

P A P E L , P E N A S E T I N T A

SÉRGIO ANTÔNIO SILVA

P A P E L , P E N A S E T I N T A

A MEMÓRIA DA ESCRITA EM GRACILIANO RAMOS

Belo Horizonte

2006

SÉRGIO ANTÔNIO SILVA

P A P E L , P E N A S E T I N T A

A MEMÓRIA DA ESCRITA EM GRACILIANO RAMOS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura e Psicanálise

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Castello Branco

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

Julho de 2006

Para Fernanda, parceira literária, romance sem fim.

AGRADECIMENTOS

A Lucia Castello Branco, pela orientação do texto e da vida.

A Ruth Silviano Brandão, pelo tempo dedicado a este trabalho.

Ao Ram Mandil, pelos ensinamentos sobre a angústia.

A Sônia Queiroz, pela casa da escrita.

A Maria Inês de Almeida, pelas prosas sobre Graciliano Ramos.

Ao paulo de andrade, pelos sinais fugazes.

À Pós-Graduação, pelo acolhimento e apoio.

Aos professores e amigos da Faculdade de Letras da UFMG.

Esta tese foi realizada com o auxílio financeiro do CNPq.

RESUMO

Leitura da obra de Graciliano Ramos, sobretudo dos romances *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, privilegiando, nesta leitura, duas questões teóricas. A primeira delas diz respeito ao *olhar* que, na obra em estudo, volta-se para as sombras, as névoas, construindo, assim, uma relação com o medo, o temor, a angústia. A segunda delas trata da *memória da escrita*, conceito erigido a partir da própria representação do ato de escrever nos romances de Graciliano Ramos, especificamente, e em sua obra de uma maneira geral.

ABSTRACT

This is a reading of Graciliano Ramos's works, especially the novels *Caetés*, *S. Bernardo* and *Angústia*, emphasizing two theoretical issues. The first one is related to the *look* which, in the mentioned works, is directed towards the shadows and the obscure, building a relationship with fear and anguish. The second one deals with the notion of *memory of writing*, a concept built from the representation of the act of writing itself in Ramos's novels, specifically, and in his work, generally speaking.

Não gozarás aqui de grande conforto – mas sempre encontrarás um quarto com duas cadeiras e uma mesa, um bocado de livros, uma bilha d'água, papel, penas e tinta, enfim o necessário a um indivíduo que tem fumaças de literatura.

Graciliano Ramos, *Cartas*

era um vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz de plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face, nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem.

Maria Gabriela Llansol, *Causa amante*

LISTA DE ABREVIATURAS

Al: *Alexandre e outros heróis*

A: *Angústia*

C: *Caetés*

Ca: *Cartas*

I: *Infância*

Ins: *Insônia*

LT: *Linhas tortas*

MC: *Memórias do cárcere*

SB: *São Bernardo*

V: *Viagem*

VS: *Vidas secas*

VA: *Viventes das Alagoas*

SUMÁRIO

Introdução: Fumaças de literatura	12
Parte 1: Gestos de escrita	
Capítulo 1: O olho torto de Graciliano	16
Capítulo 2: Memória da escrita	63
Parte 2: Lugares de escrita	
Capítulo 3: <i>Caetés</i> , o começo	85
Capítulo 4: <i>S. Bernardo</i> , o deslocamento	124
Capítulo 5: <i>Angústia</i> , o corte	158
Conclusão: Apenas um cisco no olho	198
Referências	209

INTRODUÇÃO

FUMAÇAS DE LITERATURA

A intervenção social de um texto (que não se realiza necessariamente no tempo em que se publica esse texto) não se mede nem pela popularidade da sua audiência, nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que projeta para alguns sociólogos ávidos de recolhê-lo, antes pela violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica. Esse excesso tem nome: escritura. (Barthes, 1990, p. 13).

A obra de Graciliano Ramos, tal como as obras de escritores contemporâneos seus, é reconhecida como intencionalmente voltada para a “intervenção social”. Não lhe basta o valor ou a beleza da arte, é preciso que ela combata as injustiças humanas, mais especificamente aquelas geradas por um sistema de exploração dos pobres por classes dominantes, ricas, poderosas, num Brasil totalmente contraditório, nesse sentido. Além disso, é preciso que ela seja instrumento de tomada de consciência, de transformação, de superação dessa realidade desigual e injusta. Aliás, são esses dois aspectos que fazem com que uma boa literatura possa ser reconhecida como tal.

A riqueza integral da obra de Graciliano Ramos só pode ser entrevista na medida em que verificamos a sua íntima relação com o panorama social da época. [...] O quadro brasileiro denunciado é aquele que vinha se delineando desde os primeiros dias da República e acabou responsável pelos conflitos armados do tenentismo, retaguarda da revolução de 30. (Mourão, 2003, p. 164).

Essa mesma obra, por sua vez, surpreende ao adentrando por caminhos menos referenciais, menos voltados às contradições históricas do capitalismo num Brasil também ele contraditório. Desse modo, Graciliano Ramos escreve sua literatura, com um olhar para dentro e outro para fora.

Na junção desses olhares surge uma terceira visão, o *excesso* de que nos diz Roland Barthes, que é a escritura, no caso, de Graciliano Ramos. Para falar desse excesso, da *escritura* desse autor, buscamos uma imagem nas histórias de Alexandre, escritas por Graciliano Ramos.¹ Trata-se do “olho torto”, aquele que, colocado às avessas, enxerga o dentro e o fora simultaneamente, promovendo um olhar a mais, um terceiro olhar, ou, para usarmos uma expressão de Maurice Blanchot, uma *relação do terceiro tipo*:

Nesta relação que isolamos de maneira não necessariamente abstrata, jamais um é compreendido pelo outro, jamais forma com ele um conjunto, nem uma dualidade, nem uma unidade possível; um é estranho ao outro, sem que esta estranheza privilegie um ou outro. Esta relação chamamos de neutro, indicando, então, que ela não pode ser de novo alcançada, nem quando se afirma, nem quando se nega, exigindo da linguagem, não uma indecisão entre esses dois modos, mas uma possibilidade de dizer que diria sem dizer nem denegar o ser. E, com isso, caracterizamos talvez um dos traços essenciais do ato “literário”: o próprio fato de escrever. (Blanchot, 2001, p. 128).

“O olho torto de Graciliano” é o primeiro capítulo desta tese. O olho torto da história contada por Alexandre tanto ajuda-nos a situar Graciliano Ramos na história da literatura brasileira e de sua recepção crítica, quanto aponta para a estranheza provocada por um olhar que pode levar ao campo do medo, da angústia, do real. Surgem daí nuvens, névoa, neblina. Ou o invisível, o excesso de luz que ofusca.

¹ As *Histórias de Alexandre* encontram-se atualmente publicadas em *Alexandre e outros heróis*.

E surgem fumaças, fumaças de literatura que nos levam ao traço de que fala Blanchot, ao “próprio ato de escrever”.² A escrita em sua relação com a memória – a *memória da escrita* – está no segundo capítulo, de maneira mais teórica, e nos três seguintes, na leitura que fazemos dos romances *Caetés* (terceiro capítulo), *S. Bernardo* (quarto) e *Angústia* (quinto). Assim, o olho torto serve-nos como uma espécie de introdução à obra de Graciliano Ramos, e o olhar que daí resulta como indício da angústia que permeia essa obra. A *memória da escrita* conduz-nos, por fim, mais do que à representação, à encenação do ato de escrever na obra de Graciliano Ramos, ao modo de se entender a escrita a partir dos meios, instrumentos, gestos e métodos a ela relacionados. A escrita segundo uma tradição: a dos alfabetos e das letras; do papiro e do pincel; das penas; do pergaminho, do papel e da tinta; da impressão. A tradição dos ditados, dos escribas, das cópias manuscritas. A vontade de escrever à mão. A mão que escreve, o punho, o pulso, o corpo do escritor. Escrever passa a ser, com isso, a defesa dessa memória – a memória da escrita.

² Para adentrar a obra de Graciliano Ramos, voltamos à imagem que está no seguinte fragmento, já citado na epígrafe desta tese, retirado de uma de suas cartas: “Não gozarás aqui de grande conforto – mas sempre encontrarás um quarto com duas cadeiras e uma mesa, um bocado de livros, uma bilha d’água, papel, penas e tinta, enfim o necessário a um indivíduo que tem fumaças de literatura.” (Ca, p. 19).

CAPÍTULO 1

O OLHO TORTO DE GRACILIANO

O OLHO TORTO

Achei que só realizaríamos instrospecção direita examinando a coisa externa, pois o mundo subjetivo não elimina o objetivo: baseia-se nele.

Graciliano Ramos

- Os senhores já sabem por que é que eu tenho um olho torto?
- Pois eu digo, continuou Alexandre. Mas talvez nem possa escorrer tudo hoje porque essa história nasce de outra, e é preciso encaixar as coisas direito. (Al, p. 16).

Alexandre tem um olho torto, o esquerdo. Não que seja vesgo de nascença; o estrabismo, ele o adquirira na mocidade, ao perder (para depois achar) o olho em uma de suas aventuras, mais precisamente na caça a uma onça-pintada. A perseguição acabara por lhe render isto: “o focinho em miséria: arranhado, lanhado, cortado, e o pior é que o olho esquerdo tinha levado sumiço.” (Al, p. 21). Alexandre vai à procura de seu olho, encontrando-o mais rápido do que poderia supor: “o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas.” (Al, p. 23). Servirá esse olho para tampar o “buraco vazio e ensangüentado” de seu rosto. Servirá, ainda, para que Alexandre enxergue como nunca.

E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio. Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que eu pensava naquele momento. Sim senhores, vi meu pai, minha mãe, meu irmão tenente, os negros, tudo miudinho, do tamanho de caroços de milho. É verdade. Baixando a vista, percebi o coração, as tripas, o bofe, nem sei que mais. Assombrei-me. Estaria malucando? Enquanto enxergava o interior do corpo, via também o que estava fora, as catingueiras, os mandacarus, o céu e a moita de espinhos, mas tudo isso aparecia cortado, como já expliquei: havia apenas uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam na minha cabeça. (Al, 25-26).

Alexandre vê o dentro e o fora ao mesmo tempo, e os vê “de verdade”. O seu olhar é capaz de passar a outro espaço, não exatamente constituído por dois lados, mas pela simultaneidade do “enquanto”, pela (con) fusão dos lados — interior-exterior. “Refletindo, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado pelo avesso.” (Al, 26). Esse terceiro olhar, avesso, Alexandre não o suportará por muito tempo: “Meti o dedo no buraco do rosto, virei o olho e tudo se tornou direito, sim senhores. Aqueles troços do interior se sumiram, mas o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente.” (Al, 26). Mesmo depois de ajustado, o olho de Alexandre está torto, como que a lhe garantir, se não o poder de uma terceira visão — do avesso —, ao menos uma percepção mais apurada do mundo:

Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. Valia a pena consertá-lo? Não valia, foi o que eu disse comigo. Para que bulir com o que está quieto? E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro. (Al, 26).

Alexandre é o narrador das histórias que hoje conhecemos publicadas em *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos.³ A espacialidade que ele alcança com seu olhar é a mesma da escrita de Graciliano: o dentro e o fora amarrados de tal forma que, daí, possa surgir uma abertura na qual o olhar está voltado ao invisível, e o invisível é “o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver”. (Blanchot, 1987, p. 163).

As suas histórias se passam em um tempo remoto, em um espaço distante das máquinas e do progresso. Segundo Rui Mourão, a “percepção que no caso se procura passar é de um Nordeste ainda envolto em atmosfera pré-capitalista, anterior ao rádio e a televisão, no qual contingentes da população humilde e analfabeta, na aceitação complacente do seu próprio destino, transitavam de fazenda em fazenda, transmitindo de boca em boca a saga de uma região de mistério e encantamento”. (Mourão, 2003, p. 138).⁴ Perdido no interior do país, Alexandre representa o pobre sem muita vez (sem muita voz) na literatura.

Graciliano, ao simular a *performance* dos contadores de “histórias de encanto e magia” nordestinos, acaba por se inscrever em uma tradição que tem nas *Aventuras do Barão de Münchhausen*, do alemão Gottfried August Buerger, o

³ Essas histórias foram publicadas nos livros *Histórias de Alexandre* e *Sete histórias verdadeiras*, ambos organizados pelo autor, e, por fim, em *Alexandre e outros heróis*, organizado postumamente, tendo sido este título escolhido pelo editor (Martins).

⁴ A leitura que Rui Mourão faz das *Histórias de Alexandre* traz, entre outras coisas, o entendimento deste livro como um romance, ao lado de *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. Essa classificação aparece na terceira edição de seu livro *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, lançada em 2003; na edição original, de 1974, logo tornada referência obrigatória para os estudos sobre a obra de Graciliano, não há o capítulo dedicado a *Alexandre e outros heróis*.

modelo para uma literatura que, ao final das contas, “chama a atenção para características psicológicas invariáveis do ser humano e exprime certos padrões universais de comportamento”. Na tradição brasileira, “Alexandre guarda semelhança com as estórias de Pedro Malazarte, que animavam os serões da família patriarcal na calmaria de uma oralidade cedo derrotada pelos ruídos da era eletrônica, o que significa uma adesão ao folclore”. (Mourão, 2003, p. 147).

Alexandre, com seu olho torto, enxerga o invisível em seu novelo de histórias, verdadeiras máquinas de inventar. Graciliano Ramos imprime, em suas histórias, um olhar que é mais do que o ver, *olhar a mais* trazendo àquele que olha a presença do outro. Condutor de uma trêmula luz que surpreende o sujeito, chegando mesmo a cegá-lo, esse olhar constitui-se como um grau máximo da visão, um ato pulsional capaz de expressar “uma realidade escolhida segundo os nexos da vida psíquica na constituição” do sujeito, derivando, portanto, de “influências inconscientes”. (Branco, 1995, p. 75).

O OLHO DO OUTRO

Tomemos, então, o olhar torto de Alexandre como *imagem* do olhar de Graciliano: aparentemente voltado para as coisas do mundo, para a observação da paisagem e dos seres, das histórias e das palavras que estão à sua volta, a fim de transformá-los em matéria de escrita, o olho torto acaba por exceder essa

realidade, deslizando para campos menos referenciais, realizando-se segundo uma percepção do mundo atravessada pelo desejo, pelo que é do interior do sujeito, mas que (é bom que se atente a isto) “só pode se realizar do lado de fora, isto é, nesse lugar do Outro”. (Lacan citado por Branco, 1995, p. 25).

Essa *imagem* do olhar está disseminada ao longo da obra de Graciliano Ramos. Tem várias conotações, uma delas sendo a observação e a experiência (que é a experiência do ver) geradora, por sua vez, da memória, como imprescindíveis ao seu processo de criação. Sobre essa questão, na citação abaixo, retirada do artigo “Graciliano Ramos, das pérolas às críticas”, Letícia Malard apresenta-nos as seguintes informações, a partir do comentário de um trecho de uma carta escrita por Graciliano Ramos, quando ainda jovem, a um seu amigo:

Ao afirmar que a poesia / literatura tem de pautar-se pela verossimilhança, refletir o real, Graciliano adiantava, aos vinte e um anos, sua posição diante da própria criação literária, com a publicação do romance *Caetés*, vinte anos depois. Para o escritor, a experiência vivida, a realidade que o cerca, a socialização do homem em seu contexto histórico-geográfico, o Nordeste serão sempre a matéria-prima da sua obra. *Caetés* é a reconstrução literária de Palmeira dos Índios, assim como *S. Bernardo* o é de Maniçoba, ou do sítio de seu Paulo Honório conforme diz em *Infância*. *Angústia* reconstrói fragmentos de Maceió. *Vidas secas* e *Insônia* são *flashes*, lembranças a recuperar vivências em passado remoto ou próximo. Já nas crônicas-artigos de *Linhas tortas*, há 13 textos datados de 1915 e escritos para o periódico *Paraíba do Sul*. Neles, a influência e o clima cultural da capital da república de princípios do século XX estão evidenciados. (Malard, 2006, p. 201).

Em um dos poucos livros não citados na lista acima, *Memórias do cárcere*, há uma passagem (por sinal bastante citada) que também nos conduz ao entendimento da demanda de (vi)ver para escrever, defendida por Graciliano:

Passei o dia a mexer-me do vagão para o restaurante, bebi alguns cálices de conhaque, os últimos que me permitiriam durante longos meses. À noitinha percebi construções negras num terreno alagado. Que seria aquilo?

— Mocambos, informou Tavares.

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor *coisa observada e sentida*. (MC, v I, 61. Grifo).

A passagem citada, em seu contexto original, que é o início das memórias, funciona como introdução ao relato, não de uma experiência qualquer, mas de uma experiência limite: o cárcere. No trem, viajam presos políticos, muitos deles sem saber com certeza de que eram acusados, ou como se formalizariam as acusações contra eles, como é o caso do próprio narrador-autor.

Além desse propósito de servir como momento da narrativa que visa a preparação do leitor, para que também ele faça a sua viagem (a da leitura das memórias de um preso político), no trecho (bem como em vários outros da obra do escritor) há a exposição de um pensamento que toma a experiência (o olhar) como uma condição para a escrita.

No entanto, essa “observação indispensável” acaba, como seria de se presumir, relativizada pelo autor. “Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam.”

(LT, 196). Observar, em verbete de dicionário, é fixar os olhos em (alguém, algo ou si mesmo). O olhar torto de Alexandre constrói-se aos pedaços: pedaços do fora e pedaços do dentro vistos simultaneamente. O olhar de Graciliano assim se dá: como base da memória, como condição para o relato, mistura os lados, acrescenta o não-visto, rende-se à elisão da realidade, cria uma nova visão para a literatura.

Com isso, na história da literatura brasileira, o lugar de Graciliano Ramos é marcado por uma oscilação entre os “preceitos”, os combates dos novos realistas ou regionalistas da década de 1930, que se caracterizam principalmente pelo retrato, pela paisagem e pela denúncia sociais, e as explorações consideradas psicológicas ou intimistas presentes em sua obra. Logicamente, essa divisão estanque só é possível, só pode ser entendida como explicação de determinado uso da linguagem que, por si, já é ilusória, representativa, estando a realidade sempre em um nível de “efeito de real”, na expressão de Roland Barthes.⁵

Esse duplo direcionamento que Graciliano Ramos consegue operar em sua escrita é algo que lhe rende elogios, fazendo com que seu estilo fosse comparado ao de Machado de Assis, que, por sua vez, inaugurou o realismo brasileiro, no final século XIX, a partir de um romance quase nada realista: *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

⁵ Cf. “O efeito de real”, de Roland Barthes, em *O rumor da língua*.

A aproximação de Graciliano com Machado é um tema que, até certa altura, foi bastante explorado pela crítica, havendo, por um lado, aqueles que defenderam e confirmaram tal procedimento:

Estamos diante de um caso semelhante ao de Machado de Assis, no passado [...]. O Sr. Graciliano Ramos, ao criar e movimentar personagens como Paulo Honório e Madalena, parece ter encontrado, definitivamente, o seu plano de ficcionista: o do romance psicológico. [...] Neste sentido, o mundo romanesco do Sr. Graciliano Ramos é pobre, limitado, deficiente. O que transmite vitalidade e beleza artística aos seus romances não é o movimento exterior, mas a existência interior dos personagens. Os acontecimentos só têm significação pelos seus reflexos nas almas, nos caracteres, nos pensamentos. (Lins, 1975, p. 136, 157).

Por outro lado, houve aqueles que acharam a comparação impertinente ou, no muito, infrutífera: “A influência de Machado de Assis tem sido repetidas vezes afirmada, sem provas concludentes. O argumento mais utilizado é o de praticarem ambos a análise psicológica, o que, por si, não leva a grandes conclusões [...]”. (Cristóvão, 1986, p. 215). A comparação com Machado de Assis surge já no lançamento de *Caetés*, primeiro livro de Graciliano Ramos, e, como podemos observar na consideração do crítico acima citado, apesar de destacar a capacidade de ambos de penetração em um universo “psicológico”, não tem grandes desdobramentos.⁶

Ainda com relação às escolas literárias, não podemos desconsiderar o fato de o nome de Graciliano continuar presente em listas que reúnem, segundo alguns estudiosos, os mais expressivos regionalistas brasileiros, consolidadores

⁶ Ainda assim, voltaremos a este assunto no terceiro capítulo, ao estudarmos o romance *Caetés*.

de uma tradição, em certo sentido, ainda não superada em nossa literatura.

Vejamos esta, de Walnice Nogueira Galvão:

Em rápida seqüência estrearão e dominarão a cena literária por vários decênios, com apogeu nos anos 30 e 40, Rachel de Queiróz, do Ceará, José Lins do Rego, da Paraíba, Graciliano Ramos, de Alagoas, e Jorge Amado, da Bahia — e estes só para falar dos principais. [...] O fato é que essa safra de ficção ao rés-do-chão e aspirando ao documentário impôs um cânone que tem seus epígonos até hoje e que dominou a literatura brasileira, impedindo por longo tempo que houvesse percepção estética de autores que não atuassem dentro dessas normas. (Galvão, 2000, p. 155).

No entanto, mesmo que tenhamos a presença de listas como a citada acima, a grande maioria das leituras da obra de Graciliano Ramos procura distanciá-lo dos recursos estilísticos vastamente empregados na literatura regionalista de 1930. Esse distanciamento se deve principalmente ao fato de o autor ser “pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo” (Candido, 1992, p. 13), ou seja, à sua escrita econômica, declaradamente anti-retórica, de combate à paisagem, enfim, ao seu estilo seco.⁷

Mesmo as “Anotações à margem do regionalismo” de Walnice Galvão, quando propõem uma linhagem regionalista da literatura brasileira e, a partir daí, situam uma terceira geração, a do “regionalismo engajado” (que surge em uma “década radical” e, bastante por causa disso, traz consigo a revolta, o combate), esclarecem que muitas práticas formais e estilísticas presentes nos

⁷ Essa idéia do “estilo seco” de Graciliano Ramos, que já está nas primeiras críticas acerca de sua obra, tornou-se recorrente, tendo a expressão se consagrado como uma espécie de “marca registrada” de seu texto (a ordem direta, a escassez de adjetivos qualificativos e de advérbios, a pouca coordenação e subordinação, a freqüência de orações independentes) e de si mesmo (um tipo físico magro, ossudo, uma pessoa propensa ao isolamento, à falta de afetividade, à dureza nos tratos, aos modos ríspidos). Sobre o assunto (que envolve, inclusive, respeitáveis opiniões contrárias a essa qualificação dada a Graciliano), ver Cristóvão, 1986, p. 221.

regionalistas do início do século XX (ironizadas pelo próprio Graciliano, declaradamente avesso ao abuso de cores e formas) já se encontravam, em 1930, abandonadas, quase não havendo mais fidelidade aos preceitos e às técnicas dessa escola, ainda que existissem, inevitavelmente, ligações com outros novos preceitos e outras novas técnicas.

Já Wander Melo Miranda, ao passar pela classificação regionalista de Graciliano, acredita ser “ocioso e desnecessário” retomar esse assunto. O autor relembra os estudos de Casais Monteiro que estabelecem o “anti-regionalismo” de Graciliano⁸ para concluir que é insustentável a redução desse autor ao modelo “pinturesco” e “documental” presente na maioria dos autores do chamado “romance de 30”. (Miranda, 1992, p. 46).

Assim sendo, como se afirma, essa questão superada, voltaremos ao olhar avesso que permite com que a escrita atinja um terceiro lado. Olhar que vai além, olhar a mais que, nesse caso, não designa nenhum aumento ou grandeza, pois é no corte, na subtração, que reside a técnica de Graciliano. Enxergar a mais passa a ser uma questão de ângulo: a curvatura do olho presente na curvatura da escrita, o olhar que não está no fora, no dentro ou sequer num e noutro, mas sim em um intervalo que nos leva a pensar no olho da letra.

O olho da letra, no sistema tipográfico, é a parte do tipo móvel (que, em seus primórdios, era de madeira, passando, depois, a ser de chumbo) que marca

⁸ Além dos artigos de Casais Monteiro: “Graciliano sem Nordeste” e “A confissão de Graciliano”, Wander Miranda cita o livro de Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o Naturalismo* e um artigo de Osman Lins, “Homenagem a Graciliano Ramos”. Cf. Miranda, 1992, p. 45-47.

a impressão, a parte que pressiona o papel, fazendo com que ele receba o traço dos artistas que ali se projetam: o escritor – com seus originais a serem impressos, com suas palavras de grafita ou tinta a serem trocadas por letras e sinais de chumbo, para depois voltarem ao estado de palavras tingidas – e o tipógrafo, aqui tomado não como simples impressor, mas como desenhista da letra – seu ofício primeiro, perdido no tempo e recuperado por outros profissionais, como o *designer* ou artista gráfico, por exemplo.

O olho da letra é um lugar de passagem, é por onde o peso do chumbo se transmuta (do latim *transmutatio, onis*, transposição das letras) na leveza do papel tinto. É também uma espécie de antídoto: no impresso, a toxidez do chumbo desaparece, ainda que, no corpo do tipógrafo-impressor e, por que não, do escritor, o que sobra dessa toxidez pode ali se instalar de maneira inexorável. O olho da letra, por tudo isso, exerce um fascínio sobre o tipógrafo e sobre o escritor, pois o que lhes interessa está nesse lugar de passagem, intervalo, suspensão.

E, se recuarmos ainda mais, entraremos no universo dos manuscritos, dos textos ditados a escribas, de grandes livros de pergaminho copiados em silêncio, da mão que escreve, que desenha a letra, que dá existência material ao imaterial, a algo que já existia, que já estava lá, mas que só se transmite após esse gesto de inscrição, de escrita.

O OLHO ESTRÁBICO

“Graciliano Ramos trouxe a ficção nordestina para o círculo exato em que se move o romance moderno. Não será difícil entrosar os seus livros [...] ao complexo painel que, partindo do localismo para o universal, empreende a sondagem da alma humana através da auscultação de uma determinada zona geográfica.” (Filho, 1997, p. 164). Esse universalismo retirado do mais tradicional, condição imprescindível para o escritor que faz parte de uma tradição descentralizada, fora dos antigos e grandes centros letrados, foi interpretado por Ricardo Piglia a partir de uma imagem que nos faz lembrar Alexandre: *la mirada estrabica*.

Segundo Piglia, o escritor latino-americano (no caso específico, argentino) está sempre às voltas com a obrigação de resgatar uma tradição perdida, de trabalhar com a consciência de uma história rasurada. Por isso o escritor “hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria”. (Piglia, 1991, p. 61). No país de Piglia, um escritor que possui esse tipo de olhar é Jorge Luis Borges, que mantém um constante diálogo com a tradição europeia sem, contudo, distanciar-se daquilo que se denomina “localismo”.

Borges, ao longo de sua vida, lentamente foi-se tornando cego, mantendo, em relação à cegueira, a lucidez (a visão) de um adivinho. Cláudio Leitão

aproxima-o de Graciliano Ramos a partir de algumas confluências biográficas, com destaque para a questão do olhar:

Ambos nasceram na última década de um século e têm vivência pessoal de cegueira, gradativa e definitiva em Borges, periódica em Graciliano Ramos. Os dois têm, na experiência visual, uma perda e, simultaneamente, uma aquisição. Percebe-se que ambos foram-se afastando lentamente do século que se apagava e construindo modos próprios de olhar um novo século. (Leitão, 2003, p. 100-101).

Dos escritos de Borges que dizem respeito ao olhar, o autor cita um trecho do poema “Elogio de la sombra” (“Vivo entre formas luminosas y vagas”), e faz uma reminiscência à conferência intitulada “A cegueira”, do livro *Sete noites*, ao trazer o episódio (citado por Borges tanto no poema quanto no ensaio) de Demócrito de Abdera, que “arrancou os próprios olhos para melhor pensar”. Nessa conferência, Borges faz uma lista (recurso caro à sua obra) de poetas e escritores cegos – Homero (cuja cegueira, assim como a própria existência, é duvidosa), Milton, Prescott, Groussac, Joyce – para concluir que, para “a tarefa do artista, a cegueira não é totalmente negativa, já que pode ser um instrumento”:

Não apenas o escritor mas todo homem deve se lembrar de que os fatos da vida são um instrumento. Todas as coisas que lhe são dadas têm um sentido, ainda mais no caso do artista: tudo o que lhe acontece – inclusive humilhações, mágoas e infortúnios – funciona como argila, como material que deve ser aproveitado para sua arte. (Borges, s.d., p. 181).

Aí está um pensamento sobre a arte que se pode aliar àquele de Graciliano Ramos – a coisa observada, o acontecimento como condição e matéria para a

escrita – acerca da literatura. Outra questão presente nesse texto de Borges, que presenciamos também na obra de Graciliano, é a referência à cegueira, não exatamente como “um mundo negro”, totalmente escuro, mas sim como “um mundo de *neblina* esverdeada ou azulada e *vagamente luminosa*”, um mundo de sombras, “bastante incômodo e indefinido”. (Borges, s.d., p. 165-166. Grifo).

Quanto ao *olhar estrábico* de Graciliano, ele se efetiva pelo avesso, enxergando o dentro e o fora, misturando-os, fazendo com que se transformem em um espaço onde se encontram simultaneamente o visível e o invisível. Assim, um olho (o esquerdo) revira as entranhas da pátria, ocupando-se das questões de seu tempo (a política, a economia, a exploração, o capital, a pobreza etc.) em uma linguagem correta, concisa, incansavelmente lapidada na reescrita, nas revisões baseadas, principalmente, na eliminação, no corte. Contudo, apesar desse trabalho (ou, devido a condições adversas, em sua falta), encontramos, na obra de Graciliano Ramos, o excesso, o fragmentário, pontos que em sua obra perduram, cenas que insistem, imagens impressas no corpo do escritor que passam para o corpo das letras. A impressão desse excesso está presente, por exemplo, em *Angústia* (que Antonio Candido chamou de romance “gorduroso” e sobre o qual o autor lamenta não ter tido tempo para mais revisões,⁹ além das que já havia feito) e em *Memórias do cárcere*, livro maior que a vida do escritor, livro inacabado.

⁹ Graciliano Ramos encontrava-se preso quando José Olympio publicou a primeira edição de *Angústia*. Em *Memórias do cárcere* encontram-se relatadas várias passagens acerca da publicação desse romance; há também o episódio do lançamento do livro no presídio, em uma comemoração promovida por Heloísa Ramos.

Já o outro olho (o direito) enxerga, em suas leituras, as letras estrangeiras e, logo em seu romance de estréia, há de importar traços de autores europeus consagrados. Com isso, Graciliano, assim como o seu primeiro “modelo” estrangeiro, Eça de Queiroz,¹⁰ tornar-se-á um clássico em função de sua precisão lingüística, sua técnica de construção do romance – os diálogos, as reflexões, a narração, tudo, enfim, que faz deles grandes escritores da língua portuguesa.

O terceiro olhar, que surge do efeito provocado pelo ângulo oblíquo, resulta em uma escrita ao mesmo tempo regional e universal, clássica e transgressora. Além disso, ao pensarmos a condição dos escritores latino-americanos retratada na formulação de Piglia – “un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria” –, notamos que o “olhar estrábico”, em Graciliano, além dessa visão da condição de latino-americano (logo, sem tradição única, sem origem definida), traz consigo outro desdobramento, que diz respeito às divisões internas de seu país, pois em seus livros registram-se os lugares por onde o escritor passa, as cidades onde mora, enfim, uma geografia que tem implicações em seu modo de produzir literatura e em suas reflexões sobre essa produção. Assim, em relação a Graciliano, possíveis variações para a frase de Piglia seriam: um olho posto nas fazendas, o outro nas vilas; um em Palmeira dos Índios, outro em Maceió; um em Alagoas, outro no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

¹⁰ A comparação com Eça de Queiroz se dá basicamente com relação a *Caetés*. Adiante, voltaremos a este tema.

A fazenda – lugar das “brenhas”, das matas e das coisas confusas, secretas, indecifráveis, por serem antigos os costumes de lá (do avô, por exemplo, que “dormia numa cama de couro cru”; ou da preta Vitória, que, na cozinha, “mexia-se, preparando comida, acorada”) (C, p. 35) – confronta-se com o traçado das cidades do interior de Pernambuco (Buíque) e de Alagoas (Viçosa e Palmeira dos Índios), suas ruas, seus recantos e edifícios, e neles negociantes, políticos, padres, beatas, enfim, tipos humanos envoltos na mais profunda monotonia, num “ramerrão” sem fim.

Já essas cidades interioranas confrontam-se com Maceió, onde Graciliano, a certa altura da vida, torna-se amigo de pessoas como Aurélio Buarque de Holanda, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego. Maceió e aquelas cidades, por sua vez, confrontam-se com o Rio de Janeiro, onde jornais, revistas, editores, livrarias facilitam, em parte, pelo menos, a vida dos que vivem do ofício de escrever.

Por um lado, essa outra cultura representada pelo Rio de Janeiro é uma extensão de um modo de vida e de práticas literárias e intelectuais já presentes, sobretudo, em Maceió, práticas estas centradas na necessidade, por parte dos escritores, de imprimir, editar seus trabalhos, o que fariam com mais facilidade no Rio de Janeiro. Por outro lado, essa cultura do impresso, bastante presente nas capitais, escassas no interior, indica um embate com alguns dos costumes “primitivos” mantidos, ainda que somente no nível do discurso, pelo escritor do Nordeste.

Conheci esta semana o poeta Francisco Karan, paulista, católico, a pessoa mais delicada que é possível imaginar. Entrar numa casa com ele é uma dificuldade: não entra, passa meia hora querendo obrigar os outros a passar primeiro. Uma educação perfeitamente chinesa. Tudo muito diferente dos costumes bárbaros do nordeste. Não gosto disso. Vejo sempre indivíduos que me dizem: “Sou um seu admirador”, pessoas que nunca me leram. Horrível. Para que essas mentiras? (Ca, p. 177).

Apesar do fingimento e humor, no trecho acima o escritor nordestino (migrante ou, mais do que isso, exilado) marca sua diferença valendo-se de um traço negativo – ausência de “polidez”, de “civilização”, principalmente no tocante à literatura, seus modos de produção e circulação. E assim podemos acompanhar Graciliano Ramos, com máscara de sertanejo, a discorrer, em vários de seus escritos, sobre as diferenças entre um mundo “bárbaro” e um “civilizado”, entre as brenhas e as livrarias.

Basta lermos alguns artigos seus, ou algumas cartas, e lá encontraremos a paradoxal figura do literato provinciano, “inculto”, ele próprio a se reconhecer nessa condição.¹¹ Assim, na leitura de Graciliano Ramos (e na de seus biógrafos), tentamos (somos tentados a) reconstruir o percurso do escritor, e percebemos logo a cisão, o desterro, a indecidibilidade como vestígios culturais inevitáveis. A saída para isso está em seu olhar estrábico, no alcance de “zonas

¹¹ Essas oposições são tomadas, por alguns estudiosos da obra de Graciliano Ramos, como norteadoras de valores existenciais pelos quais o escritor busca retratar ou compreender a condição humana. Fernando Cristóvão detém-se nos termos “natura” e “cultura”, tomando-os como “antinomia fundamental” para a análise da obra do autor. Cf. Cristóvão, 1986, p. 281 e seguintes. É interessante pensar também na presença, no contexto em que Graciliano Ramos produziu grande parte de sua obra, do pensamento de intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, que, movidos por interesses sociológicos e etnológicos, colocaram em pauta discussões que passavam, direta ou indiretamente, pela questão da barbárie e da civilização na cultura brasileira.

invisíveis” ao mesmo tempo em que se encena a visibilidade de fazendas, cidades, casas, pessoas em determinados contextos históricos.

O OLHO DA LETRA

O terceiro olhar presente na obra de Graciliano surge da junção do olho torto com o olho certo. Porém, ao contrário do que se poderia pensar, não constitui uma síntese nem aponta um centro, na medida em que compõe as dobras que levam sua escrita da realidade social ao psiquismo humano, da miséria nordestina à sua própria miséria, dos sintomas de suas personagens aos sintomas dele próprio, Graciliano Ramos. Não há nada totalmente fora, nem totalmente dentro, porque o estilo do escritor está no intervalo desses lugares, no registro da travessia, no deslocamento, no abalo.¹²

As histórias de Alexandre fazem parte dessa nova forma de um escritor conhecido como aquele que não se repete (não repete a forma, ou o gênero, por assim dizer), seja se as consideramos um movimento de desprendimento, de perda da “originalidade literária, que privilegia o indivíduo”, e investimento no coletivo, “próprio da performance narrativa” (Almeida e Queiroz, 2004, p. 26), ou como “uma rendição de Graciliano, que resolveu dar trégua à contundência com que procurava revelar as condições inóspitas da região em que nasceu”. (Mourão, 2003, p. 146).

¹² Cf. *A vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão.

Assim, ainda que consideradas uma espécie de pausa, uma suspensão dos pesos que a escrita traz ao escritor, apenas narrativas menores, de pouca importância, as histórias de Alexandre representam um modo diferente de Graciliano lidar com a escrita. Isso talvez não passe de um movimento próprio do autor (como já foi dito, a cada livro ele experimenta uma nova forma, não se repetindo, ou melhor, se repetindo na diferença), mas podemos também entender essa “trégua à contundência” (que se dá, sobretudo, pelas vias de um humor mais leve) como uma travessia de Graciliano em relação à sua escrita – não um avanço, mas uma mudança de posição, um deslocamento, um rearranjo do traço, da letra, do sujeito.

O olhar atravessado de Alexandre surpreende o escritor em um momento em que a saída do cárcere, o exílio ao mesmo tempo involuntário e voluntário, a vida precária, atribulam a sua vida. Preso pelo regime ditatorial de Getúlio Vargas, em março de 1936, em Maceió, onde morava, Graciliano é levado para o Rio de Janeiro e, em janeiro de 1937, posto em liberdade nesta cidade. Desde então, não mais voltará a Alagoas. Também não voltará a escrever romances narrados em primeira pessoa, como os três que escrevera e publicara até então: *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. Ele agora está às voltas com as histórias, narradas em terceira pessoa, de uma família de retirantes nordestinos, narrativa que ele escreve aos poucos, publicando-a parte a parte, para só depois, em 1938, organizá-las no livro *Vidas secas*.

Nesse mesmo período, que é também o das histórias de Alexandre, Graciliano escreve “A terra dos meninos pelados”, conto juvenil dirigido a um concurso literário. Essa narrativa, por sinal, aborda a diferença que está na cabeça e... nos olhos: “Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada.” (Al, p. 111). Por causa dessas diferenças, seus conterrâneos “mangavam dele e gritavam: — Ó pelado!” Raimundo, o menino, acostumava-se ao apelido, mas sua diferença era tão visível que os outros meninos lhe tinham medo. Por causa disso, “Raimundo entristecia e fechava o olho direito. Quando o aperreavam demais, aborrecia-se, fechava o olho esquerdo. E a cara ficava toda escura.” (Al, p. 111).

É no escuro e no silêncio que Raimundo protege-se das maldosas falas alheias que o perturbam. Em outro momento da narrativa, também depois de zombarias dos outros meninos, ele se entrega à experiência da cegueira: “Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram.” (Al, p. 112). Esse olhar para dentro acaba por levá-lo a uma terra chamada Tatipirun, onde todos os meninos têm a cabeça pelada e um olho preto, o outro azul e onde há muitas outras coisas “esquisitas”.

O protagonista busca, então, sair de um sistema opressivo, caracterizado pela intolerância à diferença e pelo olhar vigilante e punitivo do outro. Ajudado por sua visão de duas cores – sua aloftalmia –, Raimundo descobre e, em uma

visita, percorre o mundo de Tatipirun, lugar lúdico em que os poderes se encontram diluídos, sabendo, contudo, que deve voltar a seu mundo, para estudar a sua lição de geografia. A viagem de Raimundo se dá em um momento em que o seu autor está às voltas com outras viagens, certamente menos coloridas, em um contexto político altamente oposto à liberdade:

Forçado a realizar um périplo punitivo através da geografia do governo getulista, cujo mapa definitivo se consolidará com o Estado Novo, Mestre Graça faz um trajeto bem diverso de seu protagonista infantil: em Tatipirun, Raimundo convive, como veremos, com um poder heterotópico, tendo como fonte a ludicidade; no Brasil desse período, o intelectual conviverá com um poder localizado, punitivo, com rigoroso controle do corpo do cidadão. (Santos, 1995, p. 89).

Ainda nesse período (década de 1940), Graciliano Ramos traduz, novamente motivado pelo ganho pecuniário, o romance *Memórias de um negro*, do ex-escravo norte-americano Booker Washington. Também escreve o prefácio do livro de contos *Neblina*, de José Cavalcanti Borges. No título do livro traduzido e no título de um de seus capítulos — “Minha infância” — a confirmação de um caminho que Graciliano também estava percorrendo desde a saída da prisão: seu próximo livro (que também já estava sendo escrito e publicado “aos pedaços”) terá sido *Infância*, que, junto com *Memórias do cárcere*, compõe a sua obra “memorialística”. No título do livro prefaciado — *Neblina* —, uma imagem apropriada a essa escrita da memória que o escritor empreenderá, posto que suas lembranças passam pela névoa, pela sombra, pelo esquecimento.

Com isso, o passado, que está perdido, retorna, mas não sem seu ponto cego. A infância está na letra (miúda, feita para ser lida de perto) do escritor. Trata-se de uma memória desterritorializada, de uma “escrita não resolvida, mas sempre em evolução, sempre aberta para o próximo instante, [...] nunca acabada, nunca fechada, mas sempre em feitura, sempre em construção”. (Branco, 1994, p. 81).

Infância, assim como os livros mencionados anteriormente, é escrito segundo a necessidade de publicação em periódicos. Tal como acontecera com as histórias de Alexandre e os feitos de Fabiano e sua família, seus capítulos foram publicados um a um, como pequenos contos, pois era com o pagamento dessas publicações que Graciliano se mantinha (e também a sua família) na cidade do Rio de Janeiro. Autor de três romances de reconhecido valor literário, ainda assim Graciliano Ramos não pôde se furtar dos desajustes financeiros e da falta de perspectiva que a vida, naquele momento, lhe oferecia.

O OLHO DE ORFEU

Um livro, mesmo que fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se

dirige: aqui, na direção das páginas intituladas “O olhar de Orfeu”. (Blanchot, 1987, p. 7).

Assim Maurice Blanchot anuncia-nos o “centro” de seu livro *O espaço literário*, e, quando para lá nos dirigimos, percebemos que se trata de uma releitura do mito de Orfeu que conduz o autor ao momento em que a obra de arte aparece, momento este que, no pensamento paradoxal de Blanchot (tradução da experiência que o mito lhe traz), é também o do seu desaparecimento.

O aparecimento da obra se dá no instante em que Orfeu, voltando de sua descida ao inferno, descumpre o acordo que lhe garantiria o resgate de Eurídice, e para ela volta seu olhar. Mas o descumprimento do acordo, segundo Blanchot, nada mais é do que a condição para que a tarefa de Orfeu se cumpra, já que ele “não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano”, mas sim “em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento”, quer vê-la “não quando ela está visível, mas quando está invisível”. (Blanchot, 1987, p. 172).

Alcançar não o invisível, mas a *invisibilidade do visível*, é a tarefa daquele que busca a obra, o que significa dispensar a visibilidade diurna, penetrar o mundo da noite, a noite do mundo, tomar a obra no instante de seu desaparecimento. O mito de Orfeu (assim como outros mitos gregos) serve para que Blanchot construa sua teoria sobre a literatura, construção esta que passa por um pensamento calcado na ambigüidade de frases como: “Para escrever, é

preciso que já se escreva” (Blanchot, 1987, p. 176), na qual o tempo também se configura de uma maneira outra, distante de uma ordem seqüencial, aberto a uma “ausência de tempo”.

Centro do livro, o olhar de Orfeu é o lugar do fascínio para onde convergem certas forças presentes no escrito. Ao voltarmos a *Infância*, de Graciliano Ramos, podemos notar, de uma maneira um tanto quanto óbvia e literal, a ordem seqüencial de seus capítulos coincidindo com a própria localização do centro. Assim é que encontramos o centro de *Infância* no capítulo intitulado “Cegueira”.

É válido lembrarmos que a composição e conseqüente publicação do livro se deu depois de seus capítulos terem sido publicados em jornais e revistas, de 1938 até 1945. Antes disso, porém, em janeiro de 1936, o escritor, enquanto se encontrava às voltas com as revisões de *Angústia*, vislumbrara, no banheiro de sua casa, “uma ótima idéia para um livro”:

Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram os títulos dos capítulos, que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: *Sombras, O Inferno, As Almas, Letras, Meu avô, Emília, Os Astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles*. Provavelmente me virão idéias para novos capítulos, mas o que há dá para um livro. Vou ver se consigo escrevê-lo depois de terminado o *Angústia*. Parece que pode render umas coisas interessantes. (Ca, p. 161).

Infância, então, começa a ser escrito (a se escrever) quando *Angústia* está sendo finalizado; aquele livro é uma continuação deste, posto que a infância está em *Angústia*, bem como a angústia está em *Infância*. Aquilo que estava

escrito em um livro, ressurgem em outro, segundo uma economia, segundo uma repetição de marcas, traços, impressões que passam da vida do escritor aos seus escritos, promessas da obra que ele busca de forma obstinada, incessante e, ao mesmo tempo, paciente, posto que se trata de um escritor nada afeito a improvisos, metuculoso, sempre a revisar seus escritos, sempre atento aos detalhes da criação, mesmo quando, em determinados períodos de sua vida (quando, sem outras ocupações,¹³ dependendo exclusivamente do ofício de escritor) às voltas com imposições editoriais, com apertos financeiros.

O processo de Graciliano escrever é marcadamente artesanal: a inteligência estimula uma sensibilidade, muito pouco servida pela imaginação, a reconstituir e recriar fatos e personagens, e organiza todos esses materiais em seqüências narrativas entrecortadas por reflexões e diálogos.

A obra é montada a partir de elementos simples, os capítulos-contos, e trabalhada peça a peça, tendo o seu autor plena consciência de realizar tarefa de artífice e não empresa épica de gênio que, movido por inspiração à maneira romântica, tudo modelasse num sopro impetuoso. (Cristóvão, 1986, p. 150).

A primeira edição de *Infância* é de 1945. Uma de suas provas gráficas trazia um título mais longo do que o definitivo: *Impressões da infância*. O seu centro, seu ponto de fascínio, é o capítulo "Cegueira". Além do curioso fato de este capítulo constituir-se como o meio exato do livro (levando-se em consideração que, antes dele, estão dezenove capítulos e, depois, outros dezenove, e, além disso, que ele começa na página 138, que é a metade das 276

¹³ Na verdade, sem outra fonte de renda, pois Graciliano, mesmo nos tempos em que fora prefeito ou funcionário público, somente *se ocupou* da escrita, pelo menos em um sentido mais restrito do verbo, que ele mesmo usa para indicar essa entrega a uma tarefa incerta e infinita.

totais, pelo menos na 22ª edição),¹⁴ tomamos esse capítulo como centro, principalmente, no sentido de que ele atrai para si um ponto (um objeto) presente ao longo de toda a narrativa – o olhar – explorando-o em seu limite – a cegueira.

“Além dos limites do relato intitulado ‘Cegueira’, o olhar é uma questão de fundo em *Infância*, em descrição, narração ou reflexão, e, em maior ou menor intensidade, verificável em todos os tipos de textos de Graciliano Ramos.” (Leitão, 2003, p. 103).¹⁵ Essa “questão de fundo”, nós a tomamos aqui como questão de centro: a cegueira do menino difunde-se pelo livro, como escrita da angústia.

Angústia de ser alvo de um olhar vigilante, castrador e punitivo, de se ver fragmentado, como um corpo que não se conhece, por lhe faltar o espelho e sua solicitação de olhar. Assim se perde o menino, em seu mundo de nuvens e sombras, entre o olhar que lhe é lançado e o olhar que lhe falta. “O que se trata de discernir [...] é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte.” (Lacan, 1998, p. 73).

¹⁴ Essas coincidências numéricas podem talvez não interessar aos leitores de Graciliano Ramos, já que elas, de alguma forma, apontam para certo misticismo distante do horizonte desse autor. Por outro lado, tendo sido ele um escritor preocupado com a composição do livro em todas as suas etapas, é provável que tenha percebido o lugar central e divisor ocupado pelo episódio “Cegueira”. Além disso, em sua obra, dá-se importância a alguns números: em *Angústia*, o número do bilhete lotérico, “16.384”, que aparece no final do livro como possibilidade de redirecionamento da vida do protagonista, Luís da Silva, e que fora cogitado para ser o título do livro; em *Memórias do cárcere*, o “3535”, ou “3335”, que, na lógica do presídio, em princípio serviria para identificar o personagem-narrador, mas que, na verdade, despersonaliza-o; nas *Cartas*, o “13” a perseguir o escritor em sua viagem a São Paulo.

¹⁵ Sobre o tema do olhar, ou melhor, da cegueira, o autor publicou o artigo “Cegueira e olhares em Borges e Graciliano Ramos” no livro *Borges em dez textos*, organizado por Maria Esther Maciel e Reinaldo Marques.

A doença estirava-se – e eu sofria duplamente os efeitos dela. Parece que se aborreciam por meu organismo teimar em conservar-se achacado e mofino. De fato não havia medicação, mas punham-me às vezes nos olhos uma camada pegajosa de clara de ovo batida, imobilizavam-me na cama de lona. Isolavam o órgão deteriorado: a clara transformava-se numa espécie de resina, grudava as pestanas. Não me queixava nem gemia. Debaixo daquela máscara, as feridas resguardavam-se dos mosquitos, mas as dores eram atrozes, o calor imenso. Picadas multiplicavam-se: mãos invisíveis metiam-me pregos finos na cabeça. (I, p. 141).

O que vem do outro, como remédio possível para o mal dos olhos do menino, é *clara de ovos*, é a claridade do enigma, a origem a ser decifrada. Mas não há enganos, o ovo possui seu lado de indefinição, a origem mantém-se desconhecida. Por isso a clara do ovo age apenas como paliativo (por atuar sobre o sintoma, não sobre a causa), resguarda o menino do incômodo dos mosquitos, mas não o livra da dor. Seguindo adiante, a clara transforma-se em cola, resina que tampa, que apaga a luz, a claridade do olhar. Ao ovo feito só de clara, falta-lhe a gema, o centro, o umbigo da vida.

Depois vêm as picadas, as mãos invisíveis, os pregos na cabeça, o medo da escuridão. “Agora a sombra espessa cobria tudo.” (I, p. 141). Agora já não é o menino a sentir dor, mas a sombra da dor do menino a persistir, a recobrir o texto da memória. “O muro se desmoronava, como o outro se desmoronara anos atrás.” (I, p. 141). O muro de anos atrás separava o quintal da casa do lugar onde ficava o descaroador de algodão do Cavalo-Morto, e, ao desabar, causara primeiro o embaçamento da visão do menino (“uma nuvem de poeira”) e, logo depois, o seu alargamento (vê-se “o quintal subitamente crescido, fundos de casas, o descaroador do Cavalo-Morto”). (I, p. 72). O “agora” das

sombras tanto se refere à situação do menino, em seu momento de cegueira, buscando na memória as imagens passadas, quanto ao mecanismo de rememoração do narrador-escritor que dá voltas, que vai e volta ao descaroçador e suas “nuvens de algodão”:

De novo surgiam as plantas meio esvaídas, o descaroçador do Cavalomorto, nuvens de algodão esvoaçando. A igreja, os postes e os arames do telégrafo, aves e flores, a fachada luminosa, transeuntes, dissipavam-se, vagos e distantes: no rigor do verão envolviam-se numa densa garoa de inverno. (I, p. 142).

Apesar de, na composição do livro, reconhecermos uma ordem temporal que segue o crescimento do menino, começando com a sua lembrança das pitombas (imagem da memória a inaugurar a narrativa), aos dois ou três anos, e finalizando com ele, já adolescente, a ler novelas russas – podendo, por isso, ser *Infância* classificado como “livro de memórias e romance de formação” (Miranda, 2004, p. 52) –, há, nesse mesmo livro, uma prática memorialística “que se distingue pela natureza fragmentária, nebulosa e lacunar da reminiscência”. (Miranda, 2004, p. 53). Dessa maneira, ao acompanharmos o percurso desse menino, temos, não raro, a comprovação de que a escrita da memória trabalha com a lembrança e o esquecimento, o visível e o invisível, o grito e o silêncio.

Quanto à formação literária do menino, o enredo concentra-se em suas primeiras e desconcertadas práticas de alfabetização e leitura, e, a partir do momento de cegueira, da percepção do “valor enorme das palavras” (I, p. 141).

Mas a lembrança é trabalhosa e, muitas vezes, dolorosa. As *impressões* da infância retornam como restos que trazem consigo a angústia. Daí, os acontecimentos passam por filtros que os ofuscam, as imagens nos chegam quase sempre nebulosas, enfumaçadas.

O capítulo que abre o livro intitula-se “Nuvens”, e nele surgem as primeiras letras (o b-a-bá, o abecedário); o pai e a mãe, “entidades próximas e dominadoras”, “grandes, temerosos, incógnitos” (I, p. 11, 14); outros familiares e entes próximos à família; e, finalmente, um redemoinho trazendo “nuvens de poeira”:

Nuvens de poeira enrolaram-se em briga feia, escureceu, um rumor diferente dos outros rumores cresceu, espalhou-se, e no meio da terrível desordem um couro de boi espichado quebrou o relho que o amarrava a um galho e voou no turbilhão. (I, p. 13).

O turbilhão da cena prolonga-se em um trecho que parece fundir dois tempos distintos, o da cena lembrada e o do próprio ato de lembrança, tendência recorrente ao longo do capítulo e de todo o livro. “Composto de fragmentos narrativos e estilhaços de imagens, o capítulo ‘Nuvens’ é uma sorte de poética da memória, do modo pelo qual ela atua e dos interditos que lhe são inerentes [...]”. (Miranda, 2004, p. 54).

Uma senhora magra, minha indistinta mãe, tentou com desespero fechar uma porta balançada pela ventania. Folhas e garranchos entraram na sala, um bicho zangado soprou ou assobiou, a mulher agitou-se pendurada na chave. Findo o despropósito, vi a pessoinha com a mão envolta em panos. Um dedo inchou demais, e foi necessário que lhe cortassem o anel com lima. Em seguida perdi a moça de vista. E a letargia continuou. (I, p. 14).

Na cena descrita, há uma passagem de um tempo a outro: em seguida a quê se perde a moça de vista? Qual letargia continua? Eis aí uma memória que se constrói sombria, nebulosa, porque entre sombras e dúvidas – obtuso, silencioso, miúdo, insignificante – vive o menino. Nesse trecho, há ainda a presença da figura materna, em mais um de seus retratos que muito chamam a atenção dos leitores do livro, por se tratar de uma mãe áspera, rude, incapaz de auxiliar o menino na descoberta de si e do outro.

Ao longo do livro, encontraremos recorrentemente situações em que os campos semântico e imagético se fecham em torno de nuvens, manchas, sombras, nódoas, névoa, neblina, fumaça, trevas, escuridão – até chegarmos ao centro, até encontrarmos o menino temporariamente cego e, por estar nesse estado, com a audição aguçada: “os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido”. (I, p. 142). Na verdade, a voz parece ocupar, no livro, tal como o olhar, o lugar de resto, de objeto¹⁶ que, inesperadamente, entra em cena.

Tudo se passa, em efeito, como se olhar e escutar não se harmonizassem, exercendo suas forças em contraponto: fechar os olhos não é a melhor maneira de aguçar a escuta, com se fosse necessário tornar-se cego, de alguma forma, para deixar o caminho livre para a audição? [...] Inversamente, o olhar, em seu gozo de fascínio, siderado pela ocasião... escuta, mas, de muito olhar, não compreende grandes coisas. (Assoun, 2001, p. 7).

¹⁶ “Lacan opera de certa forma a promoção desses dois ‘objetos’, referindo-se ao olhar e à voz entre os objetos pulsionais, na mesma qualidade dos ‘objetos freudianos’ paradigmáticos, que são os objetos oral e anal e o ‘objeto fálico’. Freud os teria omitido? [...] Tudo indica que os registros escópico e vocal constituem desde a origem duas coordenadas maiores da experiência clínica freudiana.” Assoun, 2001, p. 6.

Assim como o olhar surge, na maior parte das vezes, de imensa escuridão (apesar de, em raros momentos, partir de brancas paisagens),¹⁷ a voz, nas lembranças do menino, atualiza afetos extremos: podemos ouvi-la, por exemplo, na pronúncia que lhe desperta interesse, nas cantigas que o acalmam e que compõem, ao lado dos livros, o seu repertório de contador de histórias (parte dessas cantigas, inclusive, transcrita no próprio texto). Porém, na maioria das vezes iremos ouvi-la extremada nos gritos (do avô, do pai...) que amedrontam, no silêncio que desnorteia, ecoando, quase sempre, em gemidos e choros ou mesmo na própria perda da fala pelo menino.

O que não quer dizer que esse grito tenha ficado para sempre como impedimento à fala. O texto das memórias, em si, faz das experiências do olhar, do grito, da escuridão, desvios de linguagem, ou seja, vai a um extremo, “a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem.” (Deleuze, 1997, p. 16).

¹⁷ Embora apenas apareça discretamente em alguns episódios do livro, o carneiro branco que acompanha o menino chama-nos a atenção, como se aquele animal fosse, para o menino, o companheiro “em branco”, aquele que, ainda que não escrito, o acompanha com sua branca presença.

Ainda assim, as experiências ligadas aos extremos da voz¹⁸ traduzem-se em dor, em feridas que se abrem no corpo do menino e no tecido das impressões da infância. Uma imagem muito próxima àquela produzida pela dor ocular (“mãos invisíveis metiam-me pregos finos na cabeça”) aparece no capítulo “Um cinturão”, no qual a cólera do pai, manifestada primeiramente através de gritos, transforma-se, para o menino (acusado, pelo pai, de ter sumido com um cinturão), em algo quase insuportável:

O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira.

Onde estava o cinturão? Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro. (I, p. 33).

Todos esses distúrbios (disritmia cardíaca, afasia, perda da visão) aparecem no texto como atualização de um desconforto que se gravara no corpo do menino, angústia que podemos reconhecer na imagem do furo produzido pelo ferro. No capítulo, a ameaça direta vem do pai, mas podemos supor que a mãe também aí reaparece, no ferro que está em seu nome – Maria Amélia Ferro Ramos –, instrumento (nome) que deixa marcas profundas, manchas que não se apagam da retina do menino. A ferida aberta a ferro resiste, nem mesmo a escrita consegue fechá-la. Ao contrário, a escrita é um meio pelo

¹⁸ “Usamos a voz também para rir ou chorar, para tossir ou espirrar: precisamos da voz para gemer e para suspirar (entre prazer e sofrimento). Mas é exatamente no *falar* que a voz encontra [...] sua vocação própria.” Assoun, 2001, p. 7.

qual a ferida se abre, tendo essa abertura a função (ou a pretensão) de evitar a presença ou o acúmulo de pus no corpo do escritor.¹⁹

Assim, na leitura de *Infância*, o que nos chama a atenção é o fato de o texto se construir basicamente a partir de marcas recorrentes, pequenos traços que sobram, “coisas adormecidas”, talvez encobertas pelo “efeito mortífero da linguagem sobre o falante” (Laia, 2001, p. 91) e despertadas pela presença (ausente) da coisa, por aquilo que resta da queda do olhar e da voz, tal como no conceito de *objeto a* formulado por Jacques Lacan:

O objeto a [...] é o conceito lacaniano que aponta e nomeia o retorno no real do gozo esvaziado da Coisa pela lei simbólica, ou seja, o resto da operação simbólica promovida pela lei. [...]

A Coisa em psicanálise é o objeto perdido, que, na verdade, jamais existiu. E, contudo, o sujeito deve reencontrá-lo, sem, no entanto, jamais conseguir, constituindo a falta estrutural do desejo. (Quinet, 2002, p. 55).

Na busca pelo objeto perdido, o olhar traz consigo a falta, o vazio, separando-se do olho enquanto órgão, ou, então, na tentativa de encobrimento da falta, inscreve-se na papila óptica, na “mancha cega sobre a retina que marca o local em que o nervo óptico penetra no globo ocular” (dicionário Houaiss da língua portuguesa) – *escotoma* que, ao ser escavado pela rememoração, revela, deixa entrevisto o real.²⁰ Em *Infância*, o escotoma está associado a uma imagem assustadora: o buraco da órbita de uma caveira. Diante desse buraco, o menino

¹⁹ A ferida, o corte, o pus serão temas de dois contos de Graciliano Ramos, “O relógio do hospital” e “Paulo”, e estarão presentes também em algumas passagens de *Memórias do cárcere*. Há, nesses contos e nessas passagens, reminiscências de uma operação sofrida pelo autor, para sanar um mal na região íliaca causado por uma queda.

²⁰ Sobre o termo *escotoma*, ver “O fetichismo”, de Freud.

se vê, também ele, esvaziado, mortificado, como se o mundo das fantasias não lhe fosse mais acessível, como se o mundo das palavras lhe faltasse, restando-lhe somente a dureza horrível dos ossos, a dura realidade da morte.

Pensamentos sombrios invadem o menino a partir de uma visita que ele faz ao ossuário de um cemitério. Nesse depósito de ossos humanos, o olho vazio da caveira espia-o, acompanhando-o até a casa, até que ele, em um exame de seu próprio corpo, vê-se transformado em caveira. “O que mais me impressionava eram as órbitas: a pesquisa minuciosa prosseguia e achava-as desertas. Ocas e sombrias, como as outras. E o resto? Não havia resto. Ali não havia nada. Aqui não haveria nada.” (I, p. 186).

A “visagem terrível” de uma caveira aparece em outro capítulo do livro, “Um incêndio”, no qual é descrita a imagem de uma mulher negra que morrera queimada e que fora vista pelo menino, no chão, ainda em meio às fumaças e cinzas do incêndio, deixando-o perturbado. “Não enxerguei pormenores: vi apenas, de relance, a dentadura, as órbitas vazias, o fluxo purulento. [...] Cheguei a casa precisando confessar-me, livrar-me da recordação medonha. [...] Arrepiava-me, repetia a descrição, excitava-me tanto que meus pais tentaram acalmar-me, reduzir o sinistro.” (I, p. 92).

O olhar vazio, o sinistro, o buraco da órbita que amedronta o menino, deixando-lhe temíveis impressões, aparece ainda na figura do padre João Inácio, especificamente, em seu olho de vidro:

[...] uma sombra às vezes nos toldava a alegria: a recordação do Vigário. Na cozinha e na sala de jantar pintavam-no terrível, uma espécie de lobisomem criado para forçar-nos à obediência. Citavam-se os despropósitos dele na igreja. Isto não nos interessava. Tínhamos, porém, razão para temer aquele homem tenebroso por fora e por dentro. Não ria. O olho postiço, imóvel num círculo negro, dava-lhe aspecto sinistro. (I, p. 64).

O olho de vidro do padre e as caveiras causam, ao menino, efeitos parecidos: arrepio, aperto na garganta, disritmia cardíaca, paralisia dos membros. “A figura medonha prendia-me – e o bugalho parecia querer sair da mancha que se alargava na cara magra, saltar em cima de mim.” (I, p. 67). Essa experiência aparece em um relato de horror, como se a encenação desses medos, via linguagem, servisse como uma defesa diante da angústia, um redirecionamento de seus efeitos por vezes nocivos, um ganho estético, prazeroso, ainda que precário, incompleto e, em última instância, falho.

Assim, junto às sombras, às nuvens que ofuscam os olhos, percebemos em *Infância* o sinistro, o assustador. Uma última passagem, a de um aluno em sala de aula, numa escola que surge como lugar de opressão e castigo, confirma a presença do horror que mortifica: “O lugar de estudo era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto.” (I, p. 200).

Esse olhar parado, cadavérico, separa-se do olho, e o sujeito que o vê “não é o da consciência reflexiva, mas o do desejo. Acredita-se que se trata do olho-ponto geometral, quando se trata de um olho completamente diferente – aquele

que voa no primeiro plano dos *Embaixadores*".²¹ (Lacan, 1998, p. 88). O olho que voa, na pintura a que se refere Lacan, é o olho da caveira que pode simbolizar "a falta central expressa no fenômeno da castração". (Lacan, 1998, p. 77). O olho que o menino vê é de vidro, tampão artificial sobre o vazio da órbita. Ou, então, quando nem mesmo esse tampão está presente, e o que aparece são órbitas vazias, são furos nos olhos.

Com isso, o que o escritor faz é olhar para o ponto cego, o vazio do olho, o furo na retina, a região das sombras. Sombras de si, sombras da opressão, de um olhar que vigia, julga e pune. O escritor procura o mundo sombrio, sabendo que a esse mundo ele só poderá olhar de viés, com seu olho torto, assim como Orfeu, que olha Eurídice sabendo que seu olhar a fará desaparecer.

A imagem que se fixa no ponto cego do olhar é como a imagem de Eurídice para Orfeu. Ao olhá-la, Orfeu a vê em seu desaparecimento, mas isso é o que lhe interessa – captá-la na noite dos tempos, segundo Blanchot. Isso interessa ao escritor: transformar a visão de Eurídice – o último instante do olhar – em obra.

Na escrita de Graciliano Ramos, encontramos o fascínio pela letra em seu paradoxal estado de sombria luminosidade. O escritor, ao olhar para si, ao simular esse olhar, que sempre é duplo e torto, vê seu corpo e sua sombra, a

²¹ Quadro pintado em 1533 por Hans Holbein que serve a Lacan como base para o seu seminário sobre "os quatro conceitos fundamentais da psicanálise". A partir da imagem da caveira, que aparece em primeiro plano, Lacan vai designar o olhar como objeto *a*, resto que escapa à simbolização, justamente por ser símbolo da falta. Ver *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, de Jacques Lacan.

não-inteira, a divisão do sujeito e a angústia dessa divisão. Daí a angústia só poder se escrever como uma estranha presença, como algo íntimo, porém desconhecido.

O OLHO DA LUZ

Seja como for, existem olhares fascinantes. Apesar de todas as trevas, o menino de *Infância*, talvez ainda sem a resposta à demanda do outro, talvez ainda sem saber situar seu desejo enquanto desejo do Outro, vislumbra – como Alexandre vê no chão o olho que lhe tamparia (ainda que ao avesso) o buraco do rosto, como Édipo, que arranca os próprios olhos para não ver (ao menos com os olhos) a tragédia que lhe dera o destino – uma saída, uma luz no fim do túnel, é como se costuma dizer. Em meio à “dura aprendizagem da norma familiar e da lei social, incorporadas como instâncias privilegiadas da opressão” (Miranda, 2004, p. 55), ele se apega aos hábitos e aos ofícios “inúteis” de alguns seres que povoam o seu mundo, como o de cantarolar uma cantiga, engraçada e lamentosa, do soldado José da Luz, que conquista a sua amizade com uma “conversa gratuita”:

Éramos duas insignificâncias, uma loquaz, buliçosa, outra cheia de sonhos, emperrada. [...] Esse mestiço pachola teve influência grande e benéfica na minha vida. Desanuviou-me, atenuou aquela pusilanimidade, avizinhou-me da espécie humana. Ótimo professor. Acho, porém, que era mau funcionário. O Estado não lhe pagava etapa e soldo para desviar-se dos

colegas, sujos e ferozes, encher com lorotas as cabeças das crianças. Um anarquista. (I, p. 103).

Outra personagem que está, para o menino, no campo da luz, da iluminação positiva,²² é o avô paterno, apresentado no capítulo “Manhã” como voltado a ofícios “inúteis”, “insignificantes”, como a música (“especializara-se no canto”) e a fabricação de urupemas que lhe serviam como “meio de expressão”. Na descrição do avô, como em outras passagens do livro, acontece uma junção dos tempos, o tempo do menino desaparece e, em meio a uma sensação de apagamento, de falta de luz, o tempo do narrador também desaparece, e nesse vazio surge o plural – nós – como a designar o desconhecido, em mais uma das muitas e valiosas passagens em que o texto, em uma tentativa de aproximação do que só se aproxima pela distância, volta-se para aquilo que se registra como tentativa de decifração, revelação da obra, esforço para torná-la talvez clara e compreensível, ao mesmo tempo em que se reafirma o seu lado noturno, sua outra noite, sua insônia.

²² Diferente, talvez, daquela luminosidade marcada pelas referências ao verão, que, apesar de ser a estação que se opõe às névoas, ao tempo cinzento do inverno, parece reverberar um sentido angustiante ligado ao olhar (algo como: eles verão), além de produzir o efeito de “claridades ofuscantes”, tal como na fotografia, assinada por Luís Carlos Barreto e José Rosas, do filme *Vidas secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Essa oposição verão / inverno é recorrente em *Infância*, havendo, inclusive, um capítulo (o terceiro do livro) intitulado “Verão”, no qual “figuras e acontecimentos já se recortam mais nitidamente, embora a luminosidade que o título expressa não desfaça as incertezas nem as lacunas do mundo enfim rememorado [...]”. (Miranda, 2004, p. 54). Em *Vidas secas*, esse tema funciona como uma pré-estrutura para a narrativa, que segue o ciclo das duas estações da seguinte maneira: verão – inverno – verão. É interessante o fato de que, no final de *Vidas secas*, o verão traz a Fabiano e a sua família “um mundo coberto de penas”, ou seja, a escuridão. Curiosamente, “O mundo coberto de penas” foi o primeiro título que Graciliano deu ao romance, só o alterando para *Vidas secas* em uma prova de prelo, a partir da sugestão do editor, José Olympio.

Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora 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 isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se 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 imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha. (I, p. 22).

Esses e outros personagens (Mário Venâncio, Emília, Laura), digamos, iluminados, trazem ao menino, de uma maneira indireta, a experiência da arte. A cantiga de José da Luz (bem como várias outras que se reproduzem em *Infância*, verdadeiro apanhado de várias vozes), as urupemas do avô, a lição de leitura da prima Emília, as idéias e o jornal de Mário Venâncio e a sintaxe de Laura²³ são exemplos das voltas que o livro dá em torno desse objeto, também ele, iluminado – a letra.

²³ Mário Venâncio dá título a um capítulo da parte final do livro. É professor de geografia, ator e leitor da literatura realista e naturalista, diferente daquela até então conhecida pelo menino, que ainda se via habituado à biblioteca romântica de Jerônimo Barreto. O jornal fundado por Mário Venâncio é *O Dilúculo*, no qual Graciliano Ramos publicou pela primeira vez os seus escritos, a começar pelo poema “O pequeno mendigo” (que, na verdade, no jornal saiu com o título “O pequeno pedinte”). A descrição de Mário Venâncio em *Infância* merece atenção, por ter sido sua figura de literato comparada à de um rato: “o rosto fino como focinho de rato, modos de rato – um gabiru ligeiro e cabisbaixo, a dar topadas no calçamento.” (I, p. 237). Os literatos e os ratos (ou os liter-ratos) serão figuras constantes também em *Angústia* e essa ligação entre as letras e os ratos pode ser explorada como uma das imagens (negativas) da literatura disseminadas na obra de Graciliano Ramos.

Laura dá título ao último capítulo de *Infância*. Com onze anos, o menino sente certas mudanças em seu corpo, e vivencia o amor por uma menina inteligente, influenciado pela leitura (para ele sombria, proibida) de *O cortiço* e pelas muitas dúvidas geradas por essa associação entre a menina e a história do livro. Mais adiante, voltaremos a essa personagem, que dá nome ao capítulo final do livro.

A letra iluminada é a letra descoberta na primeira leitura silenciosa, incentivada pela prima Emília, que, para encorajar o menino (inseguro, fraco, impossibilitado de “compreender as palavras difíceis, sobretudo na ordem terrível em que se juntavam”) (I, p. 203) a se arriscar sozinho na decifração das palavras, usa o artifício de comparar astrônomos a leitores:

Emília combateu a minha convicção, falou-me dos astrônomos, indivíduos que liam no céu, percebiam tudo quanto há no céu. [...] Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, porque não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos? Não distinguia as letras? Não sabia reuni-las e formar palavras? (I, p. 203).

Contrapondo à visão distante do astrônomo o seu olhar de perto, o menino pôde, enfim, aventurar-se sozinho na decifração de “histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes”. (I, p. 204). Aos nove anos, ele conhece a leitura silenciosa das letras impressas, como se somente aí, no universo das brochuras amarelas, dos romances de letras miúdas, algum júbilo lhe fosse possível. Desde então, o olhar de perto passa a ser o mecanismo possível para que o escritor veja o longe, o que está lá, atrás da névoa, depois da nuvem, no vapor da letra.

O OLHO DE LAURA

Laura é uma menina sabida. Sabe sintaxe, sabe leitura. Laura é assim, tão especial que virou capítulo de livro – não um capítulo qualquer, o final, não de

um livro qualquer, mas de *Infância*. “Aos onze anos experimentei grave desarranjo.” (I, p. 253). Nas páginas (no corpo) de “Laura”, o limite da infância, o fim de uma fase, o começo de outra. “Atravessando uma porta, choquei no batente, senti dor aguda. Examinei-me, supus que tinha no peito dois tumores. Nasceram-me pêlos, emagreci – e nos banhos coletivos do Paraíba envergonhei-me da nudez.” (I, p. 253). O momento em que o menino se veste com o pudor da sexualidade juvenil é descrito, assim como outros do livro, com os sinais da angústia. Porém, nesse mesmo momento, ao atravessar a última porta da infância, o livro (o corpo) encontra uma saída – um bom uso da angústia –,²⁴ pouco comum nos finais dos livros de Graciliano Ramos.

Primeiro, o menino teve que suportar a ansiedade e a insônia, teve que amanhecer com olheiras fundas, sufocado por aparições noturnas; depois, precisou de censurar suas próprias leituras, tendo sido *O cortiço* – o livro “proibido” – embrulhado “em muitas dobras de papel grosso” e escondido “por detrás dos outros volumes, na prateleira inferior da estante”, tudo isso por causa das “passagens cruas” do romance: “a contaminação me horrorizava”. (I, p. 256).

Por fim, o menino presencia a divisão da figura feminina. Laura ora lhe aparece, como nos romances mais pudicos, sem corpo, ora, em seus sonhos

²⁴ “Um bom uso da angústia”: expressão usada pelo professor Ram Mandil na disciplina “Graciliano Ramos: a angústia na literatura e na psicanálise”, ofertada na graduação do curso de Letras da UFMG, no primeiro semestre de 2005. Esta, na verdade, parece ser a única via de “tratamento” (seja literário ou psicanalítico) da angústia: o seu bom uso, ao invés de sua impossível eliminação.

mais aflitivos, como “um ser membroso e espesso, todo carne e osso”. (I, p. 257). Essa divisão (a maneira como o menino a experimenta) acaba por levá-lo ao “tratamento” ofertado por Constantino, caixeiro da loja de seu pai: “quis apresentar-me a Otília da Conceição”. Recusada numa primeira ocasião, já na segunda tal proposta será aceita pelo menino, que sucumbe ao insistente convite do caixeiro: “E o moço renovou o conselho, citou o Dr. Garnier, ameaçou-me com a loucura. Realmente a obsessão já me havia endoidecido um pouco. Tergiversei, relutei, sucumbi.” (I, p. 259).

Com isso, a figura feminina, mais uma vez, ganha seu duplo. O culto por Laura acaba na cama de Otília, onde o menino vai saber como é deitar-se com uma mulher, experiência que lhe chega não sem seu ponto cego, sua porção de angústia, de medo diante do desconhecido:

Um dia, ao lusco-fusco, demos um passeio, enveredamos pela Rua da Palha, entramos numa sala escura. Constantino falou baixo a alguém e retirou-se. Ao cabo de instantes vi-me num quarto, examinando, sério e encabulado, fotografias e santos que ornavam a parede, caixas de pó-de-arroz e frascos expostos na mesa forrada de papel. Otília da Conceição, à beira da cama, esperava em silêncio. Arriei sobre a mala pequena e, em silêncio também, comecei a descalçar-me. A vista se turvou, os dedos úmidos tremeram, o cordão do sapato deu um nó cego. Esforcei-me por desatá-lo: molhava-me de suor, cada vez mais se complicava. E o meu desgosto era imenso. (I, p. 259).

Finalmente, após a doença, o menino desata seu nó. “Capengando, abri a estante, exumei *O Cortiço*, desempacavirei-o, restituí-o à convivência dos outros romances. Não me inspirava curiosidade. E já não era objeto de aversão.” A saída final se dá pelo humor: “História razoável, com algumas safadezas para

atrair leitores.” (I, p. 260). Sua história está escrita, seu livro – o do prenúncio de Mário Venâncio – se escrevera. *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *Infância*, de Graciliano Ramos, acabam juntos. “Embrenhava-me agora em novelas russas.” (I, p. 260). A literatura (o livro da infância que se está a escrever), ao final, possibilita uma nova relação do escritor com o corpo (o enigma, a palavra) feminino. “A figura que me perseguia à noite serenou e fugiu. E a outra, nuvem colorida, evaporou-se.” (I, p. 260).

Assim, acaba-se em vapor o que, ao longo de uma infância (ao longo de uma vida, ao longo de um livro), foi nuvem, névoa, neblina. O vapor é ar quente contra o sufoco, contra a falta de ar. O vapor é a nuvem, menos a angústia, ou a angústia submetida à operação de subtração, que, no caso, nunca é exata, nunca é total: há sempre um resto de angústia, sempre há a angústia do resto, do corte, da falta (resto que está presente no texto, já que, muitas vezes, a sensação que temos, na leitura, passa pelo aperto, pelo sufoco). Mas, sendo vapor, para ela há tratamentos possíveis, o vapor das palavras sendo, no caso, o mais eficaz deles.

A começar pelo título do capítulo, que é idêntico ao nome da personagem, tudo indica que haverá um “final feliz” para a angústia da infância. “Menos felizes (diga-se de passagem) são certos jogos verbais em moda, como a interpretação simbólica dos nomes próprios a partir da etimologia”. Essas palavras, do mestre Antonio Candido, aparecem em um texto de 1974, que é um estudo sobre *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e também uma crítica à leitura

desse mesmo livro feita, em 1973, por Afonso Romano de Sant'Anna,²⁵ e servem-nos, aqui, como alerta contra a obviedade dessa prática. No entanto, não há como evitar o sentido que nos salta aos olhos, em *Infância: "Laura"*, o capítulo final, vem coroar um ato de passagem, vem louvar o efeito que a escrita da infância produziu sobre aquele que a escreveu (ou a leu). "Laura" (a menina e seus duplos, a menina e o capítulo) é quem gera as folhas da coroa. Confundindo a moça morena, com "as tranças negras, os olhos redondos e luminosos", com as "donzelas finas, desbotadas, louras, que deslizavam à beira de lagos de folhetim" (I, p. 255), o menino constrói uma imagem perfeita para a sua veneração. Laura, a morena, transforma-se em loura literária. Porém, a literatura loura é insuficiente, porque romântica, porque incapaz de estancar as inquietações noturnas que o vulto da mulher traz ao menino que já conhecia Otília e *O cortiço*, ainda que não pudesse revirar, sem culpa, seu corpo amarrotado, suas folhas de papel.

Para que aconteça a passagem de menino romântico a leitor de Aluísio Azevedo e de novelas russas, passagem que anunciará o surgimento de um escritor, Laura deve migrar dos folhetins para a cama de Otília. À beira dessa cama, o menino, com a vista turva, os dedos trêmulos e úmidos, terá que desatar o nó de seu sapato. Nó cego que não se desata, que não se pode desatar,

²⁵ Tomamos conhecimento desse texto de Antonio Candido por meio de uma resposta de Afonso Romano de Sant'Anna às críticas do mestre. Ver Sant'Anna, 1977, p. 221.

mas que pode ser afrouxado, para que o sapato saia do pé, para que a cama, o corpo de Otilia, seja o lugar onde a angústia se transforma em vapor de escrita.

Não se trata, contudo, de fazer desaparecer a angústia, que é indestrutível como certa sujeira encontrada nos sonhos do jovem: “Tinha nojo de mim mesmo. Sujo, precisando água e sabão. Mas isto não me limparia, as manchas eram indeléveis.” (I, p. 257). Trata-se de fazer com que a angústia possa ser utilizada no processo de criação. Que a escrita seja o lugar escolhido para o tratamento da angústia, não somente no sentido de sublimação (pode-se sublimar a angústia?), mas no sentido de trabalho com os restos, que se tornam matéria-prima de uma escrita que vem depois de já estarem as “ilusões quebradas, em cacos” (I, p. 257). Assim, concluímos que, em Graciliano Ramos, há uma escrita dos restos.

Esse debate tende a nos conduzir a algo que diz respeito às propriedades terapêuticas, por assim dizer, de um texto literário. Até que ponto a escrita pode tratar a angústia, ou pode diminuir os malefícios cotidianos causados por neuroses, obsessões, ou pode auxiliar na estabilidade (sempre arriscada) de um sujeito psicótico? As respostas vêm de pesquisas que, no âmbito da literatura e da psicanálise, lidam com experiências radicais (Artur Bispo do Rosário, Joyce, Artaud, Sylvia Plath) para mostrar justamente que, além de a arte (a literatura) conter traços da estrutura psíquica de seu autor, ela pode também redimensionar sua vida, ou seja, se há marcas do autor na obra, há também marcas da obra no autor.

Tudo isso, no entanto, não se dá de uma forma direta ou facilmente detectável. Por ora, gostaríamos somente de destacar a importância de pesquisas recentes, como a de Ruth Silviano Brandão, a partir dos estudos de Jean-Michel Rey sobre certa produção de Antonin Artaud; a de Ana Cecília de Carvalho sobre os efeitos de “remédio e veneno” da poesia de Sylvia Plath; a de Ram Mandil a partir da escrita de James Joyce, entre outros. Esses trabalhos permitem-nos falar de uma outra relação entre vida e obra, que não aquela calcada na vontade de se buscar “verdades” do autor em sua obra, por exemplo, ou mesmo aquela que busca uma progressão no texto como reflexo de uma melhora, ou cura, ou mesmo o contrário, uma piora ou uma definitiva perda de si, na vida.

No mais, é bom notarmos que, em uma obra como a de Graciliano Ramos, que a princípio pode parecer menos radical, menos atenta aos restos do que as citadas no parágrafo anterior, por exemplo, também nela encontramos um enfrentamento do real. Assim, para o que não tem palavra, para representar o que está fora da representação, Graciliano Ramos desliza por entre insignificâncias, restos que insistem em seu corpo, e que vão para o corpo do texto. Aguardente, conhaque, cigarro, cadeia, doença, livro, escrita, mulher e morte. Eis alguns dos significantes que incidem na veia obsessiva do escritor, e se escrevem, como uma forma de apaziguamento dos excessos. Daí, é preciso investigar como esses sinais se ligam na obra de Graciliano Ramos, compondo, nela, os apertos da angústia.

CAPÍTULO 2

MEMÓRIA DA ESCRITA

UMA VELHA QUESTÃO

Em 1980, Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi e Valentim Facioli convidam para uma mesa-redonda, sob os auspícios da editora Ática, Antonio Candido, Silviano Santiago, Franklin de Oliveira e Rui Mourão, na intenção de “apanhar a imagem viva de Graciliano Ramos e o sentido atual de sua obra”.²⁶ A certa altura do debate, Silviano Santiago defende a idéia de que a atualidade, ou melhor, a modernidade de Graciliano estaria no fato de ele, já em *Caetés*, estruturar “um romance que tem romance dentro de romance” (Garbuglio et al., p. 445), colocando-se, assim, ao lado de outros grandes escritores que, ultrapassando qualquer estilo de época (e por trazerem justamente essa característica, esse traço estrutural do romance dentro do romance), são modernos. Silviano Santiago, para comparar e exemplificar, cita André Gide, que, em 1925, causava escândalo com *Les faux-monnayeurs*,²⁷ e *Eça de Queirós*, “que estava fazendo a mesma coisa n’ *O primo Basílio*” (Garbuglio et al., p. 445). Sobre esse apontamento, Alfredo Bosi, também participante da mesa, faz o

²⁶ O resultado dessa mesa-redonda está em *Graciliano Ramos*, livro organizado por José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi e Valentim Facioli, publicado na Coleção Escritores Brasileiros da mesma editora Ática. Esses três organizadores também participam da mesa.

²⁷ O procedimento utilizado por Gide no romance citado classifica-se como *mise en abime*, construção em abismo, sendo assim contextualizado por Lúcia Helena Carvalho: “Segundo consta, teria sido Victor Hugo o primeiro a reconhecer tal recurso e encontra no seu *William Shakespeare* uma descrição bastante precisa do procedimento. [...] Coube a André Gide no entanto, o mérito de provar que o emprego da construção em abismo ultrapassa em muito os limites do século XVI, praticando intencionalmente esse procedimento de duplicação em suas obras, assim como definindo-o, em 1893, como construção em abismo [...]. Quando retoma, em 1920, a teoria exposta em 1893, era ambição de Gide construir um *sur roman ouvert*, que viria a ser *Les faux-monnayeurs*, no qual todas as significações possíveis se dariam de forma infinita.” Ver Carvalho, 1983.

seguinte comentário: “Isso é velho!...”. A resposta de Silviano Santiago ao seu colega é, então, a seguinte:

É velho, mas ao mesmo tempo é o grande dado da modernidade: você tem a possibilidade da reflexão sobre o fazer... na própria obra. Se a gente vê essa tradição baudelairiana, que passa por Mallarmé, Eliot, Faulkner etc., a obra da modernidade seria aquela obra que contém em si uma reflexão própria sobre o fazer dessa obra... de repente, então, *Caetés* pode não ser modernista, mas é altamente moderno!... (Garbuglio et al., p. 445).

Esse traço dito moderno está em praticamente toda a obra de Graciliano Ramos. Do romance à memória, da carta à crônica, perpassam seu texto o livro, o jornal, a letra, a tinta, o papel, o prelo, a literatura, a leitura, o escritor e o leitor, enfim, um mundo de palavras simultaneamente material e imaterial, onde as relações de poder, presentes na linguagem, se mostram abaladas, deslocadas. Aliás, a esse respeito, nessa mesma mesa-redonda, Silviano Santiago faz referência à seguinte passagem de *Memórias do cárcere*, que está logo no início do primeiro livro (e em quase todos os textos sobre as *Memórias*): “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (MC, I, p. 34).

Aqui, a visão da língua (para o escritor, entre outras coisas, instrumento de trabalho) como cárcere remete o debate à *Aula* de Roland Barthes, que recoloca, de outra maneira, a questão do trecho acima citado. Em sua “aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França”, Barthes

articula seu pensamento a partir de correntes lingüísticas, filosóficas, psicanalíticas de sua época; daí certa “antecipação teórica”, graças a uma “clarividência”, da frase de Graciliano.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. [...] Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (Barthes, 1997, p. 13-14)

Com isso, só haveria liberdade (“não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém”) fora da linguagem, fora da língua. Esse exterior da língua é dado, segundo os exemplos de Barthes, somente a cavaleiros da fé, como Abraão em seu sacrifício, ou a super-homens, segundo uma teoria nietzschiana, existindo, no entanto, ainda uma terceira saída – a *literatura*, assim nomeada e entendida como uma “trapaça salutar”: “essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem [...]” (Barthes, 1997, p. 16).

A literatura, no contexto de *Memórias do cárcere*, aparece, então, como combate, uma arma a mais capaz de abalar os poderes. O Departamento de Ordem Política e Social é uma metonímia do fascismo que prendia o escritor.

Diante deste, de dentro do cárcere, dentro do livro, uma “revolução permanente”, a insistência na escrita como forma de resistir e atacar. Nesse sentido, é conhecida outra passagem das *Memórias*, quando, em diálogo com o diretor do presídio onde se encontrava detido, o narrador revela seu intuito de pôr no papel o que via e o que vivia ali.

Esses trechos dizem respeito à feliz coincidência entre a frase de Graciliano e a de Barthes, ao mesmo tempo em que exemplificam aquilo que Silviano Santiago reconhece como moderno no escritor: o romance dentro do romance, a escrita sobre a escrita. Na verdade, essa característica, inaugurada, como foi dito, em *Caetés*, estende-se por toda a obra (segundo orientações diversas, obviamente) de Graciliano Ramos, e não passa despercebida aos críticos leitores dessa obra, seja em artigos, ensaios, dissertações, teses ou livros. Colocando esse traço moderno como centro das atenções, estudando-o segundo classificações várias, reconhecendo-o no enredo ou na linguagem, seja de que maneira for, o fato é que ele está presente nas leituras da obra do escritor. Mesmo aqueles estudos que se fazem mais de acordo com orientações sociológicas costumam passar, nas leituras que fazem de Graciliano Ramos, por esse traço moderno. Porém, pelo visto, essa normalmente não costuma ser uma discussão central na crítica que se faz da obra desse autor.

QUASE A MESMA QUESTÃO

Seguindo a *Aula*, encontramos a seguinte definição de literatura: “Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.” (Barthes, 1997, p. 17). A *memória da escrita*, tal como a entendemos na leitura da obra de Graciliano Ramos, fundamenta-se na encenação (ainda no sentido barthesiano do termo *jouer*: encenação, jogo e gozo da / na palavra) do grafismo, do próprio ato de escrever, e de seus efeitos na obra e naquele que a escreve (ou a lê). Essa encenação encontra-se tanto no nível mais teatral – no enredo, no drama dos romances – quanto no campo da letra, de um escrito que se formula a partir de inscrições inconscientes, poderíamos adiantar.

Assim, nos romances de Graciliano (no caso, estudamos *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*) encontramos os narradores-protagonistas, cada qual a sua maneira, às voltas com o enredo, a produção de um livro, passando pelo enfrentamento daquilo que a escrita representa para eles, personagens que ocupam o lugar de escritores e que esperam escrever ou “de fato” escrevem suas histórias. O texto de Graciliano Ramos, por sua vez, ocupa-se do entendimento desses mecanismos da escrita, ou seja, de como ela passa da vida do escritor para o papel, para o livro, e como, deste, ela volta à vida do escritor, por vezes leitor de si mesmo. Essa presença da letra, digamos assim, encontra-se não só nos

romances em estudo, mas na sua obra, nas memórias – *Infância e Memórias do cárcere* –, nos contos, nas crônicas e cartas.

Assim é que a leitura da obra de Graciliano Ramos pode ir da escrita em sua materialidade – ligada, desde os seus primórdios, ao traço, ao gráfico, ao desenho à mão; em seguida, às artes e técnicas de impressão – até a letra em sua vertente, digamos, mais conceitual, com pensamentos vindos da filosofia (Derrida, por exemplo, e todo um estudo acerca do tema da letra, toda uma *gramatologia*, como ele mesmo quis a certa altura de sua obra) ou da psicanálise (a letra de Lacan e seu retorno a Freud, que tratou também desse assunto, indiretamente), vertentes estas que, em algum momento, necessariamente promovem um giro no pensamento, um retorno à letra enquanto suporte.

Os significados da palavra escrita são dificilmente controláveis, por causa do seu número e diversidade; a escrita é, em primeiro lugar, o resultado material de um gesto físico que consiste em traçar, regularmente, signos, seja usando a mão, seja (actualmente) de forma mecânica; é, a seguir, um tipo de comunicação, visual, silencioso e estável; é ainda um conjunto de valores complexos que afectam o conteúdo e a forma estética daquilo que foi escrito, situando-se, assim, perto do “Estilo”; é também, de uma forma mais específica, o depósito de uma revelação religiosa; é, finalmente (sentido recente e mal conhecido ainda) uma prática significante de enunciação, através da qual o sujeito se coloca na língua de uma forma específica. (Barthes, Mauriès, 1987, p. 146).

Assim, a velha questão do romance moderno, ao colocar-se no campo de uma prática que implica o sujeito e seu inconsciente, passa pelo campo da metalinguagem e vai ao encontro da memória da escrita, que tem a letra enquanto uma prática. Daí, podemos afirmar que a memória da escrita é, em

última instância, a memória da letra. Antes, porém, de avançarmos em direção aos estudos da letra, gostaríamos de explorar alguns desdobramentos da expressão “memória da escrita”.

Primeiramente, ela surge como inversão de um conceito bastante estudado em relação à literatura de Graciliano: a escrita da memória. Boa parte dos textos que se ocupam de *Infância* e *Memórias do cárcere* trabalham a memória, o biográfico e seus modos de registro. Além disso, sempre há o interesse pela representação da vida na ficção. E, na escrita da memória, há muito que esta – a memória – deixou de ser vista como totalizante, um resgate fiel do passado, um testemunho fidedigno dos acontecimentos, para ser tomada como atravessada pelo esquecimento, sendo o passado feito no presente, pela presença do texto. Na memória operam restos, cacos que, ajuntados pela escrita, deixam à vista as fissuras, as costuras ficcionais de que o sujeito que rememora (e escreve) não consegue escapar, e que o lançam a um futuro em construção naquele exato momento de retorno do passado.

Os gregos, com seus deuses e suas musas, moldaram a imagem de uma memória – Mnemosyne –²⁸ inseparável do esquecimento, transmitindo-nos algo que, junto a estudos da linguagem, por exemplo, ajuda-nos a pensar esse movimento de volta ao passado como uma construção incompleta, com base no

²⁸ “Para os gregos, *Mnemosyne*, deusa da memória, é capaz não só de promover o resgate do passado como sua perda, seu esquecimento. Segundo Hesíodo, na *Teogonia*, a função da memória não consiste apenas em tornar presente o passado, mas também em ‘deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno não-ser tudo o que não reclama a luz da presença’”. Ver Branco, 1994, p. 85.

presente de uma escrita que, ao mesmo tempo em que constrói, desconstrói o tempo passado, o tempo perdido.

Em Graciliano, a restauração da memória não se prende a métodos apriorísticos de perquirição, dependentes de um horizonte de referência meramente documental da experiência vivida e que visem a satisfazer expectativas previsíveis de configuração textual. Lembrar é, para Graciliano, esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se para os cantos, colocar-se de certa forma à margem do texto – ser escrito por ele, ao invés de escrevê-lo –, para que a linguagem em processo intermitente de produção possa cumprir seu papel efetivo de instrumento socializador da memória. Na tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o Outro, não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com as imagens arbitrarias da memória e da imaginação a trajetória comum de vida percorrida. (Miranda, 1992, p. 120-121).

Assim, a escrita da memória também se faz por meio da reinvenção do passado, lançando-o nas águas do porvir. Nesse processo, além da memória do escritor ou do leitor que penetra o texto, encontra-se uma outra memória, anterior ao sujeito, anterior à sua palavra: a memória da escrita, a letra que insiste, que fisga o sujeito, toma-o para si. Liberdade e cárcere, enigma e sinal de hábitos antigos, de histórias de vida, a memória da escrita está na letra do escritor que se vê no começo e no recomeço, no trabalho infinito da obra, na travessia e no fracasso, posto que não se escreve tudo, não se deve (ou não se pode) escrever com todas as letras.

Ainda sobre a memória, a psicanálise muito contribui com sua teoria. De partida, lembramos o estudo que Freud faz de seu funcionamento a partir da imagem do bloco mágico, conceito e metáfora da memória como escrita (traços)

da *diferença*. Freud, nessa altura de sua teoria, concebe a memória e, por extensão, o funcionamento do aparelho psíquico como uma escrita operando a partir de “efeitos de efracção e de conservação, de apagamento e de marca, de controlo e de superfície”. (Barthes, Mauriès, 1987, p. 167). Esse traço que se inscreve como diferença será, mais tarde, retomado por Derrida, que, em vários momentos de sua obra, registra conceitos como marca, suplemento, grafema, como equivalentes da escrita, a partir do reposicionamento de antigas questões (muitas delas ligadas à origem e à relação da fala com a escrita) concernentes seja à própria filosofia, seja à lingüística, antropologia, psicanálise e literatura.

O pensamento de Derrida, alterado a cada livro, faz, no entanto, prevalecer a idéia de uma anterioridade da escrita em relação à fala. Isso o coloca em posição contrária a uma vasta tradição segundo a qual a escrita “refere-se à palavra [fala] e, através dela, ao que a metafísica designa, na acepção mais geral, como ‘presença’ ”. Conseqüentemente, para Derrida, “a escrita já não é o simples objecto de um saber ‘positivo’, uma noção plena; pode dizer-se que se dilata pela sua extensão (as suas relações com a prática literária, com a questão do sujeito, com a neutralidade filosófica, etc.)” (Barthes, Mauriès, 1987, p. 162).

No mais, se concordamos que há, na obra de Graciliano Ramos, uma escrita da memória e uma escrita moderna (aquela que escreve o ato de escrever), somos levados a pensar que, na confluência desses dois aspectos, está a letra. E que, no geral, a escrita dobra-se sobre si não tanto para perquirir sua

origem, mas, talvez, para colocar em ação a sua memória. No fim das contas, é por isso que a discussão sobre a escrita, sobre a experiência literária, parece fazer parte de uma grande vontade de entendimento acerca do ofício do escritor, no que ele tem de gráfico, grama, letra do impossível em meio ao apenas possível, combinações infinitas na finitude da vida. Por isso o fato de essa discussão estar presente em boa parte das obras literárias. Afinal, não se escreve sem os desígnios da letra.

UMA NOVA EXPRESSÃO

Na expressão “memória da escrita”, além da proximidade (pela distância, pela troca de lugares) com a escrita da memória (não se escreve a memória salvo como memória da escrita), há, ainda, a proximidade com estudos que, ao se valerem de uma sintaxe equivalente à que usamos, coloca a noção de escrita como material e conceitualmente capaz de gravar, desejar, gozar. Podemos citar, a título de uma pequena seleção, textos como “O desejo da escrita”, de Lucia Castello Branco, “Lúcio Cardoso: a travessia da escrita”, de Ruth Silviano Brandão, e *O prazer do texto*, de Roland Barthes.

Em “O desejo da escrita”, Lucia escolhe o “tom insustentavelmente leve do depoimento” para pensar um desejo que logo se revela duplo: “trata-se não só do desejo do escritor pela escrita, mas do desejo da própria escrita, que é

então percebida em sua natureza de ser autônomo daquele que julga possuí-la, o escritor”. (Branco, s.d., p.1). O depoimento vem em forma de relato de sua experiência com o querer ser escritora e com o querer da escrita. Sobre o título de um de seus livros, em co-autoria com Ruth Silviano Brandão: *A mulher escrita*, ela diz: “Não sei se a Ruth diria também que essa mulher é ela, mas hoje, passados quase dez anos da publicação desse livro, eu posso dizer que essa mulher – a mulher escrita – sou eu.” (Branco, s.d., p.2).

Então, são trazidas para o texto duas outras escritoras: Clarice Lispector e Maria Gabriela Llansol. Com elas, o desejo da escrita, seus sinais fugazes, suas muitas paisagens. Trata-se, no fim das contas, de entender a escrita como “um sistema autônomo da linguagem”, com reconhecida anterioridade e primazia com relação à fala (Branco, s.d., p. 2), constituindo-se “no puro rastro, no traço que, anterior ao sujeito, nele escreve, inscrevendo-o na ordem do simbólico, de maneira que podemos dizer que ‘a escrita habita desde sempre a palavra e, sem a primeira, a segunda não seria abordável’”. (Branco, s.d., p. 2).

Depois vêm outros escritores: Artaud, Joyce, Duras. Sobretudo Duras. Daí, lutas, resistências, dores, loucuras, já que não se trata mais (ou não só) de um desejo de escrever, mas do desejo da escrita “naquele que por ela é possuído”. Com isso, vai-se da literatura à escritura, que aparece como “essa matéria ainda amorfa, essa massa interior que traga aquele que escreve e aquele que se abre à leitura desses textos” (Branco, s.d., p. 5).

Felizmente, a escrita, esta que nos decompõe, é também capaz de construir palavras, frases e, com elas, fazer algum sentido. E aí estamos de volta, senão à Literatura, ao reino apaziguador de uma certa ficção que encobrirá, com seu véu de beleza, o horror do real. Para que o romance não morra, a escritura é capaz de também fazer ficção. (Branco, s.d., p.6).

A escritura de Graciliano Ramos faz ficção sem, contudo, se deixar encobrir inteiramente pelo véu da beleza. Costurando a obra, migrando de um livro a outro, está a angústia. Sobretudo, a angústia da escrita, de estar diante da escrita, no domínio da letra. Nos contos, nos romances e nas memórias, lá está a encenação da escrita, a escrita em cena, a letra em questão. Como escrever o amor, a morte, o feminino, a escrita? Como escrever o que não se escreve?

O que não se escreve (completamente) é o gozo, segundo *O prazer do texto*, de Roland Barthes. Já no título, o mesmo lugar de destaque é dado à escrita. “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura.” (Barthes, 1987, p. 11). Ocupa-se, assim, o escritor (e o leitor) dessa “ciência dos gozos da linguagem”²⁹ – a escritura – sabendo do vazio que enfrenta:

Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 1987, p. 22).

Escrever (e ler) é entrar em crise, deixar-se tomar pelo corpo da letra – não a letra do prazer, da qual se pode falar, mas a do litoral, do gozo, do indizível,

²⁹ Na tradução de J. Guinsburg: “ciência das fruições da linguagem”. Barthes, 1987, p. 11.

do impossível. O alcance desse exterior não é dado a (por talvez não ser a meta de) todos os escritores e leitores; muitos deles preferem o prazer do texto,³⁰ “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura”. (Barthes, 1987, p. 22). Por sua vez, o escritor e o leitor que assumem o estado de perda, a crise, enfim, o gozo do texto, filiam-se a uma prática que passa pelo corpo, pelas pulsões, pela estranheza do outro. O resultado dessa escrita ou leitura passa, então, a ser algo também intransmissível, salvo se por um novo texto de gozo. Daí Barthes falar em textos legíveis e textos ilegíveis, já que “o prazer é dizível, o gozo não o é”. (Barthes, 1987, p. 31).

Os termos prazer e gozo, dizível e indizível, em Barthes, têm a ver com a relação existente, ao longo dos ensinamentos de Jacques Lacan, entre o gozo e a letra. Diz-se que, nessa relação, a letra é “uma materialidade desconectada de qualquer sentido” (Mandil, 2003, p. 47). Essa letra, portanto, só pode resultar em uma escrita ilegível. “Um escrito, como eu o entendo, é feito para não se ler.” (Lacan citado por Barthes, Mauriès, 1987, p. 169). A escrita andaria, assim, em torno de um impossível, ao redor do inconsciente.

³⁰ No livro, prazer e gozo são enunciados como opostos que por vezes se confundem. “(Prazer / Gozo: terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.)”. Barthes, 1987, p. 8.

A escrita formula-se, portanto, sempre a partir de uma zona de silêncio: toca os bordos do articulável, e, em certa medida, ao rés do *inconsciente*. Esta apresentação não é evidente, e os próprios analistas se lhe opõem. A questão a que é necessário responder é quase invariável e toca, mais uma vez, a possibilidade de uma dupla inscrição. Para alguns, efectivamente, a escrita de uma obra não está ligada à capacidade de aceder mais ou menos directamente ao trabalho das representações inconscientes, é pelo contrário, narcísica e mortífera, é o produto de uma luta de prestígio, de uma procura de compensação e de um “*plus-de-jouir*”: longe de ser da ordem do significante, como articulação do desejo, é da ordem da aparência como ocultação da cadeia significante. (Barthes, Mauriès, 1987, p. 170).

Talvez agora estejamos próximos do que Ruth Silviano Brandão chama de travessia da escrita.³¹ Em diálogo, ao que tudo indica, com a noção de travessia do fantasma, compreendida por Lacan como o fim (em seu duplo sentido) de uma análise, essa expressão também nos leva à leitura de que é a escrita quem atravessa – o escritor, a língua, o simbólico, dando um nó na representação, ao passo que parte em direção ao inarticulável, ao impossível, ao real. Passa-se de uma palavra apaziguadora, narcísica, da ordem do necessário, das neuroses e dos sintomas que não cessam de se escrever, para uma escrita daquilo que não cessa de não se escrever, escrita do impossível que, finalmente, chegaria na contingência, que seria o cessar de não se escrever a causa do desejo, o falo.

Eis aí algo próprio à escrita que, segundo a citação de Barthes, é articulação do desejo: atravessar (e fazer com que o sujeito atravesse) o fantasma, situar-se em relação ao outro, num processo comparável ao que, na análise, seria a cura. Assim encontramos o remédio da escrita, que, desde Platão, é dúbio, visto que é também veneno. Sobre o *phármakon*, sobre *Fedro*,

³¹ Cf. “A travessia da escrita em Machado de Assis”, entre outros textos da autora.

Derrida escreve *A farmácia de Platão* e, passando por um e outro, e também pela psicanálise (as pulsões de vida e de morte em Freud, o próprio gozo lacaniano), surgem estudos acerca da toxicidade da escrita.

Bem, ao procurarmos expressões análogas a memória da escrita; ao desconstruirmos sua sintaxe em prol da análise isolada de cada um de seus termos – memória e escrita – e, por fim, ao insistirmos na passagem da escrita à letra, devemos recorrer ainda à voz como uma instância relativa ao estudo da letra. A voz é o verso da letra, seu contrário idêntico. Não é por mera coincidência que Roland Barthes termina *O prazer do texto* anunciando uma “escritura em voz alta”:

[...] a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de gozo), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. (Barthes, 1987, p. 86).

Situada entre desejo, traço e gozo, a memória da escrita não deve ser aplicada, no caso, à leitura da obra de Graciliano Ramos. Trata-se de, a partir dessa obra, construir tal conceito. Se há ou não cura, se há ou não angústia no texto, são questões que a leitura dos romances nos traz. Certamente, há uma economia da letra. Do escritor ao leitor, a escrita transforma-se em um encontro. Seja como for, desde sempre “se reconheceu implicitamente àqueles que têm algo a ver com a estranheza da palavra literária um estatuto ambíguo, um certo

jogo em relação às leis comuns, como se, através desse jogo, se deixasse o terreno livre a outras leis mais difíceis e mais incertas.” (Blanchot, 1984, p. 36).

A respeito do desejo de escrever do leitor, lembramos o texto “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. Trata-se, inicialmente, do registro da identificação de Barthes (escritor que ainda não escrevera um romance) com Marcel Proust (que escreve *Em busca do tempo perdido*, a obra que Barthes gostaria de ter escrito), construído em um dos últimos ensaios do próprio Barthes.

Explico-me: na literatura figurativa, no romance, por exemplo, parece-me que nos identificamos mais ou menos (quero dizer em dados momentos) com uma das personagens representadas; essa projeção, creio eu, é a própria mola da literatura; mas, em certos casos marginais, a partir do momento em que o leitor é um sujeito que pretende, ele próprio, escrever uma obra, tal sujeito já não se identifica apenas com esta ou aquela personagem fictícia, mas também e principalmente com o próprio autor do livro lido, dado que ele quis escrever esse livro e não teve êxito; ora, Proust é o lugar privilegiado dessa identificação particular, na medida em que a *Busca* é a narrativa de um desejo de escrever: não me identifico com o autor prestigioso de uma obra monumental, mas com o operário, ora atormentado, ora exaltado, de qualquer maneira modesto, que quis empreender uma tarefa à qual conferiu, desde a origem do seu projeto, um caráter absoluto. (Barthes, 2004, p. 349).

Graciliano Ramos é um romancista, no sentido da citação. Suas histórias passam por um desejo de escrever. Em seus livros, narradores e personagens são leitores e escritores; por acaso, hábito, profissão, ou sem razão, estão lendo ou escrevendo, então se cercam de livros, freqüentam redações de jornais, livrarias.

Além disso, Graciliano Ramos se mostra um “operário” peculiar diante da tarefa de escrever. Para ele, o projeto da obra é definitivo e absoluto, ainda que, dadas as circunstâncias históricas e as subjetividades, muito diferente do de Proust. Por isso talvez essa identificação – não só pelo escritor, mas pelo escrever que ele representa, não só imaginária, mas no campo da letra – motive muitas leituras que, finalmente, buscam não a biografia do autor, mas sim os significantes que transitam por seus livros.

Surgem também as fumaças de literatura. O modo como Graciliano descreve o ofício do escritor, em um trecho específico de uma de suas cartas, é interpretado, neste trabalho, tanto como concernente às identificações imaginárias, já que fumaças são vaidades (em Graciliano Ramos, vaidades cáusticas), quanto concernente ao vazio, à falta a que nos remete a imagem. “Não gozarás aqui de grande conforto – mas sempre encontrarás um quarto com duas cadeiras e uma mesa, um bocado de livros, uma bilha d’água, papel, penas e tinta, enfim o necessário a um indivíduo que tem fumaças de literatura.” (Ca, p. 19).

Escrever nem sempre é um ato confortável, o corpo do escritor sente-se porventura tomado por uma moléstia. O quarto muito se assemelha a um cárcere, é o lado de dentro da vida, a penumbra, o silêncio, e também a porta fechada para os acontecimentos mundanos, a solidão. As cadeiras e as mesas dizem da dureza do ofício, com ecos na corcunda e nas lentes para melhor enxergar. Um bocado de livros, uma pequena biblioteca que, na cidade

pequena, na casa de poucos gastos considerados desnecessários, agigantava-se, muito em função do leitor que possuía e que, um pouco mais tarde, trará para o seu texto este e outros bocados de livros. A água é deixada de lado a favor do álcool, e nos livros escreve-se na companhia do conhaque e da aguardente. Papel, penas e tinta, suportes, meios da escrita, figuram distantes, difíceis por vezes, porém sempre ligados a uma economia monetária e subjetiva. Enfim, fumaças são vaidades e vazios, a escrita e sua dupla possibilidade, adornos e cacos, histórias e restos de histórias, o contingente e o impossível. O importante é que, em meio a fumaças, Graciliano Ramos escreve.

* * *

A memória da escrita pode, por fim, ser conceituada a partir da “concepção cartográfica” proposta por Gilles Deleuze, em debate com a psicanálise.

Uma concepção cartográfica é muito distinta da concepção arqueológica da psicanálise. Esta última vincula profundamente o inconsciente à memória; é uma concepção memorial, comemorativa ou monumental, que incide sobre pessoas e objetos, sendo os meios apenas terrenos capazes de conservá-los, identificá-los, autenticá-los. Desse ponto de vista, a superposição das camadas é necessariamente atravessada por uma flecha que vai de cima para baixo, e trata-se sempre de afundar-se. Os mapas, ao contrário, se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa a outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos *deslocamentos*. (Deleuze, 1997, p. 75).

Assim, investe-se a memória de trajetos, percursos que, longe de representarem algo estável, estagnado, lançam mão do imprevisível, do inesperado que há nos deslocamentos, nos devires causados pela sobreposição de mapas. Tornar-se outro, passar do eu ao ele, é o efeito desses devires sobre o sujeito. Nesse sentido, curvas possibilitam passagens, cuidando para que sejam registrados os resíduos materiais – a materialidade da letra, no caso da escrita – que, superpostos, desenham o mapa da obra. “Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos.” (Deleuze, 1997, p. 79). Os mapas dão à memória esse lugar de passagem e esquecimento, ao mesmo tempo em que guardam uma legibilidade ligada à matéria na qual a obra se comporta e a um fora, um exterior do sujeito. Nesse contexto, a literatura é vista como um “agenciamento coletivo de enunciação”, um “delírio” que deixa de lado o passado calcado na relação edipiana, para se dedicar à construção de uma saúde: “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’).” (Deleuze, 1997, p. 15).

Assim, o que se passa na literatura já não pertence a uma pessoa, uma subjetividade. Trata-se, antes, de alcançar uma via outra, passar pelo que se vê e se ouve nas fendas da língua, nos interstícios da linguagem, revelar não o que

está fora da linguagem, mas sim o seu fora, o exterior. Dessa forma, ao escritor cabe ouvir essa voz do exterior, criar espaços para uma memória impessoal.

Na leitura da obra de Graciliano Ramos, sobretudo de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, percebemos que, tal como na proposta cartográfica de Deleuze, os traços, os percursos que ali se sobrepõem uns aos outros criam um mapa. “O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói.” (Deleuze, Guattari, 1995, p. 22). A idéia, então, é demonstrar como esse inconsciente em construção (que nos remete ao *saber em fracasso* construído em torno desse inconsciente) passa, na obra em estudo, pela materialidade da escrita, por algo que cabe à letra desenhar, não em um único livro, mas ao longo da obra, não de forma “arborificada”, mas rizomática, “porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz [...]; o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas”. (Deleuze, Guattari, 1995, p. 23). O fora define a multiplicidade, as linhas de fuga ou de desterritorialização por onde passa a memória da escrita, que é impessoal, coletiva, e que se enlaça à memória curta:

Esplendor de uma Idéia curta: escreve-se com a memória curta, logo, com idéias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. (Deleuze, Guattari, 1995, p. 26).

Assim, as letras contidas em um livro compõem um mapa em que a memória que está em jogo não é uma memória pessoal, subjetiva, mas sim

aquela da própria escrita, em que os desenhos, os traços, o ato de escrever, enfim, caracterizam uma espécie de prolongamento da literatura. Percorrer os traçados desse mapa que se desenha na obra de Graciliano Ramos é o que nos propomos a fazer nos próximos três capítulos desta tese.

CAPÍTULO 3

CAETÉS, O COMEÇO

COMEÇAR A ESCREVER

Caetés (1933) é o primeiro livro publicado por Graciliano Ramos. É o romance de estréia de um escritor que já passara dos quarenta anos, é a estréia tardia daquele que se diz tardo, preguiçoso, e que, se ainda no primeiro livro, ou mesmo antes dele, desperta atenção para a singularidade de sua escrita, um ano depois, ao lançar *São Bernardo* (1934), deixará a certeza do destino grandioso³² de sua obra, certeza confirmada pelos lançamentos seguintes: *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938), *Infância* (1945) e, postumamente, *Memórias do cárcere* (1953).³³

Essa estréia tardia, no entanto, não nos diz que Graciliano só tenha vindo a se interessar pela literatura depois de quatro décadas de vida. Muito tempo antes começariam os ensaios, espécie de começos perdidos no tempo, de tempo perdido para começar o que nunca começa, posto que é um eterno recomeçar:

³² Ao falarmos em “destino grandioso”, pensamos mais na duração da obra, na persistência ao longo do tempo. Sobre a recepção, tanto dos leitores quanto dos críticos, da obra de Graciliano Ramos enquanto ele ainda estava vivo, remetemos ao artigo de Letícia Malard, “Graciliano Ramos, das pérolas às críticas”, que, a partir da análise de dados como, por exemplo, o número de edições inventariadas na morte do autor e o crescimento das edições ao longo dos anos, confirma que “Graciliano não conheceu a fama enquanto viveu. Porém, depois de sua morte, e à medida que se passavam os anos, ia tornando-se dos escritores mais lidos e mais estudados do País.” Malard, 2006, p. 210.

³³ Além desses livros, considerados talvez os mais importantes da obra de Graciliano, foram publicados do autor: *Cartas, Alexandre e outros heróis, Insônia, Viagem, Linhas tortas, Videntes das Alagoas, A terra dos meninos pelados, O estribo de prata*, além de contos, crônicas e outros textos esparsos.

a escrita literária.³⁴ Enfim, Graciliano Ramos desde sempre esteve às voltas com a literatura, ou, se preferirmos, com a escrita. Sempre escreveu, sempre se deixou escrever pela vontade de escrita. Ainda que fossem somente rabiscos, garranchos, garatujas, ou mesmo poemas, contos, cartas, Graciliano escrevia.

Para escrever, Graciliano abria mão de muita coisa em sua vida: negócios, empregos, moradas. Para escrever, bastava-lhe “um quarto com duas cadeiras e uma mesa, um bocado de livros, uma bilha d’água, papel, penas e tinta, enfim o necessário a um indivíduo que tem fumaças de literatura.” (Ca, p.19). A fumaça literária funciona como um paradoxo na vida do escritor: a publicação envaidece e esvazia o sentido da escrita; terminado um livro, resta-lhe começar outro. Muitos, porém, são os textos que não terminam, que esperam anos a fio, no fundo de uma gaveta, por um desfecho, que tanto pode ser a reescrita (cortes, remendos, mudanças) quanto simplesmente – o lixo. Muitos foram os textos jogados fora por Graciliano, como foram muitos os que esperaram na gaveta, anos a fio, para serem reescritos.

“A carta”, por exemplo, conto escrito em 1924, período em que o autor ainda amargava a perda de Maria Augusta, sua primeira esposa, morta em 1920, no parto do quarto filho do casal. Nessa época, vivendo em Palmeira dos Índios, cuidando dos negócios da “Loja Sincera”, Graciliano Ramos quase não

³⁴ “A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço.” Blanchot. *O espaço literário*, p.14.

se dispunha a diversões. Sua rotina parecia resumir-se ao afazeres da loja e às leituras de jornais (vindos do Sul e que, entre outras, traziam notícias do movimento modernista de 1922) e livros, muitos livros, de Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Anatole France, Flammarión, Maeterlinck etc.³⁵ “A carta” ficaria, então, esquecido no fundo de uma estante até que, anos mais tarde, o autor pudesse retomar o conto para transformá-lo no romance cujo título seria *S. Bernardo*. O mesmo aconteceria com “Entre grades”, também escrito em 1924, que serviria como base para a composição de *Angústia*. Segundo consta em cartas e biografias do autor, esta foi uma fase difícil (houve alguma fase fácil?) em sua vida: solidão, dificuldades na criação dos filhos e na condução dos negócios, marasmo da rotina interiorana, tudo isso contribuía para que Graciliano alimentasse um certo desespero em relação a sua vida.

“Encontrei dificuldade séria, pus-me a ver inimigos em toda parte e desejei suicidar-me. Realmente julgo que me suicidei. Talvez isto não seja tão idiota como parece. Abandonando contas correntes, o diário, outros objetos da minha profissão, havia-me embrenhado na sociologia criminal. Que me induziu a isso? Teria querido matar alguns fantasmas que me perseguiriam?” (Graciliano Ramos citado por Moraes, 1996, p. 47).

Os tratados de sociologia criminal dos italianos César Lombroso e Enrico Ferri seriam consumidos nas noites de insônia e isolamento. Neles estudaria o conjunto das motivações psicossociais que conduzem à patologia do crime – quem sabe em busca de elementos para a configuração de personagens que lhe rondavam a mente. Sentado na mesa da sala de jantar, fumando e bebendo café, se inspiraria para escrever. (Moraes, 1996, p. 47).

Os fantasmas que perseguem o escritor, seus próprios fantasmas, passam, então, para o papel, na forma de assassinatos, mortes direta ou indiretamente

³⁵ Estes são alguns dos autores citados nas cartas desse período.

provocadas pelos protagonistas dos dois contos inacabados. Também em um terceiro conto, começado em 1925, ressurgiu a morte, não exatamente na forma de assassinato, mas de devoração antropofágica (na reminiscência ao ato dos índios caetés que comeram o bispo português D. Pero Sardinha) e também de “parricídio simbólico”. Este conto, porém, terá um destino diferente dos dois outros anteriores a ele, logo ganhando a extensão de romance, aliás, o primeiro de Graciliano Ramos: *Caetés*.

Um ano depois de começado, estaria pronto – ou melhor, pronto para ser “consertado” até 1930 – o romance, mas sua publicação só se dará em dezembro de 1933. A maneira pela qual *Caetés* desperta o interesse do editor Augusto Frederico Schmidt tornou-se um episódio caro aos biógrafos habituados às lendas. No fim de 1927, a vida de Graciliano sofria nova mudança de rumo: ao mesmo tempo em que ele se envolve, quase que involuntariamente, na política de Palmeira dos Índios, candidatando-se a (e elegendo-se) prefeito, conhece Heloísa de Medeiros, uma jovem de Maceió pela qual se apaixona e, alguns meses depois, com quem se casa. Já no cargo de prefeito, escreve dois relatórios ao governo do Estado de Alagoas que, publicados no órgão de imprensa oficial, serão transcritos e comentados em jornais da região, como o *Jornal de Alagoas*, *O sementeiro* e o *Correio da pedra*, e até mesmo de outros estados, como o Rio de Janeiro (o *Jornal do Brasil* e *A esquerda* publicariam trechos deles).

Os relatórios causam a admiração de escritores e artistas da época, e será Santa Rosa, pintor e desenhista paraibano, que conhecera Graciliano em

Maceió, quem indicará a Schmidt a publicação de um suposto romance do escritor alagoano. O editor acata a idéia e no início de 1930 envia uma carta a Graciliano, relatando seus interesses. Essa carta é recebida com surpresa, e a entrega dos originais, que de fato existiam, é adiada por quase um ano, para novas revisões por parte do autor. Somente em dezembro daquele ano *Caetés* seria endereçado ao editor. Aí, então, uma lenda emenda-se a outra: Schmidt teria guardado os originais em uma capa de chuva e se esquecido desse “esconderijo”, o que atrasaria a publicação em três anos, causando certa impaciência ao escritor:

Promessas como essa o Schmidt tem feito às dúzias: não valem nada. Escrevi a ele rompendo todos os negócios e pedindo a devolução duma cópia que tenho lá. Assim é melhor. A publicação daquilo seria um desastre, porque o livro é uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira. Pensando bem, o Schmidt teve razão e fez-me um favor. (Ca, p. 130).

A crítica carregada de ironia, vinda do próprio autor, acompanhará a trajetória do romance. Esse traço – a autocrítica irônica, a vaidade cáustica – parece ser um dos mecanismos eleitos por Graciliano Ramos para lidar com as fumaças literárias. Assim, vaidade, verdade e deboche misturam-se na relação do autor com seus escritos e, sobretudo, com suas publicações.

Em relação ao primeiro livro, esse traço é acentuado, e sua trajetória será sempre marcada por um menosprezo aparentemente contraditório. Aliás, a própria fumaça, nesse sentido, é dúbia, já que sopra tanto para a ostentação, a imodéstia, a prosápia, o orgulho, quanto para a insignificância, o vapor, o vazio,

a ilusão. Esse vento bidirecional pode ser percebido em vários níveis, ao longo da obra (e da vida) do autor, e a ele voltaremos adiante. Por ora, ficaremos com os *Caetés*.

À época de sua publicação, Graciliano, com fumaças literárias na cabeça, buscava ler, recortar e guardar as críticas a respeito do livro, normalmente publicadas em revistas literárias e em jornais do país. A Casa Museu Graciliano Ramos, em Palmeira dos Índios, conserva alguns desses recortes, com anotações a punho do escritor alagoano.³⁶ Neles, há motivos de sobra para o autor se orgulhar de seu romance, que conquistara tanto críticos mais próximos, como Valdemar Cavalcanti e Aurélio Buarque de Holanda, por exemplo, quanto outros, mais distantes, vozes vindas do “Sul”. No geral, as leituras são favoráveis ao romance, apesar de, em alguns casos, *Caetés* ser tomado apenas como um laboratório, um exercício de técnica romanesca, uma preparação para outros romances que certamente viriam a ser escritos pelo autor, sem grandes qualidades a serem exaltadas, ou mesmo com alguns defeitos um tanto quanto comprometedores.

Ainda assim, são mais fortes os elogios ao livro e, curiosamente, já aparecem em destaque, nessas resenhas inaugurais, muitos dos temas que, ao longo da fortuna crítica do autor, serão retomados como básicos para o entendimento de seu estilo. O mais difundido deles é, sem dúvida, o que diz

³⁶ Visitamos a Casa em janeiro de 2005. Também guardam acervos do escritor o Fundo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) e a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

respeito à concisão, à precisão, à economia da linguagem. Em fevereiro de 1934, no *Boletim de Ariel*,³⁷ Aurélio Buarque de Holanda afirmava: “O Sr. Graciliano Ramos é um admirável técnico do romance. [...] Seu livro é admiravelmente bem construído, um livro em que nada se perde e a que nada falta. Tudo nele é muito justo, muito medido, muito calculado.” Nesse mesmo artigo, o crítico irá usar a expressão que servirá como “marca registrada” do romancista: “O seu *estilo seco*, a sua composição metódica, a ironia cortante, o travo de pessimismo, o amargo humor espalhados no *Caetés* – tudo isto que concorre para dar a impressão de absoluta frieza, não impede, no entanto, que haja no livro páginas cheias de viva comoção.”

Estão aí outros temas que também são recorrentes na leitura de Graciliano Ramos, mas o *estilo seco* é o que mais se repetirá. Em março de 1934, o jornal *Estado de Minas* publicava uma resenha assinada por Oscar Mendes que traz a mesma expressão usada por Aurélio Buarque de Holanda: “O seu *estilo seco*, desadornado, econômico de palavras, incisivo e cáustico, presta-se admiravelmente ao desenho cruel daquela vida morna e estreita em Palmeira dos Índios.” E, antes deles, Valdemar Cavalcanti, também no *Boletim de Ariel*, em dezembro de 1933 utiliza uma expressão parecida, ao dizer encontrar no autor de *Caetés* “uma simplicidade, uma disciplina, uma *secura* de fala”. Assim, Graciliano é considerado um escritor “mais próximo da aridez que da fartura,

³⁷ Revista literária editada por Gastão Cruz, proprietário da Ariel Editora, que, em novembro de 1934, lançou a primeira edição de *S. Bernardo*.

mais amigo da pobreza que da riqueza de estilo". Esse tipo de observação está também no comentário de Jorge Amado, publicado em *Literatura*, em dezembro de 1933: "Realmente me assombrava no livro a sua *secura*, a sua justeza de construção, volume onde não há uma palavra inútil. Nenhum derramamento de linguagem e de lirismo. Nenhum enfeite. Mas romance como o diabo." Como esses, existem vários outros exemplos, que podem ser sintetizados na expressão de Agrippino Grieco, que, sobre *Caetés*, em fevereiro de 1934 escreveu n' *O Jornal*: "romance com o mínimo de romance possível".

Alguns anos mais tarde, o romance *Vidas secas*, desde o título até a estrutura e o enredo, reforça essa leitura. No entanto, para a crítica, o estilo seco parece ter encontrado o seu ponto máximo, os trabalhos em torno dessa idéia parecem repetir os mesmos procedimentos de análise estilística, destacando a pouca adjetivação, as frases curtas e independentes, entre outras características lexicais, sintáticas e textuais. Por isso, para que seja retomada essa dimensão do estilo de Graciliano Ramos, há que se pensar no que, nesse estilo seco, nessa economia de linguagem, há de excessivo, de transbordamento do sujeito que, pela via do corte, da precisão, chega até a obra. O corte estando relacionado, dessa forma, ao irrepresentável, a uma totalidade apenas imaginada. O mínimo, por sua vez, configura-se como uma economia, partindo do corpo do escritor (a letra miúda, o aproveitamento do papel, o gesto de riscar palavras e frases, cobrindo-as de tinta) e resultando em histórias escritas com poucas palavras, pouca tinta, pouco grafite, muitas vezes em pouco espaço. Concluimos, então,

que, ao estudar essa escrita mínima, devemos saber que, nesse processo, o que promove a secura do estilo é o corte de um excesso que, no caso, tem precisão, ou seja, rigor e necessidade. Rigor vindo da necessidade, tudo muito seco, árido, áspero, rude, tudo esgotado, vazio, e ao mesmo tempo, e por isso mesmo, tudo desejoso, sequioso.

Outro ponto comum a esses primeiros comentários acerca de *Caetés* é a comparação de seu autor com dois outros já na época clássicos da literatura: Eça de Queiroz e Machado de Assis. Esse ponto, no entanto, gera um certo grau de polêmica, já que a influência, tal como vista na época, muitas vezes se revestia de significados desfavoráveis, termos como cópia e imitação indicavam inferioridade. Por outro lado, os críticos já falavam (dadas as características peculiares do romance em questão) em um tom que dava a entender a superação, ou – para usarmos uma idéia difundida menos de uma década antes do lançamento de *Caetés*, mas que, em seu surgimento, coincide com o momento em que Graciliano Ramos começou a escrever esse romance, pelo movimento modernista de 1922 – a devoração antropofágica efetuada pelo romancista.

De qualquer maneira, nessa primeira recepção crítica é recorrente a lembrança de Eça de Queiroz e Machado de Assis como autores preferenciais do leitor Graciliano Ramos. Parece ter sido Valdemar Cavalcanti, no artigo citado, quem inaugurou o comentário, com esta comparação: “Em muitas de

suas páginas a gente percebe que Eça deixou nele marcas profundas”, que, no artigo de Aurélio Buarque de Holanda, é ampliada:

Como Machado de Assis, de quem se aproxima pela *secura* do estilo, o Sr. Graciliano Ramos não é homem de exaltações panteísticas. [...] A construção de certas frases, certos achados de expressão, mesmo certas palavras características do estilo de Eça de Queiroz, traem a influência deste escritor sobre o romancista de *Caetés*. Quando digo influência, deve-se ver que não acho imitação consciente. O que há são pontos-de-contato resultantes de longa infiltração, através de uma leitura apurada e contínua.

José Geraldo Vieira, em fevereiro de 1934, no jornal *A Nação*, corrobora essa idéia: “Transparece no estilo a *secura* desmeantada [?] de Machado de Assis e no diálogo o jeito inesquecível de Eça e às vezes de Trindade Coelho.” Também Agrippino Grieco: “assinale-se que, sem decalcomania, o Sr. Graciliano Ramos é bem o homem que leu Machado de Assis e Eça de Queiroz. [...] De Machado conserva ele um pouco do tom dubitativo, de eterno fronteiro do ‘sim’ e do ‘não’. Mas a influência do Eça é bem mais visível”.

Enfim, como no caso anterior, do *estilo seco*, também parece ter sido praticamente unânime a triangulação Graciliano – Eça – Machado, sendo muitos os exemplos que podem ser citados. Porém, como demonstramos em outro capítulo, com o passar dos anos essas comparações diminuíram, até mesmo passaram a ser questionadas, principalmente no que diz respeito a Machado de Assis. Tornaram-se insuficientes ou repetitivos os argumentos de que ambos, Machado e Graciliano, exploram a psicologia das personagens, escrevem romances psicológicos e tendem a algo chamado pessimismo (um

pessimismo que levaria à mesma secura, à falta de comoção e de emoção, ao humor cortante, à ironia) – e as diferenças avultaram.

De qualquer maneira, permaneceu o lado leitor de Graciliano Ramos, que certa vez listara, em uma publicação, o romance *Dom Casmurro* como um de seus prediletos. O escritor, por sua vez, também cultivaria um humor casmurro, tecendo considerações contraditórias, muitas vezes agressivas, em relação a Machado de Assis. Há, inclusive, o registro de um comentário seu que se tornou símbolo desse humor erigido:

[...] Assim que pôs o serviço em dia, Graciliano, entre um despacho e outro, corrigia os originais de *Caetés*. Um dos visitantes mais assíduos em seu gabinete era o professor de português, filólogo e contista Aurélio Buarque de Holanda, que se divertia com o seu modo extravagante de fazer julgamentos. [...] A respeito de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Aurélio ouviria, em dois dias seguidos avaliações opostas.

No primeiro:

– Ótimo! Já passei da metade. Formidável! Que simplicidade, que força! O desgraçado do velho escrevia bem como todos os diabos. Que humor!

E no seguinte:

– Uma palhada! Muito lugar-comum disfarçado! Negro burro, metido a inglês, a fazer umas gracinhas chocas, pensando que tem humor! Não vale nada, uma porcaria! (Moraes, 1996, p. 69).

Essas palavras, atribuídas ao escritor por um biógrafo, ressurgem como anedota e também como forma de lembrar a maneira pela qual Graciliano emitia seus juízos críticos, provocando seus interlocutores, valendo-se de uma agressividade peculiar, com um humor que afronta, desafia. Ainda assim, as comparações com Machado de Assis se tornam cada vez mais escassas. Como a

questão do “estilo seco”, a influência de sua obra em Graciliano Ramos ora sofria oposição, ora um ou outro crítico a retomava, com pouco entusiasmo, muitas das vezes, outras, com o intento de avançar a comparação, torná-la mais interessante. Este é o caso, por exemplo, do artigo “Lusos & Caetés”, de José Aderaldo Castello. Nele, o autor defende que algumas personagens femininas dos romances de Graciliano estão próximas, têm certos – os mais duvidosos – traços, de personagens femininas machadianas. Distanciando-se da mulher romântica, ou mesma da que se constrói como caricatura do romantismo, tal como acontece em *Eça de Queiroz*, os narradores machadianos representam o feminino naquilo que ele tem de enigmático, ou mais: na verdade, o que se busca representar é da ordem do irrepresentável.

E como Graciliano Ramos supera o lugar comum do modelo do século XIX, à *Eça de Queiroz*, e aproxima-se de Machado de Assis? Em *O primo Basílio*, por exemplo, a heroína, caricaturada à romântica conforme a teoria realista-naturalista, passa do estado febril à morte natural causada muito mais pelo terror da possível vingança do marido traído do que propriamente pelo remorso auto-punitivo. [...] Enquanto Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, rejeitando este esquema, aprofunda-se na análise psicológica da simulação e da dúvida, atuantes somente depois da morte acidental do rival, por sinal amigo íntimo do esposo traído.

As personagens femininas e a dúvida, nos romances de Graciliano Ramos, se entrelaçam, e com elas o ciúme e a morte. Nesse sentido, podemos dizer que *S. Bernardo* refaz a história de *Dom Casmurro*: o ciúme, o adultério, a morte da mulher amada, a escrita da memória. Assim, um espanto, uma inquietação diante do que se apresenta como enigma é capaz de mover a escrita, remover

restos, agir como um imperativo, como algo de que não se escapa. Escrever o espanto diante do enigma, já que não se pode escrever o enigma, já que as mulheres (algumas delas: Capitu, Madalena) estão envoltas no enigma da morte, na morte que desde sempre, desde que as narrativas de que elas fazem parte começam, elas sustentam.

A mulher e a morte como causa de escrita, a escrita como desejo de reordenação dos restos, como *acomodação dos restos*, no dizer de Jacques Lacan (1986), das sobras de sentido, do pouco que se faz diante de algo que não produz sentido. O processo da escrita é outro enigma, outra morte aparece no tempo que se leva para escrever a morte. Em *Caetés*, temos a situação de um escritor às voltas com um livro apenas começado, enquanto escreve outro livro, outra história: o romance de que participa como narrador e protagonista.

Aqui voltamos a Eça de Queiroz, já que esse é um dos pontos de onde minam comparações: *A ilustre casa de Ramires* traz aquilo a que chamam de “narrativa dentro da narrativa”, tendo sido esta mesma situação “copiada” em *Caetés*. Acontece, porém, que não foi Eça de Queiroz quem inventou essa maneira de se compor uma narrativa, portanto não há modelo fiel, assim como não se copia, a Graciliano Ramos não seria dado somente copiar, ou seja, a cópia, se há, se dá em outro nível.

[...] A primeira lembrança do leitor é a de que se trata de um procedimento igual ao de Eça de Queiroz ao criar Gonçalo Mendes Ramires, um contemporâneo, no romance que lhe traz o nome e ressalta a origem longínqua: *A ilustre casa de Ramires*. Aqui, no decorrer da ação, o Autor

atribui a Gonçalo Mendes Ramires uma volta aos antepassados pela elaboração de uma narrativa histórica dentro da narrativa de ação presente. E ao chegar ao final do romance, agora é um dos protagonistas que, a partir da novela atribuída a Gonçalo Mendes Ramires – *A torre dos Ramires*, delinea comparativamente e também sinteticamente o retrato deste personagem. (Castello, 1993, p.38-39).

Graciliano Ramos distancia-se, assim, de um fazer literário em que original e cópia ocupam lugares distintos. Em *Caetés* encontramos, logicamente, inúmeras diferenças, acréscimos de leitura, mudanças em relação ao romance de Eça, a começar pela “ênfase preponderante às origens indígenas do brasileiro”. (Castello, 1993, p. 39). Nesse sentido, o livro está de acordo com a investigação e a construção de identidades modernistas, nos idos dos anos 20, apesar de seu autor ser, em princípio, um crítico dessa corrente paulista do modernismo.

Enfim, vale atentarmos para a maneira como essa “narrativa dentro da narrativa” é interpretada, como se entende o fato de esses escritores dos livros (João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva), em certo sentido, fracassarem, visto que estão diante da escrita do fracasso (da perda da mulher, da morte).

Como exceções entre nós, Graciliano Ramos de *Caetés* e José Lins do Rego de *Pedra Bonita*, com grande poder de apreensão de persistências psicológicas e culturais de nossa formação, souberam fazer com que os protagonistas centrais de suas narrativas se erigissem em representações coletivas. E se Eça também o fez com Portugal e nele Graciliano Ramos se inspirou, por sua vez, o próprio Eça não foi original no recurso fundamental de *A ilustre casa de Ramires*, isto é, da narrativa dentro da narrativa, uma esclarecendo a outra. Basta relembrar o *Hamlet* de Shakespeare. (Castello, 1993, p. 40-41).

O livro que João Valério escreve, nós só o conhecemos dentro de outro livro. Sua “ilustre casa” são os índios caetés, antepassados de quem herdara o lado selvagem, a brutalidade, a aspereza. No entanto, seu livro pára no segundo capítulo, e o livro que de fato se escreve passa-se numa outra atmosfera.

O leitor está diante de equação em que o narrador de *Caetés*, João Valério, escreve um livro sobre os índios caetés. De outro modo: *Caetés* de Graciliano é também a história de um livro cujo título, apesar de em nenhum momento ser explicitado, deve chamar-se também “Caetés”. O leitor está diante de dois livros, um falso, outro verdadeiro, um simulacro e um fato. (Bulhões, 1999, p. 29).

O livro dentro do livro, os “Caetés” de João Valério, é estudado por Bulhões como metalinguagem, como manifestação de “tensão, de reflexão a respeito da linguagem e da literatura”. (Bulhões, 1999, p. 15). O estudo desse procedimento traria, ainda segundo o crítico, duas vantagens imediatas: a primeira é que ele é comum na obra de Graciliano Ramos, estando presente em praticamente todos os seus livros: “Toda a sua obra está impregnada de momentos metalingüísticos, ou melhor, a metalinguagem é aspecto indissociável de sua produção literária.” (Bulhões, 1999, p. 15). A segunda é que, apesar de ser assim tão comum, este seria um aspecto de sua obra que, “se não totalmente negligenciado, não fora devidamente valorizado pela crítica”. (Bulhões, 1999, p. 16). Com isso, o autor percorre a obra de Graciliano Ramos em busca da metalinguagem, entendida da seguinte maneira:

O termo está sendo tomado numa acepção bastante ampla: linguagem sobre linguagem. Como foi dito, convencemo-nos de que a prosa de Graciliano Ramos é essencialmente metalingüística no sentido em que

promove uma discussão permanente no plano da linguagem, direcionando-se crítica e reflexivamente para o contexto da literatura brasileira. [...] Por outro lado, em último estágio, estaremos buscando o perfil de Graciliano como “crítico” e o esboço de sua concepção de literatura, a partir do embate extremamente tenso que sua obra estabelece com a cultura literária do país, quer nos textos de cunho jornalístico ou de ensaios, quer naqueles de natureza essencialmente estética e ficcional. (Bulhões, 1999, p. 19).

Assim, são analisadas tanto as situações nas quais aparecem livros que são suposta ou efetivamente escritos dentro de outros livros (João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva colocam-se no lugar de escritores) quanto aquelas nas quais livros são tomados enquanto objeto de leitura e reflexão crítica, tal como em *Infância*, por exemplo, em que está em jogo a formação do leitor e escritor, ou em *Linhas tortas*, em que o exercício da crítica exige o falar, o opinar sobre livros. A partir daí, o autor busca apreender uma “concepção de literatura” presente na obra de Graciliano Ramos. Essa busca baseia-se principalmente naquilo que figura como modelos contrários ao do autor, e que, por isso mesmo, são alvos de crítica: a retórica, o artificialismo, o pitoresco etc. Assim, cercando esses alvos de ataques, via metalinguagem, Marcelo Bulhões procura definir a literatura basicamente pelo que ela não é para Graciliano Ramos.

O livro de Marcelo Bulhões é uma boa fonte de pesquisa, sobretudo no que diz respeito às considerações, ao longo da obra de Graciliano Ramos, acerca do fazer literário. São muitas as situações analisadas, o que o faz constituir um rico acervo, um bom roteiro de citações pertinentes ao tema. Além disso, suas

conclusões acerca da metalinguagem buscam rever o lugar de Graciliano Ramos na historiografia literária brasileira.

De um lado, acostumamo-nos a enxergar no procedimento metalingüístico um componente experimentalista – sobretudo com a ânsia de inventividade do Modernismo – e imaginar que o texto ao voltar-se para si mesmo estaria se fechando para o mundo. De outro lado, acostumamo-nos a imaginar na figura biográfica de Graciliano Ramos uma aspereza que parece afastar qualquer experimentalismo. Todavia, a ingenuidade está na identificação necessária entre metalinguagem e experimentalismo estético, o que torna complicado imaginar a aproximação daquela figura difícil – o Graciliano Ramos militante do PCB, no qual o modelo artístico será o Realismo Socialista – com um procedimento muitas vezes associado ao grupo paulista de 1922. De qualquer modo, o percurso que percorremos evidencia, a nosso ver, que o processo de discussão acerca da linguagem, cuja consequência será a contestação do discurso dominante, confere à atividade metalingüística o poder de intervenção na relação entre texto e mundo. (Bulhões, 1999, p. 166).

É proveitoso esse percurso de Marcelo Bulhões acerca dos procedimentos metalingüísticos presentes na obra de Graciliano Ramos. No entanto, essa percepção de que, na maioria das narrativas (e nas mais importantes) de Graciliano Ramos coloca-se a situação de leitores, literatos, escritores e livros dentro das histórias, causando, entre outros, o efeito de metalinguagem, não é, obviamente, exclusiva do crítico Marcelo Bulhões, que, aliás, afirma tê-la reconhecido em outros estudos.³⁸

Um estudo que se concentra em *Angústia*, trazendo uma leitura sobre essa questão, é *A ponta do navio: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos, de Lúcia Helena Carvalho. Valendo-se de terminologia – e da escuta –

³⁸ “Alguns críticos já haviam tratado do assunto, como é o caso do trabalho de Fernando Alves Cristóvão”. Ver Bulhões, p. 25. Na citação, o autor refere-se ao livro *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, de 1975.

da psicanálise, a autora, a respeito da obra de Graciliano, fala da obsessão³⁹ que se mostra no interesse pelo livro – e, por extensão, pela leitura e pela escrita. Logo no início do artigo, há uma nota em que se localizam os textos que trazem essa questão, a partir de outro estudo, anterior ao dela, justamente o de Fernando Alves Cristóvão:

Na verdade, o livro, enquanto objeto de escritura, constitui verdadeira obsessão para Graciliano Ramos. No conjunto de sua obra, a situação de um sujeito-autor, às voltas com um romance para escrever, multiplica-se, tematizada em variantes, não só nos romances *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, mas também em várias outras obras, conforme atesta o levantamento cuidadoso realizado por Fernando Alves Cristóvão, no livro *Graciliano Ramos*; estrutura e valores de um modo de narrar. Além dos romances citados, o crítico português aponta como exemplos da produção do escritor em que a atividade literária se encontra tematizada: *Brandão entre o mar e o amor*, em que o personagem Mário escreve um diário; os contos “Uma visita” e “Silveira Pereira”, de *Insônia*; *Histórias de Alexandre* e dois romances esboçados a partir dos contos “A prisão de J. Carmo Gomes” e “Luciana”, em que é grande o número de escritores representados através da ficção. Observe-se ainda que *Infância* dá conta pormenorizada da aprendizagem da leitura e da escrita e que, em *Memórias do cárcere*, Graciliano alonga-se sobre suas preocupações literárias passadas e projetos futuros, ocupando-se de vez em quando em comentar os seus romances. (Carvalho em Garbuglio, CF D, p. 341).

Lúcia Helena opera com o conceito de construção em abismo (*mise en abime*) para a interpretação das micronarrativas contidas em *Angústia*. Adiante, voltaremos aos seus comentários. Por ora, basta-nos o registro da listagem contida na citação acima. De qualquer modo, é interessante notar que a construção em abismo é justamente a imagem tomada por Lacan para definir o “saber em fracasso” da psicanálise. Também em Graciliano Ramos essa

³⁹ Em *Caetés*: “Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela *obsessão*. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado.” (C, p. 22).

construção aponta para isso, como se houvesse um “saber em fracasso” sobre a escrita.

ESCREVER A ESCRITA

Apesar de podermos identificar essa presença de textos dentro de textos, livros dentro de livros, linguagem sobre linguagem, em praticamente todas as obras de Graciliano Ramos, nosso recorte, em relação ao que nomeamos memória da escrita, concentra-se nos romances *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. Além disso, nossa preocupação não está tanto no fato de haver, nesses livros, uma metalinguagem que, em última instância, contesta e combate o discurso dominante, a língua em seu funcionamento meramente ideológico. Por isso migramos para a escrita, por isso não é mais a (meta)literatura que está em jogo, mas algo anterior, algo que apenas se insinua no enredo desses romances, posto que se situa no trabalho de uma memória que é da escrita.

O lápis, o papel, a escrivaninha, enfim, os objetos da escrita, ganham a cena nessa memória. Igualmente, as primeiras letras, a letra impressa conduzindo a uma metalinguagem acrescida do que não é meta, levando-nos a um entendimento da relação do escritor com a escrita que se passa por esses objetos. Além deles, o corpo do escritor, seus olhos, suas mãos, principalmente. O que a escrita provoca nos personagens-escritores dos romances de Graciliano

Ramos, quais são os seus efeitos? E, além disso, o que tem a ver essa escrita dos livros com a vida do autor, o que, de sua relação com a escrita, se projeta nesses enredos? É bem verdade os estudos que se ativeram a essa questão encontraram suas respostas. Sendo assim, trataremos apenas de lhes dar novos contornos, iniciando essa análise por *Caetés*, por uma aproximação com o “saber em fracasso” presente neste romance: um livro que não sai do começo, uma escrita que não consegue reconstruir uma história por completo, deixando sempre sobras a serem reorganizadas em outras novas histórias, numa construção em abismo que, finalmente, esbarra na letra.

Para João Valério, a literatura, como se sabe, representa, primeiramente, um recurso a mais em sua ascensão econômica e social. O personagem, que vive em uma cidade interiorana e que absorveu dessa cidade o marasmo, o desânimo, é funcionário de um estabelecimento comercial, um guarda-livros que, em súbitos momentos de euforia, pensa em seguir carreira, ganhar dinheiro, ser grande e respeitado. Apesar de não passar de um funcionário pequeno de uma firma relativamente pequena. A prática de escrituração já coloca em jogo sua relação com a escrita, que, prolongada para além da profissão, culmina em colaborações no jornal da cidade e no projeto do romance histórico que está por ser escrito enquanto se escreve *Caetés*. Antes disso, porém, aparece-lhe um outro livro e, como se fosse uma personagem, uma página, uma letra desse livro, a sua leitora.

Assim, logo no início de *Caetés* encontramos João Valério perturbado pela visão da mulher que, com o corpo inclinado, lê um romance. Nesse instante, seu ato – um beijo – soa como loucura. A cena se passa no interior da casa de Adrião e Luísa:

Adrião, arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não encontrava assunto para conversar.

Luísa quis mostrar-me uma passagem do livro que lia. Curvou-se. Não me contive e dei-lhe dois beijos no cachão. Ela ergueu-se, indignada:

– O senhor é doido? Que ousadia é essa? Eu... (C, p. 9).

Interrompido o diálogo pelas lágrimas de Luísa e pelas desculpas gagas de João Valério, o capítulo segue narrando a volta deste para a pensão onde mora. No caminho, a projeção do dia seguinte atormenta a consciência do herói, que passa a temer a censura: de Adrião Teixeira: “Você, meu filho, não presta.” (C, p. 10); de Vitorino Teixeira: “Nós julgávamos que o Valério fosse homem direito. Enganamo-nos: é um traste.” (C, p. 10). Na trama, Adrião é o marido de Luísa e empregador de João Valério; Vitorino é o seu sócio na Teixeira & Irmão. O guarda-livros do estabelecimento “que só vende aguardente, álcool e açúcar” (C, p. 10), por sua vez, está interessado também na sociedade da firma.

Nesse cenário, há o prenúncio de uma triangulação tanto comercial (na aspiração de Valério, a Teixeira & Irmão seria dos três) quanto amorosa, já que Valério, ainda na segunda página, declara: “Eu amava aquela mulher”. Luísa, a amada, nessa hora é a leitora desatenta, “criaturinha delicada e sensível” (C, p. 10), contrapondo-se ao bárbaro que é João Valério, um animal “estúpido e

lúbrico” (C, p. 10). O triângulo comercial diz respeito às aspirações de um escriturário de poucas ambições – preguiçoso, segundo ele mesmo. O triângulo amoroso, por sua vez, já é mais ramificado, pois, além de passar por um certo narcisismo do protagonista, por certo fascínio dado pela condição de amante da jovem senhora, passa ainda por um desejo seu de transgredir a regra, o que vai direcionar uma leitura do romance a partir da teoria freudiana do complexo de Édipo (nesse sentido, basta ouvirmos a fala de Adrião Teixeira, que se dirige a Valério tratando-o por “filho”, para constatar a pertinência desse tipo de leitura).⁴⁰ Independentemente disso, há, a certa altura, uma reviravolta, uma revolução na vida de Luís Valério, por conta da paixão por Luísa, que requer, no mínimo, a transgressão moral, o rompimento com os costumes da cidade, tão presentes na narrativa. Essa ruptura, pode-se dizer que João Valério a persegue, sendo a relação com Luísa apenas um dos caminhos possíveis para tanto.

Havia dentro de João Valério uma barreira que ele não chegava nunca a transpor. Fizera a segunda decisão a respeito de Luísa, mas aquela ainda não havia sido verdadeiramente uma tomada de posição. Falecia-lhe o ânimo na hora de romper com princípios arraigados.

Um dia a revolução nele acontece. Corta relações com o seu mundo mais exterior [...]. Começa a desrespeitar todas as convenções, liquida sumariamente as suas antigas reservas e os seus escrúpulos: “Só Luísa me preocupava. Desejei-a dois meses com uma intensidade que hoje me espanta. Um desejo violento, livre de todos os véus com que com que a princípio tentei encobri-lo. Amei-a com raiva e pressa, despi-me de escrúpulos que me importunavam, sonhei, como um doente, cenas lúbricas de arrepiar.” (Mourão, 2003, p. 49).

⁴⁰ Ver “Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*”, de João Luiz Lafetá.

Por fim, atravessando esse desejo, está o livro. A “passagem ao ato”, o beijo que desencadeia toda a aventura amorosa, se dá na presença desse terceiro termo: o livro. A junção do feminino com a escrita se repete (na diferença) em Madalena (a cena, em *S. Bernardo*, da carta que desencadeia o desfecho trágico; antes disso, o próprio fato de Madalena ser letrada) e Marina (a cena, em *Angústia*, da leitura de Luís sob as árvores do quintal coincidindo com a primeira visão – um *coup de foudre* – que ele tem de Marina; o nome dela como um conjunto instável de letras etc.). Quanto a Luísa, João Valério logo torna a vê-la, porém imaginariamente.

Que estariam fazendo na sala do Teixeira? Ele, com a calva brilhando sob um foco elétrico, o beijo caído, a pálpebra meio cerrada, os óculos na ponta da venta, percorria a parte comercial dos jornais. Luísa lia um romance francês; ou tocava piano; ou pensava indignada nos beijos que lhe dei no pescoço. (C, p. 21-22).

A leitura que acontece na sala é distraída e previsível: jornais, romances franceses, tudo bem à moda daqueles seres esquecidos no interior do país, daquela sociedade patriarcal, fundiária, pequeno burguesa. Luísa, a essas alturas, ainda guarda, para João Valério, algo de romântico; a leitura é uma distração, uma saída das dores do mundo pelas vias do imaginário. Por tudo isso, ao longo da história, os devaneios de João Valério misturam-se aos acontecimentos mundanos.⁴¹ Assim, no trabalho, na pensão, na cidade, suas experiências costumam ser confusas, passando por uma subjetividade também

⁴¹ A esse respeito, Rui Mourão argumenta que há dois níveis, dois planos narrativos em *Caetés*. Cf. Mourão, 2003, p. 27-29.

ela confusa. Para contornar essa confusão, em noites insones, João Valério tenta escrever sobre algo que lhe é distante, o passado dos caetés que habitaram o lugar em que vive – Palmeira dos Índios.

“Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado.” (C, p. 23). O romance, velho conhecido das gavetas, ainda não saiu do começo. Os acontecimentos que desencadearam esse começo de romance também não saíram da cabeça de João Valério: “Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros.” (C, p. 22). Nessa rápida lembrança familiar, os pais estão faltantes. Felícia é uma personagem sobre a qual mais nada se sabe, salvo o fato de ter se apossado da herança de João Valério. Assim, seu começo de escrita se dá entre a falta e a pobreza. Quando nada tem, João Valério torna-se guarda-livros e, apossando-se deste significante – livro – investe em um empreendimento impossível, dado ao fracasso.

Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! [...] Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça – um capítulo desde aquele tempo. (C, p. 22).

O desejo do livro⁴² esbarra na brutalidade e na preguiça de seu suposto autor. Esbarra, principalmente, no fato de esse livro não coincidir com o livro do seu desejo: a orfandade e a pobreza motivam a dedicação à escrita, mas não ganham o estatuto de algo a ser retomado, ressignificado. No livro, pairam vagas reminiscências desses fatos, apenas isso. O outro aparente motivo da escrita do romance é recorrente, porém parece tratar-se ainda de uma projeção do eu, da vaidade que leva João Valério a contabilizar os ganhos que teria com a publicação do livro: seria respeitado pela cidade, admirado por pessoas do lugar, amado por Luísa. Esse projeto, por ser ilusório, tende a não alcançar o livro enquanto desejo.

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem ou duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho. (C, p. 23).

O livro do Valério conta a história dos índios, o do Ramalho conta a história de um livro que não foi escrito, como um grande ramo cortado da árvore. Cabe ao Ramos, então, escrever – e assinar, assumir a autoria de (apesar de a narrativa em primeira pessoa nos levar a identificar Valério como o seu escritor) – o livro do desejo de Valério a partir de sua relação com Luísa, que, enquanto objeto, desliza de mulher para livro, de livro para letra, pois Valério a

⁴² Cf. o capítulo “O livro do desejo / o desejo do livro”, em *A ponta do novelo*, uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos, de Lúcia Helena Carvalho.

tem, inicialmente, ligada ao prazer da leitura, ao livro, à escrita. Cabe ao Ramos, ainda, escrever o livro do fracasso de Valério: sua relação com Luísa é atravessada pela morte de Adrião (antes do suicídio, o simbólico: Valério quer a todo custo livrar-se do marido de sua amante, pensa em matá-lo e, em certo momento, acredita tê-lo feito), seu livro não sai do começo, mas o começo de seu livro volta como uma espécie de justificativa para o fracasso da relação com Luísa. A herança remota da brutalidade dos caetés gerara nele incapacidade para amar, é a justificativa encontrada.

Aliás, essa herança, essa origem indígena, motiva Valério a escrever o livro e, ao mesmo tempo, a reprimir, em sua narrativa, fatos relativos à sua origem. Sobre isso, sobre a orfandade e as origens de João Valério, há comentários no já mencionado ensaio de João Luiz Lafetá, “Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*”:

O narrador não diz, mas Felícia pode ser uma irmã ou uma madrasta. Se aceitarmos essa hipótese, teremos um padrão narrativo que se aproxima do arquétipo: o filho órfão, despojado pelo irmão rival ou pela madrasta. É interessante, de qualquer maneira, notar que talvez a necessidade de “deslocar” o arquétipo tenha levado o minucioso narrador a omitir-se aqui, ou a “reprimir” (agora em termos freudianos) uma informação preciosa para o entendimento de seu passado. (Lafetá, 2001, p. 113).

Lafetá localiza, então, a partir desta e de outras voltas ao passado de João Valério, algo que se assemelha ao “romance familiar”, que, na teoria de Freud, tem mais de uma versão. Uma delas passa pelo Enjeitado (em *Caetés*, “a magia, o onirismo, o ‘reino de parte alguma’, a idéia de uma criação a partir do nada, a

atribuição de uma ascendência nobre, a intervenção do sobrenatural”), criando uma “ilusão compensatória” a partir da retomada de “um universo arcaico, infantil, em contato com a natureza, e no qual os desejos podem ser satisfeitos”. (Lafetá, 2001, p.114).

Com isso, o que não pode aparecer diretamente, o que merece o disfarce dos selvagens, é “a fúria primária do desejo”. “Matar Adrião e apossar-se diretamente de Luísa é o desejo ‘primário’ de João Valério, desejo que no entanto precisa percorrer meandros caprichosos, longas digressões, parênteses inumeráveis, antes de realizar-se e findar-se com a morte de Adrião.” (Lafetá, 2001, p. 118).

Ao dissolver o triângulo amoroso, a morte de Adrião muda os papéis, afasta o lugar do marido ou, se acompanhamos a leitura edipiana, do pai. O que acontece, então, assemelha-se a um parricídio (já que Valério traz consigo, até certo ponto, a culpa da morte) seguido, ainda de acordo com a lógica edipiana, de incesto. Essa nova situação, de uma maneira não muito clara, acaba por trazer certa apatia aos amantes, como se o desejo deles só se mantivesse no registro da proibição.

Há ainda a questão dos papéis sociais que, no livro, estão traçados à maneira naturalista (de um naturalismo às avessas, no entanto, ressignificado pelo estilo de Graciliano Ramos) e que, por isso, são definidores da personalidade de Valério, de Luísa e das demais personagens. É como se a cidade – tão bem retratada – e suas figuras centrais (o comerciante, o padre, o

jornalista etc.) agisse sobre as personagens, definindo suas ações. Nesse sentido, Rui Mourão (2003, p. 53) usa a expressão “romance de espaço” para classificar *Caetés*.⁴³

Luísa, no início da trama, apresenta-se em sua casa, onde ela e o marido recebem os amigos para encontros embalados por conversas, leituras, declamações, jogos, música ao piano. Nessas reuniões, além dela e do marido, Adrião Teixeira, descrito como um velho desprezível e com a saúde frágil, aparecem outras personagens, cada qual vestida de seu atributo social: o padre, o bacharel, o vigário, o tabelião etc.

Às quintas e aos domingos ia aos chás de Adrião. Ficávamos tempo estirado cavaqueando – e era para mim verdadeiro prazer tomar parte em duas conversações cruzadas sobre moda e câmbio. Algumas vezes Luísa falava de contos, versos, novelas. O marido ferrava no sono. Ou então, com enormes bocejos, lá se ia claudicando, a lamentar que a enxaqueca não lhe permitisse saborear um enredo tão filosófico. Ele entendia bem de comércio; o resto era filosofia.

Dentre as figuras que aparecem nesse cenário, uma merece destaque, por ser uma espécie de contraponto aos anseios de Valério. Trata-se do advogado Evaristo Barroca, que, ao longo da narrativa, mostra-se dono de um discurso excessivo, uma retórica voltada para interesses escusos e mesquinhos. O discurso (o texto) de Barroca é um elemento a mais na trama textual, uma escrita traduzida por João Valério da seguinte maneira, numa ocasião em que este lê um artigo que aquele lhe entregara para que o apresentasse à redação do

⁴³ No que diz respeito à sobreposição da cidade, em relação às personagens, o autor conclui seu raciocínio da seguinte maneira: “O interesse primordial do escritor [Graciliano Ramos] concentra-se na descrição do corpo coletivo, em bases sociologizantes.” Ver Mourão, 2003, p. 53.

jornal *A Semana*, da qual Valério fazia parte: “Desdobrei as tiras e li burrices consideráveis em honra do Mesquita, recheadas de adjetivos fofos.” (C, p. 28).

Assim, o advogado aparece como um opositor e, em certo sentido, um duplo de Valério, que acredita que sua colaboração no jornal da cidade, seus sonetos mal acabados e seu projeto de romance sustentam-se em um estilo e valores mais próprios à literatura do que os artigos e discursos de Barroca.⁴⁴ Por outro lado, a personalidade do advogado causa uma reação estranha no narrador, ele e seus adjetivos fofos se tornam uma espécie de obsessão, Evaristo Barroca é logo eleito inimigo, suas palavras, porque perseguem o narrador, são por ele perseguidas, atacadas.

O estranhamento de Valério diante do outro se dá novamente quando ele cogita levar adiante um envolvimento afetivo com Marta Varejão (por força de amigos que o aconselham a engatar um namoro com a moça, mostrando-lhe as vantagens que esse namoro lhe traria), que, comparada a Luísa, logo aparece em desvantagem. “Confrontando-a com Luísa, eu notava entre as duas uma diferença enorme.” (C, p. 59).

Marta Varejão, no entanto, guarda uma semelhança com Luísa: para que João Valério a possa querer como esposa, duas mortes precisam acontecer: a de seu pai, Nicolau Varejão, um pobre coitado, e a de D. Engrácia, viúva rica que é

⁴⁴ Em seu livro sobre a metalinguagem em Graciliano Ramos, Marcelo Bulhões trata o texto de Evaristo como o “texto do outro”, considerando que sua presença – tal como a da carta anônima que denuncia os encontros de Luísa e Valério – permite ao romance uma “construção híbrida”, em que ora esse discurso do outro é rechaçado, atacado pelo narrador, ora é por ele incorporado, ainda que inconscientemente.

sua madrinha e, supõe-se, lhe deixará boa herança. Não que o amor de João Valério por Luísa esteja condicionado à morte de Adrião, mas isso é colocado ao Valério como uma questão: para assumir esse amor, terá que desejar essa morte.

Luísa só é objeto do desejo de Valério enquanto se mantém na indecisão da morte de seu marido. Desde o início do livro, Adrião está fraco, doente, sinalizando que está prestes a morrer, mas não morre. Assim é que, tanto em relação a Luísa, quanto a Marta, João Valério, em devaneios noturnos, projeta uma situação em que a relação amorosa se resolve com a morte, no caso, de D. Engrácia e Nicolau, ou de Adrião.

Embrenhei-me numa fantasia doida por aí além, de tal sorte que em poucos minutos Adrião se finou, Padre Atanásio pôs a estola sobre a minha mão e a de Luísa, os meninos cresceram, gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia-noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia tudo sabido, quase doutor; uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro – e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo. (C, p. 24).

Em poucas linhas, uma vida se constrói. O Rio de Janeiro é sempre o lugar ideal, o da civilização, do progresso, de tudo o que avança. Em Palmeira dos Índios, João Valério chega à pensão onde mora. É tarde, a cidade é pequena, um mundo pequeno com pequenos acontecimentos, nada de importante, nada de muito novo, apenas a mesma velha pasmaceira. “Um cão uivava na rua; os galos entraram a cantar. O Dr. Liberato pigarreava; Isidoro Pinheiro roncava o sono dos justos; esmoreciam no corredor as pisadas sutis do Pascoal e um rumor, também sutil, na porta do quarto de D. Maria José.” (C, p. 24).

Com isso, as fantasias de João Valério se misturam aos acontecimentos, os caetés de seu livro ganham o livro de sua vida, ou melhor, a fantasia do livro atravessa o real de sua vida. Dessa mescla surge a dúvida, o realismo de Graciliano Ramos passa por outras sombras. Sabe-se que mesmo a literatura realista reage como um distanciamento da realidade; nela, o que se tem com real produz-se como *efeito de real*, na expressão de Roland Barthes.

O livro, nesse contexto, surge como distração, suporte para o desassossego: “Como me sentisse inquieto, resolvi distrair-me aproveitando parte da noite para trabalhar no meu romance.” (C, p. 43) A inquietação é tamanha que João Valério se conduz em função de seus mais estranhos desejos, a ponto de não conseguir se distrair o bastante para escrever o livro dos caetés. A noite da escrita requer a suspensão do tempo, é uma noite insone, e João Valério dorme, sonhando com as glórias que a publicação lhe dará. “O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável.” (C, p. 44).

O texto de agrado, que em Evaristo Barroca é agravo, em João Valério é promessa que não se cumpre, pois, ao se tornar um leitor de seu próprio texto, vê nele fraquezas, miudezas, dúvidas. De qualquer maneira, é somente por meio dessa leitura que o livro de Valério é escrito. Seu texto, nós o lemos (indiretamente, aos pedaços, como falsos prenúncios) em *Caetés*. O ato antropofágico dos índios que comeram o bispo D. Pêro Sardinha, no litoral

brasileiro, bem próximo a Palmeira dos Índios, é o nó (o começo) da história que ele não consegue contar, a não ser indiretamente.

João Luiz Lafetá, em sua leitura de *Caetés*, associa esse nó antropofágico a outro, mais central – o nó do desejo incestuoso de João Valério. Assim, o livro que ele escreve seria (nessa leitura dupla a que estamos condicionados a fazer, já que os caetés estão dentro de um livro outro), além de “uma espécie de aula bem humorada e auto-irônica sobre criação literária”, uma “alegoria repleta de significados latentes”. Por isso, por trás “do realismo de João Valério, da fantasiosa invenção dos caetés, trabalha uma outra fantasia, mais profunda e mais oculta: a morte do patrão e marido / rival, única maneira de resolver o impasse em que a narrativa se meteu”. (Lafetá, 2001, p. 100).

A função da escrita do livro, para João Valério, seria, então, simbolicamente, a morte do bispo. Como isso não se dá (o livro não sai de seu começo), acontece um desvio desse nó (a morte do bispo), desvio este repetido na própria organização dos *Caetés*: “O problema dos *Caetés* é outro: é a evitação sistemática do nó, o desvio constante do conflito central e a digressão interminável pelos aspectos da vida cotidiana da cidadezinha.” (Lafetá, 2001, p. 115-116). Dessa técnica narrativa, o que mais chama a atenção do crítico é, pois, a série de “retardamentos” que, motivada pela impossibilidade da relação amorosa que se precipita, acaba também por acrescentar ao romance “uma trama bastante rica, na qual motivos aparentemente desconectados do nó ligam-se a ele de forma indireta” (Lafetá, 2001, p. 101).

Nesse contexto, o livro que João Valério se põe a escrever representa desde uma ascensão social (assim como o interesse por Marta) até outros tantos motivos diferentes: “é reflexão sobre a composição do romance, é índice de cisão da subjetividade (índice de ironia e demonismo, portanto), é oportunidade de projeção dos sentimentos reprimidos de João Valério, palco onde se desenvolveriam suas paixões disfarçadas”. (Lafetá, 2001, p. 101).

O que rompe o disfarce, fazendo a história tomar outro rumo, é a carta anônima “reproduzida” no início do capítulo 26. Escrita a Adrião Teixeira por “um dos seus amigos mais sinceros” (C, p. 181), a carta denuncia o caso amoroso de Luísa e João Valério, explicitando que, não se sabe por qual razão, a esposa acolhera os “sentimentos libidinosos” do guarda-livros, nesse trecho da carta tratado como um “celerado”. Adrião faz com que João Valério a leia em sua presença, e o vai interrogando: “– A verdade, João Valério.” “– Mentira, naturalmente.” (C, p. 182). A palavra falada, contudo, não desbanca a palavra escrita (ainda que anônima) e no capítulo seguinte, Adrião, mesmo sem uma prova do adultério (salvo, é preciso lembrar, a carta), dá um tiro em seu próprio peito. A bala perfura um pulmão e ele demora um capítulo e oito dias para morrer. Nesse tempo, um misto de culpa pela situação e apagamento do desejo por Luísa vai tomando conta de João Valério, o suicídio do marido desloca o amor, fazendo, da amada Luísa, a mulher viúva. Essa mudança, sem outra razão óbvia, afasta os amantes.

Fazia uma semana que eu não falava com Luísa. No primeiro dia ela ficara para um canto, cheirando éter e bebendo flor de laranja. Não a vi. Depois, naquela organização de acampamento bárbaro, baixava a cabeça e estremecia quando a encontrava. Creio que ela também fugia de mim. Em consequência as suspeitas haviam esmorecido. [...] O suicídio de Adrião era explicado como efeito de longos padecimentos e embaraços comerciais. (C, p. 201).

Toda a intensidade do desejo de João Valério por Luísa, o desespero e a violência que antecedem à conquista amorosa, a brandura e a lassidão que se seguem a ela, tudo isso acaba nos dias e nas noites de vigília em torno do estado de saúde de Adrião que, com uma bala no pulmão, entre a vida e a morte, recebe visitas constantes. Nesse ambiente, João Valério se move, aéreo, perdido, chocado com o desfecho do romance.

Voltei para a saleta como um sonâmbulo. Coisa estranha: ainda não tinha visto Luísa, em nem uma só vez havia pensado nela. Confessei a mim mesmo que era o causador da morte de Adrião, mas no estado em que me achava esqueci a natureza da minha culpa. (C, p. 195).

O moribundo, no dia da morte, ainda assusta Adrião, quer vê-lo, despedir-se dele. Sem ar, cego, frio, é como Valério o vê na cama. O assunto da despedida não podia ser outra: Adrião desculpa-se com Valério, diz acreditar na inocência de Luísa. Quer morrer em paz. “E não se aflija com a minha morte. Esta vida é uma peste. Havia de acabar assim. Adeus. Dê-me um abraço. Adeus... até o dia do juízo.” (C, p. 198). Após abraçá-lo, Valério sai do quarto, aturdido, atormentado por algo insuportável que se revela nos sintomas que atingem seu corpo.

Saí. Ao atravessar o salão, encostei-me a uma parede porque os móveis em torno começaram a girar. Isidoro, que me esperava à entrada da saleta, amparou-me. Apertei a cabeça com as mãos e entrei a soluçar desesperadamente. Eram soluços secos, ásperos, que me agitavam todo o corpo. Ao mesmo tempo sentia marteladas nas fontes, zumbiam-me os ouvidos.

Como uma criança, acompanhei Isidoro. E como uma criança, comecei a dar pancadas na testa com a mão fechada. Depois tive necessidade de afrouxar a gravata e o colarinho. (C, p. 198).

Estes são alguns dos sinais da angústia que atravessam a obra de Graciliano Ramos: visão distorcida, marteladas, zumbidos, pancadas, sufocamentos. O “bom uso da angústia” passa pela escrita desses sintomas. Em *Caetés*, eles reaparecem no momento de desfecho, amparados, no entanto, na ironia, por um lado, e em certa superficialidade, por outro, características do protagonista.

Angustiado com a morte de Adrião, com o desenlace da história, que lhe surgia “como uma cena indistinta entre as névoas de um sonho ruim” (C, p. 202), João Valério se vê ainda pressionado por Isidoro, o amigo seu confidente, a casar-se com Luísa. No entanto, ele não a procura imediatamente, protela a decisão por dois meses e, quando o faz, encontra uma mulher “de preto e muito pálida” (C, p. 216), resignada em sua condição de viúva, um fantasma que, com a ajuda de outro fantasma, o de Adrião, que ressurgiu enquanto “voz mortiça”, diz ter desaparecido tudo entre eles, e que o esforço de Valério era desnecessário. Assim termina a cena:

– Adeus, balbuciu Luísa com uma lágrima na pálpebra.

– Adeus, gemi.

Apertei-lhe a mão, fria, mas os dedos dela permaneceram inertes sob a pressão dos meus. Quis beijá-los – faltou-me o ânimo.

– Adeus.

Fui até a porta da saleta, voltei-me ainda uma vez. Luísa soluçava, caída por cima do piano. Vacilei um instante e depois saí. (C, p. 217).

Assim como Luísa se apaga, sustentando-se apenas nesse lugar de apagamento está o livro que João Valério escreveria. Depois de três meses da morte de Adrião Teixeira, o guarda-livros torna-se sócio da firma e faz dessa nova ocupação uma justificativa para se ter afastado do romance: “Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte.” (C, p. 218). No entanto, logo a seguir vemos, devido à “vontade hesitante” do narrador, uma descrição do livro dos caetés, uma volta a suas páginas guardadas no fundo da gaveta, como se a tentativa de excluí-lo totalmente de sua vida, desviar-se dele pela ocupação nos negócios, falhasse. Além do livro, há ainda o jornal (a redação, a tipografia):

Às vezes desenterro-os [os caetés] da gaveta, revejo pedaços da ocara, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do Galeão de D. Pêro. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito. (C, p. 218).

Vou quase todas as noites à redação da *Semana*. Não para escrever, é claro, julgo inconveniente escrever. Limito-me a dar, quando é necessário, algum conselho ao Pinheiro. Há uns verbos que ele estraga, uns pronomes que atrapalha. Escorregaduras sem importância: na *Semana* de qualquer maneira que estejam estão bem. (C, p. 218).

João Valério não leva o enfrentamento da angústia ao limite, como Paulo Honório ou Luís da Silva; ele procura desviar-se, distrair-se, e, até certa medida, se satisfaz dessa maneira, absolvendo-se de culpas, conduzindo sua existência de acordo com hábitos antigos, mascarando o real, refugiando-se em pequenos devaneios, em lembranças apaziguadoras.

A lembrança da morte de Adrião pouco a pouco se desvaneceu no meu espírito. Afinal não me devo afligir por uma coisa que não pude evitar. A minha culpa realmente não é grande, pois estão vivos numerosos homens que certas infidelidades molesta. E sou incapaz de sofrer por muito tempo. O Dr. Liberato falou em nevrose, e eu não tenho razão para pretender saber mais que o Dr. Liberato. Repito isto a mim mesmo para justificar-me. (C, p. 220).

No capítulo final, o narrador encontra-se a vagar pela cidade, relembrando seu passado com Luísa, seu interesse pelos caetés. “Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?” (C, p. 221). Essa é a conclusão a que chega João Valério, desiludido, sem mais querer escrever o livro, passando a ser, ele próprio, o caeté de que tanto falara, e que, nessa descrição final, evoca a origem de certos hábitos seus. Na narrativa, momentos antes, quando da discussão em que se coloca publicamente seu romance com Luísa, havia se sentido derrotado, a cidade estava toda contra ele, o livro que ele ofereceria aos concidadãos, para ser respeitado e admirado por todos, não passava de um projeto inacabado. Agora, as suspeitas de seu caso amoroso com Luísa haviam esmorecido, sua vida tomara outro rumo. Tornara-

se comerciante, acomodara-se às tradições da cidade, engrandecera sua vaidade sem precisar da literatura, do sucesso do livro que abandonara antes do fim.

Ainda assim, a escrita continua a ser uma veleidade sua, uma “vontade hesitante”. Escrever para depois riscar, enfeitar para depois deixar cair os enfeites, ficar despido diante da escrita, devorar o texto do outro, tudo isso compõe o desfecho do livro, em que o narrador se vê um caeté. Com os despojos, os restos de seus traços (simbólicos, certamente) de índio, acrescidos de diferenças (“outras raças, outros costumes, quatrocentos anos”) (C, p. 223), João Valério constrói seu mundo. Na arqueologia do espaço em que vive, percebe que o melhor é viver de acordo com os costumes, casar-se com Josefina Teixeira, herdeira de seu sócio. O amor, este talvez fosse mais ou menos o mesmo dedicado a Luísa: primeiro, incendiário, impetuoso; depois, incerto, reticente, convencional. As leituras, também elas incertas. O certo são os negócios, o comércio, o cotidiano da cidade. No entanto, no escritor João Valério ainda continuam guardadas letras que, independente de sua decisão de abandoná-las, vão, uma hora ou outra, tomar seu punho, ocupar sua mão, enrijecer seus dedos, escrever sua vida de caeté em Palmeira dos Índios.

CAPÍTULO 4

S. BERNARDO, O DESLOCAMENTO

FAZENDA LITERÁRIA

Palmeira dos Índios, Alagoas, 1932. Graciliano Ramos escreve seu segundo romance. O primeiro, *Caetés*, ainda não fora publicado, apesar de entregue há um bom tempo ao editor. Mas, nesse momento, publicar um livro parece não ser o mais importante para Graciliano, que, aos trinta e nove anos, deixava a família (Heloísa e dois filhos) em Maceió e voltava a morar provisoriamente em Palmeira dos Índios, sozinho em sua antiga casa ou na companhia de uma irmã e dos quatro filhos de seu primeiro casamento.⁴⁵

Na volta “forçada” a Palmeira dos Índios, escrever é o que lhe importava. Tanto é que produziu um romance em onze meses, pouco mais, pouco menos. Anterior ao romance, a história de um conto perdido na gaveta, uma história guardada durante o tempo necessário para ser esquecida, para, só depois de perdida, tornar a ser escrita. Escrever de novo é escrever o novo. A cidade já não era mais a mesma de tempos atrás, de quando, voltando do Rio de Janeiro, fez-se comerciante, casou-se, enviuvou, elegeu-se prefeito.

É dessa época (de 1924) “A carta”, um conto “chinfrim”, segundo ele mesmo, redigido em meio a fantasmas que povoavam seu pensamento – sobretudo assassinatos, crimes, mortes lhe vinham à mente. Depois desse conto,

⁴⁵ Em abril de 1930, Graciliano Ramos renuncia ao cargo de prefeito de Palmeira dos Índios para, a convite do então governador de Alagoas, Álvaro Paes, assumir a direção da Imprensa Oficial, mudando-se, assim, para Maceió. Com a Revolução, o horizonte de Graciliano nesse cargo se reduz ao ponto de ele pedir demissão, em dezembro de 1931. “Não havia emprego à vista na Capital. Que indicação mais segura senão retornar a Palmeira dos Índios? Heloísa permaneceria com Ricardo e Luísa na casa do pai, em Maceió.” (Moraes, 1996, p. 77).

escreveu outro e, além deste, ainda outro. O terceiro, como foi visto, é o que imediatamente se amplia até se tornar romance (*Caetés*). O segundo conto (“Entre grades”), anos mais tarde, também serviria como ponto de partida para outro romance (*Angústia*).

Mas foi o primeiro conto, “A carta”, ou melhor, o que dele sobrou (algumas poucas passagens, alguns tipos e motivos), que tomou os dias e as noites do escritor ao longo de 1932. Uma carta que ainda não chegara ao seu destino, que talvez nunca pudesse chegar, se não pelo desvio, pelo viés do esquecimento. Retornar ao conto, voltar à cidade onde ele fora escrito, seria o mesmo que o rasurar, apagar, para que outra história pudesse ser contada. Assim, Graciliano Ramos, o autor da carta, reafirma, com o livro que está escrevendo, o seu desejo de escrita. *S. Bernardo*, nesse momento, parece ter, para ele, o sentido da confirmação de uma obra por vir. A literatura seria o seu ofício, a sua missão, o seu abismo.

Resta-me agora o *S. Bernardo*. Tenho alguma confiança nele. 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 me levantar da banca. (Ca, p. 130).

A reação do autor diante do segundo livro é também uma novidade. Se *Caetés* aparece envolto em um discurso de rejeição, com *S. Bernardo* esse discurso tende a se alterar. Apesar de ainda se valer de certa auto-ironia nas considerações que faz da própria obra, ao falar ou escrever sobre este livro,

Graciliano deixa claro que encontrara uma nova forma (uma nova língua) em sua obra. Estava ali um trabalho que surgia como um abalo, um deslocamento, sobretudo graças ao investimento em uma nova variante da língua literária.

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (Ca, p. 135).

S. Bernardo reafirma, com isso, um projeto literário calcado em um estilo que logo se tornaria conhecido. O “estilo seco”, a frase perfeitamente limpa aliada a um léxico constituído por regionalismos e brasileirismos confunde-se, pois, com a marca, a assinatura Graciliano Ramos.

É curioso notar como o autor parece esperar por esse livro. Os trechos retirados das *Cartas*⁴⁶ demonstram a entrega e a euforia em sua escrita. É curioso também observar como as cartas que tratam de um livro ainda inexistente, da construção de um livro, transmitem a sensação de que, mesmo trabalhando na conclusão desse livro, projetando sua conseqüente publicação, permitindo-se

⁴⁶ A respeito da edição das cartas de Graciliano Ramos, ver os artigos “Sinal de menos”, de Zenir Campos Reis, e “Graciliano, das pérolas às críticas”, de Letícia Malard.

pensar, ainda que por meio da ironia, em futuras traduções ou até na possibilidade de tornar-se um clássico, mesmo assim a sensação é de que o escritor fala de um lugar aberto, sem garantias. “O *S. Bernardo* vai indo, assim assim. Pareceu-me ontem que aquilo é uma porcaria, sem pé nem cabeça.” (Ca, p. 126).⁴⁷

O destino do livro não lhe pertence. “O livro é livro quando não remete para alguém que o teria escrito, tão puro do seu nome e livre da sua existência quanto o é do sentido próprio daquele que lê.” (Blanchot, 1984, p. 240).⁴⁸ No entanto, Graciliano Ramos está entregue ao romance que escreve, sua vida gira em torno (em função) desse livro. “*S. Bernardo* foi o romance que projetou Graciliano Ramos como um dos maiores escritores brasileiros. Muitos o consideram a sua obra-prima.”⁴⁹ Em 1932, Graciliano Ramos experimentava não exatamente a glória do livro, mas a solidão da obra, se considerarmos esse seu investimento na literatura coincidente com o que Blanchot reconhece como passagem do “eu” ao “ele”:

⁴⁷ “O medo da opinião alheia reaparece nas menções a *S. Bernardo*. Obra-prima do autor na opinião de muitos, foi o que menos recebeu dele avaliações agressivas. Em contrapartida, faz-lhe restrições de caráter moral – ‘frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em conventos’ – e teme que o padre Macedo venha a falar mal dele na igreja.” Malard, 2006, p. 206.

⁴⁸ Maurice Blanchot faz referência ao Livro concebido por Mallarmé. “Estamos aqui o mais longe possível do livro das tradições romântica e esotérica. Este é um livro substancial, que existe pela verdade eterna de que é a revelação oculta, embora acessível: revelação que coloca aquele que a ela acede na posse do segredo e do ser divinos. Mallarmé rejeita a idéia de substância como idéia de verdade permanente e real. Quando fala de essencial – quer seja o ideal, o sonho –, refere-se sempre a qualquer coisa que só tem por fundamento a irrealidade reconhecida e afirmada da ficção.” Ver Blanchot, 1984, p. 240-241.

⁴⁹ Quarta capa da 57ª edição, Record, 1991.

Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer “Eu”. [...] O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o interesse objetivo, o desprendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, e que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-se a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (Blanchot, 1987, p. 17, 19).

De janeiro a novembro deste ano, quando retorna para Maceió (é o mês de nascimento de sua filha Clara), seu tempo é dedicado à tarefa ora prazerosa, ora exaustiva, de escrever o livro. Contudo, antes desse retorno, estive em Maceió, numa situação adversa:

Quando escrevia a capítulo 19 do romance [*S. Bernardo*], Graciliano sofreria uma queda ao descer de um degrau. Com febre e fortes dores na perna direita, interromperia o trabalho e seguiria para Maceió, onde os exames indicariam o diagnóstico: psoíte (inflamação do músculo na região ilíaca). Internado às pressas no Hospital São Vicente de Paula, seria operado para extrair o abscesso que se formara. (Moraes, 1996, p. 80).

Essa queda (e suas conseqüências: a intervenção cirúrgica, a convalescença, as dores), acontecida enquanto o autor dedica-se a *S. Bernardo*, tornará, ela própria, matéria de escrita. Nesse sentido, sempre são citados os contos “Paulo” e “O relógio do hospital” e passagens de *Angústia* e *Memórias do cárcere*. A memória da queda se constrói com elementos que misturam o “trauma” da cirurgia (o dilaceramento, a divisão, a parte boa e a parte podre, a viva e a morta, a “barriga aberta a derramar pus”) com a dor física (a dificuldade de locomoção, a fraqueza, o entorpecimento).

Entre agosto (que é quando o autor sai do período de convalescença e volta para Palmeira dos Índios) e novembro de 1932, além de dedicar-se a escrever *S. Bernardo*, Graciliano ainda discutia, por cartas, com Schmidt, o editor que demorava na publicação de *Caetés*. Como se sabe, o lançamento deste livro só se deu em dezembro de 1933. Assim, já aos quarenta anos, Graciliano Ramos escreve seu segundo romance, sem ao menos ter publicado o primeiro e, ao mesmo tempo, com a certeza de que a obra se realizava. Para sustentá-la, solidão, dias perdidos, noites de escrita, cigarro e café. “Quanto ao cigarro e ao café creio que não me fazem muito mal: se fizessem, eu não estaria vivo.” (Ca, p. 133).

S. Bernardo foi lançado em novembro de 1934, pela editora Ariel. À época de seu lançamento, as crônicas literárias, normalmente publicadas em jornais e revistas, comparando-o ao *Caetés*, que saíra um ano antes, viam nele algo de mais definitivo, uma espécie de visto de entrada para a literatura brasileira, coisa que o romance anterior, ainda segundo as crônicas, apenas prometia. Era “o livro de um novo escritor”. Um novo livro para a literatura brasileira. Somente com *Caetés*, a promessa talvez pudesse se transformar em fracasso, e em vão seriam todos os esforços do escritor na busca da obra.

O que não acontece, pois *S. Bernardo* cumpriu-se como confirmação, espécie de passaporte para a posteridade. Tudo isso por causa da diferença (para uns, bastante nítida, para outros, obscura) entre os dois romances. Muitas explicações se deram a respeito, como a de Álvaro Lins, que aposta em outra

categoria para *S. Bernardo*: a do romance psicológico, mais ao gosto do nosso Machado de Assis do que de Eça de Queiroz.

Apenas um ano depois de *Caetés*, em 1934, aparecia *São Bernardo*; e dir-se-ia que era o livro de um novo escritor, tal a diferença entre um e outro, quanto ao valor literário e à significação humana. [...] O sr. Graciliano Ramos, ao criar e movimentar personagens como Paulo Honório e Madalena, parece ter encontrado definitivamente o seu plano de ficcionista: o do romance psicológico. (Álvaro Lins, *Visão geral de um ficcionista. Correio da Manhã*, 26 junho 1947).

Antes ainda de Álvaro Lins, muito se comentou acerca da grandeza de *S. Bernardo*, como se ali, sim, começasse a obra de um grande escritor. No mesmo ano de sua publicação, encontramos-lo eleito “o maior romance de 1934” por Jorge Amado, “superior a *Banguê* [de José Lins do Rego] e *Maleita* [de Lúcio Cardoso] e qualquer outro deste ano”. Já o seu autor, Graciliano Ramos, é visto como um “sujeito ótimo e secco” que Jorge Amado conhecera, havia poucos anos, em Maceió. (Jorge Amado, *Balanço dos romances de 1934. Diário da manhã*, 18 julho 1935).

A par dos elogios, as críticas da época contribuem com o exercício de apontar os defeitos do romance, sendo o mais visível deles a contradição existente no caso de o narrador, Paulo Honório, assumir também, não exatamente a autoria, mas a escritura do romance. No mesmo artigo citado acima, Álvaro Lins trata dessa questão:

O principal defeito de *São Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor, o que já se verificara em *Caetés*. De certo modo, em todos os romances escritos na primeira pessoa concede-se uma margem para a inverossimilhança. Contudo, em *São Bernardo* ela é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório. (Álvaro Lins, *Visão geral de um ficcionista. Correio da Manhã*, 26 junho 1947).

O fato de o livro ter um “imaginário escritor” capaz de requintes literários, apesar de rude, torna-se, aos olhos da crítica, inaceitável, posto que inverossímil. Esse ponto de vista, no entanto, sofre revisões na medida em que surgem novas leituras de *S. Bernardo*, como, por exemplo, a de Graça Paulino:

Acreditamos, todavia, que a perícia do narrador nada tem de inverossímil. Não se explica a criação literária bem-sucedida ligando-a necessariamente à erudição. Nada há de erudito, de *letrado* no livro. Há, sim, uma construção *instintivamente* habilidosa, que revela a *esperteza* natural de um discurso que deseja conquistar seu destinatário, sem pretender-se superior a ele. (Paulino, 1979, p. 51).

Essa questão não se coloca para *Caetés*, pois o romance de João Valério não sai do começo, e mesmo o seu começo não nos é dado a ler, ao contrário do que acontece com *S. Bernardo*, cujo texto é todo ele atribuído a Paulo Honório. Assim, se em *Caetés*, em termos de técnica narrativa, o plano do livro a ser escrito é tomado pelo plano de ação, que prevalece sobre o outro, em *S. Bernardo* os dois planos se confundem, o que faz com que a história se organize em função do tempo em que é escrita. Nesse sentido, segundo Rui Mourão, no livro, percebemos:

como os dois planos da composição se encontram profundamente penetrados. A passagem de uma superfície a outra corresponde a simples variação de perspectiva para a contemplação do mesmo fenômeno. E sentimos que o sopro de vida que anima os dois primeiros capítulos é mais verdadeiro e convincente do que supúnhamos. Aquelas páginas não nos oferecem informações sobre a vida, porque são a própria vida acontecendo. (Mourão, 2003, p. 59).⁵⁰

O já citado Álvaro Lins, por sua vez, parece esperar do romance um enredo mais centrado no movimento (ainda que interior, psicológico) das personagens, o que ajudaria no necessário andar da trama:

Nota-se a princípio uma certa hesitação na marcha do enredo de *São Bernardo*. Os primeiros capítulos se lançam em várias direções, como se o próprio romancista não estivesse ainda no domínio da linha central do desenvolvimento dramático. Há mesmo alguns trechos que parecem enxertados, podendo figurar ou não no conjunto, indiferentemente, como o capítulo VII, com a história de Seu Ribeiro. Como ficção, rigorosamente, o livro só se afirma e define a partir do casamento de Paulo Honório com Madalena. (Álvaro Lins, Visão geral de um ficcionista. *Correio da Manhã*, 26 junho 1947).

Esses “enxertos” serão mais tarde entendidos como um importante recurso narrativo do romance. O capítulo VII mesmo pode ser entendido como um “exercício de técnica”, um “retardamento”, no sentido proposto por João Luiz Lafetá em sua leitura de *Caetés*. No capítulo anterior, Paulo Honório trama com seu capataz, Casimiro Lopes, o assassinato de Mendonça, dono da fazenda Bom-Sucesso, vizinha de S. Bernardo. Mendonça aparece no romance como um inimigo, um empecilho diante dos planos de Paulo Honório. O assassinato,

⁵⁰ Os dois primeiros capítulos são mencionados porque, segundo o narrador de *S. Bernardo*, são “capítulos perdidos”, pois se limitam à discussão das maneiras possíveis de se contar a história, e não faz avançarem os acontecimentos, ao menos em um sentido restrito.

porém, não é claramente assumido, não há uma confissão do crime (apesar de a sua premeditação, a sua trama estar à vista do leitor) e, mesmo se houvesse, esta ficaria a cargo de Casimiro Lopes, segundo nos dá a entender o mandante do crime.

Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos.

Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. Para os futuros, se os negócios corressem bem.

– Que horror! exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

– Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino? (SB, p. 41).

Na seqüência, o capítulo VII desvia-se do tema do assassinato.⁵¹ Ao leitor que espera encontrar a repercussão de tão grave acontecimento, resta distrair-se com a história de seu Ribeiro, um velho guarda-livros que o narrador, “por esse tempo”, conhece “na *Gazeta do Brito*”, em Maceió. O narrador descreve, então, o procedimento que irá tomar para escrever aquele capítulo. “Simpatizei com ele e, como necessitava um guarda-livros, trouxe-o para S. Bernardo. Dei-lhe alguma confiança e ouvi a sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele.” (SB, p. 43).

⁵¹ “O assunto do assassinato de Mendonça volta à narrativa ainda em três outras oportunidades: Costa Brito acusa Paulo Honório de assassino na *Gazeta*, Madalena faz o mesmo, Padilha se refere a ‘calúnias’. Em nenhuma dessas vezes o narrador admite claramente sua culpa. [...] Talvez interesse mais ao narrador cativar a simpatia de seu leitor que arriscar-se à crueza da confissão.” (Paulino, 1979, p. 53).

A história de seu Ribeiro é a de sua autoridade de “major”, ao longo de sua vida, e de sua decadência, quando velho, esta atribuída à própria decadência do sistema no qual sua patente significava principalmente comando político, algo impraticável na nova ordem do lugar, que crescera, ganhara vigário, delegado, juiz etc. De início, seu Ribeiro, coerente com a nova profissão, é apresentado como alguém que se distingue dos outros por ser alfabetizado, por dominar as letras. “Todos acreditavam na sabedoria do major. Com efeito, seu Ribeiro não era inocente: decorava leis, antigas, relia jornais, antigos, e, à luz da candeia de azeite, queimava as pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil.” (SB, p. 44).

No entanto, segundo a percepção do narrador, seu Ribeiro é um tipo daqueles que se deixam derrotar pelo tempo, mais um daqueles que, na vida, são perdedores. Tanto que, no final do capítulo, ao resumir a trajetória do guarda-livros, Paulo Honório, a seu modo, assim conclui: “– Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo.” (SB, p. 46).

Seu Ribeiro, então, passa a cumprir seu papel de guarda-livros (o mesmo de João Valério, em *Caetés*), cuidando da escrituração da fazenda. Além disso, entendia-se bem com Madalena e d. Glória, o que muito desagradava a Paulo Honório. Sua figura, no entanto, fica novamente de lado, pois o capítulo seguinte volta ao tema do assassinato: “O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça.” (SB, 46). Mais

uma vez, Paulo Honório é elíptico, esquivando-se de qualquer tipo de acusação, nada se podendo provar contra ele. O que escreve, aliás, parece ter o sentido contrário, pois ele busca, de certa maneira, livrar-se das acusações (alucinações) dos assassinatos e das mortes que fazem parte de sua história.

Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se. [...] Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito, e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se.

Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a aguardente. (SB, p. 47).

E, assim, crimes se sucedem, enquanto Paulo Honório se esquivava de ameaças constantes, cuidando de melhorar e expandir seus negócios, até que lhe vem uma vontade de se casar, até chegar, enfim, o capítulo que Álvaro Lins destaca como aquele que dá novo sentido, novo ritmo ao livro – o XVII, do casamento de Paulo Honório e Madalena. Além dele, o crítico destaca ainda outro como “ponto alto do romance”, o XXXI, do suicídio de Madalena. “Este capítulo XXXI de *São Bernardo* é sem dúvida uma pequena obra-prima.” (Álvaro Lins, *Visão geral de um ficcionista*. *Correio da Manhã*, 26 junho 1947).

Aliás, a composição de pequenas obras-primas, de capítulos que, mesmo curtos, como os de *S. Bernardo*, atingem, por si, uma existência independente, uma força, uma intensidade única, é uma característica de Graciliano Ramos. No caso de *S. Bernardo*, são citados, nesse sentido, além dos que Álvaro Lins destaca, os dois primeiros (“capítulos perdidos”, no dizer do narrador), o

capítulo XIX (mais confuso, mais fragmentado, mais delirante) e o final (em que a encenação do tempo da escrita coincide com o fim do livro).

No capítulo eleito como “pequena obra-prima” por Álvaro Lins, encontra-se a coruja, signo (significante, melhor dizendo) que traz, para Paulo Honório, a escrita, o saber (ou, pelo menos, o querer saber) da morte, o estremecimento diante de um vazio – Madalena – que, desde o primeiro capítulo do livro (desde o primeiro pio da coruja), vai sendo bordejado, costurado pelas mãos a um só tempo hábeis e desastrosas do narrador. Não exatamente a coruja, mas sim o pio da coruja anuncia a ausência de Madalena, e a vontade imperativa de escrever *sobre* essa ausência, de traçar no papel o som da sua falta.

No entanto, nesse capítulo XXXI, o pio está mais próximo de um mau agouro, já que abre a seqüência de acontecimentos que culminam na morte de Madalena. Ao retornar como memória de Paulo Honório, o pio da coruja se transforma, por deslizamento, por metonímia, no traço que ficou dessa morte. Assim, aos ouvidos de Paulo Honório, o pio alcança o estatuto de letra, tornando-se inscrição sobre outra inscrição, rasura sobre a ferida quase insuportável, tal como acontece com os gritos do pai aos ouvidos do menino de *Infância*.

“Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas se haviam alojado no forro, e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas.” (SB, p. 183). Paulo Honório não vê seu desejo se realizar, as aves não se extinguem, pelo contrário, cada vez mais, atormentam seus ouvidos com o pio

que anuncia a tragédia.⁵² Nessa hora, do alto da torre, avista Madalena escrevendo (“– Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez!”) e, em outro espaço, uma outra mulher, Rosa do Marciano, com seu “remeleixo de bunda que era mesmo uma tentação” (SB, p. 184-185). Além dessas figuras, ele vê também recantos da casa e a paisagem externa: “campos, serra, nuvens”. A técnica exibida na condução da narrativa é realmente admirável, vai-se de um ponto a outro no tempo certo, paisagens e pensamentos vêm e vão (em um desvio, no fim das contas, inútil) na lenta indecisão do narrador, como se a evitar a tragédia que se precipita.

Paulo Honório não vive enquanto constrói sua existência, enquanto realiza seu sonho de proprietário de fazenda, ele age simplesmente e mata; mas, quando chega ao auge de sua ação, vai procurar numa mulher o veneno que o atacará, que dissolverá suas forças, que minará – não de fora, como mulher, mas de dentro, como imagem, como representação de seu espírito, a sanidade de seus músculos de caboclo, o vigor de suas vísceras e lhe dará essa volúpia de morte, confundida com a vida em febre. (Bastide, 2001, p. 139).

Por isso, a escrita de *S. Bernardo* se faz para a morte, e lá – na carta que Madalena escreve, na letra que voa ao vento – está o seu começo. Para que sua história se faça, é preciso que se estabeleça uma relação com a morte. Nesse sentido, o livro de Paulo Honório é um ato de criação e de morte. Aliás, essa é uma condição própria da literatura, posto que a palavra é a morte da coisa, ao passo que a coisa ganha nova existência na palavra, que “me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime”:

⁵² A esse respeito, ver o artigo de Roger Bastide, “O mundo trágico de Graciliano Ramos”.

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem. (Blanchot, 1997, p. 311-312).

Na literatura, essa morte, essa capacidade de morrer que atravessa o sujeito, se faz tão presente que aponta, a partir de sua exposição a um estado de desaparecimento, para uma relação de fracasso, para uma “linguagem em fracasso”.⁵³ Então o perigo se mostra: a relação com o indizível, com o fracasso, e, finalmente, como a morte, a que o escritor está sujeito (assujeitado) torna sua atividade arriscada e forçosamente “em fracasso”. Em seu ofício, sempre haverá a ponta que sobra, a ferida que se abre, o desejo que não se completa, a demanda que não termina.

Quem vai querer? Quem vai se entregar, assim, a esse processo sem garantias, a essa viagem possivelmente sem retorno? Aos escritores, àqueles para quem, no dizer de Bataille, a “literatura é o essencial, ou ela não é nada”, isso não parece ter sido indagado. Pois a questão que se coloca parece ter sido anterior a essa, já que a linguagem parece já ter fracassado para que depois, só depois, fosse dada ao escritor essa estranha capacidade de, entregando-se a ela, à linguagem, ser-lhe possível vislumbrá-la assim: a “linguagem em fracasso”. (Castello Branco, 1997, p. 14).

⁵³ Ver a introdução ao livro *Para que serve a escrita?* assinada por Lucia Castello Branco.

Enfim, o capítulo em destaque, além de comprovar a maestria da prosa de Graciliano Ramos, constitui-se como ponto-chave para a narrativa (devido, entre outras razões, aos acontecimentos que nele se encerram, devido à presença da carta que sentencia a morte) e para a compreensão do estatuto da escrita no romance.

Ali pelos cafus descí as escadas, bastante satisfeito. Apesar de ser um indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. E se há ali perto inimigos morrendo, sejam embora inimigos de pouca monta que um moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. Diante disto, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. (SB, p. 185).

A boneca que, ao entardecer, traça “linhas invisíveis num papel apenas visível”, é Madalena. A pequena consideração dada a esse seu gesto, algumas linhas adiante, quando o narrador, ao se encaminhar para o pomar, descobre no chão “uma folha de prosa”, se agigantará. O momento é de dúvida, ao lusco-fusco – “ali pelos cafus” – não se pode ler bem, principalmente quando se trata de uma folha avulsa, perdida de outras que porventura lhe completariam o sentido. Porém, lá está a letra de Madalena, a materialidade de uma carta que Paulo Honório julga ser dirigida a outro destinatário, que não ele. “Não estava lá o nome do destinatário, faltava o princípio, mas era carta a homem, sem dúvida.” (SB, p. 185).

O equívoco causado pela carta de Madalena está no fato de Paulo Honório não se reconhecer como seu destinatário. Uma folha voa pelo jardim e lhe chega antecipadamente às mãos, traduzindo-se em acaso que traz consigo a tragédia, visto que sua interpretação, incompleta, obscura, leva Paulo Honório, mais uma vez, ao erro, aos delírios de ciúme. Certamente, a carta já traz a sua sorte desenhada; trata-se de uma despedida, uma carta-desastre, letras a serem lidas depois da anunciada morte de sua autora.

Sendo assim, o erro da letra, a folha que voa, acaba apenas por causar mais desespero ao seu destinatário: “Li a folha pela terceira vez, atordoado, detendo-me nas expressões claras e procurando adivinhar a significação dos termos obscuros. – Está aqui a prova, balbuciei assombrado. A quem serão dirigidas estas porcarias?” (SB, p. 186). Destacam-se, aqui, duas questões: a primeira, é que Paulo Honório não consegue decifrar a escrita de Madalena;⁵⁴ a segunda, é que ele não sabe que é o destinatário da carta, ou, antes, constrói, em sua fantasia, outro destinatário: “As suspeitas voaram para cima de João Nogueira, do dr. Magalhães, de Azevedo Gondim, do Silveira da escola normal. [...] Afinal a noite caiu, não enxerguei mais as letras.” (SB, p. 186).

Escrita e traição encontram-se associadas. A literatura é o campo da traição. Ao escrever, o escritor é traído por ele mesmo, pela linguagem que o atravessa. Na escrita, é-se a um só tempo traidor e traído. “Trair seu próprio

⁵⁴ O não-entendimento verbal (relativo tanto à palavra escrita quanto à falada) entre as duas personagens é explicitado em outros trechos da narrativa.

reino, trair seu sexo, sua classe, sua maioria – qual outra razão de escrever? E trair a escrita.” (Deleuze, 1998, p. 56).

A traição literária, nós a encontramos na artimanha de Penélope, em seu jogo de fiar e desfiar a espera, de bordar o esquecimento na trama da memória; no gesto precavido de Ulisses, na traição que esse gesto comporta, não às sereias, mas ao próprio Ulisses; finalmente, no olhar de Orfeu, em seu ponto de fuga:

[...] é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima com a *outra* noite.

Esse “ponto”, a obra de Orfeu, não consiste, porém, em assegurar a aproximação, descendo para a profundidade. Sua *obra* consiste em trazê-lo de volta para o dia e dar-lhe, no dia, forma, rosto e realidade. Orfeu pode tudo, exceto olhar esse “ponto” de frente, salvo olhar o centro da noite na noite. Pode descer para ele, pode, poder ainda mais forte, atraí-lo a si e, consigo, atraí-lo para o alto, mas desviando-se dele. Esse desvio é o único meio de se acercar dele: tal é o sentido da dissimulação que se revela na noite. Mas Orfeu, no movimento da sua migração, esquece a obra que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra mas que alguém se coloque em face desse “ponto”, lhe capte a essência, onde essa essência aparece, onde é essencial e essencialmente aparência: no coração da noite. (Blanchot, 1987, p. 172).

No escuro, Paulo Honório procura Madalena; “linhas invisíveis num papel apenas visível”, é só o que ele encontra. Os sinais no corpo, que completam o ciúme, estão ligados, mais uma vez, a distúrbios na audição e na visão: “[...] zumbiam-me os ouvidos, dançavam-me listras vermelhas diante dos olhos. Ia tão cego que bati com as ventas em Madalena, que saía da igreja.” (SB, p. 186). Afinal encontram-se. À luz de vela, na sacristia da igreja, Madalena se

assemelha a um fantasma, a voz vaga, murmurante, o olhar distante, a lembrança perdida entre o futuro (a hora da morte) e o passado (a infância). Na carta que não fora completamente lida, sua morte se encontra escrita com as mesmas letras “miudinhas” que usava na escola, “para economizar papel”.

Anoitece. Depois da estranha conversa (marcada pelo toque do relógio da sacristia) que tivera com Madalena – uma despedida sem acenos, sem beijos e abraços, uma carta a ser lida –, Paulo Honório adormece ali mesmo, na igreja. Ao amanhecer, sai da casa e, de volta, encontra a mulher morta: “Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca.” (SB, p. 194).⁵⁵

Sobre a banca de Madalena estava o envelope de que ela havia me falado. Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Li-a, saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita. Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido. (SB, p. 195).

A mensagem da carta continua compreendida “pela metade” (aliás, para nós, leitores das memórias de Paulo Honório, nenhum trecho sequer da carta é transcrito), o enigma da morte da mulher não se desfaz de todo. Mas a função da carta não é só portar mensagens. Como objeto, ela se antecipa ao seu destino e, em seguida, deposita-se na carteira de seu destinatário, ao lado de tipos heterogêneos de escrita (faturas e orações), cumprindo assim o seu papel de

⁵⁵ Novamente aparece o olho de vidro como algo assustador, angustiante.

letra, de resto de uma materialidade capaz de traçar destinos diferentes daqueles produzidos pela mensagem.⁵⁶

Entre papéis velhos, a página perdida ocupa um lugar na carteira de Paulo Honório que não é nem do dinheiro (o cimento), nem da doença (a maleita), nem da sua cura (a oração). A folha que sobra é uma parte de Madalena que resta incompreensível, seu traço mais indecifrável, mais até do que sua linguagem, repleta de “palavrões”, como quer o narrador, ele próprio assumidamente afeito a outro tipo de “palavrões”. A folha solta não faz sentido, é letra (miúda, como nos tempos de pobreza) que não se escreve (ou não se lê) toda.

Nos cinco últimos capítulos que se seguem ao XXXI, vemos a crescente solidão de Paulo Honório. Logo em seguida à morte de Madalena, as figuras mais ligadas a ela, d. Glória e seu Ribeiro, despedem-se de S. Bernardo. Luís Padilha e padre Silvestre desaparecem, envolvidos na revolução de 1932. Aqueles que freqüentam a fazenda (João Nogueira, Azevedo Gondim), aos poucos se ausentam de lá. Casimiro Lopes, meio homem, meio animal – um cão fiel, assim como o Tubarão –, fica na fazenda.⁵⁷ Marciano, Rosa e outros velhos empregados seus também ficam. Mesmo assim, Paulo Honório está só, sem

⁵⁶ É um pouco nesse sentido o seminário Jacques Lacan sobre o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. Valendo-se de um trocadilho de James Joyce, *a letter, a litter* (uma carta, uma letra – já que Lacan também se vale do duplo sentido presente no termo francês *lettre* –, um lixo), Lacan propõe uma leitura do conto focando, em relação à carta que “desaparece”, o seu lado material, em uma de suas investidas na construção do conceito de *letra*. Cf. Jacques Lacan, 1978, p. 17-67.

⁵⁷ “Casimiro Lopes representa a situação ideal do homem reificado que se identificou de tal modo com outrem que deixou de querer ou desejar, é um puro objeto que os outros manipulam e que se situa para além da alegria ou da tristeza, da felicidade ou infelicidade.” (Cristóvão, 1977, p.218).

distração, e em desassossego: “E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém.” (SB, p. 213).

Levado por seus passos a um quarto vazio, ele se depara, então, com um novo modo de enfrentamento de sua melancolia: a escrita de um livro. Assim, no capítulo final, Paulo Honório está sentado à mesa de jantar, escrevendo uma carta “a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu” (SB, p. 215), quando novamente ouve o pio da coruja e, desviando-se da carta (ou, antes, sendo por ela desviado), começa o seu livro.

Nessa situação, a narrativa surge como “a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada”. (Blanchot, 1997, p. 316). A literatura se encontra entre o tudo e o nada; a tarefa do escritor é conceber no mundo das palavras a presença das coisas, o ritmo, a respiração dos seres. Daí que, para esse escritor em desespero que é Paulo Honório, resta a tentativa de encontrar uma saída para a vida justamente ali, onde a vida falta.

FAZENDEIRO DO AR

O começo da escrita de Paulo Honório coincide com o fim da história a ser contada. Madalena morreu, o filho, a seus olhos, não tem futuro (“É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo!”) (SB, p. 206), a fazenda está em plena decadência, a conjuntura política lhe é

desfavorável, enfim, o mundo a seu redor parece ruir. Além disso, delírios, vozes, vultos (a visão de Madalena, sobretudo) lhe tiram o sono. Desse mundo em ruínas surge sua fazenda literária, da qual o pio da coruja é o chamado, a palavra de ordem: escreva.

Maurice Blanchot, em *A besta de Lascaux* (1982), nos diz da desconfiança de Sócrates frente à palavra escrita, e de sua não aceitação da palavra oracular que dá voz ao sagrado. Dessa última, Blanchot, na leitura de um poema de René Char, aproxima a palavra começante, que não se apóia “em alguma coisa que já seja, nem sobre uma verdade em curso, nem sobre a única linguagem já dita ou verificada.” Essa palavra é, por excelência, “o canto do pressentimento, da promessa e do despertar”. (Blanchot, 1982, p. 13-14). Distante, contudo, da autoridade profética, mesmo voltada para o porvir, furta-se de qualquer sustentação de um futuro que existirá, de uma revelação feliz ou infeliz, mantendo-se somente como “advento de um horizonte mais vasto, a afirmação de um dia primeiro”. Sendo assim, a palavra começante torna-se “reserva de uma palavra por vir”:

Palavra densa, fechada em sua própria ansiedade, que nos interpela e nos faz avançar, de forma que ela parece às vezes unir poesia e moral e nos dizer o que ela espera de nós, mas ela é, para ela mesma, essa injunção que é a forma de todo começo. Toda palavra começante, ainda que seja o movimento mais doce e mais secreto, é, porque ela nos ultrapassa infinitamente, aquela que agita e que exige mais: tal como o mais doce nascer do sol em que se declara toda a violência de uma primeira claridade, e tal como a palavra oracular que não diz nada, que não obriga a nada, que até mesmo nem fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixado na direção do desconhecido. (Blanchot, 1982, p. 18).

Com isso, ao escritor que se entrega à escrita, seja de um fragmento, um conto ou um romance, ainda que com intenções previamente definidas, a ele só caberá a palavra começante, aquela que o lança em direção ao que ainda não é, que ainda não tem precedentes no mundo, mas que, no instante mesmo em que se lança, age sobre o mundo, sobre aquele que escreve e lê. “As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas.” (Blanchot, 1987, p. 37). É esse estranho poder das palavras que a literatura vai colocar em cena, fazendo desaparecer o mundo pré-existente, fazendo aparecer um mundo que não existia, que não existiria se não fosse por ela, a literatura.

Feito o chamado, pronunciada a palavra de ordem, que diz da imposição a que é submetido o escritor pela escrita, tomada como exterior⁵⁸ e anterior a ele, não há como escapar à tarefa. Na solidão da noite, “sentado à mesa de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto” (SB, p. 215-216), encontra-se Paulo Honório, com seus poucos recursos, escrevendo. A essa altura, quando se abre seu tempo de escrita, sua vida (sua narrativa) já foi lida por nós. No fim do livro, os dois tempos se unem, o tempo da diegese, da história que se conta, e o tempo da enunciação, da escrita que redimensiona o tempo. Aquele, ao ser

⁵⁸ O exterior entendido a partir de uma topologia moebiana que lhe permite, ao ser representado em superfície em torção, confundir com o interior, e vice-versa. Cf. Arreguy, 2003.

rememorado, é dado como perdido, o que confirma a condição trágica da existência do narrador: “Julgo que me desnorteei numa errada.” (SB, p. 216).

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (SB, p. 216).

A vida inútil é fruto de um sistema que transcende o sujeito, tornando-o engrenagem da máquina, peça condenada a agir segundo orientações das quais ele próprio desconhece a razão. “Não se trata, evidentemente, do resultado mecânico de certas relações econômicas. Uma profissão, ou uma ocupação qualquer, é um todo complexo, integrado por certos impulsos e concepções que ultrapassam o objetivo econômico.” (Candido, 1962, p. 21-22). Sendo assim, o drama de Paulo Honório em relação a sua vida se faz mais forte justamente quando ele percebe em si mesmo restos de humanidade, uma vida outra, àquelas alturas possível somente no condicional, no âmbito da fantasia, porém geradora de desespero, raiva, angústia. Contudo, essa sua vida já se foi, ficando somente a melancolia do que poderia ter sido. Assim, quanto a *S. Bernardo*, segundo Antonio Candido:

Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a sua violência contra si mesmo. Da primeira, resulta *S. Bernardo-fazenda*, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta *S. Bernardo-livro de recordações*, que assinala a desintegração da sua pujança. De ambos, nasce a derrota, o traçado da incapacidade afetiva. (Candido, 1962, p. 23).

A fazenda da vida está, pois, arruinada pela violência que, no caso de Paulo Honório, tem uma vertente psicológica calcada na posse do outro, levando-o, no que tange ao seu relacionamento com Madalena, ao “cultivo implacável do ciúme” que se torna “a causa final da sua desgraça” (Candido, 1962, p. 23).⁵⁹ A outra fazenda, a literária, abre espaço para esse ciúme e outras tantas dores e derrotas, como se tudo o que Paulo Honório até então construía pudesse ser destruído nesse momento em que ele resolve testemunhar sua própria sorte.

Quanto ao seu testemunho, ele tanto terá o caráter de redenção (Paulo Honório, “no momento em que se conhece pela narrativa, destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime”) (Candido, 1962, p. 24), quanto de perdição, visto que a escrita do livro se dá em um tempo sem garantias, numa noite sem fim: “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.” (SB, p. 221). Esse tempo é também um tempo perdido, no sentido em que só se escreve a partir do momento em que se entra na *ausência de tempo*, tal como pensada por Blanchot:

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já

⁵⁹ Para Rui Mourão, em *S. Bernardo*, o que “fere Paulo Honório é ciúme e ao mesmo tempo não é. Não é simples sentimento de frustração amorosa, mas uma complexidade emocional que procede da suposição de estar sendo traído ao mesmo tempo por Madalena mulher e Madalena inimiga de seu patrimônio, negação de sua verdade”. Cf. Mourão, 2003, p. 80.

existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um “Ele” sem rosto. (Blanchot, 1987, p. 20).

Nesse tempo sem tempo, nessa proximidade de uma exterioridade, o escritor atravessa a noite.

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto. (SB, p. 216).

A escrita das lembranças traz consigo a compreensão vaga, o esquecimento, como se o retorno do vivido só se desse a partir desse lugar de não-saber sobre si mesmo e sobre o outro. Um não-saber, finalmente, sobre a escrita: como ocupar-se de algo desconhecido? Pelo desvio, pela aceitação da noite, enfim, pela *desocupação*. Trata-se, para Paulo Honório, de deixar práticas a que estava acostumado, mais brutais e de acordo com o mundo da propriedade e do trabalho, que já não fazem sentido, e assumir a condição de escritor, que é a de um ofício destinado não exatamente ao poder e à glória, segundo Blanchot: “Daí a riqueza e a miséria, o orgulho e a humildade, a extrema divulgação e a extrema solidão do nosso trabalho literário, que tem pelo menos o mérito de não desejar o poder nem a glória.” (Blanchot, 1984, p. 257-262).

É bem verdade que o resultado desse ofício – o livro – em algum momento pode render capital a Paulo Honório, que pensa em “colocar seu nome na

capa". Mas essa percepção em relação ao livro é passageira, a publicação e o sucesso apenas existem enquanto o livro é uma idéia, uma intenção que, nesses termos, destina-se ao fracasso, dado que sua realização passa por um outro registro, o da solidão da obra. Tanto é que o livro só começa de fato quando Paulo Honório escreve sem indagar se isso lhe traria "qualquer vantagem, direta ou indireta". (SB, p. 11).

A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. Exclui o isolamento complacente do individualismo, ignora a busca da diferença; não se dissipa o fato de sustentar uma relação viril numa tarefa que cobre toda a extensão dominada do dia. Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o. Essa ignorância preserva-o, diverte-o, na medida em que o autoriza a perseverar. (Blanchot, 1987, p. 11).

Em *S. Bernardo*, no entanto, a solidão da obra se faz acompanhar da solidão do escritor. É em noites insones que a escrita chega, é num ambiente sombrio, enfumaçado e silencioso que Paulo Honório escreve. Sua tentativa de construir coletivamente o livro, numa espécie de resgate da antiga técnica do ditado, do *dictare*, usada na composição de manuscritos como, por exemplo, os de São Jerônimo,⁶⁰ é abortada. Seus escribas não o convencem, Azevedo Gondim, o jornalista encarregado da redação final do relato, "uma espécie de folha de papel destinada a receber as idéias confusas" de Paulo Honório,

⁶⁰ Ver, a respeito, o livro de Dom Paulo Evaristo Arns, *A técnica do livro segundo São Jerônimo*.

“acanalhou o troço”, redige em língua muito distante da fala, contrariando o projeto inicial do mentor do livro. “O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim.” (SB, p. 9).

Nesse lugar de preparação para a escrita, Madalena ressurgiu como ausência que conduz à solidão. O pio da coruja é a voz de Madalena; o livro de Paulo Honório, a tentativa, não de calar essa voz (o que seria impossível, pois não se pode calar a angústia), mas de fazer com que se torne suportável a sua audição. No livro, a voz se traduz em letra, tanto que ele não se constrói de acordo com os planos relatados no primeiro capítulo (coletivamente, ou encomendado ao escriba afeito a uma língua literária distante e artificial),⁶¹ mas sim no acaso de uma carta aparentemente sem nenhuma importância. A carta é de negócios, uma carta sem significado que fissa o sujeito por ser suporte, papel, tinta e letra, enfim, meios e gestos do escrever. Por essa carta, Paulo Honório começa o livro.

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A idéia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.

Era necessário mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja.

⁶¹ “Ao contrário de João Valério, Paulo Honório nega o beletismo da tradição literária brasileira, ainda porque não possuía instrução no que diz respeito ao conhecimento das ‘letras nacionais’.” (Bulhões, 1999, p. 94).

De repente voltou-me a idéia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo. (SB, p. 215).

Essa cena da escrita está no primeiro capítulo, ressurgindo logo no segundo. As corujas (é preciso insistir) estão no mesmo cenário (a torre da igreja) da parte que descreve a morte de Madalena. A intenção de eliminá-las, com a ajuda de Marciano, também é a mesma. Assim, à sombra da morte, sob o viés da carta, começa o livro de Paulo Honório. No segundo capítulo, ele se encontra sentado à mesa, fumando, bebendo café, escrevendo, numa cena que nos remete à prática do escritor tal como ela volta, insiste, se inscreve na obra de Graciliano Ramos, ou seja, sempre associada a uma economia subjetiva. No fragmento de uma de suas cartas que citamos, por exemplo, esse gesto de escrever tem ligação com as *fumaças de literatura*: “um quarto com duas cadeiras e uma mesa, um bocado de livros, uma bilha d’água, papel, penas e tinta, enfim o necessário a um indivíduo que tem fumaças de literatura.” (Ca, p. 19).

Paulo Honório começa a escrever ao ouvir o pio que logo se transforma em grito, sendo o grito, para o narrador, algo insuportável, angustiante. É preciso escrever, ainda que sem saber por onde começar, é preciso ressoar esse grito, fazê-lo audível. Porém, Paulo Honório logo percebe o peso da escrita – “esta pena é um objeto pesado” (SB, p. 12), é a frase que ele usa para justificar sua dificuldade. Como se trata de um assassino, tal como mais adiante ficamos sabendo, supõe-se que essa pena possa ter o sentido de confissão e posterior castigo, punição. Aí se entende a escrita como capaz de livrar o personagem de

sua culpa (ou de qualquer coisa que ele atualiza, ressignifica como tal). Assim, ao escrever, ele pagaria a pena, eliminaria a dívida, tudo se resolveria. Mas não é bem isso o que acontece: a pena da escrita não livra Paulo Honório de seus fantasmas. Além do mais, a própria pena em si é “um objeto pesado”. Com o peso da pena, as dificuldades do começo são terríveis, assim como foi o seu começo de vida:

O meu fito na vida foi apossar-me de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. Tudo isso é fácil quando está terminado e embirase em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis. (SB, p. 13).

Apesar do peso da pena, aí está, “embirada” em cinco linhas, a trajetória da fazenda S. Bernardo. No entanto, não é somente essa fazenda o que justifica o livro. Numa espécie de diálogo consigo mesmo, Paulo Honório se questiona: “– Então para que escreve? / – Sei lá! / O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.” (SB, p. 13). Abandonado o intuito de autopromoção, o livro não faz sentido, pelo menos no nível prático e racional, o único, até então, capaz de atrair Paulo Honório.

Contudo, mesmo sem motivo aparente, a escrita do livro se realiza. A resposta à questão colocada por Paulo Honório – para que (serve) a escrita? – aparecerá no capítulo XIX, quando Madalena reaparece como enigma a ser decifrado: “E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me

escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.” (SB, p. 117).

Acontece que um homem segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. O que é estranho é a lentidão desse movimento. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. Fenômeno conhecido sob o nome de “preensão pesecutória”. (Blanchot, 1987, p. 15).

Paulo Honório está sob o domínio da mão que escreve. Não se reconhece naquilo que faz, em sua nova tarefa, tão diferente das que se acostumara a executar. Logo percebe que, diante dessa “exigência imperiosa”, não há outra saída senão escrever, assumir o tempo que se perde, pois, na lógica do capital, a escrita não serve, não está a serviço de um poder, uma ideologia. Já na lógica do desejo, a escrita não é completa, não decifra completamente o enigma posto por Madalena. Poderíamos, então, devolver a pergunta para Paulo Honório: por que escrever, à força e para nada?

Então, o pio da coruja perde de vez seu referente (“Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? [...] Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau.”) para tornar-se puro som, voz que ecoa em Paulo Honório, vinda do exterior: “Repito que tudo isso continua a azucrinar-me” (SB, p. 120). Essa voz é o que força Paulo Honório a escrever,

como se a letra pudesse conter o excesso que perturba a sua mente. A escrita, no caso, estaria do lado, se não de uma cura, de uma distração. No entanto, pela cena final do romance, percebemos que, nesse sentido, ela falha: Paulo Honório continua insone, ouvindo vozes.

Assim, ao lhe escapar o “retrato moral” de Madalena, escapa-lhe também a função da escrita, ou melhor, diante da impossibilidade de entender (o que, no contexto, seria o mesmo que dominar, subjugar) a mulher, ou, antes, o feminino, ou mesmo de fazer silêncio ao redor desse não-entendimento, o que lhe espera é uma escrita para nada, o tempo marcado por um relógio parado: “O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.” (SB, p. 120).

Diante dessa situação, o único ganho possível para Paulo Honório será a aceitação de que, por mais que ele se queira mostrar inteiro, dono de todo o poder e de toda a verdade, em algum momento há de esbarrar no não-saber. Essa aceitação não se faz sem dúvidas, dores, paralisias. Seu corpo é o um ninho de sintomas. Nesse sentido, a escrita, ainda que *para nada*, figura também como jorro, fonte por onde escorrem as cargas, o peso da vida. Ou da morte, pois é a partir do suicídio de Madalena que se instala, em Paulo Honório, toda uma sorte de medos, assombros, devaneios: “Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é

desespero, raiva, um peso enorme no coração.” (SB, p. 118). O peso no coração transporta-se para a pena, e a escrita sustenta o horror. A morte é o significante que insiste, o real que não deixa de não se escrever.

O fato de a relação de Paulo Honório com Madalena se dar em termos de um “amor seco” não diminui o peso da morte, do suicídio da esposa, pois essa morte deflagra o processo de “desarraçoamento” do narrador que, por sua vez, desencadeia um processo de escrita. Ainda que o suicídio coincida com uma série de acontecimentos desafortunados, com a decadência da fazenda e do fazendeiro, mesmo assim sua força é de outra ordem. S. Bernardo poderia ser reconstruída, caso valesse a pena. Mas o que Paulo Honório insiste em (re)construir – por escrito – é o sentido da morte de Madalena.

Insone, no silêncio da casa deserta, Paulo Honório escreve. Sua escrita, porém, não compensa a falta da mulher, a falta de sentido para a sua morte, a falta de sentido de uma vida perdida. Sozinho, tomado de melancolia, ele busca se ocupar de algo que lhe é estranho, mas que surge como uma promessa, um modo de recomeçar a vida, de sair do vazio. Uma tomada de consciência, uma forma de percepção do erro de toda uma vida entregue ao capital, à reificação que ele promove, dizem os críticos. Porém, esse novo caminho escolhido é, também ele, sem garantias. “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.” (SB, p. 221).

CAPÍTULO 5

ANGÚSTIA, O CORTE

TODAS AS LETRAS DA ANGÚSTIA

O terceiro romance de Graciliano Ramos apresenta-se como um corte, uma ruptura em sua obra. *Angústia* terá sido a sua última ficção narrada em primeira pessoa; o último romance em que o herói se encontra às voltas com o desejo de escrever. Um herói com nome – Luís da Silva –, assim como João Valério, de *Caetés*, e Paulo Honório, de *S. Bernardo*. Após os três romances, vêm as memórias do menino de *Infância*; anos mais tarde, as do Graciliano Ramos preso político, as *Memórias do cárcere*; vem *Vidas secas*, novela ou romance “desmontável”, com narração em terceira pessoa; vêm os contos de *Insônia*; as *Histórias de Alexandre*; “A terra dos meninos pelados”; as crônicas; o livro *Viagem*; enfim, muitos outros livros, porém nunca outro romance em primeira pessoa.⁶² Esse corte, na verdade, mais se assemelha a um limite onde a ficção

⁶² Sabe-se, no entanto, como se imbricam ficção e autobiografia na obra de Graciliano Ramos, de modo que não se separam rigidamente as narrativas em primeira pessoa, representadas pelos três primeiros romances do autor, de *Infância* e *Memórias do cárcere*, por exemplo, pois aqueles romances guardam elementos biográficos da mesma maneira que estas memórias se sustentam na ficção. A separação aqui proposta serve apenas para marcarmos essa idéia do livro como meio da obra, como travessia para outro livro.

Além do que, em *Angústia*, há uma mudança na técnica narrativa, tal como observado por Antonio Candido: “Como em *Caetés* e *S. Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa; mas só aqui podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria. Nos dois primeiros, temos nítida separação entre a realidade narrada e a do narrador, mesmo quando (em *S. Bernardo*) este se impõe à narrativa; em ambos, os figurantes são respeitados como tais e as cenas apresentadas como unidades autônomas. Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora tudo à substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria. O diálogo, por exemplo, que antes era o principal instrumento na arquitetura das cenas (chegando a parecer excessivo em *Caetés* e pelo menos abundante em *S. Bernardo*), se reduz a pouco. A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. O devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor “as horas de um longo pesadelo...” Cf. Candido, 1971, p. 32.

alcança seu “ponto extremo”, segundo Antonio Candido:

Assim, 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 o resultado do que, nele, foi pisado e reprimido. E representa na sua obra *o ponto extremo da ficção*; o máximo que obteve 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, 1971, p. 35. Grifo).

Angústia pode, portanto, ser tomado como um ponto de passagem. A travessia da angústia de escrever, na qual o corte supõe, mais do que com o encerramento, a mudança de um ciclo, uma fase, um modo, um saber lidar com a angústia da escrita, para outro, ainda mais centrado em certa vontade de verdade. “Nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca.” (Deleuze, 2003, p. 14). No âmbito da ficção, *Angústia* denuncia os riscos de um Estado autoritário, de um governo afeito ao fascismo e (o que talvez seja o mais interessante) antecipa, pela idéia contida no livro que se escreveria na prisão, a violência sofrida pelo romancista no período em que terminava de escrever este que logo viria a ser o seu terceiro livro publicado.

Essa vontade de verdade, presente em *Angústia*, contudo, não se deve confundir como uma verdade do autor, pois, desenhando sua escrita sobre uma superfície em torção, sem lados portanto, ele se esquia de um centro. Perder-se

no outro sem se perder é a experiência e o paradoxo do escritor, “porque, se se perder, a obra também se perde, mas se permanece muito cautelosamente ele mesmo, a obra é *sua* obra, exprime-o, seus dons, mas não a exigência extrema da obra, a arte como origem”. (Blanchot, 1987, p. 28).

Esse ponto de origem da obra, para Blanchot, é sempre indeterminado, inatingível, sendo, contudo, o único ponto “que vale a pena atingir” pela experiência da escrita, já que só existe a partir do momento em que o escritor se lança, com todas as suas forças, em sua solidão:

Esse ponto é a exigência soberana, do qual não se pode aproximar a não ser pela realização da obra mas do qual, também, é sua abordagem que faz a obra. Quem se preocupa tão-somente com brilhantes êxitos está, no entanto, em busca desse ponto onde nada pode ser coroado de êxito. E quem escreve com a preocupação exclusiva da verdade já ingressou na zona de atração desse ponto donde o verdadeiro é excluído. (Blanchot, 1987, p. 49).

Há sempre uma verdade em jogo, ainda que dissimulada, desviada. A verdade do sujeito, verdade do inconsciente, “verdade estruturada como ficção”.⁶³ Assim, a busca pelo exterior da linguagem submete o escritor a uma passagem pelo que nele há de mais íntimo, mais verdadeiro, ainda que desconhecido, ou estranhamente familiar. A impessoalidade, na literatura, estaria, então, ligada ao duplo movimento que faz com que o escritor, ao fazer

⁶³ “Esta bela frase de Lacan joga justamente com essa história de caráter fictício, literalizado ao máximo, estória estilizada ou história de um estilo: “O inconsciente é esse capítulo da minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser reencontrada; o mais das vezes ela já está escrita em algum lugar.” [Lacan, *Escritos*, p. 124.] A verdade estruturada como ficção se faz mesmo na sua verbalização — o que, de certa maneira é a leitura do já escrito do inconsciente —, tornando-se intimamente afim com a história enquanto *epos*.” Cf. Wajnborg, 1995, p.158.

de sua experiência uma procura, desapareça no vazio, no silêncio, na morte. Existir sem que a morte exista, poder atravessar noites e dias infinitos, essa é a grandeza da literatura, que, paradoxalmente, só existe a partir de um *estar a morrer* que conduz o escritor aos meandros da obra.

No âmbito da narrativa, *Angústia* é a própria violência de uma escrita que se dá após um assassinato que, por sua vez, é o ato mais radical surgido das perturbações que invadem o protagonista. Por tudo isso, no contexto da obra de Graciliano Ramos, *Angústia* é o livro que abre uma (nova) diferença em relação aos livros anteriores – ao valer-se de experimentalismos, ao compor-se em páginas menos contidas, menos econômicas, em certo sentido – e também em relação aos posteriores, já que, como se sabe, encerra um ciclo, esgota uma experiência literária para que desse esgotamento, desse ponto que não é exatamente o fim, mas o meio (lugar onde se bifurcam os caminhos, o mesmo meio do caminho do poeta), outras narrativas possam ser construídas.

A violência direta do governo getulista contra Graciliano Ramos ainda estava por se dar, mas o mundo a sua volta já lhe parecia de tal forma violento, que *Angústia* não se poderia construir de outra maneira. “Romance excessivo de certo modo, contrasta com a discrição e o despojamento dos demais; por isso mesmo, talvez, é mais apreciado e admirado. Em compensação, há nele partes gordurosas e corruptíveis, ausentes de *S. Bernardo* ou *Vidas secas*, que o tornam mais facilmente transitório.” (Candido, 1971, p. 26). Essa observação, retirada do já citado ensaio de Antonio Candido, “Ficção e confissão”, trabalha

justamente com a diferença desse romance, em termos de economia de linguagem. Um adjetivo escolhido para caracterizar as partes interpretadas como ruins, dispensáveis, na estrutura do romance, pertence a um campo semântico explorado no livro em questão (e da obra em geral de Graciliano): partes “gordurosas” são, em *Angústia*, sempre inúteis, corruptas, prontas a serem eliminadas.

Acontece, então, de se esperar outro livro, aquele que teria sido publicado após novas revisões, diminuições, caso a ocasião e a história do autor não tivessem alterado esse procedimento, colocando, forçadamente, um ponto final na escrita do livro, tornando-o público, ainda que, se fôssemos pensar nas várias revisões do autor, inacabado.

No entanto, a curiosidade em relação ao livro que poderia ter sido publicado de maneira diferente, mas que não foi, por causa da prisão de Graciliano Ramos, em março de 1936, extingue-se no momento em que se percebe que o excesso, ali, na trama, dadas as condições do narrador-protagonista, se faz valer. “É um livro fuliginoso e opaco”, ressalta Antonio Candido, ao falar da força dramática e ao mesmo tempo destrutiva de Luís da Silva. A fuligem surge diante da depravação, da corrupção que paira ao redor da personagem. A opacidade é um sinal da angústia, liga-se ao escotoma, à cegueira, à visão turva, enfim, ao olhar a mais que se escreve na obra de Graciliano Ramos.

O excesso, nessa obra, está relacionado também a um mau uso da língua. O antagonista Julião Tavares é falante, discursa numa língua fabricada para o engano, a falsificação. Cabe então traçar, nos livros, linhas de fuga para o excesso, atravessando-o com uma outra economia de linguagem. Trata-se, pois, de um atravessamento dos códigos:

[...] o problema, como efeito, para alguém que considera a linguagem excessiva (envenenada de socialidade, de sentidos fabricados) e que no entanto quer falar (recusando o inefável), é parar *antes* que este *excesso* de linguagem se forme: tomar rapidamente a linguagem adquirida, substituí-la por uma linguagem inata, anterior a qualquer consciência e dotada entretanto de uma *gramaticalidade* irrepreensível [...]" (Barthes, 1982, p. 30).

O excesso, em *Angústia*, está tanto no enunciado (os sinais da angústia serão da ordem do excessivo), quanto na enunciação: a névoa em que se encontra o herói ajusta-se às sobras de linguagem, de modo a passar pela fuligem, pela opacidade. Afinal, não há outra saída para Luís da Silva, salvo esta do novelo, da corda que aperta, da ponta da linha (da língua) que se perde no tumulto da experiência, no real da morte.

Apesar do inacabamento e do excesso, *Angústia* constrói-se, obviamente, ao estilo de Graciliano Ramos, caracterizado como econômico, preciso. Além disso, nesse livro encontram-se traços, marcas, insistências já representados nos livros anteriores. No estilo de Graciliano, muito do que está em um livro estende-se a outros, sobretudo certos hábitos, manias e vícios dos protagonistas: sempre o cigarro, a aguardente, o conhaque; certas partes do corpo humano:

mãos, pés, pescoço; a geografia nordestina (a mesma do interior, vinda com as reminiscências da infância, acrescidas do espaço urbano marginal, no caso Maceió, capital de Alagoas); a ocupação do escritor e muitas outras características próprias a esse estilo ou a esse modo de contar histórias próprio de Graciliano Ramos.

Angústia é o momento de explosão das componentes de desvario, recalçadas não só na vida, mas nos outros livros. Ao crítico, preocupado em discernir os mecanismos da criação, parece que o autor quis primeiro forjar o estilo, para depois abrir as comportas do subconsciente e da revolta, deixando fluir as suas ondas irregulares e obscuras nesse arcabouço nítido e seco. Daí a impressão, em todo leitor, de caos organizado, de delírio submetido à análise minudente e implacável que o torna inteligível. (Candido, 1971, p. 49).

Além da manifestação de um inconsciente via ficção, ou seja, permeada, conduzida (em partes, nunca toda) pelo trabalho do escritor com a língua,⁶⁴ *Angústia*, ou, no geral, a angústia literária, a literatura, enfim, pode ser vista como um modo de o escritor se desocupar, se ausentar, tornar-se outro, dar voz ao outro da coletividade, dos pobres, dos literatos, dos loucos. Nesse espaço, nesse exterior, cabe ao escritor lançar-se na aventura de uma linguagem onde ninguém fala, onde o que fala é a voz de ninguém. Nesse lugar de “gotejamento contínuo da linguagem”, “todo sujeito não representa mais do que um vínculo gramatical”. (Foucault, 1990, p. 70).

⁶⁴ “[...] a fantasia inconsciente e a ficção ou fantasia literária são de ordens diversas, já que a escrita literária é uma elaboração secundária, um trabalho consciente com a palavra – apesar de o escritor não dominar totalmente o que escreve, dizer mais do que se propõe, pois a rede significativa não recobre tudo e o real está sempre ali, na tessitura da linguagem, que é nosso mapa imperfeito do mundo.” Cf. Brandão, 2006a, p. 17.

No conjunto da obra de Graciliano Ramos, *Angústia* serve como um prenúncio, uma antecipação às memórias que mais tarde seriam publicadas em dois outros livros, memórias estas que, do ponto de vista do enredo de *Angústia*, pertencem ao passado (a infância) e ao futuro (o cárcere). Sendo assim, a escrita passa tanto pela rememoração do passado quanto pela evocação de um tempo (um livro) por vir. Entre esses dois tempos, no futuro do pretérito,⁶⁵ um livro teria sido escrito, caso o seu suposto autor, Luís da Silva, tivesse sido preso.

“Um livro escrito a lápis, nas margens de jornais velhos.” (A, p. 268). No lugar desse livro que espera as condições necessárias (ainda que paradoxalmente adversas) para a sua realização, ou seja, a prisão de Luís da Silva (que, noutro sentido, aponta para a irrealização do livro), o projeto literário que é levado adiante é o de uma escrita que livra o autor do passado, do delírio, do cárcere. A escrita cumpriria, assim, uma função puramente evasiva, não fosse sua própria capacidade de prender o escritor em um emaranhado de letras, em um *novelo confuso*.⁶⁶

A projeção de um livro a ser escrito na cadeia serve, assim, como ponto de partida para a análise comparativa de *Angústia* com os escritos propriamente

⁶⁵ Sobre o uso do futuro do pretérito na obra de Graciliano Ramos, Silviano Santiago, após citar Celso Cunha e Lindley Cintra (que, a partir de um exemplo retirado de *S. Bernardo*, assim definem o emprego desse tempo verbal: “nas afirmações condicionadas, quando se referem a fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão”), conclui: “O futuro do pretérito é o mais evidente sinal da frustração e da insularidade do ser humano miserável no universo de Graciliano Ramos.” Cf. Santiago, 1983, p. 298.

⁶⁶ Remetemos novamente ao estudo de Lúcia Helena Carvalho, *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos.

memorialísticos de Graciliano Ramos. De fato, em *Memórias do cárcere* encontramos boa parte dos comentários do autor acerca do livro (*Angústia*) publicado enquanto ele permanecia preso. Comentários redigidos uma década depois e lançados postumamente, em um livro inacabado e, talvez por isso, extenso, maior do que teria sido, segundo alguns, em sua versão final (novamente a idéia do enxugamento).

Em *Memórias do cárcere* encontramos também a confirmação de que o tempo sombrio no qual se passa o enredo de *Angústia* se sustenta cada vez mais, naquele contexto, por meio da força e da brutalidade próprias de um governo ditatorial. Se, por um lado, no romance, a idéia (o vulto, o temor) da prisão (e do livro que nela se escreveria) surge mediante uma situação específica vivida por Luís da Silva, qual seja, um crime aparentemente passional, por outro lado, o contexto político retratado e a condição da personagem diante desse contexto (Luís da Silva é um jornalista, um intelectual a um só tempo decadente e revolucionário) fazem lembrar o “papel de Graciliano Ramos como escritor vigilante e consciente da sua responsabilidade perante acontecimentos insólitos”. (Cristóvão, 1977, p. 188).

Nada, porém, mais insólito do que uma prisão sem acusação formal, sem um interrogatório sequer, sem um processo. Assim Graciliano Ramos fora preso, logo após ter sido demitido do cargo que ocupava na Instrução Pública de Alagoas, sendo, na ocasião, avisado do perigo iminente. Graciliano pouca

importância dera aos avisos e às ameaças, e não resistira à prisão. Nessa época, escrevia *Angústia*.

No começo de 1936, funcionário da Instrução Pública de Alagoas, tive a notícia de que misteriosos telefonemas, com ameaças veladas, me procuravam o endereço. [...] Algum tempo depois um amigo me procurou com a delicada tarefa de anunciar-me, gastando elogios e panos mornos, que a minha permanência na administração se tornara impossível. [...]

Lembro-me perfeitamente da cena. O gabinete pequeno se transformara numa espécie de loja: montes de fazenda e cadernos, que oferecíamos às crianças pobres. Findo o expediente, sucedia retardar-me ali, a escrever, esquecia-me do tempo, e às vezes, meia-noite, o guarda vinha dizer-me que iam fechar o portão do Palácio. Parte do meu último livro fora composto no *bureau* largo, diante das petições, de números do *Literatura Internacional*. Naquela noite, acanhado, olhando pelas janelas os canteiros do jardim, as árvores da Praça dos Martírios, Rubem me explicava que Osman Loureiro, o governador, se achava em dificuldade: não queria demitir-me sem motivo, era necessário o meu afastamento voluntário. (MC, I, p. 38).

O último livro a que se refere o autor é *Angústia*, que logo adiante aparece como um possível motivo para a demissão, caso fossem levantar algum: andava o autor escrevendo “livros perigosos”, além de se gastar “em palestras inconvenientes nos cafés”. (MC, I, p. 39). No entanto, não foram esses os motivos para a sua demissão ou para a sua prisão; ambas continuariam injustificadas, baseadas apenas em boatos, rumores, e no aperfeiçoamento dos aparatos de repressão do Estado. Acerca do assunto, Silviano Santiago, em entrevista sobre seu livro *Em liberdade* (no qual a saída de Graciliano Ramos da prisão é ficcionalizada, numa espécie de capítulo final das memórias do cárcere, atravessando, contudo, outros momentos da história) tece o seguinte comentário:

[...] queria que a tensão dramática do livro girasse em torno da questão do intelectual e o poder. Queria, ainda, que o problema não fosse visto da perspectiva linear da História. A situação de Graciliano em 37 seria o ponto de intersecção de uma linha que vinha do passado (o “suicídio” de Cláudio Manoel da Costa); e outra que vinha do futuro (o caso Herzog). No ponto se concensa [sic] a reflexão sobre a atuação do intelectual brasileiro em períodos de regime autoritário e conservador. (Miranda, 1992, p. 88-89).

A “questão do intelectual e o poder” está colocada tanto em *Memórias do cárcere* quanto em *Angústia*. “Até certo ponto podia considerar-me uma espécie de revolucionário, teórico e chinfrim”, diz o autor das memórias. No romance, O exemplo mais lembrado, nesse sentido, é o da frase escrita em português “bárbaro”, distante daquele do revolucionário funcionário público e literato, encontrada no muro de um bairro pobre da cidade:

“Proletários, uni-vos”. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. [...]

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

– Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje.

Senti despeito. Afastar-me-iam da repartição e do jornal, outros me substituiriam. Eu seria um anacronismo, uma inutilidade, e me queixaria dos tempos novos, bradaria contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços. (A, p. 204).

Vírgulas e traços importam também ao intelectual que relata sua experiência como preso político. As palavras de ordem, os discursos inflamados, os panfletos revolucionários são vistos com muita cautela, segundo uma “clarividência intelectual e moral refratária aos limites estreitos do

partidarismo". (Cristóvão, 1977, p. 189). Outros temas, outros enredos são coincidentes nesses dois livros que, em termos de estrutura, também estão próximos, ao menos se pensarmos no encadeamento de micronarrativas dentro da narrativa maior, formando um novelo de histórias que remete à construção em abismo que Lúcia Helena Carvalho estudou em *Angústia*.

Sem adentrar o psicologismo que prevaleceu, durante algum tempo, na crítica de Graciliano Ramos, que lidou com as memórias como "material de prova" para que se estabelecessem relações causais entre a vida e a obra,⁶⁷ ocupamo-nos dessas comparações a fim de evidenciar o caráter dúbio (deslizante e fixo) das passagens, dos significantes que transitam, além dos limites do livro, nos domínios da obra.

"Cadeia" é uma dessas passagens, um campo de significação que desliza por entre os livros, participa da trajetória das personagens, é experiência vivida, é relato dessa experiência e, principalmente, liga-se quase sempre à escrita. Paulo Honório aprende a ler (e a escrever, deduz-se) na cadeia; Luís da Silva escreveria um livro na prisão; as *Memórias do cárcere* relatam, entre outras coisas, as tentativas de se escrever na prisão, e às vezes em que os textos lá escritos

⁶⁷ "O texto memorialista como 'chave' do universo romanesco de Graciliano parece predominar na crítica, a exemplo da leitura de Lamberto Puccinelli que realiza o percurso da obra ficcional à autobiográfica e vice-versa, o que poderia ser enriquecedor. O paralelismo efetuado pelo crítico entre a vivência dos personagens e a vida do romancista leva-o a aproximar João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva de modo tal que são abolidas as diferenças entre eles, devido à intenção de fazê-los coincidir com o "modelo" Graciliano. Como é inevitável nesse tipo de leitura, *Infância* é o molde ao qual se devem encaixar *Angústia*, de modo direto, e *Caetés*, de modo indireto, sendo que *Angústia*, por conter traços autobiográficos mais evidentes, é considerado 'livro de memórias quase quanto *Infância*'. Se se parte do nexos causal entre a vida e a obra, as *Memórias do cárcere*, como indica o capítulo a elas dedicado, não passam de simples 'material de prova' e como tal são lidas." Cf. Miranda, 1992, p. 54.

tiveram que ser abandonados ou jogados fora; Cadeia é um capítulo de *Vidas secas*. Com exceção do último, todos os outros episódios reportam à relação da escrita com o cárcere. Além disso, Graciliano, como se sabe, conhecia o lado fascista da língua: a rigidez da sintaxe, a obediência às normas, o obrigar a dizer.

Assim, sem buscar verdades da vida do autor em seus escritos, interessam-nos as passagens, os “pontos de estofa” que vão de um livro a outro, da vida à obra e da obra à vida, num movimento que, na maioria das vezes, se liga à escrita. As letras, nesse sentido, deixam seu estado de fixidez e migram para outros livros, outras zonas de escrita, levadas, por exemplo, pelas memórias do cárcere, pelo livro que se escreveria na prisão. Ou, em outro movimento, pelo cigarro.

Na obra de Graciliano Ramos, o cigarro, o cachimbo, a fumaça aparecem constantemente, muitas vezes relacionados ao ato de escrever. Nas fotografias que conhecemos do escritor, lá está o cigarro, na boca ou, na maioria delas, na mão. Em *Angústia*, a presença e importância do cigarro são elevadas a ponto de se relacionarem diretamente com a cena do assassinato de Julião Tavares por Luís da Silva (“Agora a falta de cigarros me afligia.”) (A, p. 230). Com efeito, outros exemplos poderiam surgir, bastando-nos, contudo, a constatação de que esses deslizamentos, essa constante ressignificação dos mesmos elementos, compõem a escrita de Graciliano Ramos e a sua imagem de escritor.

Essa poderia ser, então, uma chave para o entendimento de como certos elementos presentes em *Angústia* se disseminam por *Memórias do cárcere* e

Infância: pela permanência do traço que, tornado escrita, passa pela mobilidade (pelo deslocamento) da metonímia, até atingir novo ponto de ancoragem, e assim sucessivamente, como se a cada livro houvesse um recomeço, uma volta, não ao mesmo simplesmente, mas ao mesmo tornado outro. Nesse sentido, o começo de um livro pode ser o recomeço daquilo que outro apenas apontara, o fim de um livro pode ser o começo de outro.

Na casinha de Pajuçara fiquei até a madrugada consertando as últimas páginas do romance. Os consertos não me satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas. Alguns capítulos não me pareciam muito ruins, e isto fazia que os defeitos medonhos avultassem. O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda a parte. Aquele assassinato, realizado em vinte e sete dias de esforço, com razoável gasto de café e aguardente, dava-me a impressão de falsidade. Realmente eu era um assassino bem chinfrim. O delírio final se atamancara numa noite, e fervilhava de redundâncias. Enfim não era impossível canalizar esses derramamentos. O diabo era que no livro abundavam desconexões, talvez irremediáveis. Necessário ainda suar muito para minorar as falhas evidentes. Mas onde achar sossego? (MC, I, p. 42).

A falta de tempo, o esforço dispensado, a exigência da obra, o desassossego, tudo isso ressurge em *Memórias do cárcere*, como restos da experiência, sobras da angústia. A intenção de “recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas” não será levada adiante, as desconexões presentes no livro eram irremediáveis. Nesse momento, a publicação vai-se tornando cada vez mais indispensável, necessário viver da profissão de escritor. “O essencial era retirar-me de Alagoas e nunca mais voltar, esquecer tudo, coisas, fatos e pessoas. Alagoas não me fizera mal nenhum, mas, responsabilizando-a pelos meus desastres, devo ter-me involuntariamente considerado autor de qualquer

obra de vulto, não reconhecida.” (MC, I, p. 41). O cárcere, no primeiro capítulo das memórias, transforma-se na viagem que dará início ao exílio simultaneamente forçado e voluntário, como se, para levar adiante a obra, esse fosse o preço a pagar, a mudança para o Sul, lugar onde se vive de literatura com menos apertos financeiros e incompreensões do que em Alagoas.

Porém, a escrita da memória passa por construções imaginárias. Nos capítulos iniciais de *Memórias do cárcere*, a prisão é tomada como uma forma de libertação da rotina do trabalho (“o regulamento, o horário, o despacho, o decreto, a portaria, a iniquidade, o pistolão, sobretudo a certeza de sermos uns desgraçados trambolhos, de quase nada podermos fazer na sensorial da rotina”) (MC, I, p. 40) e dos desentendimentos domésticos (“minha mulher vivia a atenuar-me com uma ciúmeira incrível, absolutamente desarrazoada”) (MC, I, p. 42), para a dedicação à literatura. Nessa hora, a leitura do romance que acabara de escrever surge como refúgio, promessa de uma vida nova:

Tinha agora uns projetos literários, indecisos. Certamente não se realizariam, mas anulavam desavenças conjugais intempestivas, que se vinham amudando e intensificando sem causa. A lembrança dessas querelas, somada aos telefonemas e à demissão, azedou-me a viagem a Pajuçara. Indispensável refugiar-me no romance concluído, imaginá-lo na livraria, despertando algum interesse, possibilitando ainda uma vez mudança de profissão. (MC, I, p. 40).

Essa narrativa, o autor a escreve já de seu “exílio” no Rio de Janeiro. As palavras escritas, ele as cumpriria, não mais voltando a Alagoas. Quanto ao cárcere, ele não será somente essa viagem oportuna, como se verá ao longo do

relato. A morte ronda o porão do navio, ocupa a cela ao lado, vigia toda a ilha. Serão sobreviventes de uma história obscura, os que de lá saírem vivos.

Quanto ao livro a ser revisto, ele fica para trás, nas mãos da datilógrafa, com o autor nutrindo alguma esperança de poder lê-lo ainda inédito. “A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranqüilidade necessária para corrigir o livro. O meu protagonista se enleara nesta obsessão: escrever um romance além das grades úmidas e pretas.” (MC, I, p. 45). Aqui, o autor faz referência ao narrador de *Angústia*, Luís da Silva, que, depois de cometer um assassinato, de matar Julião Tavares, projeta sua prisão (sempre no futuro do pretérito, que, em determinado sentido, marca a irrealização do projeto, tal como o verbo usado pelo autor na frase acima, pois a cadeia não proporcionaria a revisão do livro) e um livro que lá, “além das grades úmidas e pretas”, ele escreveria, realizando, assim, simultaneamente, a confissão e a fuga.

É interessante notarmos que, no trecho citado, ao autor e narrador de *Memórias do cárcere*, o livro de Luís da Silva apareça como uma obsessão. Embarçado, seguro nos liames da letra, Luís se prende a esse objeto – o livro – para nele projetar uma saída para o seu desespero. Na condição de assassino, seria descoberto e mandado para a cadeia. “A vida na prisão não seria pior que a que eu tinha.” (A, p. 192). Nessa nova vida, porém, algo o incomoda: a sujeira das grades, a umidade do cárcere. “Preciso muita água e muito sabão.” (A, p. 192). A cadeia teria, então, esse inconveniente: seria úmida e suja. Não que sua vida fosse melhor, mas pelo menos lhe restava a possibilidade de lavar as mãos,

ocasionando, assim, uma ocupação (um sintoma) para este seu gesto que talvez também possa entrar no rol das obsessões.

A vida na prisão não seria pior que a que eu tinha. Realmente as portas ali são pretas e sujas, os móveis são pretos e sujos. É o que me amedronta. Aquele bolor, aquele cheiro e aquela cor horríveis, aquela sombra que transforma as pessoas em sombras, os movimentos vagarosos de almas do outro mundo, apavoravam-me. Não posso encostar-me às grades pretas e nojentas. 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 meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. (A, p. 192).

O novelo, como diz a crítica de *Angústia*, é confuso. Histórias dentro de histórias, livro, prisão, mãos, Marina: palavras escritas, palavras presas, palavras que prendem o sujeito, até que ele resolva despedaçá-las, retirando delas todas as letras possíveis. Surge daí o enredo de *Angústia*, do emaranhado de palavras pungentes acumuladas no punho de Luís. As mãos têm, pois, sua importância: uma segura a corda, outra, a pena. A corda, colocada no bolso, servirá ao ímpeto de matar Julião Tavares; a pena, o lápis, a tinta, o papel, servirão para uma espécie de cumprimento do ofício acrescido da vontade de livrar-se das palavras que pesam, prendem, retesam a mão. Lavar as mãos e as palavras, deixá-las sempre limpas, imunes das impurezas do mundo. “Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício.”⁶⁸ Torcer e retorcer as palavras, dar nós na corda, eis do que se ocupa Luís da Silva nesse momento de exigência da letra.

⁶⁸ Texto da quarta capa das mais recentes edições dos livros de Graciliano Ramos, no novo projeto gráfico da editora Record.

As mãos de Luís são sujas porque o mundo que o cerca é um mundo sujo, baixo, vil. É o mesmo velho mundo dos vadios, dos bêbados, das prostitutas, dos ladrões. Luís da Silva quer limpar o mundo com a mão que segura a corda, quer se livrar do mundo pela mão que escreve. A memória que gera sua narrativa curva-se, a curva da escrita sustenta um tempo ausente de tempo (Blanchot, 1987, p. 18). “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente.” (A, p. 7). A partir daí, Luís da Silva começa sua história. Nela, encontram-se passado, presente e futuro (o tempo tríplice de que fala Antonio Candido), fantasmas e vozes adensam a escrita. Por um lado, escrever é a salvação para tanto desassossego; por outro, é o próprio desassossego.

Ao longo da narrativa, Luís da Silva se refere a um livro de sonetos que escreveu e depois vendeu aos poucos, para falsos poetas, a fim de levantar dinheiro. Os sonetos acabam assim, trocados por ninharia. O que restou dele fora roído pelos ratos. Já o livro que ele escreveria na prisão aponta para um projeto imaginário condicionado a não se realizar. Outro livro, também fruto da fantasia, um romance “notável” (A, p. 163), envolto nas fumaças da vaidade, logo será abortado. Os artigos publicados nos jornais servem, no máximo, enquanto distração. O livro da angústia, no entanto, é de outra ordem, é o livro do perder-se, escrito com as letras que se movem no ar, os vultos que habitam as paredes do quarto, as vozes vindas não se sabe de onde. Ao escrever esse livro, Luís antecipa o tempo da prisão, do livro que escreveria lá. Escrever a

paixão, o ódio, o assassinato, o delírio, tem, para Luís da Silva, por um lado, o caráter de cárcere: não há como se livrar do destino das letras; tem, por outro lado, o caráter de saída: da condenação (mesmo podendo ser o relato interpretado como uma prova do assassinato que cometera); da doença, do delírio, ainda que não haja, na escrita, qualquer garantia prévia de que esses efeitos serão alcançados.

Em *Angústia* reaparece, então, a idéia do *phármakon*, da escrita como remédio e veneno. A escrita estraga o corpo, deixa-o curvado, fraco, os olhos ficam debilitados (“Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação?”) (A, p. 146); o escritor é socialmente marginal (um rato, diria Luís da Silva, em meio a outros tantos ratos) ou é um vendido, um débil a serviço dos jornais. No entanto, em um outro registro, a escrita torna-se útil ao sujeito, dando-lhe sustentação, fazendo com que ele não se perca (pelo menos totalmente) em meio ao excesso das palavras que o perseguem.

Nesse sentido, são vários os caminhos percorridos por Luís da Silva no campo da literatura. Profissional que se firmou como um sonhador de livros e escrevinhador de artigos para jornais, este tipo de texto, para ele, só tem importância financeira (o dinheiro, aliás, será um dos “laços” que compõem a trama). O mesmo se dá com seu livro de sonetos inédito, vendido aos pedaços para pessoas dispostas a pagar por ele depois entregue aos ratos famintos.

Outros livros que ele escreveria e publicaria com sucesso não passam de rápidos devaneios diurnos. Quanto ao livro da prisão, permanece no tempo condicional.

A experiência da escrita que toca a sua subjetividade, portanto, é só a da narrativa que se constrói após o ato de matar e o conseqüente abatimento em função desse ato. Enfim, quando está a ponto de se perder, a escrita lhe chega como uma curvatura, um desvio por onde escorrem as letras da angústia.

As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços que eram preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços de Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um lado ao outro do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade. (A, p. 282-283).

A materialidade da letra perpassa o delírio de Luís da Silva. As letras dos revolucionários, pintadas em muros. As letras da tipografia, compostas em chumbo, que são como cobras, traiçoeiras, sufocantes e mortais. Antes desse delírio final (que, na enunciação, situa-se como uma espécie de “gatilho” que dispara a escrita do livro), as letras já ganhavam movimento no ambiente onde o protagonista vê o inimigo, Julião Tavares, através de um espelho coberto de letras.

Julião Tavares entrava no café. Ia sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas. Afetava desprezo, aparentemente ignorava a existência do homem. Via, porém, a roupa molhada nos sovacos, os olhos que saltavam das órbitas, o cabelo escorrido, a papada balofa, as bochechas enormes, tudo riscado de traços brancos que anunciavam bebidas. [...]

Ali sentado a um canto, voltado para a parede, sentia-me distante do mundo. Só via as letras brancas que se estampavam na cara vermelha de

Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente. Dos letreiros brancos saíam às vezes nomes que se aplicavam bem a Julião Tavares. Se eu fosse um cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capueira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas das letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa. (A, p. 189-190).

As letras se imprimem na pele de Julião Tavares, nela escrevem o seu destino, a sua morte: “Era evidente que Julião Tavares devia morrer.” (A, p. 173). Essa cena se repete: as letras, no café, saltam do vidro e, na visão de Luís da Silva, na mistura de tempo que sua narrativa promove, passam de brancas letras de um anúncio de bebidas para letras de selvagem e cangaceiro, marcadas a ferro quente no corpo do outro. “Julião Tavares devia morrer.” (A, p. 173). A frase também se repete, numa espécie de julgamento do personagem, de catarse (aos moldes trágicos) do narrador-escritor. “Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado aos pedaços, como o moleque da história que seu Ramalho contava.” (A, p. 173).

A história de seu Ramalho se insere no livro como uma micronarrativa que, junto a tantas outras, compõem o enredo de *Angústia* (Carvalho, 1983). Luís da Silva, depois de terminado o noivado, habitua-se a conversar à noite, na calçada, com seu vizinho, pai de Marina. Numa dessas noites, seu Ramalho contou-lhe o seguinte:

Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor de engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida tiraram-lhe os beijos. E afinal abriram-lhe a veia do pescoço, porque vinha amanhecendo e era impossível continuar a tortura. (A, p. 133).

Esse episódio é analisado por Lúcia Helena Carvalho (1983) associado ao conceito psicanalítico de castração. A narrativa de Seu Ramalho é oferecida a Luís da Silva justo no momento em que ele – preterido por Marina, que o deixa, passa a namorar Julião Tavares e, logo em seguida, fica grávida – busca cobrar sua honra segundo o código herdado de seus antepassados. Na rede de significação do relato, encontra-se a violação sexual atrelada à violação da hierarquia social. “Não resta dúvida de que a infração maior, que provoca tão cruel punição, consiste na violação da ordem hierárquica: o moleque se torna criminoso porque transgride os limites sociais que o separam do senhor de engenho [...]” (Carvalho, 1983, p. 32).

Percebe-se, então, que a estrutura social que pune o moleque por ele ter “arrancado os tampos da filha do senhor de engenho” que, tal como o avô do personagem, violentava as negras de sua fazenda e nada lhe acontecia, essa mesma estrutura se repete, se atualiza em Julião Tavares, filho do dono da Tavares & Cia, frente a Marina, moça pobre, filha de operário, corrompida pelo conquistador burguês (uma a mais, na contagem dele). Assim, safa-se Julião Tavares de qualquer punição diante do fato de ter engravidado a namorada. Isso “desperta em Luís da Silva, entre múltiplos sentimentos, o desejo de

justiça: ‘bem aventurados os que têm sede de justiça’ – repetirá ele muitas vezes ao ver Marina ultrajada.” (Carvalho, 1983, p. 32).

Merecem ainda ser notados o gesto cultural de amarrar o infrator, revelando-nos a presença implícita da *corda*, e a satisfação que o sujeito obtém na contemplação imaginária da tortura lenta. Cena de castração, que nos permite ir um tanto mais longe na compreensão dos afetos que provocam a atração exercida por esse relato sobre o sujeito. O prazer que este obtém diante dos requintes de crueldade com que é narrada a castração do infrator, deslocado para a figura do moleque da bagaceira, consiste, na verdade, numa deformação e mascaramento de seu medo latente de ser castrado; mesmo porque [...] Julião Tavares não passa de uma projeção deformante do seu próprio *eu*. Castrar o infrator consiste, com efeito, em vingar-se da ameaça de mutilação que a sua presença lhe comunica, pois, castrando-o, poderá assumir o seu lugar. (Carvalho, 1983, p. 32).

Lúcia Helena investiga a trama de *Angústia* a partir da idéia de que o relato de Luís da Silva constrói-se como manifestação de desejos inconscientes. A angústia é a da castração, a corda é o significante que atualiza essa angústia, pois, por deslizamento, associa-se à ameaça da figura paterna. Em uma das cenas da infância lembradas no relato de Luís da Silva, o pai levava o menino ao poço da Pedra, onde cobras nadavam, atirando-o ao fundo, para depois puxá-lo, para que pudesse respirar um pouco, e então repetir a “tortura”.⁶⁹ Assim, o afogamento remete à corda (ao enforcamento), pela falta de ar, desviando o discurso de Luís da Silva, do sangue do moleque, para a

⁶⁹ “O poço da Pedra era uma piscina enorme. Antes de entrar nela, o Ipanema tinha dois metros de largura e arrastava-se debaixo dos garranchos de algumas quixabeiras sem folhas. Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e librei-me disso.” (A, p. 18).

corda. O sangue tem algo de insuportável,⁷⁰ já que remete inconscientemente o narrador a outra cena da infância, ao registro daquilo que deve ser reprimido: a cena da morte paterna, por ter sido ela, a morte do pai, “intimamente desejada”. No livro, em uma daquelas que Lúcia Helena chama de micronarrativas, um lençol branco manchado de vermelho cobre o corpo de Camilo Pereira da Silva, pai do narrador: “Voltei à sala, nas pontas dos pés. Ninguém me viu. Camilo Pereira da Silva continuava escondido debaixo do pano branco, que apresentava no lugar da cara uma nódoa vermelha coberta de moscas.” (A, p. 21).

Além dessas, outras cenas e personagens – José Baía, Cirilo da Engrácia, Chico Cobra, seu Evaristo, os jagunços e os cangaceiros – compõem uma teia (uma corda) ligada à morte, ao assassinato de Julião Tavares. A corda doada a Luís da Silva por seu Ivo (um “vagabundo” que frequenta a sua casa) faz com que o desejo de morte, até então restrito a representações calcadas em reminiscências da infância que deslizam da “corda” à “cobra”, ganhe uma materialidade que faz com que o assassinato se torne irremediável.

Assim, após inscrever seu desejo de matar o inimigo em um campo semântico que vai desde a crueldade do senhor de engenho até o heroísmo dos

⁷⁰ Na seqüência do relato de seu Ramalho, que é repetido por duas noites seguidas, Luís da Silva passa a enxergar o menino estirado na rua, ou seja, aquela história, por um momento, passa a ter caráter de realidade, as palavras de seu Ramalho ganham o estatuto de coisa, presentificam o sangue do menino: “Enquanto ele [seu Ramalho] batia na testa, avançava e recuava, eu ia pouco a pouco distinguindo uma figura nua e preta estirada nas pedras da rua. [...]. O negro arquejava. Corria sangue entre as frestas dos paralelepípedos e empoçava na sarjeta. A poça crescia, em pouco tempo transformava-se num regato espumoso e vermelho.” (A, p. 135-136). Daí, o sangue passa para o corpo de seu Ramalho: “Quando ele desceu da calçada, estremei: pareceu-me que tinha sujado os sapatos no sangue.” (A, p. 136).

jagunços, Luís da Silva cerca seu ato de valores exteriores que, de certa forma, lhe trazem certo apaziguamento. Nesse sentido, a figura de José Baía é exemplar.

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes. Não me ensinou as orações, para não quebrar as virtudes delas, mas ofereceu-me conselhos, que esqueci. Tão bom José Baía! O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia. [...] Não me seria possível imaginar José Baía atacado de uma crise de ódio como a que me fazia pregar as unhas nas palmas. (A, p. 234).

José Baía armava emboscadas, matava a mando, mas não se magoava. “No dia seguinte faria com a faca de ponta novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças.” (A, p. 235). Sua lembrança traz a Luís da Silva um traço de heroísmo, assim como a dos cangaceiros que matam, mas respeitam seu avô. Nesse passado longínquo e perdido de fazendeiros e jagunços, Luís da Silva, um simples funcionário suburbano dado ao ofício de escritor, em seu relato sobre o crime que cometera, busca uma ancoragem, um sentido para seu ato. “Laçando Julião Tavares [...], Luís da Silva se eleva, perante seus próprios olhos, à condição grandiosa de homem, reinscrevendo-se, por outro lado, na galeria dos mitos sertanejos, que alimentam ‘a nostalgia que o brasileiro urbano sente desse distante sertão desconhecido’”. (Carvalho, 1983, p. 38). No entanto, essa elevação é logo seguida da queda. Luís da Silva continua a alimentar a sua angústia, seu medo de ser descoberto o faz ver a “cara balofa” de Julião Tavares por todos os lados.

Com isso, os laços de Luís não se reatam, seu presente ainda é o da palma da mão ferida pela corda, seu homicídio passa por um suicídio, representado pela lembrança de seu Evaristo, que se matara com uma corda no pescoço, “enforcado num galho de carrapateira”. “Rosenda me disse que no momento em que um cristão bota o laço no pescoço o diabo monta nos ombros dele. Seu Evaristo balançava. Às vezes apareciam as costas curvadas. Outras vezes surgiam a barba branca, a língua de fora da boca, os olhos abotoados, a careca, e era como se ele fosse dar um salto. Esta idéia bulia comigo. Aquele defunto levantado, com os pés no chão, ameaçando-me com um salto que poderia trazê-lo para junto de mim, apavorava-me.” (A, p. 188). Volta, então, a categoria do duplo, trazida acima na citação de Lúcia Helena Carvalho, estando presente também em outros estudos acerca de *Angústia*.

De imediato, esse tema remete o leitor de Graciliano Ramos aos contos “Insônia”, “O relógio do hospital” e “Paulo”, publicados em *Insônia*. Aliás, muitos dos significantes que perpassam a narrativa de Luís da Silva se encontram nessas outras três histórias: a repetição sem sentido, algo como “sim, não” ou “um, dois”; as pancadas do relógio; o corpo partido. Os dois últimos contos citados foram escritos quando Graciliano Ramos ainda se encontrava preso, ou seja, logo após *Angústia*. Ao contrário dos manuscritos das *Memórias*, esses contos não se perderam, foram logo publicados numa revista argentina, por intermédio de um jornalista seu conhecido e admirador, Benjamín de Garay, recebendo o autor, pela publicação, uma bem-vinda quantia de dinheiro.

A lembrança do hospital se agravava quando me abatia preguiçoso no colchão, de barriga para cima, a olhar os casebres do monte, os indivíduos que subiam e desciam a ladeira vermelha. E o desejo me chegou de narrar sonhos, doidice, rumor de ferros na autoclave, os gritos horríveis de uma criança, um rosto sem olhos percebido na enfermaria dos indigentes e as ronceiras pancadas de um relógio invisível. Já me surgira a idéia de escrever isto. Voltava agora com insistência. Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. [...] Enfim a necessidade urgente de escrever dois contos: pegar de qualquer jeito o relógio do hospital e Paulo. Seriam contos? Não sei fazer contos: precisava livrar-me daquilo, afastar o hospital e dormir. (MC, II, p. 207).

Os contos são escritos e enviados ao editor argentino, o que nos faz supor que Graciliano Ramos tenha conseguido se livrar das imagens de horror que eles trazem. No entanto, anos depois, são publicados, por esse mesmo autor que quer “afastar o hospital e dormir”, num livro intitulado *Insônia*, como se os contos fossem insuficientes, incapazes de silenciar as palavras noturnas. De qualquer forma, é preciso escrever, livrar-se da angústia do hospital, do estranhamento do duplo, ainda que com pena de essa escrita remeter a outra e assim ao infinito.

Sabemos da relação desses contos com o livro que, em termos de produção, lhes antecede (*Angústia*), ou com outro, por vir (*Infância*); sabemos que os mesmos sinais que afetam a visão, a audição, enfim, o corpo das personagens, estão presentes em todos eles: tinir de ferros, gritos, pancadas, escuridão, nuvens de algodão, “manchas amarelas, um nariz purulento, o buraco negro de uma boca, buracos negros de órbitas vazias” (I, p. 34), o horror, o medo, a angústia.

Como no romance e na biografia, nesses contos a infância é rememorada por fragmentos que reforçam o medo, a vertigem. “Ouço trovões imensos. Volto a ser criança, pergunto a mim mesmo que seres misteriosos fazem semelhante barulho.” (I, p. 38). Voltar a ser criança é o mesmo que se diluir no tempo, confundir o horror do presente com o medo do passado e, a partir daí, construir uma história que dê conta de sustentar a cegueira, a escuridão, a morte, ainda que com o risco de essa história poder ser, ela própria, nesse sentido, insustentável. “Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho.” (I, p. 43). Assim termina “O relógio do hospital”, com este velho objeto a soar suas pancadas intermináveis.

Em “Paulo”, um protagonista dividido, perplexo diante da estranha e ameaçadora metade. Hospitalizado, com uma ferida aberta na barriga, o narrador tem que dar conta de safar-se da criatura que o persegue. “Realmente Paulo é inexplicável: falta-lhe o rosto, e o seu corpo é esta carne que se imobiliza e apodrece, colada à cama do hospital. Entretanto sorri. Um sorriso medonho, sem dentes, sorriso amarelo que escorre pelas paredes, sorriso nauseabundo que se derrama no chão lavado a petróleo.” (I, p. 49).

Em “Insônia”, o duplo advém da dúvida que perpassa o conto: “Sim ou não?”, é a pergunta que acorda o narrador, inicia a história, instaura a insônia. “Sim ou não? Para bem dizer não era pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho: era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me

levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido.” (I, p. 9). Seguem-se a essa “mão poderosa” as “pancadas de um pêndulo inexistente. Um dois, um, dois”. (I, p. 10). O mesmo pêndulo, a mesma marcação aparece em *Angústia*, quando Luís da Silva persegue Julião Tavares, na linha do trem. O conto prossegue em seu ambiente sombrio, a noite insone consumida por vozes, risos, gritos, visões, até um final aberto à indecisão:

Desejaria conversar, voltar a ser homem, sustentar uma opinião qualquer, defender-me de inimigos invisíveis. As idéias amorteceram como a brasa do cigarro. O frio sacode-me os ossos. E os ossos chocalham a pergunta invariável: – Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não?” (I, p. 16).

O duplo é uma imagem a ser golpeada. Um estranho a ser banido, a metade podre, a cara gorda e sufocada. O duplo é uma órbita vazia. É o pus, a ferida aberta. É a sujeira nas mãos. Conhaque e aguardente. Cigarro, sempre o cigarro. Nesse sentido se diz de Julião Tavares como duplo de Luís da Silva, passando pelo estranhamento, pela vontade de eliminar, de matar o outro, a outra face do outro, que sou eu.

O capítulo do assassinato é um dos mais longos e tensos do livro, comparando-se ao do aborto de Marina.⁷¹ Nesse sentido, ambos podem ser lidos como deflagradores da febre, da doença, do delírio final, que, por sua vez, dão início ao livro. Os dois coincidem também no fato de haver a situação de perseguição. Luís da Silva é o perseguidor, Marina e Julião Tavares são os

⁷¹ Os capítulos, em *Angústia*, não são numerados. Trata-se do trigésimo oitavo e do trigésimo quinto, respectivamente, se os formos contar. No total, são quarenta capítulos.

perseguidos. O ambiente é suspeito, afastado. No caso da perseguição seguida do assassinato, o espaço é uma linha de bonde em um ponto afastado, perto do fim da cidade. Um ponto extremo, sem volta. Ali se encontra Luís da Silva, perturbado por uma “vontade estranha”, como se estivesse sendo guiado por um “sargento invisível” que marca seus passos: “um, dois, um dois”, desesperado por causa da falta de cigarros, cansado, conduzido, por entre a névoa da noite, pela corda que ao mesmo tempo o deixa furioso e amedrontado, dada a certeza que tem, desde que a pusera no bolso, de que ela serviria para matar Julião Tavares.

Eu não poderia dormir. O caminho encurtava-se. Mas então? Para que seguir o homem odioso que tinha tudo, mulheres, cigarros? [...] Contraí as mãos frias e molhadas de suor, meti-as nos bolsos para aquecê-las. Para aquecê-las ou levado pelo hábito. A aspereza da corda aumentou-me a frieza das mãos e fez-me parar na estrada, mas a necessidade de fumar deu-me raiva e atirou-me para a frente. Entrei a caminhar depressa, receando que Julião Tavares me escapasse. (A, p. 233).

Julião Tavares não escapa do ódio de Luís da Silva. A falta desesperadora dos cigarros, as reminiscências da infância (cangaceiros, jagunços), a corda, tudo isso junto fará com que o homicídio se precipite. Em poucas linhas, acaba enforcado Julião Tavares. “A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me.” (A, p. 239). Acontece que a obsessão não desaparece, pelo contrário, depois do assassinato, Luís da Silva, com “os braços doídos e as mãos cortadas”, passa, de

perseguidor, a perseguido: saltam-lhe aos olhos corpos enforcados, voltam-lhe à mente as figuras de Cirilo da Engrácia, “terrível, amarrado a um tronco, os cabelos compridos ensombrando o rosto, os pés suspensos, mortos” (A, p. 241), e do suicida Evaristo, “curvado sob a carrapateira, com se preparasse um salto” (A, p. 241). Por fim, o horror de tocar o cadáver de Julião Tavares, o perigo da prisão, a fuga, o encontro com um vagabundo, o futuro (do pretérito) como preso, a volta à infância, a chegada a casa, a mão cortada, a embriaguez, a névoa, o relógio na parede, a insônia, o burburinho vindo de fora da casa, batidas na porta, enfim, uma *cadeia* de acontecimentos e devaneios que leva Luís da Silva para a cama, como um doente ou, se formos seguir o relato, “como um morto”.

Escrever esses acontecimentos passa a ter, assim, uma relação com um certo restabelecimento. Luís da Silva quer se livrar da cara gorda, do corpo branco, da repugnância que lhe causa Julião Tavares. Quer se livrar, principalmente, do fantasma em que ele se transformara, fragmentando a vida de Luís, fazendo com que ele fique a ponto de se perder: “tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada.” (A, p. 9-10). Por isso, antes de ser uma confissão, *Angústia* é o próprio crime. Luís da Silva quer matar Julião Tavares com sua escrita.

O livro se inaugura então como investimento econômico de energia, pois, ao mesmo tempo que se propõe a relatar a experiência vivida segundo um princípio organizador, que o elevaria à condição de obra notável, satisfaz simultaneamente a uma força instintual inata a serviço da integridade ameaçada do sujeito. (Carvalho, 1983, p. 97).

* * *

Letra de morte para Julião Tavares, letra erótica para Marina, pois nesse corpo feminino está o amor de Luís da Silva. “O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta.” (A, p. 125). Essa “coisa dolorosa”, em *Angústia*, é tão avassaladora que o amor de Luís por Marina é atravessado pela excitação sexual, pela luxúria e, num outro campo, por um ódio intenso, por uma morte sempre iminente.

O crime, que encerra a ação do romance, parte de um domingo de janeiro do ano anterior. Naquele dia Luís tinha visto pela primeira vez Marina e por ela se apaixonado. O relacionamento amoroso não se encaminhou para o final feliz. Conduziu o apaixonado ao ciúme da amada e ao ódio do rival. (Santiago, 2003, p. 287).

A figura de Marina é fragmentada, sendo sempre lembrada a maneira como o narrador retira, das letras do nome da amada, combinações que, a depender da leitura que delas se faça, funcionam como um roteiro de sua narrativa, da história de amor que vai da rima à ira, por exemplo. Por sinal, são muitos os comentários da seguinte passagem de *Angústia*:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. [...] O artigo que me pediram afasta-se do papel. É verdade que tenho o cigarro e tenho o álcool, mas quando bebo demais ou fumo demais, a minha tristeza cresce. Tristeza e raiva. *Ar, mar, ria, arma, ira*. Passatempo estúpido. (A, p. 9).

Lúcia Helena Carvalho relembra alguns desses comentários acerca dessa “série enigmática”, mais especificamente os de Rubem Braga, Rui Mourão, Fernando Cristóvão, para depois proceder a sua própria interpretação das letras que caem do nome de Marina, formando outros nomes. Assim, cada um dos nomes formados ganha sua leitura, passando a significar algo que, por associações, no contexto geral da narrativa, tem a ver com um “desejo primordial”. (Carvalho, 1983, p. 110-112). Com isso, a relação de Luís da Silva e Marina remete aquele a sua condição de Édipo, estando esta no lugar de objeto substitutivo. Com isso, Marina apresenta-se simultaneamente a ele como um corpo erótico e proibido.

Seja como for, as letras do nome de Marina funcionam dentro de um sistema instável, seu corpo é uma fenda na superfície do texto. As letras que se movem inscrevem o corpo como sedutor e enigmático. Um corpo partido, corpo-fetichê. Enfim, um corpo feminino investido de erotismo, desejo, prazer e gozo. Um livro escrito no corpo da letra: “Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas.” (A, p. 10).

Quando tudo desaparece, no espaço vazio, surge a escrita dos restos, dos borrões e das tarjas que encobrem uma escrita a ser, não apagada, não esquecida, mas rasurada, tornada outra, num processo constante de rememoração, elaboração, reescrita.

Jacques Lacan, em uma de suas leituras do texto de James Joyce, passa da literatura para a lituraterra, demarcando aí o lugar da *litura*, do lixo da escrita, do resto que faz borda com o real. A essa escrita praticada por Joyce, segundo seu próprio jogo de palavras *a letter, a litter*, a essa letra-lixo Lacan chama de lituraterra. Nas terras desse conceito, não há fronteiras, há um litoral: onde termina a terra, onde começa o mar, não se sabe muito bem. No litoral da escrita, o simbólico avança sobre as terras do real, este é o seu ponto máximo e impossível: escrever o que não cessa de não se escrever. (Lacan, 1986).

Nesse mesmo texto (“Lituraterra”), Lacan indaga “se a literatura seria *acomodação dos restos*. Seria o caso de se fazer uma lista de credores no escrito? Do que, primeiramente, primitivamente, seria canto, mito falado, procissão dramática?” (Lacan, 1986, p. 19. Destaque meu). Podemos entender o questionamento de Lacan levando em consideração seu desejo de forjar um conceito de escrita que privilegia os restos – a escrita enquanto objeto que se destaca do sujeito, sendo-lhe extensiva e, simultaneamente, habitando-o, denotando uma “economia de linguagem” que se reduz ao traço e ao apagamento do traço que o designa (o sujeito). Assim é que Lacan, ao avistar de um avião a planície siberiana e os *litorais* que ela sugere com seus sulcos,

vai dar à letra o estatuto de *litura* (que assume tanto o sentido de cobertura quanto o de rasura), como Joyce o faz, ao deslizar de *a letter* para *a litter*, de uma letra para um lixo.

Como entender um litoral cuja “terra” é, antes de mais nada, composta de rasuras, “lituras” (*Litura-terra*)? A idéia de rasura implica uma sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando, em seu gesto, como tentativa de aproximação, a palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer. A rasura poderia, assim, ver-se incluída num projeto de “bem-dizer”. Mas, ao indicar que a letra é rasura “de nenhum traço que lhe antecede”, Lacan conjuga a tentativa de encontrar a palavra que mais se aproxime daquilo que busca se expressar – a palavra mais próxima da “coisa” – com a ausência de um traço fundador, primeiro, através do qual o sujeito sentir-se-ia plenamente identificado ou designado. O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem, e, porque não dizer, do próprio simbólico.

Podemos inferir que cada gesto de rasura implica numa modificação de sentido, numa correção de rumo, gerando, ao nível da escrita, um novo querer-dizer. Trata-se, também, de uma busca de satisfação, pois cada rasura é acionada por um estado de insatisfação gerado a partir do traço que lhe precede, ainda que, no extremo, se questione a própria essência desse “traço anterior”. É nesse momento que a letra alcançaria o seu “ponto de rasura”, debruçada sobre o abismo de uma presença que ela inscreve como impossibilidade. (Mandil, 1998, p.57-58).

Por tudo isso é que cabe à literatura, mais precisamente aos manuais de literatura – “existem manuais de literatura, pois sim!” – (Lacan, 1986, p. 18), a acomodação dos restos: tornar cômodo o que incomoda, o que não se acomoda, o que não é da ordem do apaziguamento, eis a tarefa da literatura, que se distingue, então, da *lituraterra*, que nada mais quer do que elevar o escrito à dimensão de gozo, de uma experiência inesgotável e impossível de ser totalmente apreendida pela linguagem.

Por isso, em *Angústia*, cenas curtas que voltam uma, duas, várias vezes ao longo do livro, cenas que se escrevem como rasura da história, tempo que retorna no registro do estranho, daquele que é o mesmo (o tempo que passou, familiar), mas também o outro (o tempo já pertencente ao fora, ao estranhamento da memória, que traz consigo o vazio, o medo, a angústia).

O aparecimento de Marina se dá, para Luís, num espaço de leitura. No quintal, eles começam o namoro. “Marina é uma ratuína” (A, p. 11), logo nos avisa o narrador. Em seguida, Marina aparece como alguém que lhe custou muito dinheiro, todo o dinheiro que possuía e ainda mais algum, tomado de empréstimo ao judeu, tio da personagem Moisés, intelectual revolucionário amigo de Luís. Por fim, a figura de Marina se confunde com a de outras mulheres que surgem no decorrer da narrativa, muitas delas com essa mesma característica de usurpação do dinheiro alheio, seja explicitamente, como é o caso das prostitutas, seja sorrateiramente, como a neta de d. Aurora.

– Para diabo. Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes – total: rua da Lama. Acaba na rua da Lama, sangrando na pedra-lipes. Vamos deixar de besteira, seu Luís. Um homem é um homem. (A, p. 51).

Marina vai rapidamente do quintal à rua da Lama. Luís logo se acende, pois a mulher é fogo. Associa o fogo, a pintura, a cor vermelha de Marina às experiências luxuriosas que tivera com outras mulheres que conhecera. Pobre, Luís da Silva, um dia, gastara muito dinheiro com a neta (menina “viciada”, uma “piranha”) de d. Aurora. Ainda pobre, conhecera Berta, prostituta. Na

infância do Cavalo-Morto havia “uma rapariga desbragadíssima”. (A, p. 43). As cenas com essas mulheres, principalmente com Berta, são recorrentes no texto. Em resumo: “As ruas estavam cheias de mulheres. E o rato roía-me por dentro.” (A, p. 42).

“A mocinha, no lado de cá da cerca, não me dava atenção. Perua. Cabelos de milho, unhas pintadas, beiços vermelhos e o pernã aparecendo.” (A, p. 42). O namoro no quintal evolui, Luís, tomado por visões obscenas e desejos lúbricos, constrói o corpo erótico de Marina, ora comparando-a a Berta (“Marina despida, curvada para a frente, mostrando um traseiro enorme”), ora dividindo-a: “Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta idéia absurda e sangüinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro.” (A, p. 73). Daí, de suas visões, Luís passa para o contato físico com Marina. Numa investida súbita, derruba a cerca e agarra-se à vizinha que por lá andava a lhe oferecer o corpo (esta era a sua percepção). Ao fim da investida, um pedido de casamento, aceito sem entusiasmo, com reticências, e assim considerado na reflexão de Luís: “– É uma dos diabos. Eu queria dar a ela alguma independência. Acabou-se. Gosto da pequena, amarro uma pedra no pescoço e mergulho.” (A, p. 77).

O casamento fracassa. Marina se envolve com Julião Tavares, fica grávida, tornando-se mais uma “vítima” do rico sedutor. Apavorada diante de tal situação, resta-lhe somente a opção do aborto. No percurso que a leva da casa

até o lugar onde realizaria o aborto com uma “parteira diplomada”, é seguida por Luís. A cena de perseguição, na ida, a espera (a parteira atende em um bairro de subúrbio, Luís fica em um botequim em frente, enquanto Marina entra no local suspeito) e, sobretudo, a volta, que é quando ele a aborda, tudo isso constitui um capítulo longo e denso, próximo àquele da perseguição e do assassinato de Julião Tavares. Este será o encontro final de Luís com Marina.

– Puta!

Os beijos de Marina estavam como os de uma defunta, os olhos procuravam socorro, e eu cravava as unhas nas palmas das mãos, mordida a língua por haver deixado escapar mais uma vez a injúria que nada significava. Deu-me uma tontura, cambaleei.

O insulto se repete várias vezes. Marina já não é a moça que, meses antes, ficara nua diante dele (“a carne arrepiada se cobrira de carocinhos”) (A, p. 219), ela agora é uma mulher com as “pálpebras roxas ocultando olhos aguados, o beijo trêmulo, a barriga encolhida, a cara mal pintada, a testa amarela coberta de rugas” (A, p. 217). Seu corpo apodrece como o feto que arrancara da barriga, como o lixo do quintal, como o alimento dos ratos que povoam o pensamento de Luís. Marina nega o aborto e, ao negá-lo, deixa margem para pensarmos num possível delírio de Luís. O letreiro de d. Albertina, que tanto lhe impressionara (“Albertina de tal, parteira diplomada”), talvez não dissesse nada.

Mas aquelas letras dependuradas, se não trazem àquele que as lê, do botequim em frente, nenhum juízo moral, conduzem-no a associações, lembranças de prostitutas e de assassinos, e com essas lembranças vêm o ódio, a

corda, a vontade de matar. Por isso, para ele (e para nós, leitores), as letras de d. Albertina cifram um aborto consumado. Movido pela violência, Luís da Silva derrama insultos nos ouvidos de Marina, no trajeto que os dois fazem de volta ao centro da cidade. Mas as palavras de ofensa a ela dirigidas não aplacam o seu desgoverno, ainda falta o assassinato. E assim, atordoado por mais essa morte, por mais esse crime, Luís da Silva se despede de Marina. “Entramos na cidade e separamo-nos. Mas logo me veio a idéia de que ela se ia juntar com o amante.” (A, p. 221).

Daí o que se escreve é o assassinato de Julião Tavares. A idéia que se apoderara de Luís da Silva desde o início do romance, o ódio em relação a este eleito seu inimigo, torna-se ato, concretiza-se após o aborto, a visão (ou melhor, a visão a mais) da criança morta, de Marina morta.

Depois de matar Julião Tavares, Luís da Silva adoece, até que o vem retirar desse lugar um outro desejo, também ele imperativo, incontrolável: o de relatar a experiência do assassinato. O relato surge, então, fragmentado, como continência ou continuidade de um delírio, como espera de uma vida melhor, de uma sorte grande tirada na loteria, de um amor tranqüilo com Marina, enfim, de uma vida que não é a sua, e que não será, mesmo que se escreva o livro da angústia.

CONCLUSÃO

APENAS UM CISCO NO OLHO

O centro do livro *O espaço literário*, de Maurice Blanchot, é um centro que se desloca, “sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso”. (Blanchot, 1987, p. 7). Esse ponto para o qual o livro se dirige, no espaço literário, é “O olhar de Orfeu”, são as páginas centradas no mito grego, mais precisamente na busca de Orfeu por Eurídice, a descida, o resgate, a volta, o olhar. Sobretudo o olhar, a causa de Orfeu ter perdido Eurídice, mas também a condição de Orfeu a ter nesse instante em que ela habita a *outra* noite, em que ela é a obra, a arte.

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite. (Blanchot, 1987, p. 171).

No primeiro capítulo desta tese, abordamos o livro *Infância* a partir de seu centro de seu ponto obscuro: “A cegueira”. O olhar, então, cobriu-se de sombras, névoas, fumaças, em sua tradução do afeto da angústia no corpo do texto. Esse “olhar a mais”, na expressão psicanalítica, direciona-se para o ponto cego, o escotoma, o invisível que se faz ver – “o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver”. (Blanchot, 1987, p. 163). Em *Infância*, na obra de Graciliano Ramos de uma maneira geral, o ponto cego surge como sintoma no próprio corpo acometido pela angústia (a cegueira, a neblina

nos olhos) ou no corpo do outro, como sinal do horror (o olho de vidro do padre, as órbitas vazias da caveira), do real.

Diante da riqueza do olhar, por assim dizer, tanto na psicanálise, filosofia, mitologia etc., quanto na literatura, na obra de Graciliano Ramos, tomamos ainda “O olho torto de Alexandre” como uma referência, uma imagem para a passagem do interior ao exterior, e vice-versa, que Graciliano Ramos alcança em sua escrita. Uma terceira via, terceiro olho a ver o dentro e o fora em um movimento de torção, de nó borromeano.

Porém, ainda havia um segundo tópico a ser trabalhado. Com isso, ainda no primeiro capítulo centramo-nos no “olho da letra”. Aproximando-nos das artes gráficas, encontramos o olho da letra, na tipografia, na arte do desenho das letras, dos alfabetos em madeira ou metal, como sendo a parte que transporta a tinta para o papel e imprime o desenho, o traço, a marca. Interessamos, pois, esse lugar de passagem, de transporte para o que está aquém da palavra, aquém da significação, esse olho oblíquo da letra, repleto de rasgos grossos e finos, retos e curvos, rasos e fundos, olho marcado pela mancha, olho que mira o resto, o objeto que cai. Olho que grava a memória do escritor enquanto letra, ou, recorrendo ao termo cunhado por Roland Barthes, enquanto *biografema*, ou: a vida tornada letra.

Porque, se é necessário que, por uma retórica arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da urna e da estela, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os cavacos de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos): se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas” [...]. (Barthes, 1990, p. 12).

Grafema é um símbolo gráfico uno, “constituído por traços gráficos distintivos que permitem o entendimento visual das palavras na língua escrita”; proveniente da lingüística norte-americana, o termo constitui, segundo o dicionário Aurélio, “designação mais rigorosa e mais ampla que *letra*, pois abarca também os diacríticos, ideogramas e sinais de pontuação”. Biografema é tudo aquilo que, da vida ao texto, faz-se em termos de *insistência*, diferença, traço que distingue, que permite o entendimento do que não faz sentido senão pelo gráfico, pela gravação em cima da gravação, pela rasura.

Tal processo, descrito dessa maneira, evoca a memória e suas musas, o palimpsesto, o bloco mágico e suas ranhuras. Porém, numa inversão do foco, buscamos investigar a *memória da escrita*. Trata-se, seguindo a via de Barthes, de fazer, do nome do autor, grafema, GRamos, grama, letra. Trabalhar o que diz respeito à memória gráfica: os instrumentos da escrita (a pena, o lápis) e seus suportes (a folha, o papel, o livro, a tinta). Pensar a escrita como anterior ao sujeito (ela, a escrita, *já está lá*), portanto, portadora de uma memória, que, no texto impresso, se vale do olho da letra para se transferir do corpo do escritor ao corpo do texto, e vice-versa.

No manuscrito, a mão que escreve, que sofre a “preensão persecutória”, conforme Maurice Blanchot (“ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa”), e também a mão que não escreve, aquela “capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar” (1987, p. 15), assumem diretamente, até o fim, a função gravar, desenhar, copiar, de tornar viva a memória da escrita.

As técnicas antigas do livro manuscrito, que passam pelo ditado, pela figura do *dictator*, “que dita e compõe ao mesmo tempo” (Arns, 1993, p. 46), traz seus inconvenientes, pois “a linguagem só pode ser embelezada se a polirmos com nossa mão”. (Arns, 1993, p. 54). Jerônimo, escritor, tradutor e editor da Bíblia no final do século quarto e começo do quinto da era cristã, vale-se do método do ditado por duas razões: primeiro, por “temperamento, em consideração a convites amigos, ao sabor das circunstâncias”, o eclesiástico se via sempre assoberbado de trabalho, o que fazia com que a presença dos taquígrafos⁷² se tornasse indispensável, pois ele chegaria a compor “até mil linhas por dia”; segundo, porque adoece: “justamente em Constantinopla (379 – 382), Jerônimo está com a vista cansada, e pede a Vicente um taquígrafo que

⁷² O taquígrafo é o técnico “experto em representar todas as palavras com sinais rápidos e em acompanhar com muita prontidão qualquer discurso, graças a pontos muito leves”. Na cadeia do manuscrito, ele se localiza logo no início: “Entre o ditado feito pelo autor e o texto que nos é transmitido, há uma dupla etapa a ser percorrida: primeiro, a passagem do ouvido à mão dos taquígrafos, que se substituem alternadamente, em horas fixas, junto ao autor; depois, a segunda etapa, do olho à mão dos escribas, que reconstituem a taquigrafia em escrita comum; enfim, a passagem do olho ou do ouvido à mão dos calígrafos, que transcrevem definitivamente a cópia...” Os taquígrafos usavam estiletos para gravar em tabuletas de cera. Cf. Arns, 1993, p. 58-59.

possa escrever seu ditado. [...] Ele parece dizer que *não escreve com a própria mão* porque os olhos já não lhe permitem.” (Arns, 1993, p. 49). Na velhice, chega-lhe a cegueira.

O Doutor de Belém ainda aproxima do fogo o volume hebreu, a fim de tentar ler. No entanto, nem mesmo o sol seria capaz de dar-lhe bastante luz para ele distinguir os pontinhos. Enquanto pela voz de seus irmãos ele repassa os comentários gregos, aproveita a calma da noite para *ditar* – sente-se forçado a fazê-lo – como as idéias lhe vêm, como pode, e não como gostaria. (Arns, 1993, p. 51).

A cegueira surge, assim, como impedimento à escrita, que passa pelo corpo, pelos olhos, pelas mãos de escritores, taquígrafos, copistas. O material empregado (as tabuletas, o papiro, o pergaminho),⁷³ os instrumentos (o estilete, a pena) e o próprio formato que se dá ao resultado desse processo (o rolo, o codex, livro, as edições)⁷⁴ traduzem o universo do manuscrito nos séculos IV e V, época em que São Jerônimo assistia atônito à decadência de Roma, enquanto compunha suas cartas, suas traduções, cada vez mais isolado, mais arredio, mais doente. No entanto, ele jamais abandonaria a sua tarefa: “Estou velho e não longe da morte... talvez minha morte esteja sendo adiada para eu completar meu trabalho sobre os profetas.” (Arns, 1993, p. 50).

⁷³ “O amor do livro sagrado e sobretudo a posição oficial da Igreja precipitaram a evolução da técnica do livro em pergaminho. [...] Felicitemo-nos desta vitória do pergaminho sobre o papiro na época de São Jerônimo, século dos grandes escritores eclesiásticos: foi ela que permitiu a sobrevivência dos mais preciosos tesouros das antigas literaturas.” (Arns, 1993, p. 35).

⁷⁴ “Nem sempre uma obra de fôlego era editada de uma só vez; publicavam-na à medida que as partes iam sendo terminadas. Sua divisão em livros obedecia, às vezes, apenas ao ritmo de trabalho do autor. Constituía um livro o que estava pronto na hora da partida do correio. Uma das funções do prefácio é justamente assegurar a ordem dos livros e das partes tratadas. [...] Como o editor do livro era apenas o primeiro elo de uma corrente que se alongava com cada cópia, esta reprodução individual e sem controle se prestava, forçosamente, a fraudes.” (Arns, 1993, p. 89).

Graciliano Ramos, apesar de, a princípio, ligado a uma tradição oral (o Nordeste brasileiro, suas narrativas, sua língua), é um homem do impresso, seu ambiente é o das redações dos jornais, dos bancos das livrarias, das gavetas das tipografias, do chumbo da linotipia. Contudo, sua técnica de escrita é ainda a manual, seus originais surgem em folhas avulsas, preenchidas por letras pequenas, com poucos espaços para margens. Depois de datilografados, esses originais sofriam correções, emendas, cortes. Publicado o livro, lá estava ele, o escritor, a perseguir os erros gráficos, os absurdos cometidos pelos revisores das editoras, pelos chapistas, pelos linotipistas. As letras erram, e o erro incomoda o autor.

Essa técnica, assim como o ambiente de redação de jornais (numa época em que o jornal se aproximava muito mais do livro, no que diz respeito ao formato, e da literatura, no que diz respeito aos gêneros textuais nele publicados, à presença de escritores nas redações) estão encenadas nas narrativas de Graciliano Ramos, num recurso que os críticos chamam de metalingüístico.

Escrever sobre o escrever. A partir de algo semelhante a essa técnica, a esse recurso narrativo, presente na obra de Graciliano Ramos, buscamos demonstrar que, para além da metalinguagem, vê-se nessa obra aquilo que chamamos de *memória da escrita*. Escrever sobre: por cima, após, no rasto, usando como assunto, matéria, o escrever, a escrita. *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia* foram os livros escolhidos, apesar de toda a obra do autor conter sinais

da memória da escrita. Trata-se de resgatar as referências aos materiais, instrumentos, suportes e destinos da escrita como algo anterior, algo que opera no registro dessa profissão que se exerce sob o fascínio da letra, a do escritor.

Sendo assim, ao escritor lidar com essa memória que, apesar de não ser sua, toma a sua mão, curva a coluna, emperra os músculos, enfraquece a vista. De um modo geral, na obra de Graciliano Ramos são essas as descrições da figura do escritor: curvo, magro, fraco, pálido, míope. Ao sujeito habituado “a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos” (A, p. 195), acontece algo que o torna diferente, estranho, como se em seu corpo permanecesse o resíduo de uma droga, um *pharmakon*.

As mãos devem estar sempre ocupadas. A que segura o lápis (ou o livro, ou o cigarro, já que este aparece em praticamente todas as fotografias publicadas de Graciliano Ramos), a que escreve, e a outra, a que suspende o lápis, que põe fim à escrita. As mãos devem trabalhar; com a ajuda dos olhos, devem se esforçar por passar para o papel o desenho das letras. Assim, a escrita ganha importância devido não exatamente ao que ela pode produzir em termos de sentidos, ou de produtos, mas devido ao gesto que ela implica, que é um gesto muito antigo, e que se liga a uma força que silencia a morte, que põe em suspensão o tempo, pois “não se trata de consagrar o tempo ao trabalho, de passar o tempo escrevendo, mas de passar para um outro tempo onde o tempo está perdido, onde se ingressa no fascínio e na solidão da ausência de tempo”. (Blanchot, 1987, p. 54).

Para Blanchot, entrar nesse tempo sem tempo significa alcançar o exterior, passar do “Eu” ao “Ele”. Poderíamos, então, pensar que a memória da escrita está nesse exterior, nesse ponto em que a linguagem atinge o inatingível, posto que ela, a linguagem, é sem exterior. No entanto, seria este um caminho para a literatura:

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se tornaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o despreendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-se a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (Blanchot, 1987, p. 18-19).

Assim, encontrar o exterior é entregar-se a essa ausência, mas é também entrar no registro da obra. Há um fascínio em meio a tudo isso, vinculado ao uma presença neutra, impessoal. A criança está sob o fascínio do olhar materno, prende-se a ele. O escritor está preso ao fascínio da letra, a essa memória que lhe chega como traço a ser construído pelas mãos e pelos olhos. “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça.” (Blanchot, 1987, p. 24). Ao pensarmos essa entrada na obra, conduzimo-nos pela percepção de que, nesse espaço literário, a memória que sobrevém é da escrita, do papel, das penas e da tinta, e que, para um escritor como Graciliano Ramos, a escrita passa

pelo registro de tudo o que possa lembrar essa relação com seus meios de trabalho. Não só a escrita, mas também a vida, como quer Ruth Silviano Brandão:

Aprendi com alguns escritores como a matéria da vida está ligada a suas letras, seus traços, na construção desse espaço envelopado, emoldurado da folha, da tela, da pedra ou da madeira, como nos primórdios do ato de escrever e se inscrever no mundo. (Brandão, 2006a, p. 25).

Nesse sentido, a linguagem, antes de comunicar, constitui o sujeito, inscrevendo-o em sua relação com o mundo. Além disso, a palavra em si “é matéria dúctil para o fazer literário, ela mesma é coisa, objeto”. (Brandão, 2006a, p. 22). Objeto de desejo do escritor, a palavra escrita se sustenta no pulso, na mão que escreve. Escrever o escrever, para Graciliano Ramos, é sustentar essa palavra-objeto (pedra, barro, papiro, pergaminho, papel) nos meandros do corpo, mostrando que, como escritor, haveria de se entregar aos efeitos da escrita.

A escrita se faz com o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, freios e ordenamentos. Assim, nunca são idéias abstratas que se escrevem e por isso, quando se lida com a escrita alheia do escritor ou do escrevente comum, como leitor ou crítico, toca-se em textos, com as mãos, com os olhos, com a pele. Tal gesto pode irritar profundamente aquele que escreveu, como se seu corpo sofresse uma agressão ou uma invasão indevida, da qual ele tem que se defender sob o risco de se ver ferido por um olhar ou uma mão estranha. (Brandão, 2006a, p. 34).

Graciliano Ramos reconhece as armaduras e armadilhas da língua, o cárcere da linguagem humana. Mas ele sabe fazer, do cárcere, uma saída, da

cegueira da infância, um cisco no olho, da ferida na mão, do vazio, da angústia – literatura. Sem medo do mundo, sem se defender do olhar alheio, publicou seus livros, defendeu a causa literária. Contudo, isso não quer dizer que a literatura tenha sido um remédio totalmente eficaz para a sua vida. Pelo contrário, muitas vezes ela aparece no campo do veneno, como se o escritor estivesse intoxicado pelo excesso de “fumaças de literatura”. Seja como for, o fato é que, para Graciliano Ramos, o que importa é escrever, é deixar impressa a sua memória, a memória de seu povo e a memória da escrita. Pois, como quer Deleuze:

o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambigüidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (Deleuze, 1997, p. 13-14).

REFERÊNCIAS

DE GRACILIANO RAMOS

- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 25. ed. São Paulo: Record, 1985.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 52. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 8. ed. São Paulo: Record, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 26. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, São Paulo, 2001. 2 v.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1961.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, Martins, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1970.

SOBRE GRACILIANO RAMOS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- ABDALA JR., Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- ABDALA JR., Benjamin. Do Brasil a Portugal: imagens na ação política. *Revista de Letras*. São Paulo, UNESP, v. 32, 1992. p. 15-77.

BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 134-137.

BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 138-143.

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

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 126-129.

BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

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

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 1999.

CACCESE, Neusa Pinsard. Vidas secas: romance e fita. In: BRAYNER, Sonia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.158-164.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 13. ed. São Paulo: Martins, 1970.

CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1971. p. 95-118.

CARPEAUX, Otto Maria. Amigo Graciliano. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 144-147.

CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano e seu intérprete. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 148-153.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 52. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 229-239.

CARVALHO, Castelar de. *Ensaaios gracilianos*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

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

CASTELLO, José Aderaldo. Lusos & Caetés. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB / USP, n. 35, 1993. p. 35-42.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB / USP, n. 35, 1993. p. 19-34.

FACIOLI, Valentim. Dettera: ilusão e verdade – sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB / USP, n. 35, 1993. p. 43-68.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 261-275.

FELDMAN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na sua obra*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FILHO, Adonias. Volta a Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 26 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 161-169.

GARBUGLIO, José Carlos; Bosi, Alfredo; Facioli, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Escritores Brasileiros. Antologia e estudos).

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio. Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Edusp, 1992. (Criação e crítica, 8)

LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 86-125.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991. p. 189-213.

LEITÃO, Cláudio. Cegueira e olhares em Borges e Graciliano Ramos. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo. *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Pos-Lit, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. p. 105-125.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EdUFF, São João Del Rei: UFSJ, 2003.

LEMOS, Taísa Vliese de. *Graciliano Ramos: a infância pelas mãos do escritor*. Juiz de Fora: Editora UFJF / Musa Editora, 2002.

LINS. Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1975. p.135-167.

LINS. Álvaro. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: MALARD, Letícia. *Graciliano: das pérolas às críticas*. In: MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*. Uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances *Angústia* e *Vidas secas*. São Paulo: FFLCH / USP, 2000.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Redenção e revelação em São Bernardo*. Belo Horizonte: FAFICH, 2003. (Monografia, Bacharelado em Comunicação Social).

MATTALIA, Eliane Jacqueline. Rente ao chão do texto. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 176-185.

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

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica).

MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. Uma biografia de Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

NETO, Godofredo de Oliveira. *A ficção na realidade em São Bernardo*. Belo Horizonte: Nova Safra, Blumenau: FURB, 1990.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. *Reflexões sobre os limites de poder do narrador em São Bernardo*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1979. (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira).

PINTO, João Pereira. *Diálogo entre a literatura e a filosofia em São Bernardo de Graciliano Ramos*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 1998.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. Brasília: INL, 1975.

REIS, Zenir Campos. Sinal de menos. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 154-161.

REIS, Zenir Campos. Tempos futuros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB / USP, n. 35, 1993. p. 69-95.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTOS, Tarcísio Gurgel dos. Tatipirun: esboço de mapa. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN / CCHLA, 1995. p.87-98.

VEIGA, Cláudio. Graciliano Ramos tradutor de Camus. In: *A presença de Castello*. p.155-160.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. *Literatura e sociedade*. São Paulo, USP / FFLCH / DTLLC, n. 2, 1997 b. p.126-138.

GERAL

ALMEIDA, Maria Inês de. *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ARREGUY, Elisa. Maurice Blanchot e a topologia difusa. In: Barbosa, Márcio; Branco, Lucia Castello; Silva, Sérgio Antônio. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2003.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *A técnica do livro segundo São Jerônimo*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Le regard et la voix*. Leçons de psychanalyse. 2. ed. Paris: Economica, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumos da língua*. Lisboa: Edições 70, [s.d.]. p. 131-136.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland, Mauriès, Patrick. Escrita. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 11. Oral, escrito, argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução inédita de Márcio Barbosa a partir de *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1. A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. A cegueira. In: BORGES, Jorge Luis. *Sete Noites*.

BRANCO, Guilherme Castelo. *O olhar e o amor. A ontologia de Lacan*. Rio de Janeiro: Nau, 1995.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.

BRANCO, Lucia Castello. O desejo da escrita. [s.d.] (Inédito.).

BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós. Llansol, a letra, Lacan*. Belo Horizonte: FALE/Autêntica, 2000.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras. As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995b.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006a.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1996.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b.

BRICOUT, Bernadette. (Org). *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CESAROTTO, Oscar. (Org.). *Idéias de Lacan.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica.* Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos.* 2. ed. Trad. Antonio Carlos Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor.* Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia.* Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia.* Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos.* São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates)

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia.* São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1973. (Estudos, 16)

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DURAS, Marguerite. *Escrever.* Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FREUD, Sigmund. A ansiedade. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 457-479. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVI)

FREUD, Sigmund. Ansiedade e vida instintual. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 103-138. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVI)

FREUD, Sigmund. O humor. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 189-194. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVI)

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e sociedade*. São Paulo: DTLCC / FFLCH / USP, n.5, 2000.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: do legível ao visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17-67: Seminário sobre "A carta roubada"; p. 223-259: A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud.

LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che Vuoi?* Porto Alegre, v. 1, n. 1, 1986. p. 17-23.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica / Fumec, 2001.

LISPECTOR, Clarice. Apenas um cisco no olho. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 477-478.

MANDIL, Ram A. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Faculdade de Letras da UFMG, Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003. (Opção lacaniana, 3)

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. História do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Ática, 1996.

MCMURTHRIE, Douglas C. *O livro: impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MILLER, Jacques Allain. *Matemas I*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *2º Congresso Abralic*. Literatura e memória cultural. Anais. Belo Horizonte, Abralic, vol.1, 1991. p.60-66.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

SAFOUAN, Moustapha. *Seminário: angústia, sintoma, inibição*. Campinas: Papirus, 1989.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Curtição: *O cortiço* do Mestre Cândido e o meu. In: SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977. p.213-235.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SILVA, Sérgio Antônio. A curvatura da escrita. In: Barbosa, Márcio; Branco, Lucia Castello; Silva, Sérgio Antônio. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela de Clarice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WAJNBERG, Daisy. A verdade tem estrutura de ficção. In: CESAROTTO, Oscar. (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 155-159.