, imagina-se sendo interrogado e mesmo torturado, demonstrando o que Lúcia Helena Carvalho define por “necessidade catártica de confessar” (CARVALHO, 1983, p. 95). Sobre esta questão, localizamos no pensamento de Freud, explicitado por Leonardo Almeida Filho, uma reflexão a respeito do poder libertador da palavra:

Para Freud, portanto, cuja intenção primordial era a cura de seus pacientes pela verbalização de suas angústias, pela expressão do que neles estava reprimido e lhes provocava sintomas neuróticos, a palavra constituía justamente uma espécie de antídoto ao veneno gerado pela repressão (ALMEIDA FILHO, 2008, p. 125).

Luís da Silva se enxerga como uma criatura abjeta, ordinária, um reles funcionário público, que viveu sem deixar grandes marcas na vida, estéril e dementado. Em suas próprias palavras:

Uma criatura ordinária, um funcionário que faltava à repartição. (...) Um funcionário. Pus-me a rir como um idiota. Continuará a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas. – “Perfeitamente”. O sorriso sem-vergonha concordando com tudo. “Perfeitamente”. Não tinha praticado nenhuma façanha (RAMOS, 2003, p. 211).

Em *Angústia*, localizamos a utilização do delírio como um importante ingrediente ficcional. Sobre esta questão, importa ainda remeter ao pensamento de Freud, que nos esclarece que:

Em primeiro lugar, o delírio pertence ao grupo de estados patológicos que não produzem efeito direto sobre o corpo, mas que se manifestam apenas por indicações mentais. Em segundo lugar, é caracterizado pelo fato de que nele as “fantasias” ganharam a primazia, transformando-se em crença e passando a influenciar as ações (FREUD, 1976, p. 51).

Ou seja, passado e presente se conectam, criando novos sentidos, novas imagens, geralmente angustiantes, que revelam intenso desequilíbrio psíquico. Exatamente o que presenciamos acontecer com Luís da Silva desde o seu

rompimento com Marina, estado psíquico em evidente fuga da realidade, e intensificado após o assassinato de Julião Tavares²⁹.

O monólogo final delirante e febril do protagonista inicia-se na página 213 e vai até a 222, parágrafo único em que lembranças da infância se unem à ruminação dos acontecimentos vivenciados entre a entrada de Marina em sua vida e a morte de Julião Tavares, tudo entremeado à exteriorização de uma autopunição promovida por sua consciência culpada. Ele finaliza, simbolicamente, declarando a exaustão de sua memória, que também pode ser encarada como o processo de recalque daqueles acontecimentos que a sua mente tenta soterrar em seu labirinto: “Sem memória, um idiota” (RAMOS, 2003, p. 214), “Sem memória” (RAMOS, 2003, p. 215).

²⁹ Sobre a questão do delírio, Leonardo Almeida Filho faz uma interessante provocação: “acreditamos que não constituiria nenhuma surpresa descobrir, no fim das contas, que tudo não tivesse passado de mero e criativo delírio de Luís da Silva” (ALMEIDA FILHO, 2008, p. 68).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na investigação do projeto literário de Graciliano Ramos, concluímos que este foi um grande mestre da literatura brasileira não apenas porque denunciou a fome, a seca, o desmando dos coronéis nordestinos, mas também porque, ao observar seus personagens em confronto com as adversidades sejam elas naturais, relacionais ou sociais, foi capaz de nos desnudar sentimentos, pensamentos e atitudes universais, utilizando como instrumento de expressão e de reflexão, o romance.

O que nos parece fora de qualquer questionamento é o fato de o seu projeto literário estar essencialmente ligado a uma busca da verdade no sentido da recusa sistemática em disfarçar ou deturpar acontecimentos, ações e sentimentos humanos, mesmo os mais torpes e indignos, empreendendo, segundo Octavio de Faria, uma “busca rigorosa, impiedosa mesmo, do humano puro, do sentido essencial do depoimento humano” (FARIA, 1998, p. 264).

Enfatizamos a tematização do corpo na obra do romancista enquanto instrumento propiciatório das experiências adquiridas, sobretudo em *Infância*, espelho da dor e da abjeção, lembranças que, arquivadas na memória, são reaproveitadas na elaboração de *Angústia*.

Tivemos a oportunidade de mapear as evidências da utilização de experiências pessoais e observações do escritor como matéria prima para o enriquecimento do texto ficcional, junção bem dosada de memória e ficção, equilibradas por um intenso processo de lapidação das “imperfeições” do texto, quase uma atividade artesanal.

Em nosso objetivo de desmistificar o enquadramento didático da obra do romancista na segunda geração do Modernismo, nos deparamos com o pensamento de Alfredo Bosi, que se afiniza com o nosso e enfatiza que a modernidade de Graciliano advém não de sua filiação cega ao movimento modernista e, sim, justamente por meio de sua busca obsessiva por um texto livre de “impurezas”. Em suas palavras:

(...) a modernidade de Graciliano Ramos tem pouco a ver com o Modernismo e nada a ver com as modas literárias para as quais o escritor pode apresentar um quê de inatural. Ela vem da sua opção pelo maior grau possível de despojamento, pela sua recusa sistemática de intrusões pitorescas, chulas ou piegas (BOSI, 1994, p. 404).

Ana Cristina Chiara põe em evidência que “uma espécie de aura referencial parece expandir-se por toda a obra ficcional de Graciliano Ramos” (CHIARA, 2003, p. 26). De fato, concluímos pela impossibilidade absoluta de discernir entre o referencial e o ficcional na obra do romancista, embora tenhamos a constante impressão de que o autor está sempre atuando na narrativa, como personagem de si mesmo. Neste contexto, pudemos perceber a grande ênfase atribuída pelo autor à memória no processo de fabricação do passado, sobretudo em *Infância*, utilizado neste trabalho, em conjunto com a correspondência íntima do romancista e de suas crônicas, como chave de decifração de *Angústia*.

Antonio Candido ressalta a importância de *Angústia* no projeto literário de Graciliano Ramos na medida em que, de fato, este livro nos parece ser uma espécie de laboratório em que o autor dosou ficção e biografia, talvez porque estivesse pensando em lançar-se na confissão “pura” ou talvez, a partir da junção destes elementos, é que tenha surgido a necessidade de mergulhar mais acentuadamente em si, narrando suas próprias experiências. Desse modo, o livro funciona na obra de Graciliano como um elo entre os romances e os livros (autoproclamados) autobiográficos. Nas palavras do crítico citado:

Parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco do muito que, nele, foi pisado e reprimido. E representa na sua obra 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 (CANDIDO, 1992, p. 43).

Luís Bueno considera que, com *Angústia*, a obra de Graciliano Ramos “chega a um ponto máximo de exploração psicológica do problema da relação com o outro” e que é justamente através deste conflito com o outro que Graciliano “empreendeu a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir” (BUENO, 2006, p. 641).

Finalizando nossas reflexões, pudemos constatar que, não só na obra de Graciliano Ramos, como na maioria dos escritores contemporâneos, há um diálogo permanente entre experiência e observação, objetivando o enriquecimento da obra literária, sendo, talvez, exatamente esta consciente ambiguidade, gerada pela falta de clareza nestas duas esferas, a marca mais substancial para a caracterização da

prosa contemporânea, razão pela qual podemos considerar Graciliano um precursor deste estilo híbrido definido como autoficção, contribuição mais relevante deste estudo.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvão imenso do espírito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ARAÚJO, Raymundo. Graciliano reencontrado. In: MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ATHAYDE, Tristão de. Os ramos de Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste*. Rio de Janeiro: Record, Martins, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem; O corpo como valor: o corpo interior. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Biografia e autobiografia antigas. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BARRENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Editora da UNICAMP, 1988.

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: _____. *Memória e vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luiz. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. A Ficção, As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho e Graciliano Ramos. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BUENO, Luís. Diante do outro: Angústia. In: _____. *História do romance de 30*. São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANDIDO, Antônio. A revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

CHIARA, Ana Cristina. Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário. In: _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Do caos ao cérebro. In: _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. Valores do abjeto: uma introdução. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Valores do Abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ELISBON, Êudma Poliana Medeiros. Um autor: uma trajetória (sobre Graciliano Ramos). In: MORAES, Alexandre; DALVI, Maria Amélia; SCARDINO, Rafaela (Org.). *A crítica literária: percursos, métodos, exercícios*. Vitória: Ed. PPGL, 2009.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FEITOSA, Charles. Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FILHO, Adonias. Volta a Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, Martins, 1975.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

_____. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREIRE, Paulo. Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos. In: _____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: _____. *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

GIACOIA JR, Oswaldo. Resposta a uma questão: o que pode um corpo? In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JANSON, H. W. *História da arte*. Trad. J.A. Ferreira de Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KENSKI, Vani Moreira. Sobre o conceito de memória. In: FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Org.). *A pesquisa em educação e as transformações do conhecimento*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

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

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEMONS, Taísa Vliese de. *Graciliano Ramos – A infância pelas mãos do escritor – um ensaio sobre a formação da subjetividade na psicologia sócio-histórica*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Musa Editora, 2002.

LOBATO, Monteiro. Emília resolve escrever suas memórias; Dona Benta descobre as Memórias da Emília. In: _____. *Memórias da Emília*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959.

MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. A gênese do crime em “Angústia”, de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Graciliano Ramos; O leitor português e o romance brasileiro contemporâneo; Sobre o romance contemporâneo. In: _____. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NIETZSCHE, Frederic. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: _____. *Considerações intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ORTEGA, Francisco; ZORZANELLI, Rafaela. *Corpo em evidência: a ciência e a redefinição do humano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAES, José Paulo. Amor/humor por via postal. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas de amor a Heloísa*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. Auto-retrato aos 56 anos. In: _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, Martins, 1975.

_____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

RAMOS, Nuno. Manchas na pele, linguagem. In: _____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008 b.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

REVEL, Jacques; PETER, Jean-Pierre. O corpo. In: LE GOFF, Jacques. *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.

RODRIGUES, Maria Aparecida. Autobiografias: as formas de escrita do eu. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 14, n. 9, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SCARANO, Laura. *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

SENNA, Homero. *República das letras: Entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SIBILIA, Paula. Mitos da tecnociência I: ascensão e queda do homem-máquina. In: _____. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SISCAR, Marcos. A cabeça de Charles Baudelaire. In: DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula (Org.). *Valores do Abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. *Mito & pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIANA, Vivina de Assis. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VIEGAS, Ana Claudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura Brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. Trad. José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1998.