

**DEISE DANTAS LIMA**

**ARTES DA MEMÓRIA:  
ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual,  
em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade  
Federal Fluminense como requisito para a  
obtenção do grau de Doutor em Literatura  
Comparada.**

**Niterói**

**2006**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ARTES DA MEMÓRIA:**  
**ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual,**  
**em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**

**Banca examinadora :**

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Celia Pedrosa (UFF - orientadora)

Prof. Dr. Wander Melo Miranda (UFMG)

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ângela Maria Dias (UFF)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Adriana Facina Gurgel do Amaral (UFF)

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (UERJ)  
(Professor suplente)

Prof. Dr. Paulo Azevedo Bezerra (UFF)  
(Professor suplente)

Niterói  
2006

**A Cléa,**

**A lembrança da vida da gente  
se guarda em trechos diversos,  
cada um com seu signo e sentimento.**

**Guimarães Rosa**

## **AGRADECIMENTOS**

O valor coletivo deste trabalho ultrapassa o campo da leitura de variados textos, para alcançar, também, o convívio com todas as pessoas que estimularam a tarefa a que me propus. Por isso, registro aqui minha gratidão.

A Celia, minha orientadora.

A minha família.

A meus amigos.

A meus companheiros do Colégio Pedro II.

A meus professores.

A meus alunos.

*Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?*

*Walter Benjamin*

## RESUMO

Este trabalho analisa – principalmente em *Infância* de Graciliano Ramos e em “Campo Geral” de Guimarães Rosa – a ficcionalização da matéria biográfica e os procedimentos que contribuíram para subverter a linhagem da escrita memorialística, tanto quanto alicerçaram as representações do intelectual desses autores.

## **ABSTRACT**

The present work analyses - mainly, in Graciliano Ramos' *Infância* and in Guimarães Rosa's "Campo Geral" – narrative strategies employed to fictionalize biographical subjects. It also examines the procedures that contribute to subvert memorialistic tradition and to build new representations of the intellectual

## SUMÁRIO

<b>1- APRESENTAÇÃO</b>	9
<b>2- TENSÕES ENTRE FICÇÃO E BIOGRAFIA</b>	12
2.1. Histórias das narrativas	34
2.2. Recriações da infância	42
2.2.1. Graciliano: “ilhas esboçando-se no universo vazio	42
2.2.2. Guimarães Rosa “tudo novo e lindo e diferente”	48
2.3. Revisões da história de si	56
<b>3- A FICCIONALIZAÇÃO DAS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA</b>	76
3.1. “O inferno” e “O menino mais velho”: os relatos refletidos	80
3.2. “Campo Geral”: o terreno arroteado da memória	124
<b>4- REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA</b>	162
4.1. Representações visuais	166
4.2. Fios e tecidos do discurso	183
4.3. Linhas de fuga	197
<b>5- CONCLUSÃO</b>	205
<b>6- ANEXO</b>	215
<b>7- BIBLIOGRAFIA</b>	220

## 1. APRESENTAÇÃO

Esta leitura de *Infância* e “Campo Geral” relaciona biografia e ficção, valorizando o hibridismo típico da narrativa referencial que evoca episódios vividos, mediante o trabalho estético - o que acontece nas memórias de Graciliano Ramos - e interpreta a inserção de fatos biográficos na novela escrita por Guimarães Rosa. O estudo destas relações considera aspectos inerentes ao gênero biográfico (memória, construção da identidade e auto-análise), a partir de seu caráter de construtos culturais, centrando a abordagem sobre os mediadores do processo de textualização.

Para traçar tais mediações, foi necessário considerar a função da narrativa memorialista como doadora de significados às experiências passadas, quando seleciona, reata e organiza fatos vividos, segundo as leis que presidem a construção do enredo: narração do desempenho de ações por personagens, num recorte de espaço-tempo, segundo uma causalidade capaz de explicá-las, obediente a padrões aceitáveis de coerência interna e verossimilhança. Neste sentido, memória e narração foram tratadas a partir de um substrato comum: sua natureza de matéria que já passou por um processo de simbolização materializado em imagens. E a biografia se caracteriza por ser uma construção polifônica permanente e interminável de diferentes discursos, ancorados em variados suportes, sobre um eu empírico que se desdobra em diferentes figurações. Como resultado, a leitura considera o campo intelectual como instância que medeia e modela a construção da auto-imagem do artista, a qual se revela em sua criação literária, nas dobras do que este produz como imagem do mundo e como projeção imaginária de sua interação com a realidade histórica.

Com o intuito de escandir estas questões para desenvolvê-las, no primeiro segmento deste trabalho, foram discutidas, sobre o pano de fundo da discursividade, as relações

entre memória, escrita e ficção, considerando o caráter construtivo da memória, que articula percepção, lembrança, esquecimento e imaginação, tudo lastreado pela constituição social dos mecanismos de lembrar e esquecer, para criar imagens. E focaliza, nos textos de Graciliano e Rosa, o desenho lacunar do relato que mimetiza a descontinuidade da lembrança, fragmentando a narrativa, porque refaz o fluir do tempo, recriado como intensidade, o que arrefece a cronologia e dilui a causalidade. Neste sentido, a escrita também pode ser vista como retomada crítica da experiência, pois, semelhante ao gesto rememorativo, parte de um estímulo do presente, configurando-se como releitura do vivido. No texto de Graciliano este movimento abarca o fato da meninice, e nos contos rosianos “As margens da alegria” e “Os cimos”, de *Primeiras histórias*, recria o episódio recente, em ambos revelando a absorção crítica do paradigma das memórias de infância.

No capítulo seguinte, a análise relacional orientada pela ênfase sobre *Infância* e “Campo Geral”, confere visibilidade às variadas formas de ficcionalização dos referentes biográficos tomados como matéria já trabalhada no nível da discursividade. Para isto, a leitura conjunta de textos com os quais estas narrativas dialogam investiga as formas como os autores subverteram o modelo da narrativa confessional que tematiza a infância. Nesta etapa, um capítulo de *Vidas secas* e um episódio relatado em *Infância* passam por uma leitura contrastiva, vistos como representações e exercícios de metalinguagem que testemunham a luta do escritor com e pela palavra. Por outro lado, as versões de uma situação vivida por Guimarães Rosa, apresentadas nos contos citados, servem para mapear e interpretar o tratamento e o sentido do dado autobiográfico contido na novela “Campo Geral”.

Para articular biografia e produção estética, considerando os aspectos sociológicos e culturais que esculpem a *persona* do artista como ator na cena pública, o terceiro capítulo tem como fulcro a idéia de imagem. Na compreensão de que toda experiência

humana é continuamente simbolizada para significar e produzir significados, sabe-se que a imagem subjaz a qualquer construção, e, por outro lado, também projeta uma função e uma figura que ele deseja construir para a posteridade. A princípio, a imagem resultante de complexa interação de fatores equilibra representações plásticas e discursivas que abrangem a esfera íntima e a arena pública, em um caleidoscópio que tem como objetivo formar uma figura coerente. No entrelaçamento da imagem pública e da biografia com a imagem destes escritores que se depreende de suas narrativas, ergue-se a figura do aprendiz, envolvido com a experiência a ser representada e consciente do processo de representá-la - procedimento dramatizado, nos romances de Graciliano, pelo narrador-personagem, e em diversas narrativas de Rosa pelo menino que realiza uma experiência de descoberta, ou pelo adulto que se caracteriza como o anotador.

No último segmento da tese, cabe identificar e interpretar as representações do intelectual produzidas pelos textos - biográficos e/ou ficcionais -, como formas de expressar a condição do artista, em uma conjuntura específica. Para este fim, imagens que revelam o teatro da vida íntima, calcada sob a hierarquia e a estabilidade de papéis sociais devem ser interpretadas em vista da mimese das relações sociais e institucionais, numa leitura política das representações do intelectual.

## 2. Tensões entre ficção e biografia

*Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. 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.*

Graciliano Ramos

*Legítima literatura deve ser vida. /.../ a literatura só pode nascer da vida, /.../ ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”. A literatura tem que ser vida. O escritor deve ser o que ele escreve.*

Guimarães Rosa

Esta leitura reúne e analisa duas narrativas que subvertem a tradição literária brasileira, ao refuncionalizarem características do romance e do relato memorialista: *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, e “Campo Geral” (1956), de Guimarães Rosa. Nesta empreitada, projeta sobre estes dois textos descontinuidades e pertinências, para identificar a ficcionalização da autobiografia como processo complexo que agencia simultaneamente releitura e recriação do vivido, numa estratégia que vai representar, de forma alusiva, a condição do intelectual na cena político-cultural do país, no século XX.

No conjunto narrativo de cada um destes escritores aparecem singularidades e traços comuns que relacionam memória e leitura, vida e obra, imagem e escrita, como aspectos da construção biográfica, na confluência de esfera íntima e cena pública. Neste sentido, a ficcionalização da lembrança age como um filtro que seleciona e textualiza eventos capazes de esculpir uma identidade para o escritor, tornando públicos fatos dos quais se inferem valores e práticas estéticas e políticas. Com isto, a elaboração artística também reafirma a autonomia do campo intelectual, reforçando os laços identitários entre o escritor e o público, ao construir uma *persona* que orienta a recepção das obras. Além disso, aqui se examina a memória como dialética para preservar e refazer o passado, e se destaca a ficcionalidade como força constitutiva do processo de resgate e recriação

discursiva da experiência. Também se relaciona a história com a História, indagando sobre os sentidos - na dupla acepção de significados e direções - que assumiu o gesto memorialista explícito, para Graciliano Ramos, ou o recurso a inserir dados biográficos “brutos” na ficção, para Guimarães Rosa, consideradas as circunstâncias históricas que orientaram o projeto literário de cada um.

Para fazer a releitura destas relações, considerou-se que qualquer obra de arte tem base autobiográfica, uma vez que contém marcas mais ou menos claras de seu autor, sendo, portanto, sempre pessoal e subjetiva. Por outro lado, sabe-se que toda lembrança resulta de complexo processo de releitura do vivido, recriado segundo procedimentos análogos à produção de um texto dotado de coerência, para fazer com que o passado signifique e confira sentido ao gesto rememorativo. À primeira vista, a idéia de que toda obra possui base autobiográfica parece atualizar a crítica que supervaloriza o substrato subjetivo da criação.

Na cultura brasileira, marcada pelos valores românticos que creditavam à arte a expressão privilegiada de uma personalidade singular, numa leitura reflexa das relações entre autor e obra, tal abordagem do fato literário teve permanência prolongada. Somente na década de 1940 - notadamente a partir da introdução do *New Criticism* americano por Afrânio Coutinho -, a crítica procurou expurgar da análise da obra o conhecimento de fatos biográficos do autor. Nos anos de 1960-1970, o Estruturalismo de base francesa radicalizava as posições teóricas do *New Criticism*, eliminando toda e qualquer referência extraliterária. Porém, a validade da contribuição estruturalista é redimensionada pela abordagem teórico-crítica de Antonio Candido, desde seus primeiros escritos, ainda nos anos de 1940. Considerando a literatura como sistema constituído por três elementos (autor, obra e público), Candido lança uma perspectiva enriquecedora sobre a crítica, detalhando a produtividade do conhecimento dos fatos biográficos para o estudo da obra literária, conhecimento importante para nuançar as interpretações do texto segundo o

tempo histórico, a vida cultural da época, o papel das idiossincrasias dos artistas para arrefecer padrões estereotipados e simplificadores de valorização da arte. Neste empenho, relacionou, de forma original, as idéias de historicidade e individualidade, nos ensaios que consagrou a escritores tão diferentes quanto Tomás Antonio Gonzaga, Stendhal, Graciliano Ramos, Pedro Nava, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

A abordagem pioneira de Candido aponta para as reflexões teóricas a propósito da noção de sujeito na pós-modernidade, compreendido como parte integrante da cena enunciativa do discurso. Hoje, valorizar o teor biográfico na obra não mais reforça a herança interpretativa que postulava a importância do conhecimento da vida do artista - “gênio criador” - para compreender motivações existenciais e procedimentos artísticos que subjazem à criação, procurando relacionar contexto social, vida literária e elementos textuais. A certeza sobre o lastro biográfico é valorizada sob outros parâmetros, pois, além de desvelar o vínculo incoercível entre experiência estética e existencial, serve para mostrar que mesmo o texto mais referencial sempre deixa implícita uma auto-imagem de seu autor criada pela forma de produção do discurso. Produzir o discurso agencia procedimentos simultâneos e complementares: construir um objeto, performar e constituir o enunciador - que no gesto escritural produz uma ficção de si mesmo - e indicar o papel e o lugar do leitor.

No caso de Graciliano e Rosa, do processo de textualizar o passado emerge uma subjetividade crítica que, enfatizando o tratamento literário do referente, rejeita a noção de escrita de si como resultado de uma exposição narcísica da personalidade ou de um gesto decorrente da necessidade de expressivismo confessional. Em *Infância* e “Campo Geral”, a subjetividade é teatralizada em procedimentos literários que modulam o peso afetivo-sentimental do relato, de modo a se revelar como construção feita na/pela linguagem, marcada pelo distanciamento próprio do trabalho artístico. O processo de narrar encena uma reflexão desdobrada, concomitantemente, sobre a matéria narrada e

sobre o próprio ato de representá-la. Tal duplicidade evidencia o espessamento da distância estética, definida pela abordagem interpretativa do narrado e como olhar crítico sobre a tradição literária.

Ainda considerando o gesto da rememoração, o olhar sobre o passado mostra seu caráter de relativização perceptiva, pois indica um ponto de vista que recorta e recria o objeto, recuperando, reavivando e reinterpretando fatos pretéritos segundo sentimentos, desejos, interesses e necessidades do presente. Com isto, o sujeito se aproxima e se afasta do objeto, deslocando-se e deslocando-o no tempo e no espaço. A marca temporal deste movimento também se deixa flagrar no paradoxo inerente à escrita autobiográfica: submeter a fluidez da existência à fixidez do texto, numa luta incessante para dar forma durável a imagens, mesmo sabendo que, todo o tempo, estas se modificam e escapam. Este esforço de focalização dirige-se ao passado, ao encontro imaginário de outro tempo e outro lugar, com vistas a contar uma história permeada de recuperações e reconstruções que conferem à memória um caráter ficcional. Porém a perspectiva que rege os processos de lembrar e esquecer ultrapassa o mero afastamento cronológico-geográfico, pois o olhar retrospectivo se orienta tanto por constantes reapropriações e releituras pessoais da experiência quanto por um quadro de valores coletivamente partilhados.

Fenômeno de natureza subjetiva, a reminiscência também se prende à condição sócio-histórica de todas as ações humanas. Constituindo-se nas interações com outros homens, com a natureza e com as formas de produção dos meios materiais de vida, o homem submete seu olhar sobre o passado à psicodinâmica social que lhe indica o objeto, o ângulo, as maneiras, a finalidade e os motivos do lembrar. Elaboradas nas trocas entre subjetividades, estas determinações presidem a elaboração de lembranças e sua contraparte, o esquecimento. O que se percebe, arquiva, e resgata do vivido - assim como o que projeta para o futuro, além dos próprios modos de realizar estas operações mentais

- está definido pela natureza social do homem, por suas formas de vida material e simbólica, produzidas nas práticas grupais e institucionais.

Portanto, reminiscências individuais nunca podem ser totalmente desvinculadas das lembranças dos grupos, pois materializam perspectivas relativizadas da memória coletiva. Isto significa dizer que a própria matéria da recordação faz parte do acervo de imagens compartilhadas e interpretadas conforme valores adotados por um conjunto de pessoas. No âmbito da preservação e transmissão deste acervo, a lembrança deve ser materializada num código socialmente válido que regula os modos de simbolização. Neste sentido, lembrar e esquecer são interfaces de uma mesma dinâmica orientada por imperativos de ordem sócio-cultural, constituída como processo vivido e simbolizado na contínua interação dos sujeitos de práticas sociais, quer no conteúdo rememorado quer na estruturação das diferentes formas da lembrança. Assim, o substrato social da memória atravessa o conteúdo da matéria rememorada, pois constitui a dinâmica e a forma das práticas mnemônicas.

Perceber, memorizar, rememorar e esquecer são fenômenos cognitivo-afetivos constituídos num movimento que modula, dialeticamente, o individual pelo social. Estes processos fincam raízes no movimento interpessoal em curso no interior de instituições como a família e a escola, e inclui os demais grupos de que o sujeito participa. Por este motivo, a conformação artística dos atos de registro, arquivamento e reestruturação do lembrado resulta de sucessivos procedimentos de codificação simbólica, realizada a partir de um mesmo sistema de signos que expressa e comunica um sistema de valores artístico-ideológicos e práticas representacionais socialmente compartilhadas. Registrar a história da própria vida, traduzindo memória, fantasia e informação em texto, confere poder de

verdade à matéria evocada e legitima o gesto rememorativo e a importância do acervo de lembranças, tanto para o indivíduo quanto para seu grupo.<sup>1</sup>

A interação entre a lembrança preservada pelo indivíduo e sua natureza de fato social produz uma polifonia que faz dialogarem os relatos, atuais ou antigos, próprios ou alheios, todos recuperados pelo sujeito da escrita que internaliza diferentes discursos e sintetiza falas e interditos, conferindo singularidade à memória tecida pelos variados discursos produzidos no interior do grupo. Logo na abertura do primeiro capítulo de *Infância*, Graciliano destaca a interferência da memória coletiva na dinâmica de construção das lembranças do indivíduo:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. *Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma.*<sup>2</sup>

Aí, a *formula memorandi* tradicional - *eu me lembro* - que representaria o gesto de recordar como ato gratuito, isolado e alheio à constituição social dos processos de lembrar e esquecer, dá lugar à expressão “guardei na memória”. O valor performativo do verbo guardar, guiado pela intencionalidade do gesto, flagra o papel da memória voluntária na construção de um acervo pessoal de lembranças, validadas pela memória de outros membros do grupo. Desaparecido, o vaso de louça torna-se “representação de um objeto ausente”<sup>3</sup>, coisa recuperada do esquecimento, mediada pela confirmação de “indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma”, através de práticas discursivas. E o

---

<sup>1</sup> Esta compreensão da memória do indivíduo como fenômeno social - aqui resumida - é tributária dos estudos clássicos de Maurice Halbwachs, principalmente, *Memória coletiva*, e *Les cadres sociaux de la mémoire*.

<sup>2</sup> RAMOS, G. *Infância*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984. Todas as citações são retiradas desta edição, e, para agilizar a referência, terão apenas indicado o número da página. (Todos os grifos no texto de *Infância* foram feitos pela autora da tese.)

<sup>3</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*, p. 56.

dialogismo embutido na rememoração do autor recupera o objeto perdido no tempo e no espaço da infância, para dar suporte material à memória: “Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma.” Superando sua fragilidade de louça vidrada, a “alfaia esquisita” sobrevive ao esquecimento na condição de *imagem*, coisa reproduzida, refeita a partir de outros relatos que recuperam dialogicamente a existência do objeto.

Guimarães Rosa deu outro contorno às relações entre memória individual e memória coletiva, na sua prosa romanesca. Em vez de dedicar-se a um explícito projeto autobiográfico edificado a partir de recordações pessoais corroboradas pela palavra de outros sujeitos, ele incorpora relatos de terceiros - histórias de vida que conformavam aspectos da identidade cultural sertaneja - para sedimentar sua memória de escritor. Para isto, ele adotou métodos de pesquisador-participante, a fim de coletar a fala do povo dos gerais, transcribendo-a a partir da refuncionalização de oralidade e escrita. Em resultado, sua obra reúne um repertório de situações compartilhado com seus informantes que se tornam, desta maneira, fontes privilegiadas do material que subjaz às narrativas, fiéis depositários da memória do sertão presente na literatura. Porém, diferente da narrativa regionalista tradicional que tratava o referente extraliterário como objeto de estudo, Rosa prefere adotar uma perspectiva prismática que acolhe outras falas sobre o universo representado, numa situação de sujeitos em diálogo.

A abertura da poética de Guimarães Rosa para assimilar a versão do personagem sobre o universo narrado aparece dramatizada no conto “Meu tio, o iauaretê”<sup>4</sup>. Aí, o narrador-caçador de onças que conta/re-vive sua história, acaba por transformar-se em fera pronta a devorar seu ouvinte, que, para não ser morto, atira no antigo caçador. A antropofagia aí figurada se desdobra no devoramento de uma tradição narrativa em que contar “causos” era viver uma experiência-limite e dela sair ileso, para relatá-la como

---

<sup>4</sup> ROSA, J. G. “Meu tio, o iauaretê”. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias (Ficção completa. vol. II)*, p. 825 –852.

passado distante, extinto. No conto de Guimarães Rosa, tecer a história - atividade vivida *in praesens* pelo narrador e pelo visitante - restaura o vivido. Performando a ação narrada, o narrador produz tal envolvimento que o desenlace da aventura-narrativa surpreende o narrador, seu ouvinte e até mesmo os leitores. Então, contar-ouvir-ler significa viver experiências de risco, no que isto significa abandonar papéis fixos.

No entanto, tal abandono pode ser difícil para alguns críticos. Haroldo de Campos<sup>5</sup> valoriza neste conto o aproveitamento estético da língua geral (nheengatu) para contestar a linguagem comum, como fez Guimarães Rosa. Inspirando-se nas criações verbais desconcertantes de James Joyce no *Finnegans Wake*, o crítico identifica no texto rosiano “a incorporação do momento mágico da metamorfose”, tal como Campos afirmava ser o objetivo de Ezra Pound no seu *Cantos*. Mesmo destacando a força expressiva do substrato cultural “de que Guimarães Rosa se vale pela sua carga telúrica e pela sua enigmática familiaridade para ouvidos brasileiros acostumados a tupinismos”, ao referendar a criação artística apelando para dois escritores europeus canônicos, Campos recalca a incorporação estética e afetiva da experiência, e a força da memória de infância do escritor, alimentada pela tradição de ouvir histórias de caçadores. Conforme ele relata a Gunther Lorenz:

No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. /.../ Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, na sua essência, era e continua sendo uma lenda.<sup>6</sup>

Neste depoimento, Rosa reafirma que, fato de natureza psicológica, estruturado pela natureza social da memória, neste gesto ganha sentido ampliado, quando se leva em conta que todo indivíduo ocupa um lugar na dinâmica social, e é a partir deste que rememora um fato, dotado de um valor agregado no gesto rememorativo, sendo por isso,

---

<sup>5</sup> CAMPOS, H. “A linguagem do iauaretê.” In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 574 - 578.

<sup>6</sup> LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 69.

retrospectivo e projetivo. Assumindo a tarefa de transformar seu ambiente em “lenda”, o escritor define seu papel no grupo e desenha a imagem segundo a qual deseja ser lembrado.

Logo, a lembrança é modelada em duas direções: retrospectivamente, segundo a importância que o acervo de imagens então recuperadas representa na construção de sua história de vida; projetivamente, servindo para a produção da imagem de si que pretende deixar à posteridade. A modelagem assim orientada reflete os valores cultivados pelos ocupantes deste espaço e projeta sentidos, configurando o sujeito da rememoração e o *locus* da rememoração, para funcionalizar as relações entre a imagem de si que o escritor deseja projetar, sua localização no campo intelectual, e as formas de representação adotadas.

O lugar que o escritor ocupa na dinâmica social (lugar de onde pensa a sociedade e do qual reflete sobre sua experiência pessoal) e a função que a reminiscência exerce na sua história de vida contribuem para construir uma verdade relativa, denotada na escolha de temas e no uso de técnicas, dotando o texto de uma dupla natureza: posicional e funcional. Graciliano, tão rigoroso na perspectiva analítico-crítica sobre a realidade empírica quanto nos aspectos referentes à representação artística, inicia a narrativa de suas memórias de infância a partir da imagem de um objeto, entrevisto numa longínqua sala de aula. Sublinhando possibilidades e limites da linguagem, quer no resgate quer na perpetuação da experiência além da momentaneidade perceptiva, ele desvia o foco de interesse sobre acontecimentos reinventados através de um halo idealizante, de modo que se revela o paradigma ideológico das autobiografias convencionais.

Por isso, em vez de começar seu relato pela descrição de sua genealogia ou pela narração de um fato decisivo na sua existência, simulando a fundação de uma origem do sujeito numa dada ordem social, Graciliano descreve um objeto – o vaso de louça vidrada, entrevisto em lugar improvável, em época remota. Com isto, destaca a força da

lembrança e o papel do esquecimento na textualização da experiência, desmantelando o memorialismo convencional de base romanesca - modelado pela ilusão de que a escrita possa fazer “reviver” o vivido, a partir de um ponto inaugural. Além disso, detendo-se sobre uma categoria do campo semântico da visão - sinal de distância e objetividade - o relato lança uma perspectiva crítica sobre a tradição autobiográfica, ao abrir diante do leitor um plano geral da obra, na forma de prólogo metalingüístico.

No nível da *ficção*, este preâmbulo já se destacava no primeiro capítulo de *São Bernardo*. Aí servia, entre outras coisas para anunciar o *modus operandi* do narrador-protagonista, Paulo Honório, enquanto sujeito do enunciado - o fazendeiro no universo hierarquizado de suas relações pessoais - ou como sujeito da enunciação - o homem que faz a crônica de seu fracasso:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa.<sup>7</sup>

E será retomado, bem depois, desta feita no plano da *confissão* (para manter as categorias complementares que Antonio Candido identificou como aspectos estruturantes da poética de Graciliano Ramos), em *Memórias do cárcere*:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, quase impossível, escrever esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimos, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente

---

<sup>7</sup> RAMOS, G. *São Bernardo*, p. 7.

verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas?<sup>8</sup>

Em destaque, no pórtico do texto, marcante pelo teor analítico, o exórdio reafirma, pela recorrência, a atitude problematizadora do escritor frente aos padrões de verismo narrativo vigentes. Afastando-se das soluções realistas da literatura social, Graciliano equacionou, incorporando como forças constitutivas em diálogo no interior de sua narrativa, percepção e invenção, observação e imaginação, exterioridade e interioridade, recordação e projeção. Fiel ao princípio de que só se deve escrever sobre aquilo que se conhece, Graciliano pensou a sociedade e criticou as formas estereotipadas de expressão artística. Ele descartou soluções narrativas talhadas por armadilhas sentimentais facilmente encontráveis no memorialismo nostálgico. Do mesmo modo, e com a mesma intensidade, rejeitou o conceito de realismo predominante, que para se afirmar como representação objetiva do narrado simulava um efeito de realidade. No epicentro desta dupla recusa, se encontra a problematização dos modelos narrativos em seus limites e possibilidades, frente aos desafios representados pela relativização dos conceitos de identidade e verdade, e seus vínculos com a representação.

Estas questões foram enfrentadas na obra de Guimarães Rosa de outra maneira. Diferente da explícita prumada metalingüística que a abertura de *Infância* constrói, a novela “Campo Geral” insinua a condição intervalar do *locus* de onde o escritor pensa a experiência e confere sua identidade. Para isto, o narrador em terceira pessoa abre a narrativa, recorrendo a um processo cumulativo de indeterminações capazes de dissolver, na figura de Miguilim, a correspondência reflexa com o menino Joãosito. Porém, não os desvincula inteiramente, pois logo após a publicação de *Sagarana*, em duas entrevistas para jornais brasileiros, Rosa divulgou fatos de sua biografia e aspectos de sua criação literária, destacando o papel da memória afetiva como substrato da escrita ficcional.

---

<sup>8</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere*, vol I, p. 33.

Naquela oportunidade, revelou algo que contribuiu para desdobrar sua figura no protagonista de “Campo Geral”:

Não gosto de falar de infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, comandando, estragando os prazeres. /.../ Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso.<sup>9</sup>

Esta revelação de 1946, acompanhada de outras chaves interpretativas lançadas no confronto da leitura de “Campo Geral” com informações colhidas em cartas divulgadas e depoimentos<sup>10</sup>, contribuiu para o leitor projetar o personagem da ficção no protagonista da cena real, em que este se descobre míope. Fazendo o leitor perceber a deficiência visual do personagem no mesmo momento em que, usando os óculos, Miguilim enxerga tudo com clareza, o texto movimentava um jogo de espelhos que reflete metaforicamente o ajuste do olhar do menino na compreensão precisa do leitor sobre a referencialidade biográfica do texto ficcional:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm<sup>11</sup>.

Combinadas e reiteradas, no intróito da novela, estas indefinições esfumam os referentes geográficos e históricos, na repetição intensificadora do adjunto adverbial “longe, longe, longe daqui”. No decorrer da leitura, o foco sobre a realidade circundante ajusta-se progressivamente, até a cena decisiva da revelação da miopia do garoto, que só

---

<sup>9</sup> In COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 37.

<sup>10</sup> No arquivo Guimarães Rosa, do IEB (USP), encontram-se vários recortes que reúnem entrevistas de Rosa a Ascendino Leite, a José César Borba, e a Maria da Graça Faria Coutinho. E o volume de Vicente Guimarães (tio do escritor) *Joãozinho: infância de Guimarães Rosa*, além da entrevista a Gunther Lorenz, publicada no volume *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*, organizado por Eduardo F. Coutinho também traçam uma rede de informações biográficas que podem ser percebidas ao longo das narrativas rosianas.

<sup>11</sup> ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim*, p. 5. (Todas as citações são retiradas desta edição, e, para agilizar a referência, terão apenas indicado o número da página.)

a partir do uso dos óculos consegue ver com clareza. Então, a paisagem do Mutúm se revela em detalhes:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância, e tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha tirado os óculos e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. (p. 101)

O conhecimento decorrente da visão à distância, vem denotado no uso dos verbos relativos à ação dos olhos - olhou, via -, bem como o registro do efeito destes atos nas coisas vistas - claridade, lindo - sob a inesperada acuidade visual que lhe permitia perceber dimensões mínimas: grãozinhos, pedrinhas e formiguinhas, que havia sobre a “pele da terra”. Acima de tudo, este momento final de revelação desafia o leitor a identificar no lugarejo a própria cidade natal do escritor, Cordisburgo, aqui cifrada como Mutúm. Não por acaso um palíndromo, esta palavra enigmática, de soturna sonoridade, parece desafiar a fantasia do leitor para aí decodificar a reversibilidade entre os “pastos da Vista Alegre” (nome original da cidade onde nasceu o escritor) e o Campo Geral, onde se desenrola a história.

No uso da cena da infância como substrato da criação, Guimarães Rosa funde a subjetividade da memória com a objetividade da observação, a partir do conceito de arte como “compromisso do coração”. Com isto, desestabilizava os padrões normativos da representação regionalista canônica, que pretendia afirmar na arte uma atitude objetiva e impessoal. Ao mesmo tempo, reorganiza as conexões entre imaginação criadora e referencialidade, vigentes no relato autobiográfico, agora produzindo um objeto não como soma de suas características, mas criando-o como conjunto de possibilidades. Tanto Graciliano quanto Rosa recorrem a um *topos* canônico da narrativa ancorada na reminiscência: a ênfase no caráter visual da recordação da infância, igualmente apontado

por Freud, nos estudos da memória visual e suas relações com a memória infantil, e por Aristóteles, no trato da evocação lírica.

O olhar do memorialista flui do presente para a infância. Isto significa dizer que a evocação acontece a partir de uma perspectiva - simultaneamente um lugar no tempo-espaço e uma angulação afetiva sobre a reminiscência - orientada pela importância deste sujeito na vida social. E é esta perspectiva que, construindo uma memória interessada, delinea uma auto-imagem do memorialista. Assim, quando escreveram *Infância* e “Corpo de baile”, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa já eram “pessoas públicas” – atores reconhecidos na cena político-cultural. Escritores consagrados, os dois exerciam ou haviam exercido funções político-administrativas.

Graciliano havia publicado quatro obras fundamentais para a literatura brasileira: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). Ainda em Alagoas, havia assumido três cargos: Prefeito nomeado<sup>12</sup> de Palmeira dos Índios (1927-1930), diretor da Imprensa Oficial (1930-1931) e diretor da Instrução Pública (1933-1936). Na administração do município alagoano, ele contrariava práticas clientelistas bastante arraigadas, pois reduziu o contingente de funcionários e adotou severas medidas relativas à saúde pública. Nos relatórios que enviou ao governador, vertidos em linguagem cuidada (que anunciava um talento literário) e insuflada de humor crítico, o prefeito Graciliano Ramos prestava contas detalhadas da destinação da verba municipal, sendo, por este gesto, considerado o patrono da lei de responsabilidade fiscal em nosso país. Enquanto dirigiu a Instrução Pública do Estado, empenhou-se em atender as necessidades dos estudantes, garantindo merenda diária e uniformes, além de contribuir para modernizar os métodos de ensino, reformulando a educação das crianças. Participou

---

<sup>6</sup> Conforme relata Clara Ramos, o prefeito anterior - Lauro de Almeida Lima - foi assassinado. Os irmãos Cavalcanti comunicaram a indicação de Graciliano para o cargo, e, embora este rejeitasse a proposta, a cúpula do Partido Democrata enviou ao governador Costa Rego a aprovação de seu nome. Resolvido a desafiar a oposição, que identificaria neste gesto o medo do fracasso, Graciliano aceitou, sendo eleito pelo partido do governo com 433 votos. Cf. RAMOS, C. *Mestre Graciliano*, p. 58-59.

da revolução de 1930, e, como consequência, passou uma noite detido no quartel do 20<sup>a</sup> Batalhão, em Maceió. Foi novamente preso, sem processo formal, no limiar do Estado Novo. Sua libertação decorreu da luta de intelectuais e artistas brasileiros, liderados por José Lins do Rego, e estimulados por Heloísa de Medeiros Ramos, sua mulher.

No campo literário propriamente dito, Graciliano estreou com o romance *Caetés*, sob forte expectativa, alimentada pelos elogios daqueles que leram seus relatórios ao governador de Alagoas, publicados em diversos jornais do país. E antes mesmo de *São Bernardo* ser editado, *Caetés* foi traduzido para o italiano. Já em 1936, Graciliano recebeu o Prêmio Lima Barreto, concedido pela Livraria Acadêmica. No ano seguinte, *A terra dos meninos pelados* ficou em terceiro lugar no concurso promovido pelo Ministério da Educação. Nesta mesma época, o romancista foi retratado por Candido Portinari e por Adami, além de ser tema de um número especial da *Revista Acadêmica*. Em 1942, três acontecimentos novamente mostraram o reconhecimento de sua obra e o endosso de sua atividade no circuito intelectual. Escreveu “Mário”, capítulo do romance *Brandão entre o mar e o amor* (feito em parceria com Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Aníbal Machado). Recebeu o Prêmio Felipe d’Oliveira, pelo conjunto da obra. Teve o aniversário de 50 anos comemorado pelas mais ilustres figuras da cena pública, no restaurante Lido, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, os discursos que pontuaram esta comemoração foram reunidos na antológica *Homenagem a Graciliano Ramos*, organizada por Augusto Frederico Schmidt.

Reunindo trabalho artístico e militância intelectual, Graciliano foi eleito, por dois mandatos consecutivos, presidente da Associação Brasileira de Escritores. Neste papel, empenhou-se na efetiva profissionalização da atividade literária, lutando pelo pagamento prévio dos escritos e pelo controle da comercialização dos livros, com o objetivo de resgatar a literatura das idiossincrasias do paternalismo dos editores, para que esta pudesse ser, de fato, uma profissão capaz de prover materialmente os autores. Todavia,

não obteve resultados correspondentes a seus esforços, numa conjuntura extremamente adversa, marcada por um lado, por dissensões e rancores dentro da própria instituição que os representava, e por outro, por arraigadas práticas vigentes entre editores e escritores que relegam o trabalho intelectual a atividade paralela e, em certo sentido, diletante.

E é a partir de seu papel na vida pública da época, que Graciliano se propõe a denunciar a “bárbara educação nordestina”. Em suas memórias de infância, a família aparece como microcosmo da sociedade. Assim, os rigores da autoridade de “pai e mãe, entidades próximas e dominadoras” aparecem refratados no despotismo dos professores; do mesmo modo, o ambiente opressivo da casa se multiplica nas salas de aula. Se seus pais “batiam porque podiam bater”, a cruel arbitrariedade dos professores seguia o mesmo princípio. Numa crônica de 1938, publicada em *Linhas tortas*, os espectros daquela época ainda o assombram, mesmo ao elogiar uma cartilha recém-editada, muito mais adequada ao universo significativo das crianças e às técnicas de alfabetização:

Aquela velha carta de ABC dava arrepios. Três faixas verticais borravam a capa, duras, antipáticas; e, fugindo a elas, encontrávamos num papel de embrulho o alfabeto, sílabas, frases soltas e afinal máximas sisudas. /.../ Marques Rabelo enviou-me há dias um ABC novo. Recebendo-o, lembrei-me com amargura da chave da pobreza e do Terteão, que ainda circulam no interior. A capa da brochura que hoje me aparece tem uns balões - e logo aí o futuro cidadão aprende algumas letras. /.../ As legendas são de Marques Rebelo, as ilustrações são de Santa Rosa, dois artistas que há tempo tiveram livros premiados pelo Ministério da Educação.<sup>13</sup>

Por sua vez, Guimarães Rosa teve um percurso diferente. Depois de deixar a breve carreira de médico (exercida em Itaguara, Minas Gerais, de 1931 a 1934), ingressou por concurso, na carreira diplomática, pensando ter descoberto sua “verdadeira vocação”, como escreveu, entusiasmado, ao pai. Secretário de embaixada em Hamburgo, desde 1938, Rosa voltou ao Brasil quando o governo de Vargas rompeu relações com a Alemanha (1942). Em 1946, na qualidade de membro da delegação brasileira, participou

---

<sup>13</sup> RAMOS, G. *Linhas tortas*, p. 170-171.

da Conferência de Paz, realizada em Paris. Dois anos depois, viajou para Bogotá (Colômbia), como secretário-geral da delegação brasileira à IX Conferência Pan-americana. Ainda neste ano voltou a Paris, para assumir o cargo de primeiro secretário e conselheiro de embaixada, permanecendo lá até 1951, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, assumindo a chefia do gabinete do Ministro João Neves da Fontoura.

Embora premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1936, com *Magma* (poemas que manteve inéditos), e no ano seguinte obtivesse o segundo lugar no Concurso Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio, somente dez anos depois, a publicação de *Sagarana* revelaria ao grande público o autor que há muito escrevia com regularidade e publicava contos na revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro). No mesmo ano de 1946, recebeu o “Prêmio Sociedade Felipe d’Oliveira”.

Guimarães Rosa rejeitava a chamada arte “engajada” dos intelectuais peticionários dominados por exercícios de retórica pública, cuja literatura desmentia a prática. Tanto que, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos (1965), ocorrido em Gênova (Itália), retirou-se do plenário quando se discutia o compromisso político do escritor. Questionado sobre esta atitude, Rosa alegou que o assunto, “monótono”<sup>14</sup>, não lhe agradava. E criticou os intelectuais que “discutem demasiado” e por isso “perdem muito tempo, que empregariam melhor escrevendo,”<sup>15</sup> pois atribuía aos que “mais falam de política” uma produção literária inexpressiva, porque escrevessem pouco, ou porque os livros de tais autores não tinham a mesma força da militância:

Mas você já observou que os que mais falam de política são sempre aqueles que têm menos livros publicados? Quando os têm, não são livros onde expressem idéias semelhantes às expostas aqui. Noto a falta de coerência entre suas obras e suas opiniões<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> “Diálogo com Guimarães Rosa”. In COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 62

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>16</sup> *Ibid.*

Numa época de polarização ideológica, a atitude de um escritor vindo de um país sob ditadura militar contribuiu para que Guimarães Rosa fosse considerado elitista e alienado - juízo que preponderou durante muito tempo. A resistência ao regime político recém-imposto exigia uma representação artística em moldes radicalizados<sup>17</sup>.

Esta exigência era ditada por aspectos de ordem conjuntural e estrutural da vida brasileira, atingindo a atuação na esfera pública e a atividade artística, convertida em estratégia de resistência político-ideológica. A restrição das liberdades individuais, resultante do regime implantado em 1964, e a vigência de um modelo de intelectual comprometido com a democratização da sociedade, no papel de porta-voz das demandas populares, prescreviam uma participação ostensiva contra a ditadura. Neste contexto, a atitude de Rosa configurava aristocrático distanciamento dos problemas nacionais. Na qualidade de diplomata de carreira e autor de ficção, ele se dividia entre representar o governo brasileiro nos gabinetes e representar na literatura o povo do sertão na sua dura realidade, recusando paternalismos, rejeitando proselitismos.

Desta perspectiva, Rosa expressava outro modo de compreender o engajamento. Conforme assinalou Eduardo F. Coutinho, tanto quanto os escritores da chamada “nova narrativa latino-americana” - Juan Rulfo, José Lezama Lima, Julio Cortazar, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, e Gabriel Garcia Márquez - responsáveis por agenciar visões críticas sobre a ordem vigente, ficcionalizando questões fundamentais para a sociedade sob novos prismas, Guimarães Rosa mostrava que:

The preoccupation with form on the part of the authors of the “new narrative” is not an apolitical or alienating attitude, as these critics have tended to see it, but on the contrary a conscious political undertaking which comes out

---

<sup>17</sup> Naquela época poucos souberam que, no início da Segunda Guerra, Rosa, vice-cônsul na Alemanha, concedeu vistos para que muitos judeus pudessem fugir da perseguição nazista. Luiz Otávio Savassi Rocha relata: “Em reconhecimento a essa atitude, o diplomata e sua mulher foram homenageados em Israel, em abril de 1985 /.../ o nome do casal foi dado a um bosque que fica ao longo das encostas que dão acesso a Jerusalém. /.../ Nos arquivos do Museu do Holocausto, em Israel, existe um grosso volume de depoimentos de pessoas que afirmam dever a vida ao casal Guimarães Rosa.” Cf. ROCHA, L. O. S. “João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ”. In: *REVISTA EXTENSÃO*, p. 53.

of the premise that to express a revolutionary view of the world one begins by revolutionizing the means to express this view; i.e., that the revolution must start from within, from the art itself.<sup>18</sup>

Guimarães Rosa lutava pela autonomia do pensamento crítico. Descrente das formas costumeiras de intervenção dos intelectuais na luta política, e atento ao risco de transformar a literatura em instrumento da ideologia, Rosa defendia a independência da arte frente às pressões da circunstância. Desta perspectiva, ele se dispõe a dar forma à “comédia humana do sertão mineiro”, conforme afirmou Willi Böhle<sup>19</sup> a respeito de *Corpo de baile*.

Graciliano e Rosa adotaram formas muito próprias para representar o papel do intelectual como sujeito de um discurso estético e de uma prática política. Se Rosa ficcionalizou a fala do Outro para produzir dissonâncias no discurso hegemônico que representava os sertões, Graciliano encenou, de forma crítica, a pretensão de representar realidades que se desconhecem, segundo vetores estéticos e ideológicos tomados de empréstimo. Assim, em *Caetés*, domina a cena enunciativa um guarda-livros que se lança à escrita de um romance sobre a devoração do bispo Sardinha, em conhecido episódio da História do Brasil. No entanto, é obrigado a desistir da empreitada literária, ao reconhecer que simplesmente desconhece a matéria sobre a qual deveria escrever.

A figura do narrador em primeira pessoa, obsedado pela escrita de um romance, encena a condição do escritor na sociedade brasileira, na articulação incessante de identidade e alteridade. O protagonista encarna ora um pequeno-burguês (João Valério, em *Caetés*, e Luís da Silva, em *Angústia*), ora um fazendeiro arruinado - Paulo Honório, em *São Bernardo* - cuja atividade produtiva não supre suas demandas afetivas e intelectuais; diletante, ele se dedica à literatura para compensar um cotidiano enervante e mesquinho. O valor desta recusa da tradição romanesca fundada na presumida autoridade

---

<sup>18</sup> COUTINHO, E. F. *The Synthesis Novel in Latin America: a Study on João Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas*, p. 38.

<sup>19</sup> BÖLLE, W. *Fórmula e fábula*, p. 82.

do intelectual em agir como porta-voz de outros segmentos da sociedade, foi argutamente avaliado por Celia Pedrosa, no ensaio que dedicou a *Caetés*.

Na maioria de seus romances, a narração em primeira pessoa encena explicitamente a recusa em escrever *sobre* o Outro, ao mesmo tempo que sobre si mesmo. O Outro é que narra a si mesmo, através das palavras do romancista, que consegue enxergá-lo dentro de si e dar-lhe existência autônoma. Graciliano é e não é ao mesmo tempo Paulo Honório, João Valério e Luís da Silva, todos igualmente personagens e candidatos a escritor, todos provincianos ressentidos, mas capazes de representar a riqueza e o matizamento psicológico e, através dela, uma visão densamente humana de distâncias e conflitos de raça e classe que tecem as vidas de um latifundiário, de um comerciante, de um funcionário público – todos caetés.

Só não consegue ser Fabiano, e justamente por compreender e respeitar a distância que os separa, incapaz de ser vencido por simples encenações sentimentais ou políticas.<sup>20</sup>

Neste sentido, a obra torna-se instrumento heurístico, capaz de revelar outras facetas, mal encobertas tanto pela mimese reprodutora das formas estereotipadas de representação, quanto pela abordagem francamente ideologizada de temas e problemas sob uma perspectiva paternalista. Codificação simbólica da vida social, a obra se converte em resistência às formas de expressão denotativa, ao materializar - na polissemia do discurso artístico - novas possibilidades de expressar e comunicar um conhecimento.

A exigência da produção artística modulada pelo conhecimento da realidade, mediante a identificação entre autor e obra, é sublinhada numa carta que Graciliano enviou à irmã, analisando um conto que esta escrevera sobre o cotidiano de uma alagoana jovem e pobre:

As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. /.../ Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> PEDROSA, C. “Ser e não ser caeté: questões de raça e classe em Graciliano Ramos.” In: *MARGEM*, p. 127.

<sup>21</sup> RAMOS, G. *Cartas*, p. 197-198.

Guimarães Rosa também refuta práticas discursivas que, em última instância, reduzem o universo narrado à condição de problema a ser examinado de maneira fortemente hierarquizada. Empenhado em destacar o ato escritural e exaltar o valor da experiência, ele cria em *Grande sertão: veredas*, um narrador que abdica da pretensão de enunciar verdades definitivas, dividindo o poder discursivo com outros personagens, o que imprime a sua obra forte originalidade, subvertendo a visada elitista que presidia a narrativa “social”.

Configurando uma forma de conhecimento, mas guardando distância crítica entre a realidade e suas representações convencionais, a obra de arte empenhada, que recusa a superficialidade do pensamento valorativo e ideológico, exige um olhar cuidadoso para seu caráter de construto. Assim, articula, de modo complexo, arte e engajamento. Valorizando aspectos descartados pelos textos científicos, cuja presumida neutralidade obscurece sua motivação política e as injunções de ordem histórica que conformam seu referente e o próprio discurso, a literatura torna-se aquilo que Walter Benjamin chamou “historiografia inconsciente”<sup>22</sup>. Liberto da declarada sujeição ao documento, típica da historiografia oficial, e independente da univocidade perseguida pela informação, o texto literário desfruta de maior autonomia para registrar, analisar e interpretar a vida social. Este aspecto vale tanto para a história que conta (graças ao seu poder de representar e comunicar), como também para a evidência da história das formas de representação artística, que permite rastrear técnicas e valores que permeiam o texto, além de motivações de ordem sócio-cultural que constituem o objeto literário.

No caso da escrita de memórias, o valor heurístico do texto literário se acentua. Tal como a História, a autobiografia fixa na escrita um evento comprovável, para impedir que venha a ser esquecido. Sintonizada com a ficção, a escrita de si relata acontecimentos que

---

<sup>22</sup> Cf. os estudos de Walter Benjamin dedicados à obra do poeta Charles Baudelaire, reunidos em BENJAMIN, W. *Obras completas III*.

acendam a fantasia e iluminem a experiência futura. Redimensionar a referência histórica através da ficcionalização da experiência amplia e complexifica os limites mnemônicos da escrita tecida de lembrança e esquecimento, ancorada pela afetividade e impulsionada pela invenção. Assim, o texto memorialista exacerba sua duplicidade estrutural, pois, como afirmou Jeanne-Marie Gagnebin, constitui “um discurso ambíguo, no qual a segurança da verificação histórica e a arbitrariedade da imaginação literária se relativizam e se constituem mutuamente”<sup>23</sup>.

Relacionando o pessoal e o coletivo, narrando o desenrolar da existência de uma pessoa no fluxo da vida social de seu tempo, estes textos evidenciam perspectivas da História que contrariam a pretensão de verdade única e inquestionável ditada pela historiografia tradicional. Retomar, em outras bases, a ênfase sobre a busca de traços biográficos na literatura para estudar os modos de ficcionalizar a relação entre a história de vida e as narrativas de ficção, permite fazer outras leituras da produção estética, para interpretar, como ensina Antonio Candido, a “atitude literária, isto é, humana e artística” destes escritores.

## 2.1. Histórias das narrativas

A escrita de *Infância* foi anunciada numa carta de Graciliano a sua mulher, em janeiro de 1936. Neste momento, o texto parecia com os anteriores - narrativas em que o escritor reinventava criaturas de carne e osso, tornando-as seres de papel:

Um dia destes, no banheiro, veio-me de repente uma ótima idéia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até apareceram os títulos dos primeiros capítulos, que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecerlos. Aqui vão eles: *Sombras, O inferno, José, As almas, Letras, Meu avô, Emília, Os astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles*. Provavelmente me

---

<sup>23</sup> GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 70

virão idéias para novos capítulos, mas o que há dá para um livro. Vou ver se consigo escrevê-lo depois de terminado o *Angústia*.<sup>24</sup>

No entanto, a prisão do escritor, no mesmo dia em que os originais de *Angústia* foram entregues à datilógrafa, adiou aqueles planos, mobilizando-o para escrever as *Memórias do cárcere*. A arbitrariedade da prisão sem culpa formada, o afastamento daqueles a quem amava, e a sujeição ao cotidiano degradante dos presídios para onde o arrastaram durante dez meses, provavelmente trouxeram à lembrança de Graciliano ecos de sua infância, marcada pela violência e pelo isolamento. Para culminar, um preso recém-chegado à Casa de Correção confessava um rosário de atrocidades, interpretando-as como resultado da educação que o maltratara muito e o tornara uma pessoa violenta.

O vagabundo falava manso e baixo, como num confessorário, e a precisão de responsabilizar a família, justificar-se a um desconhecido, trazia-me ao espírito uma dúvida. Haveria alguma semelhança entre nós? Na verdade a minha infância não devia ter sido muito melhor que a dele.<sup>25</sup>

A história do outro refletiu por um momento a história de Graciliano, reunindo-os e separando-os. Este lampejo conferiu a seu projeto inicial um outro valor, um sentido político. Se antes os episódios vividos na infância lhe rendiam “uma ótima idéia para um livro”, agora passavam a ser lidos sob outro ângulo, contra o pano de fundo de outra história. Isto reduzia sua singularidade; mas em compensação, ampliava seu significado, pois Graciliano revia sua infância no contexto da história de todos os meninos que tiveram educação semelhante.

Ouvindo a narração do outro preso, a história de vida de Graciliano sofre um corte - uma cesura - pois vem a ser interpretada à luz de uma aproximação súbita entre acontecimentos distantes no tempo e no espaço, postos sob perspectiva inédita. A cesura ao mesmo tempo paralisa o fluxo da recordação e desnaturaliza o gesto escritural; ao

---

<sup>24</sup> RAMOS, G. *Cartas*, p. 157.

<sup>25</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (v. 2), p. 177-178.

desnaturalizar o resgate da experiência, articula as categorias de tempo-espaço com as relações entre indivíduo e sociedade, ao instaurar um “processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseado em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta”<sup>26</sup>.

No limiar do Estado Novo, o escritor procurava compreender o homem e sua circunstância, mas sem restringir seu olhar à situação da criança na família patriarcal. No cárcere, o escritor revê as cenas de sua infância, produzindo equivalências entre momentos e situações marcados pelo arbítrio: o cotidiano tirânico das salas de aula e o das diferentes celas, o isolamento da criança proibida de brincar e o do preso político, os castigos sem motivo, infligidos pelo pai ou pelo sistema prisional. Uma tal semelhança entre episódios distantes, distintos, o leva a reler sua infância em presença de uma experiência histórica. Ao construir estas analogias, e ao identificar em sua meninice pedaços da vida do outro, o escritor identificava o presente latejando no passado, e sentia o passado pulsando no presente. Ele registrava a permanência dos mecanismos de coação que regem as relações sociais, tanto na esfera privada quanto na arena pública, identificando o desempenho de papéis equivalentes por diferentes pessoas no palco da vida brasileira.

Ao comparar a educação que recebera com os maus tratos sofridos pelo recém-chegado, o escritor percebia que, apesar das semelhanças, eles se encaminharam para atitudes diferentes. Uma criança se tornara facínora, mas a outra se transformara no intelectual em luta contra a opressão. Naquele momento, *Infância* se impôs ao projeto literário do escritor como uma espécie de acerto de contas - misto de história pessoal e testemunho político - que vaza a certa altura das *Memórias do cárcere*: “Meu pai fora um

---

<sup>26</sup> Jeanne-Marie Gagnebin enunciou esta explicação sucinta, mas preciosa, do conceito de cesura, um dos eixos da teoria historiográfica de Walter Benjamin. Cf. GAGNEBIN, J. M. *História e narração em W. B.*, p. 121.

violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina.’<sup>27</sup>

Na denúncia da violência comum às atitudes da família e à tradição da “bárbara educação nordestina”, as memórias não correspondem apenas a um empenho de reorganizar o vivido. Antes, traduzem uma abertura ideológica capaz de pensar a infância do escritor segundo um sentido social. Portanto, o projeto literário deveria recriar uma experiência pessoal específica, em presença da organização familiar e política do país. Os mesmos sinais de poder e força refletem o passado no presente, identificam o pai ao Estado, superpõem Alagoas e Rio de Janeiro. Este espelhamento concorreu para que Graciliano selecionasse para contar apenas episódios traumáticos, configurando sua infância como *locus terribilis*.

As lembranças da meninice são recriadas como imagens dialéticas<sup>28</sup>, pois o escritor relê suas reminiscências através da densidade da memória coletiva, e os fatos vividos no interior da família são evocados no contexto da realidade histórica do estado de exceção, reunindo as esferas do individual e do coletivo na leitura política da experiência.

A escrita de *Corpo de baile* foi anunciada por Guimarães Rosa, em carta ao “Compadre Silveirinha” (embaixador Antônio F. Azeredo da Silveira):

Eu ando febril, repleto, com três prontos na cabeça, um enxame de personagens a pedirem pouso em papel. Estou apontando os lápis para começar a tarefa. É coisa dura, já me assusto, antes de pôr o pé no caminho penoso, que já conheço. Mas, que fazer? Depois de certo ponto, um livro tem de ser escrito, ou fica coagulado na gente, como um trombo na veia, pior que um “complexo”.  
Tenho esperança de poder criar coisa nova e diferente, de superar o nosso *Sagarana*, com histórias e romances mais humanos, mas ao mesmo tempo meta-humanos, mais super-humanos; que sei?!...<sup>29</sup>

<sup>27</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere*, p. 178.

<sup>28</sup> A expressão é de Walter Benjamin, para definir a imagem construída a partir de uma abordagem crítica, decorrente da contextualização histórica da experiência. Cf. BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, In: *Obras escolhidas III*, p. 103 – 150. Na imagem dialética, ocorre uma imobilização súbita do acontecimento, em que este é apreendido numa constelação tão saturada de tensões, que parece imobilizada. Da interrupção do fluir do tempo, resulta um conhecimento inédito, recentíssimo, sobre um objeto constituído no processo mesmo de imobilização, cujo espaço e possibilidade de ocorrência é a linguagem.

<sup>29</sup> In ROSA, V. G. *Relembraimentos*, p. 321.

Até a publicação da obra, dez anos de trabalho diplomático que exigia viagens constantes, a permanência em Paris (1948 – 1951), como 1º Secretário e Conselheiro da Embaixada, e alguns problemas de saúde correram subterraneamente à escrita de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Estas circunstâncias, e mais o desejo de “superar o nosso *Sagarana*”, pois acreditava que o “bom é inimigo do ótimo”<sup>30</sup>, contribuíram para que reforçasse os vínculos entre a escrita e a vida, reunindo lembranças dos lugarejos onde viveu e informações constantemente requisitadas sobre fatos, hábitos, histórias e personagens sertanejos.

Rosa reinventou o sertão, usando os mecanismos da memória (o lembrar, o esquecer e o imaginar), apelando a minuciosos registros da realidade e articulando o cosmopolitismo da vida diplomática com a literatura haurida na vida sertaneja. Em conseqüência, a arte revestia-se de forte teor afetivo, servindo para exteriorizar a fidelidade ao universo que plasmou sua história pessoal, colorido pelo imaginário, fertilizado pelo afastamento tempo-espacial, e edulcorado pela nostalgia da cidadezinha da infância, denotativa e conotativa mente seu “burgo do coração”.

O autor de *Corpo de baile* orquestrava a interação entre experiência vivida e escrita pelo destaque aos valores afetivos do trabalho criador, seu “compromisso do coração”. Assim, traduzia, sob outro ângulo, um princípio valioso para Graciliano: redimensionar questões subjetivas e fatos objetivos na abordagem literária da experiência, moldada pelo diálogo produtivo entre observação e imaginação. Assumindo a tarefa irrecusável de divulgar os textos que guardava dentro de si, Rosa afirmou na entrevista a Gunther Lorenz, em 1965: “não posso me permitir uma morte prematura, pois ainda trago dentro de mim muitas, muitíssimas estórias”<sup>31</sup>. Empenhando sua vida em contar histórias, ele parece atualizar a figura de Scherazade, pois ambos procuravam, com esta prática, adiar a

---

<sup>30</sup> Esta preocupação com a excelência foi literalmente reafirmada, com gradações interessantes, em várias oportunidades, na correspondência com Curt Meyer-Clason, onde se discutem questões relativas à própria criação literária. Cf. ROSA, J. G. *Correspondência com o tradutor alemão*.

<sup>31</sup> Cf. “Diálogo com GR”. In COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 72.

morte. Sabe-se que, na época, a saúde frágil do escritor já havia suportado problemas sérios. E, segundo Otto Lara Resende, ele “tinha pavor de morrer”<sup>32</sup>.

Esculpindo sua imagem como guardião e divulgador de histórias que viviam nele, Guimarães Rosa disseminava e dissimulava, na obra romanesca, referências biográficas, identificáveis em suas anotações e em depoimentos de companheiros. Destes episódios, dois aparecem na ficção e criam a projeção literária do autor (o eu biográfico-ficcional), imagens chamadas por Roland Barthes biografemas<sup>33</sup>.

O primeiro remete à infância do escritor, e dá testemunho de dificuldades inerentes a uma região desprovida de recursos, representada pela “cidadezinha sem oculistas”: a descoberta, por erro acaso, da miopia de Miguilim, que dá o clímax lírico à novela “Campo Geral”, cujo desfecho acontece com a viagem do menino para estudar na cidade, numa analogia à história de Joãozito, em 1914. O segundo recupera um acontecimento da vida adulta: a missa que marcou o início da travessia da boiada empreendida em 1952, na companhia do vaqueiro Manuel Nardy. Detalhada em suas cadernetas de viagem, esta situação tornou-se base documentária para a novela *Festa de Manuelzão* (Uma estória de amor)<sup>34</sup>.

Ficcionalizar a história de vida movimenta um jogo de possibilidades identitárias, colocando e retirando máscaras do escritor, para materializar uma *persona*. Com isto, Miguilim torna-se projeção imaginária do escritor, numa dinâmica de aproximação e distanciamento entre a pessoa e o personagem. Nesta perspectiva móvel, acontece uma espécie de deslizamento que, ao mesmo tempo, sustenta o teor de sinceridade da obra e

---

<sup>32</sup> In ROSA, V. G. *Relembraimentos*, p. 329. E sua filha Vilma acrescenta: “Então [quando Rosa soube que o pai sofria de câncer na laringe] desconfieei que, apesar da sua fé e do seu espírito religioso, papai tinha medo de morrer. Inventou a fórmula do encantamento para se convencer de que a separação seria apenas provisória e um reencontro final quase obrigatório. Isto lhe dava um consolo feito de esperança.” Ibidem, p. 167.

<sup>33</sup> BARTHES, R. *A câmara clara*, p. 51. “Ela [a fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gesto amoroso. Do mesmo modo, amo certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam como certas fotografias; chamei estes traços de biografemas. A Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia”.

<sup>34</sup> ROSA, J. G. “Festa de Manuelzão”. In: \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*.

reativa os laços de Guimarães Rosa com suas origens culturais, na qualidade de pesquisador de campo que atravessa os gerais, de caderneta em punho, para testemunhar a realidade sertaneja, com isto reforçando sua imagem de “homem do sertão”.

Tanto na obra de Graciliano Ramos quanto na de Guimarães Rosa aparecem fortes marcas biográficas, em sintonia com interesses, necessidades e determinantes diferentes, de ordem estética, política e afetiva. Ambos tratam do universo das relações familiares, aí identificando um micro-sistema das relações sociais; por isso, encenam indiretamente graves problemas da sociedade do país, que gravitavam em torno da coexistência de antigas estruturas de poder com a modernização da vida nacional, conjuntura que penalizava duramente os estratos excluídos da tomada de decisões. Do ponto de vista do momento histórico, Graciliano produziu *Infância* no período de 1939 a 1944, época de instabilidade provocada pela Segunda Guerra Mundial, e pela centralização político-administrativa do governo Vargas. Considerando de onde ele rememorava sua meninice, lidando com inúmeras dificuldades, após ter sido preso por dez meses, Graciliano falava do mesmo lugar dos que experimentaram os frutos mais amargos do arbítrio estadonovista. Por outro lado, Guimarães Rosa compôs o seu *Corpo de baile* nos primeiros anos da década de 1950, período de transição iniciada ainda no governo Vargas e que teve seu auge nos “anos JK”. E é o escritor-diplomata - residente em Paris e depois chefe de gabinete do Ministro João Neves da Fontoura - que reinventa suas lembranças de infância, neste processo deixando entrever as contradições do projeto político que estava em andamento em meados do século XX.

Em suas memórias, Graciliano Ramos expressou o mais subjetivo da lembrança e do estilo individual articulado a uma ordem objetiva - a vida social e as convenções da literatura memorialista -, urdindo aproximação analítica e distanciamento interpretativo. Nesta tarefa, ele problematiza as relações entre memória e representação, ao recusar a ilusão de equivalência especular entre a existência empírica e o texto de memórias,

herdada da prosa romanesca pela narrativa autobiográfica tradicional. Marcando esta recusa, ele grafa a descontinuidade entre experiência e texto - ao deixar espaços em branco entre os segmentos da narrativa, para dar forma visual aos vazios do esquecimento -, ou recorre à metalinguagem, explicitando o processo de enunciação, para caracterizar o relato memorialista como artefato.

Em direção oposta a Graciliano, Guimarães Rosa representou, na ficção, uma ordem objetiva - a vida sertaneja - vincada pelo olhar subjetivo, redimensionando a escrita pela experiência. Sua prosa romanesca revela-se fortemente permeada pela memória, e dá ênfase ao trabalho de ficcionalização da lembrança. Para isto, transgride a linhagem do relato de infância, ao abdicar do relato convencional, subordinado a critérios de linearidade e totalidade, ao encapsular, no texto ficcional, um evento biográfico isolado, destacando que a rede de causalidade presente nas memórias modeladas segundo a convenção da coerência interna do relato resulta de deliberado trabalho de invenção.

## **2.2. Recriações da infância**

### **2.2.1. Graciliano: “ilhas esboçando-se no universo vazio”**

*Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se descolocavam - e surgiam estranhas mudanças.*

Graciliano Ramos

O título original do manuscrito - “Impressões de infância” - já anunciava a forte correspondência entre o caráter fluido, intermitente e fugidio das lembranças e a clara fragmentação do texto memorialista de Graciliano Ramos. Ao longo da narrativa, esta reciprocidade semântica e sintática é reiterada mediante um processo de organização

metafórica dominado pelos signos da fugacidade, da imprecisão e da incompletude, exemplarmente explicitado nos “pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso”<sup>35</sup>. Este veio interpretativo configura a compreensão de que a vida é um devir interminável e cabe à escrita de memórias a tarefa paradoxal de, sendo processo, mimetizar este deslizamento enquanto procura fixá-lo no texto.

Tanto que, logo na abertura do primeiro segmento da narrativa, para construir uma confirmação de sua mais antiga lembrança de infância, Graciliano escreveu: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro quando o vi, e se parte do caso remoto não *desaguasse* noutra posterior, julgá-lo-ia sonho.” Aí, a proximidade entre o desaguar de um caso em outro com a idéia do sonho cria uma rede de sentidos que reforça a idéia de que a lembrança é devir e indeterminação - que, para ganhar contornos definidos e existência comprovada, deve confluir para outras, num processo de “associação e derivação” - e o valor reinventivo da tarefa memorialista.

Porém, para representar fielmente este terreno movediço, refeito pela escrita como “pequeno mundo incongruente” habitado por “figuras indistintas”, o memorialista mostra a permeabilidade da reminiscência sempre refratada pela imaginação e pelo esquecimento. Para traduzir bem a descontinuidade das lembranças, ele as representa como picos visíveis de um recortado relevo submarino. Estes pontos de referência na geografia afetiva da infância fazem parte de uma matéria bem maior - o vivido - que se encontra quase totalmente submersa:

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer vivia fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou.

---

<sup>35</sup> Um acurado estudo da memória como “coisa líquida (oscilante, que propicia uma deriva) e também coisa incerta” foi desenvolvido por Cláudio Leitão, em *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*.

Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, *ilhas esboçando-se no universo vazio*. (p. 12)

Neste excerto, a memória é vista como espacialidade móvel e precária, cujos pontos visíveis não deixam esquecer um substrato que as reúne em outro plano - o fundo do mar - onde “pessoas, ou fragmentos de pessoas” paulatinamente começavam a ser situados, constituindo acidentes num estranho território feito de “lugares interruptos”, descontínuos e desconhecidos, onde tudo se esfuma como “pontos nebulosos”, “ilhas esboçando-se no universo vazio”.

Metaforizar o relato de memórias como um “pequeno mundo incongruente”, construído na linguagem poética, evidencia o processo narrativo como elo frágil entre a matéria biográfica, situada no passado, e o texto que se engendra no presente da enunciação, por isto revelando-se, como definiu Luís Costa Lima, como “sistema de tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética”<sup>36</sup>.

Desta forma, Graciliano rompe a convenção romanesca realista<sup>37</sup> que inspirava os relatos autobiográficos convencionais. Nestas, a narração era subordinada a um princípio ordenador que - para eliminar inconsistências, compensar o esquecimento, resolver contradições e acolher o acaso e o impensado - fazia uso de estratégias discursivas tomadas de empréstimo à prosa romanesca construída em torno de uma lógica narrativa sujeita a padrões de verossimilhança. Em *Infância*, Graciliano escande a matéria referencial e demonstra o valor de construto da narrativa autobiográfica, ao justapor tanto as ruínas do vivido - as fugídias imagens do passado - e os alicerces da escrita - a memória, encenada na dinâmica de lembrança, esquecimento e imaginação. Para isto, mantém as cesuras que evidenciam a impossível correspondência especular entre a vida e o texto: cicatrizes deixadas pelos cortes na sucessividade narrativa. Estas marcas da

---

<sup>36</sup> LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 423-424.

<sup>37</sup> Esta expressão está empregada no sentido de englobar uma linhagem narrativa que persegue a objetividade e a exatidão referencial no relato, mascarando, recalçando ou negando as intervenções da subjetividade, da imprecisão e da contradição.

descontinuidade se mostram sob três formas: duas bastante evidentes - o espaço em branco da página que separa o fim de um segmento do início de outro, e a titulação dos segmentos -, e por fim, mais sutil - o exercício metalingüístico, que suspende a ação narrada, destruindo a ilusão da continuidade entre a história vivida e o texto que narra esta história.

As cesuras podem ser compreendidas sob três perspectivas igualmente válidas. Assim, mimetizando o gesto rememorativo, elas dramatizam o intermitente afloramento na consciência do sujeito rememorante de cenas esparsas, desconexas, incompletas e aleatórias. Já no nível da história narrada, o corte na linearidade do enunciado destaca as imagens luminosas da lembrança contra o fundo escuro do esquecimento, deste modo configurando esteticamente as lacunas e descontinuidades da memória atravessada pelo fluir do tempo e truncada pelos interditos. Por fim, no processo de escrita da história de vida, as cesuras materializam a recusa em disfarçar disjunções e incongruências entre verdade biográfica e ilusão ficcional, verdade ficcional e ilusão biográfica, evidenciando as hesitações do narrador que, enfrentando o esquecimento, se nega a preencher vazios, disfarçar ocultamentos e consertar inexatidões mediante estratégias de complementação lógico-discursiva.

No início do terceiro segmento de *Infância*, Graciliano suspende a narração para comentar o processo criador, alerta para o fato de que sua prática de romancista interfere na reconstituição de suas memórias:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E deles nem posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida, as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo, ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. /.../ Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias.

Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto. (p. 26-27)

Na digressão metalingüística, o autor explicita o teor de artefato da lembrança; por isso, não só resiste ao apelo da invenção romanesca (habitual na atividade narradora, principalmente de um ficcionista) como desdenha de estratégias historiográficas que certifiquem o relato (usuais na narrativa autobiográfica canônica). Apelar à imaginação criadora reduz o teor referencial do texto; mas, por outro lado, empregar meios de certificação histórica prejudica o esforço confessional da memória voluntária. Assim, as cesuras problematizam as fronteiras entre fidelidade factual e liberdade ficcional. Então, o texto dá forma àquilo que Philippe Lejeune chamou “paradoxo da autobiografia literária”: *son essentiel double jeu, est de prétendre être à la fois un discours véridique et une oeuvre d’art*<sup>38</sup>.

As cesuras funcionam como articulação de elementos narrativos para destacar um conjunto de aspectos complexos e complementares. No âmbito da organização do relato, para melhor adequar o assunto à técnica narrativa, compor o relato em 39 segmentos relativamente autônomos mimetiza a descontinuidade da memória. Sua formalização literária ganha realce no destaque metafórico dado às antigas lembranças: “rasgões num tecido negro”, por onde passam “figuras indecisas”. Então, a estrutura episódica do relato encena a consciência do narrador sobre a impossibilidade de resgatar sua própria história, perdida como totalidade, mas encontrada, como intensidade, nos recônditos da memória.

Considerando a perspectiva do narrador sobre o material biográfico, a ordenação dos fatos segundo uma lógica narrativa que dilui a causalidade também mimetiza a percepção infantil, truncada pelo medo paralisante e limitada pelo manuseio desajeitado da linguagem. O enfraquecimento dos nexos de sentido indicia a dificuldade experimentada pela criança em compreender as atitudes arbitrárias dos adultos,

---

<sup>38</sup> LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*, p. 26.

desenhando o ambiente de incomunicabilidade em que vive. Incomunicabilidade e arbítrio são representados em casa e na escola, em cenas que mostram o processo de aquisição da escrita como um sofrimento sem sentido: sem razão e sem objetivo. Se os métodos pedagógicos do pai incluíam gritos e palmatória, os professores impunham a “toada única”, cantilena estéril, soletração vazia de significado. Para culminar, sentenças enigmáticas ocupavam as últimas páginas da cartilha: “A preguiça é a chave da pobreza. Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.” (p. 114)

Ao acolher a perspectiva infantil, o narrador dialoga com seu passado, de modo a interpretar fatos pretéritos incompreensíveis para um menino. No resgate efetuado pela memória voluntária, à luz de experiências acumuladas, mediadas pelo hiato perceptivo, afetivo e intelectual existente entre o vivido e o recordado, tais situações tornam-se, enfim, significativas:

Via-o [o pai] arrogante, submisso, agitado, apreensivo - um despotismo que às vezes se encolhia, lacrimoso. A impotência e as lágrimas não nos comoviam. *Hoje* acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. Aperreava o credor e afligia-se temendo calotes. Venerava o credor e, pontual no pagamento, economizava com avareza. Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos. (p. 30. Grifo meu.)

A organização em blocos com pouca evidência da argamassa que os une também pode ser considerada além dos limites do texto. Se o olhar retrospectivo sobre a existência já pressupõe lapsos, elipses e ocultamentos, e a intenção seleciona os fatos, o conhecimento das condições materiais da existência do autobiógrafo durante a escrita lança novas luzes sobre o modo de produção estético, redimensionando a leitura. Sabe-se que, premido por dificuldades financeiras, Graciliano Ramos escreveu e publicou breves histórias que relatavam fatos de meninice, num procedimento análogo à escrita e

publicação de *Vidas secas*. O cronista Rubem Braga morou algum tempo na mesma pensão que Graciliano, e esclareceu:

Cada capítulo deste pequeno livro [*Vidas secas*] dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo./.../ Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando tudo a varejo no nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome de romance.”<sup>39</sup>

Considerar este fato põe sob outro ângulo as relações entre o escritor, o processo escritural, a obra e seus leitores, pois transforma elementos contextuais em aspectos textuais. O conhecimento deste dado biográfico acrescenta outras possibilidades para tratar a organização lacunar da história e o inacabamento inerente ao texto. Porém, esta fragmentação do texto de *Infância* também pode ser considerada um fractal da obra de Graciliano, identificada por Alfredo Bosi como a formalização literária do “ponto mais alto da tensão entre o escritor e a sociedade que o formou”<sup>40</sup>:

Escrevendo sob o signo dialético do conflito, Graciliano não compôs um ciclo, um todo fechado sobre um ou outro pólo da existência (eu/mundo), mas uma *série* de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto à indagação, à fratura, ao problema. O que explica a linguagem díspar de *Caetés*, *Angústia*, *Vidas secas*, momentos diversos que só terão em comum o dissídio entre a consciência do homem e o labirinto de coisas em que se perdeu. E explica, em outro plano, o trânsito da ficção ao nítido corte biográfico de *Infância* e *Memórias do cárcere*.<sup>41</sup>

### 2.2.2. Guimarães Rosa: “tudo novo e lindo e diferente”

*Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. /.../ O senhor tinha retirado dele os olhos e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto.*

João Guimarães Rosa

<sup>39</sup> BRAGA, R. “Vidas secas”. In: *REVISTA TERESA*, p. 127.

<sup>40</sup> BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p. 452 – 457.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 453.

“Campo Geral” abre o conjunto de novelas reunidas em *Corpo de baile* (1956). Nele, sete narrativas reúnem e dispersam no sertão mineiro, em época não especificada, personagens que transitam por diferentes fazendas de pecuária extensiva, aparecendo e desaparecendo numa história para reaparecer em outra. Exemplo disso, Miguilim adulto, volta à cena na última peça do ciclo, agora como o veterinário Miguel, em “Buriti”: “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora entanto, desejava que de coração o acolhessem”.<sup>42</sup>

Esta estratégia de composição tanto reafirma o valor de conjunto quanto enriquece cada narrativa, que pode ser interpretada como possibilidades das quais decorre uma visada múltipla e empática sobre um universo complexo, multifário e fascinante. Este procedimento narrativo contribui para revigorar e sofisticar a representação regionalista, convencionalmente talhada por uma abordagem esquemática e hierarquizante. Isolada, cada novela ganha força de recorte em profundidade da vida sertaneja. Lidas no conjunto, as histórias conformam um caleidoscópio de contradições, (in)certezas e interditos de uma conjuntura marcada pela instabilidade:

Mesmo evitando ler a obra como reflexo da realidade extraliterária, pode-se compreendê-la como uma travessia rio acima do curso fluente, mas acidentado, do discurso otimista do desenvolvimentismo, que emoldurou ideologicamente o projeto político e econômico que o país vivia. /.../ Nestas narrativas se percebe que este projeto não se impôs sobre o sertão para corrigir as graves distorções que condenam esta área a continuar como reduto de miséria impossível de superar; ao contrário, cavou ainda mais fundo o fosso que separa proprietários e trabalhadores da terra.<sup>43</sup>

Considerando a assimilação do fato biográfico pela forma romanesca adotada em “Campo Geral”, vale destacar que, em vez da formalização artística de uma fase da existência do autor, como fez Graciliano, Rosa escolhe um episódio emblemático de sua

<sup>42</sup> ROSA, J. G. “Buriti”. In: \_\_\_\_\_. *Noites do sertão*, p. 83.

<sup>43</sup> LIMA, D. D. *Encenações do Brasil rural*, p. 21-22.

meninice, cuja importância advém de dois aspectos complementares. O primeiro singulariza o escritor como alguém que teve uma oportunidade única, e pôde aproveitá-la para alavancar seu destino. O outro aspecto o inscreve na trajetória comum aos muitos escritores que, oriundos de lugares distantes dos grandes centros culturais, ainda meninos viveram a experiência do afastamento da casa paterna, para estudar.

Quando [Miguilim] voltou, o doutor José Lourenço já tinha ido embora. Miguilim não sabia. Todos eram maiores que ele, as coisas reviravam sempre de um modo tão diferente, eram grandes demais.

- Pra onde ele foi?

- A foi p'ra Vereda do Tipã, onde os caçadores estão. Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s'embora para a cidade. Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... - O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. - Você mesmo quer ir?

Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo se esfriava. Mas Mãe disse:

- Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim de ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram. (p. 101-102)

Na articulação do individual com o coletivo, levando em conta a conjuntura da produção e publicação da obra, “Campo Geral” também faz referência indireta à própria História. Revendo sua infância sob as luzes do desenvolvimentismo que marcou o governo de Juscelino Kubitschek, Guimarães Rosa evidencia uma das marcas do atraso do país (a carência de escolarização infantil regular) e constrói uma metáfora dos ideais vigentes na época: a viagem para estudar na cidade torna-se busca da “luz dos olhos”. No destaque a esta circunstância biográfica, a narrativa reproduz a crença de base iluminista na educação formal como meio de estender os valores citadinos e universais aos habitantes do sertão.

Para representar os “vastos espaços” do Brasil rural, Guimarães Rosa se vale de progressiva aproximação e gradativa definição do foco, já a partir do título da novela. “Campo Geral” conota uma visão panorâmica, que, no interior do próprio texto, se

fechará, por fim, sobre a situação específica que lhe importa destacar. Este princípio da composição narrativa foi revelado a seu tradutor alemão:

As seriações é que deveriam ser exatamente estas. Que acha? O importante, a meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “CAMPO GERAL”, por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos revelando logo melhor a região e compendiando a temática profunda do livro, de certo modo.<sup>44</sup>

No interior do texto, Rosa reitera esta abrangência adotando um movimento de *zoom* que submeterá a percepção dos leitores aos olhos míopes de Miguilim, conduzindo-os à descoberta emocionante do mundo que o menino “conhecia, pouco entendendo,” e à abertura de oportunidades, por meio da viagem para a cidade. Para isto, logo no início da narrativa, um acúmulo de índices de indefinição tempo-espacial conota a perspectiva do narrador em grande angular, distanciada, porém difusa: “*Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água, e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto no Mutúm.*”<sup>45</sup>

Os termos grifados afastam a ação narrada do universo empírico conhecido pelo leitor, diluindo seu teor referencial, e fazem ecoar no relato narrativas lendárias, cujos fatos aconteciam “muito longe daqui, em um reino distante”, estando, portanto, imersos num tempo mítico, perdido no tempo e no espaço. A coexistência de indeterminações produz no leitor um campo de lembranças e sentimentos que atualiza narrativas ouvidas na infância, abertas pela expressão “era uma vez...”. Produzindo estas semelhanças, Guimarães Rosa constrói seu texto como paráfrase e paródia das histórias de encantamento. Mantendo um horizonte de leitura que deve ser revisto como réplica -

---

<sup>44</sup> Carta de 12 de dezembro de 1962. IN: ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Mayer-Clason* (1958- 1967), p. 95.

<sup>45</sup> ROSA, J. G. “Campo Geral”. In: \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 3. doravante, todas as citações desta obra serão retiradas desta edição e, para agilizar a leitura, terão indicado apenas o número da página. E todos os grifos contidos nos fragmentos transcritos foram feitos por mim.

cópia e contestação do modelo -, Rosa reinventa a infância num duplo gesto de endosso e desmanche, tanto da liberdade imaginativa da ficção destinada às crianças, quanto da prisão factual da prosa autobiográfica, apreciada pelos adultos.

Reforçando o peso da ficcionalização, e reduzindo a referencialidade biográfica, Guimarães Rosa se descola do protagonista de “Campo Geral”, ao nomeá-lo Miguilim, e deste modo coloca em pauta o problema da identidade. Esta, em lugar de ser uma característica intrínseca do que assinala, constrói uma relação inextricável entre uma imagem e um nome próprio, como assinalou Philippe Lejeune.<sup>46</sup> Pois, esta construção precária e interminável, em permanente tensão constitutiva com a alteridade, como adverte Pierre Bourdieu, “assegura aos indivíduos designados, para além de todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo.”<sup>47</sup>

Na releitura do passado Guimarães Rosa refaz sua história de vida, inspirado pelas histórias de encantamento. Desde o princípio da narrativa, esta analogia já se faz presente, de certo modo preparando as expectativas dos leitores para o desenlace, que recupera ficcionalmente, um fato mágico e decisivo em sua história de vida. Assim, na sua infância, tanto quanto no reino da existência mágica, o destino das criaturas pode mudar abruptamente, mediante a intervenção de um forasteiro que utiliza um objeto dotado de poderes excepcionais. Guardadas as devidas proporções, a figura arquetípica da fada-madrinha poderia ser atualizada no Doutor José Lourenço, cujos óculos têm o condão de permitir ao menino perceber sua deficiência, e logo antes de afastar-se dali, enxergar com nitidez os detalhes da realidade circundante, e a beleza do Mutúm, tanto quanto para o escritor Cordisburgo era “só quase lugar, mas tão de repente bonito”<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> LEJEUNE, P. “Regarder un autoportrait”. In: \_\_\_\_\_. *Moi aussi*, p. 79.

<sup>47</sup> BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M. M. & AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*, p.187.

<sup>48</sup> ROSA, J. G. “O verbo e o logos”. In: VVAA. *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 57.

Miguilim espremia os olhos. Drelina e Chica riam. Tomèzinho tinha ido se esconder.

- Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito,

- Olha, agora!

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, meu Deus, tanta coisa, tudo... (p. 101)

A magia, perfeitamente possível nas histórias de faz-de-conta, constrói uma lógica que superou a âncora realista que tanto prendia aquela narrativa ao paradigma teórico-crítico da literatura regionalista quanto garantia seu teor de verdade biográfica. Tanto que a “vida real” transposta para a ficção não convenceu como literatura, pois fez Willi Bölle criticar, no episódio ficcionalizado, uma solução narrativa que apela para um *deus ex machina*, o que falsearia a verossimilhança. Bölle censurou o desfecho da novela, vendo-o como “um ato individual, de patente paternalismo”; que “curto-circuita a sua posição anterior [sustentada em *Sagarana*], a apresentação crítica de sintomas de subdesenvolvimento.”<sup>49</sup>

Para Bölle, a coerência interna da narrativa e o descortino de uma dura realidade exigiam o tratamento verista, a prumada documental e a recusa de soluções fantasiosas, de modo a garantir a verossimilhança típica da narrativa realista. No entanto, como bem afirmou Graciliano Ramos a propósito de suas memórias do cárcere, “essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”<sup>50</sup>.

Na história “inventada no feliz” que contém um acontecimento comprovável, ressalta a interseção entre o ficcional e o biográfico. Com este procedimento, o escritor parece reafirmar sua condição de homem que guarda dentro de si “muitas, muitíssimas histórias”. Este recurso criador despista a autobiografia, cujo modelo canônico se escreve em primeira pessoa (reduto da subjetividade). Mas, principalmente, o afastamento entre o

<sup>49</sup> Bölle. *Fórmula e fábula*, p. 78.

<sup>50</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (vol I), p. 36.

sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado dramatiza a impossibilidade de superar a defasagem entre o eu que narra e o eu narrado. A distância revela que o menino do passado, personagem do menino crescido que escreve, está afastado deste, a ponto de se converter em um ele<sup>51</sup>. E, de certo modo, caracteriza a personagem da literatura como o outro da pessoa.

Tais interpretações refletem em jogos de espelhos a capacidade interpretativa dos leitores. Com isto, conjuram o mistério da verdade histórica existente na novela, evocando um enigma relativo à origem da personagem ou da própria narrativa, que ilumina a origem da carreira do escritor. A fruição que a obra estabelece revela como a arte, mais do que dar a conhecer uma realidade, constitui uma maneira de configurar o conhecimento, instaurando uma mobilidade de perspectivas. A história urde imaginação e lembrança, numa uma rede de acontecimentos que nada tem de linear, uma vez que a rotina de “miúdas obrigações” será transformada, de modo a revelar “tudo novo e lindo e diferente”. Esta metáfora da mudança na percepção da criança representa, no nível do enunciado, a nova percepção dos leitores, só neste momento capazes de entender as dificuldades de Miguilim em ver com clareza a realidade objetiva, ao mesmo tempo em que se abandona a um mergulho cada vez mais ensimesmado. No plano da textualização autobiográfica, Guimarães Rosa parece demonstrar que a escrita de si de um romancista sempre comporta graus mais concentrados de ficcionalização, e por este motivo, o vivido, ao ser narrado, resulta inédito. Em lugar de deixar evidente a distância entre a realidade e sua representação literária, por meio do desvelamento desta descontinuidade, como feito por Graciliano, Rosa admite e brinca com os limites entre estes constituintes da escrita autobiográfica, incorporando à novela a memória de infância, para deixar clara a inevitável elaboração imaginária da matéria biográfica ao ser narrada.

---

<sup>51</sup> Este desdobramento é bem analisado por Louis Renza, no ensaio “The Veto of Imagination: a Theory on Autobiography”. In: OLNEY, J. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*.

A apropriação das memórias de infância conforme efetuada por Graciliano Ramos e Guimarães Rosa absorve sentidos bastante diferentes, considerando-se as relações que cada um entretém com seu acervo pessoal de lembranças; o primeiro encaminhou-se para o relato autobiográfico inspirado pela necessidade de denunciar a força da opressão que permeia a sociedade brasileira, o segundo dedicou-se a reinventar fatos vividos e incorporá-los à ficção, guiado pelo interesse em mostrar a permanência da matéria biográfica na literatura de ficção. Neste aspecto, ambos convergem na reelaboração estética do vivido, seja deixando visíveis as marcas que fragmentam o relato, seja demonstrando que a história de vida sofre um processo de seleção e exclusão e, por isso, dela só aparecem fatos esparsos, semeados na ficção .

Em *Infância*, a fragmentação dá forma literária ao hiato existente entre o vivido e o recordado, entre o lembrado e o narrado, entre o escritor e o menino, enfim, entre vida e obra. No plano do assunto, o rompimento da linearidade capta formalmente a fragmentação do mundo familiar dominado pelo truncamento das relações interpessoais. Aí se manifestam os aspectos mais traumáticos da repressão, dos interditos, do silêncio imposto, das ameaças e castigos. Para ressaltar o isolamento do menino desterrado numa realidade alheia a sua necessidade de construir sentidos, tecer relações lógicas, e formular explicações, a memória aparece como depositária de cenas que reforçam, de preferência aqueles que servem para revelar os piores ângulos da “bárbara educação nordestina”. Mais do que mimetizar a lembrança isolada, o relato de memórias assim produzido deixa ver sua carpintaria, mostrando o avesso de uma tradição de escrita retrospectiva de si modelada pelo costume - hábito e disfarce<sup>52</sup> - romanesco. Os espaços em branco, assim como outras marcas de interrupções no fluxo contínuo do relato constituem as cesuras. Estas imprimem forma estética à hesitação do narrador, para guardar a distância entre

---

<sup>52</sup> Esta dupla interpretação da palavra é sugerida por Ângela Maria Dias. Cf. DIAS, A. M. “Estilo Graciliano Ramos: do romance à narrativa”. In: *Limites*, Anais do 3º Congresso ABRALIC, (vol. I), p. 91-97.

verdade factual e invenção ficcional, demonstrando consciência ética e estética sobre o processo de escrita. Visíveis na organização episódica do narrado e percebidas nos cortes metalingüísticos que suspendem a ação narrada, as cesuras impedem a aderência sentimental do leitor à matéria narrada.

Guimarães Rosa recorta um fato biográfico de sua infância, radicalizando ao extremo a fragmentação de sua história de vida, numa evidência do caráter de objeto discursivo de toda narrativa, seja ou não biografia. Seu texto sublinha a rememoração como resgate interessado de imagens do passado, reduzindo com isto o travo confessional que as narrativas do eu pretendiam simular. Em lugar de cesuras, ele constrói com evidentes recursos de ficcionalização, a linha de continuidade entre situações, mostrando que, como afirmou a G. Lorenz: “Toda lógica contém uma boa dose de mistificação.”<sup>53</sup>

### 2.3. Revisões da história de si

*Comment peut-on penser que dans l'autobiographie c'est la vie vécue qui produit le texte, alors que c'est le texte qui produit la vie!*

Philippe Lejeune

Concretizando modos diversos, porém igualmente intensos, de ficcionalização da biografia, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa se apropriam, de forma crítica, de um motivo temático recorrente na narrativa brasileira canônica que trata das lembranças de infância: as primeiras experiências da criança com a cultura letrada, através da aprendizagem da leitura e da escrita. Na tradição da narrativa autobiográfica, este rito de passagem - decisivo na vida de todo escritor - é valorizado com insistência pela cultura brasileira, fortemente vincada pela orientação ideológica positivista-evolucionista. Com este fio condutor, o olhar que recupera, reconstruindo, a infância ganha peso de

---

<sup>53</sup> In COUTINHO, E. F. Op. cit., p.83.

confirmação, mostrando como a criança já prenuncia o homem. Fiel a esta crença, o relato valoriza os fatos que confirmam esta perspectiva, a partir da ênfase sobre situações que prenunciam a vocação intelectual do biografado, precocemente percebida por um adulto (que, por isso, terá papel importante na história de vida) textualizando-os como explicação. A saída da intimidade familiar para o ambiente social conota a experiência escolar da criança como abertura de perspectivas, de acordo com a herança iluminista.

No cotidiano da escola, a criança amplia e sistematiza o conhecimento decorrente de experiências anteriores, pelo compartilhamento de novas situações que a colocam em contato com outras pessoas, lutando pelos mesmos objetivos, num grupo regido por normas exteriores e muitas vezes contrárias a seus interesses. Além disso, aí ela deve equacionar, interpretar e resolver problemas, ensaiando o domínio de um saber racional, de base universalizante. Segundo o traço positivista-evolucionista, a representação da infância dá forma à primeira fase a ser superada, rumo ao aperfeiçoamento contínuo e progressivo da personalidade que se revelará por completo no adulto.

Este quadro de valores permite ver convergências entre conhecidas narrativas memorialistas da literatura brasileira<sup>54</sup> e o *Bildungsroman*<sup>55</sup>. Definido por Karl Morgenstern como o romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”<sup>56</sup>, e que serve para educar o leitor, o romance de formação parece ter inspirado a narrativa autobiográfica que, no Brasil, emulava a cristalização estética do ideário da incipiente burguesia alemã no final do século XVIII. Neste tipo de narrativa, o ideal iluminista do progressivo

<sup>54</sup> Este conjunto inclui os primeiros relatos do gênero, produzidos ainda no final do século XIX - editados no início do século XX -, estendendo-se até as memórias de infância de diferentes escritores que seguiam a convenção do romance realista em primeira pessoa, como, por exemplo: *Meus verdes anos* (José Lins do Rego), *Segredos de infância* (Augusto Meyer) e *O menino e o palacete* (Thiers Martins Moreira).

<sup>55</sup> Desde seu primeiro uso por Karl Morgenstern em 1820, este termo designa aquilo que Wilhelm Dilthey resumiu como “um fenômeno particular, especificamente alemão, gerado sob condições de individualismo excessivo e de alheamento político da nascente burguesia culta na segunda metade do século XVIII”. Apud MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, p. 49.

<sup>56</sup> In MAAs, W. P. M. D. Op. Cit, p. 19.

aperfeiçoamento do homem era ilustrado por uma representação da existência como contínuo orientado por uma teleologia que recomendava a continuada lapidação das capacidades inatas do indivíduo (*die Erziehung*) como estágio para chegar à *Bildung* - a formação de seu caráter e orientação de suas atitudes para construir o bem comum.

Na narrativa autobiográfica canônica, se encontram várias características formais e temáticas do *Bildungsroman*, resumidas a seguir:

O protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo; /.../ além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas (sic), experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política.<sup>57</sup>

Na literatura confessional brasileira consagrada, a narrativa do tempo social da escola equivalia a ilustrar o preâmbulo da trajetória de um homem bem-sucedido na esfera pública. Nesta linhagem autobiográfica, o enquadramento político-ideológico do adulto prepondera no relato, pautando eficientemente a leitura por indisfarçado desejo de exemplaridade. Semelhante à representação de Jano, na escrita de memórias o olhar dirige-se simultaneamente em duas direções. Voltado para o passado, o autobiógrafo narra fatos selecionados e ordenados de tal modo que pareçam abarcar a totalidade de uma vida rica em acontecimentos. O texto exemplificaria uma visão idealizada da criança como ser inocente e puro, ou criatura dominada por sentimentos e emoções que devem ser refreados para a convivência harmoniosa no tecido social. Mirando o futuro, ciente do valor doutrinário de seu relato, a fim de deixar aos pósteros uma “lição de vida”, as memórias de infância tradicionais funcionalizam a singularidade dos fatos relatados para propor interpretações de mundo generalizantes. Fruto da crença no valor edificante de um

---

<sup>57</sup> Ibidem, p. 62.

caso individual e particular, a narrativa autobiográfica canônica dá forma literária a um sistema conceitual e valorativo coerente com motivações pedagógicas e pretensões políticas.

Nesta tradição narrativa de memórias, é construída uma imagem sacralizada do autor para a posteridade. Contudo, este empenho projetivo é desmascarado pela boneca Emília (personagem de Monteiro Lobato) cujas “memórias” tratam, numa visada farsesca, o gênero em voga nos anos de 1930. Ao dar o poder de escrever memórias a uma boneca, feita da saia velha da cozinheira, sem trajetória existencial que valesse o gesto rememorativo e seu registro por escrito, Lobato esvazia qualquer excepcionalidade da figura retratada. Além disso, o fato de ela mostrar tão pouco apreço pela verdade dos fatos relatados desmente a confiabilidade do narrado.

Aí, o intuito de produzir bom conceito de si é ridicularizado, e mostra a construção biográfica como fruto tardio da egolatria romântica, que creditava a um indivíduo excepcional a origem de uma obra singular, explicável pelo conhecimento de seu autor. A boneca exponencia até o absurdo o caráter de artefato da escrita autobiográfica, ao afirmar: “Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor”<sup>58</sup>. Com esta leitura malévola dos objetivos da elaboração discursiva inerente a qualquer relato autobiográfico, Emília zomba da “sinceridade autobiográfica”, afirmando que o autor de memórias “tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura”.<sup>59</sup>

A paródia glosava a referencialidade da matéria narrada e o paradigma do novo gênero, pois escrever autobiografia a partir dos excessos imaginativos de uma boneca, mostrava o avesso dos valores ideológicos veiculados pelos textos em voga naquela época. Na narrativa de Emília - feita como divertimento desinteressado e não como relato

---

<sup>58</sup> LOBATO, M. “Memórias da Emília”. In: \_\_\_\_\_. *Obra infantil completa*. (v. 2) p. 239 - 289.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

moralizante -, Monteiro Lobato criticava o modismo literário e a hipocrisia social. Mas também fazia autocrítica da atitude entusiasmada, que, em 1919, o fizera celebrar, nas *Idéias de Jeca Tatu*, o papel das memórias como testemunho que deve deixar uma lição para as futuras gerações:

A história é um processo contínuo do que se fez no passado com o objetivo utilitário de norrear o futuro. Se fosse apenas um recreio, o cinema novelesco a superaria com vantagem. Só o que se fez ensina o que se deverá fazer para o diante. Memórias são depoimentos pessoais no intérmino processo, e valem por más testemunhas os que silenciam egoisticamente sobre o que fizeram ou viram fazer. O silêncio em tal caso corresponde a refugir ao cumprimento de um dever iniludível - contribuir cada qual com o que possa para que o amanhã seja, senão melhor, pelo menos mais esclarecido do que o ontem e o hoje.<sup>60</sup>

Para interpretar a força da narrativa de memórias como manifestação de uma constante cultural brasileira, convém retomar uma reflexão de Antonio Candido<sup>61</sup>, desenvolvida nos anos de 1950. Para analisar as realizações no campo da literatura e da cultura no intervalo histórico de 1900 a 1945, Candido destacou a articulação produtiva entre imaginação criadora e espírito de observação, no cruzamento de ciência e arte, nos ensaios de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Oliveira Viana. O crítico considerou *Os sertões*, *Raízes do Brasil* e *Populações meridionais*, ao lado da produção de Freyre, formas bem brasileiras de investigação e descoberta do país pois, nestas obras, as descrições subjetivas, a prumada valorativa e a caracterização conotativa contribuam para ampliar o caráter interpretativo do conhecimento sobre a realidade:

Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio, - em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte, - constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento. Notemos que, esboçada no século XIX, ela se desenvolve no atual onde funciona como elemento de ligação entre a pesquisa puramente científica

---

<sup>60</sup> In ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 106.

<sup>61</sup> CANDIDO, A. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*, p. 109-138.

e a criação literária, dando, graças ao seu caráter sincrético, uma certa unidade ao panorama da nossa cultura.

Candido valoriza o envolvimento afetivo do crítico com a produção das idéias, o que reúne e matiza objetividade e subjetividade, fantasia e observação, expressividade e referencialidade, na construção do conhecimento. Esta mescla incorpora a incerteza, o contraste, a contradição e o conflito, negando a pretensa neutralidade objetiva e unívoca do discurso científico. Prova disso, Candido aplaude no ensaísmo de Sergio Milliet a recusa do dogmatismo no plano filosófico e da intolerância no plano moral, pois o autor do *Diário crítico* ousa “mudar livremente de posição e circular caprichosamente entre as idéias.”<sup>62</sup> Para Candido, a tarefa crítica expressa uma vivência afetiva e intelectual com o objeto, conforme anunciava logo no Prefácio à *Formação da literatura brasileira*, e que realizou na prática acadêmica, ao encetar estudos apaixonados sobre a narrativa de Graciliano Ramos, ao valorizar o derramamento lírico-confessional na obra de Tomás Antonio Gonzaga, e ao eleger como leitura recorrente a obra de Marcel Proust - escritor que reuniu, como ninguém, ensaísmo, autobiografia e ficção nos meandros da sua *Recherche*.

O ensaio e as memórias agenciam autoconhecimento e esclarecimento dos leitores, mostrando-se, por isso, como a expressão literária de um saber assumidamente parcial - incompleto e arbitrário. Sob este prisma, a narrativa de memórias teria herdado a lição de Montaigne. Este, recuperando o valor etimológico da palavra *ensaio*, nomeou suas memórias *Essais*, posto que colocava a escrita de si como resultado de rigoroso exame, fundado na confluência de conhecimento racional e desvendamento emocional, em que a experiência se torna argumento de demonstração. Recusando os propósitos da historiografia tradicional que desejava produzir o relato objetivo e distanciado, neutro e exato, o ensaio realizava um exercício de tomada de consciência transitório, inacabado e

---

<sup>62</sup> CANDIDO, A. “O ato crítico”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 129.

e permanentemente reavaliado, no qual percepção, lembrança e invenção, eram filtradas pela experiência.

O texto assume feição híbrida de artefato poético e conceitual, plasmando o relato a partir do complexo, sem pretender a abordagem exaustiva, totalizante e generalizante do assunto, aceitando o inacabamento, a imprecisão e a dúvida, o que demonstrava a relatividade e a transitoriedade dos saberes<sup>63</sup>. Nas palavras de Theodor Adorno:

A objeção corrente contra ele [o ensaio], de que seria fragmentário e acidental, postula a totalidade como um dado e, em consequência, a identidade de sujeito e objeto; comporta-se como se se dispusesse do todo. Mas o ensaio não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a sua própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso da intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da idéia tradicional de verdade.<sup>64</sup>

Juntando o cultivo estilístico das formas de expressão ao impulso de autoconhecimento herdado, com adaptações, do campo das ciências sociais, a narrativa memorialista praticada até a primeira metade do século passado no Brasil desvela o lado mais subjetivo de uma prática literária que se ocupava do descortino do mundo. Porém, fiel ao conceito de biografia estabelecido pelo senso comum<sup>65</sup> Joaquim Nabuco (1849-1910) compôs uma obra paradigmática: *Minha formação*. Dando continuidade à cunhagem apologética da figura de seu pai, por ele já biografado em *Um estadista do Império*, Nabuco destaca seu encaminhamento para desempenhar as funções de político ilustrado, continuando sua obra como representante incontestável de uma classe. A exemplaridade da narrativa vem declarada logo no título, posto que o texto recria o

---

<sup>63</sup> Este conceito foi desenvolvido por Theodor Adorno, em “O ensaio como forma”.

<sup>64</sup> ADORNO, T. W. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, T. W, p. 175.

<sup>65</sup> “Articulação entre o conjunto de eventos de uma existência individual concebida como uma história e o relato desta história”, conceito formulado por Pierre Bourdieu, no ensaio “A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M. e AMADO, J. *Usos e abusos da literatura oral*, p. 183.

passado como explicação do presente do biografado notável, de linhagem ilustre. Ao fim do processo, ele se converte em modelo de conduta e guardião de nobres ideais.

Sob este empenho, prevalece a construção biográfica capaz de impor, como exemplo de atitudes e corporificação de princípios, alguém cujo posicionamento social já estava garantido pela origem e pela atitude de classe. Em nota explicativa aposta ao capítulo XX - “Massangana” -, Nabuco esclarece a composição da narrativa, que relata, logo de início, a época em que ele contava mais ou menos 16 anos.

A razão que me fez começar não pelos anos da infância foi que estas páginas tiveram, ao serem primeiro publicadas, feição política que foram gradualmente perdendo porque já ao escrevê-las diminuía para mim o interesse, a sedução política. A primeira idéia fora contar minha formação monárquica, depois, alargando o assunto, minha formação político-literária ou literário-política; por último, desenvolvendo-o sempre, minha formação humana, de modo que o livro confinasse com outro, que eu havia escrito antes sobre minha reversão religiosa.<sup>66</sup>

Conforme avaliou Eliane Zagury, *Minha formação* é marcada por “forte intenção político-pedagógica, que pretende inculcar valores ideológicos por meio da narração exemplária do processo de formação da personalidade do autor.”<sup>67</sup> A partir do desenho idealizante das relações familiares, o texto dá forma a valores que podem ser sintetizados na compreensão da família como matriz da sociedade, o que tem por conseqüência a naturalização dos papéis sociais, desdobrada na rígida hierarquização e na fixidez das posições dos indivíduos e dos grupos na cena pública.

Na década de 1930, foram publicados volumes de memórias que deram destaque à infância, ainda considerando o desenvolvimento da personalidade em linha evolutiva, e insinuando uma confirmação *a posteriori* de sua trajetória, sob o juízo severo do adulto. Como traço comum desta linhagem narrativa, aparece a tendência em reduzir o traço pedagógico-moralizante herdado da obra de Nabuco, a partir da cuidadosa seleção de

---

<sup>66</sup> NABUCO, J. *Minha formação*, p. 179.

<sup>67</sup> ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 35.

dados do passado, ordenados para a confirmação intelectualizada da auto-imagem do autor. Neste sentido, Medeiros e Albuquerque, Humberto de Campos e Graça Aranha acrescentaram ao relato memorialista, respectivamente, o puro prazer de evocar, a mal-disfarçada intenção confessional e o consciente aproveitamento da imaginação criadora como elemento estruturante da memória.

O primeiro, com *Minha vida - da infância à mocidade* (1933), assumiu claramente o diletantismo que, de certo modo, justificava o exercício evocativo, já anunciado no prefácio: “... este livro é todo de uma futilidade desoladora. Quem o percorrer, percorre perfeitamente prevenido de que não há nas suas páginas nada de elevado”<sup>68</sup>. Assim, ao se dedicar à recuperação discursiva de anedotas biográficas sem “mérito literário ou pretensão documental”, mas motivado “pelo que nelas havia de pitoresco”, segundo o prazer gratuito da evocação, Medeiros e Albuquerque mostra seu projeto autobiográfico como avesso do projeto edificante de Nabuco. Entregando-se à atividade rememorativa, produz certa distensão psíquica que libera impressões antigas, profundas, nas quais se insinua fugazmente a memória involuntária.

Este movimento rompe a rígida linearidade cronológica, embora ainda predomine a revisão da infância pelas lentes do adulto, que organiza os eventos segundo um núcleo temático comum, evidente no excerto apresentado a seguir: “A pensar nos primeiros tempos da minha vida lembro os encontros com o mais sinistro dos personagens: a Morte. Sei bem quais foram os três primeiros mortos que vi.”<sup>69</sup> Como se confirmasse a fugacidade da lembrança, assombrada pela demonstração de brevidade da própria vida, o narrador surpreende pela imprecisão numérica, bastante elementar, pois relata quatro mortes: a da irmãzinha, a da própria mãe, e a de dois desconhecidos. Poucas linhas adiante, embaralha a cronologia: logo depois de afirmar que a irmã se finara aos três

---

<sup>68</sup> MEDEIROS e ALBUQUERQUE, *Minha vida – da infância à mocidade*. In ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 42.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 45.

anos, narrou a queda que a imobilizou aos dois anos, e que a deixou “sofrendo” por mais dois.

Em contraste com tais equívocos, o olhar do adulto sobre o passado se deixa surpreender, principalmente no uso do superlativo de extração culta e dos termos específicos da medicina, para adjetivar a morte “crudelíssima” da mãe, vitimada pelo tétano, após uma “paralisia progressiva dos músculos da cabeça”, que lhe consumiu de modo “horribilíssimo” os últimos dias. Esta eloquência do excesso, em voga na ficção da época, também compromete imagens e descrições que revelam o talhe naturalista: a mãe tinha “olhos que pareciam estar em brasa”, e demonstrava “o horror de alguém que vê um assassino face a face, matando-a”.

Se a proximidade afetiva com as mulheres da família pode ter feito o autor incorrer em erros elementares, o caso do escravo que se enforcara, foi reconstituído de forma detalhista, para performar neutralidade e distanciamento entre o observador e seu objeto: “em mangas de camisa, com os pés descalços, [o “infeliz”] ainda estrebuchava um pouco.” Porém, observado por várias pessoas, o “desgraçado”, só foi recolhido pela polícia, que o encontrou “morridissimamente morto”. O humor negro, (talvez usado para desmanchar o *pathos*), concentrado no advérbio pleonástico torna ainda mais cruel a *conclusio* que, coerente com a ideologia escravista, naturaliza a iniquidade: “E foi melhor assim. Para que fazer voltar à vida um escravo, que até pela porta da morte queria fugir do cativeiro? Para que mandá-lo de volta para este?”<sup>70</sup>

No último relato, Medeiros e Albuquerque retoma o tratamento literário dado à agonia da irmã, através da descrição naturalista. Este cuidado documental é mais um elemento que flagra o predomínio da angulação do adulto sobre sua experiência vivida quando criança, ao relatar: “uma bala apanhou um menino de nove ou dez anos na testa. Fez um buraco pelo qual saía um tumor, uma hérnia de massa encefálica.” Enquanto

---

<sup>70</sup> Ib., p.46 – 47.

corriam “os cinco ou dez minutos que o pobrezinho durou e nos pareceram séculos”, seus “olhos, inteligentes e dolorosos, percorriam os assistentes que o cercavam, enquanto um médico lhe prodigalizava alguns vagos e inúteis cuidados”.<sup>71</sup> Neste segmento, o autor também alude à segunda narrativa, recorrendo ao lugar-comum da vida sintetizada no olhar, nos estertores finais da mãe. Talvez para realçar a dramaticidade do quadro e grifar seu efeito sobre a sensibilidade da criança que assiste àquela cena, o autor chega a abolir a verossimilhança, exagerando a sobrevida do menino mortalmente ferido.

No conjunto, a predominância da ótica do adulto mostra-se de forma inequívoca na organização destas pequenas narrativas. Assim, a quarta historieta, retoma, no apuro descritivo relacionado à área médica, a unidade temática: o acaso funesto, que atingiu dois inocentes – a menina paralisada e o garoto baleado durante a Revolta da Armada. O contraste reúne o segundo e o terceiro episódios: a mulher que “encontra” a morte no quintal de casa, e o escravo que busca a morte no espaço público. Neste sentido, a Morte, escrita com maiúscula - alegorizada como “personagem sinistro” -, se desdobra na metáfora do “assassino face a face” e parece retornar na figura do médico cujos “inúteis cuidados” fazem referência indireta ao Visconde de Sabóia, que imobilizara a irmãzinha em um aparelho “que lembrava os estojos em que nos museus são mostradas as múmias do Egito”. Dois pares simétricos e opostos se formam: no espaço da casa, atendidas pelos parentes, as mulheres morreram após longa agonia enquanto os homens morreram no espaço público, observados por estranhos. Mesmo na caracterização de gosto expressionista, a rigorosa arquitetura narrativa - baseada na simetria e na coesão entre os eventos - desmente a espontaneidade alegada no prefácio, quando Medeiros e Albuquerque anunciou seu relato como fruto de descompromissado “correr da pena”.

Já Humberto de Campos, em *Memórias* (1933) e *Memórias inacabadas* (1935), investiu na intenção confessional, forjando uma rede de intimidade com o leitor, deste

---

<sup>71</sup> *Ib.* p. 47.

modo desatando aspectos até então reprimidos pelo memorialismo tradicional. Ainda que mantivesse um resto de exemplaridade, ao pretender dar “uma lição de coragem aos tímidos, de audácia aos pobres, de esperança aos desenganados”<sup>72</sup> -, contribuiu para arejar esta tradição literária, ao adotar um ligeiro tônus afetivo-sentimental que tisonava o conhecimento objetivo. Esta mudança contribuiu para ele esboçar, ainda no prefácio a *Memórias* uma tímida tentativa de auto-análise:

Dir-se-á, talvez, que escrevi mais do que devia, e que não merecia obra tão longa existência tão apagada e personagem tão insignificante. /.../ A vida de um homem não deve ser medida, efetivamente, pela extensão, mas pela intensidade. *Senectus non annis computanda, sed factis*, como [afirmou] o velho Sêneca na sua velha sentença. E como intensidade, como trabalho, como sofrimento, a minha infância durou um século.<sup>73</sup>

Como resultado deste enfoque, a cronologia virá refeita por uma resistência a aderir à linearidade de cunho historiográfico de inspiração evolutiva. Mesmo dedicando os cinco primeiros capítulos a sua linhagem familiar, este enquadramento constituiu um aparente endosso da narrativa memorialista como escrita das origens - que desvenda sua formação (à maneira de Nabuco) ou sua “anti-formação” irônica e pessimista (como feito por Medeiros e Albuquerque). A forte interferência dos aspectos de ordem psicológica recriou o passado segundo rudimentos discursivos apoiados na associação de idéias. Prova disto, a titulação dos capítulos já constrói uma unidade temática, reunindo episódios isolados, a partir de uma característica comum, o que cria uma *série*, conforme destacou Eliane Zagury.

Segundo ela, este agrupamento em série acaba por criar “um movimento semelhante à cronologia, produzindo uma impressão falsa, mas esteticamente satisfatória”<sup>74</sup>. Além da titulação dos capítulos, que os resume segundo um julgamento

---

<sup>72</sup> CAMPOS, H. *Memórias*. In ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 54.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>74</sup> ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 57.

que trai a elaboração discursiva e o ponto de vista do adulto, alguns elementos textuais contribuem para adensar este ordenamento, consistindo num reforço da estrutura. No plano da matéria narrada, a localização no tempo e no espaço destaca e emoldura os fatos rememorados, conferindo a simples peraltices de criança foros de aventuras que denotam uma atitude do menino diante do mundo, destacando seu destemor e seu espírito curioso e aberto à novidade. Neste sentido, o capítulo X - “Travessuras” - aproxima três ocorrências sem relação de causalidade, sendo o terceiro, considerado “a mais extravagante das minhas aventuras”. Porém, mais importante para denotar a força da impressão subjetiva que deixou fortes marcas na história e na sensibilidade do autobiógrafo parecem ser os capítulos em que a evocação lírica se derrama sobre o relato, como acontece no capítulo “Taboal”, onde o autor, em vez de se deter na descrição da fazenda que visitara com a família, grava uma forte imagem na memória, muito mais motivada pela repercussão do vivido em sua existência.

Para tanto, ao descrever a casa, o autor valoriza imagetivamente um fato insignificante que, no entanto, constituirá uma síntese de sua avaliação enquanto memorialista, reunindo o passado da experiência ao presente da rememoração e da escrita:

Atrás da casa havia, porém, um arbusto formando grande moita, cujos frutos estavam cheios de uma pluma leve, espécie de paina sedosa e esvoaçante. Eu passava o dia a abrir os frutos, e a soprá-los para o alto, acompanhando, em seguida, de olhos maravilhados, o capricho de seu vôo. Soprava a pluma, impelia-a com as minhas bochechas de Éolo-menino, via-a revoltear nas alturas, e cair adiante, no meio das árvores que assinalavam os limites do seu mundo.

Que são, na realidade, as cousas que tenho escrito, e estas páginas que estou escrevendo no limiar da velhice, senão fragmentos de paina soprados para o alto, e destinados a tombar pouco adiante, sem deixarem o mais leve vestígio no pedaço de céu por onde voaram sem rumo?<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> CAMPOS, H. *Memórias*. In ZAGURY, E. Op. cit, p. 91–92.

Tal como Humberto de Campos, Graça Aranha deixou um volume de memórias, inacabado. Somente foram concluídos dois capítulos da obra que prometia aprofundar e enriquecer sobremaneira o gênero. O reconhecimento da narrativa de si como recriação atravessada pela fantasia, que compensa a memória falha ou recalçada, é revelada desde o título, que acena para o modelo literário que atravessa o memorialismo tradicional: *Meu próprio romance* (1931). A composição do texto superpõe estratos de tempo no jogo entre o passado remoto, o passado próximo, e o presente da enunciação, atendendo a analogias temáticas, ou para constituir certificação intratextual de eventos relatados. Perturbar a cadeia cronológica, aproximando momentos distantes, porém ligados pela semelhança entre situações, evidencia a dinâmica própria dos processos de narrar; comprovar eventos relatados finca raízes no terreno do relato histórico. A reconstrução discursiva da infância sonda as primeiras determinações de certas características de personalidade do autor, deixando ver ligeiras marcas ensaísticas de seu pensamento, que conformam, de maneira estética, o *self*.

Com este objetivo, narrando as ondas de delírio suportadas durante a febre do impaludismo, Graça Aranha explica seu temperamento como decorrência deste período de clausura, medo e desvarios da mente:

Não sei se foi o abalo das maleitas ou o esforço intelectual nesse período de crescimento, que exagerou para sempre minha impressionabilidade. Seguramente a tendência emotiva em mim é congênita, mas esses acidentes da moléstia e do errôneo regímen de trabalho levaram ao paroxismo meu temperamento. /.../ O meu trabalho intelectual na sua primeira fase consiste em subjugar, disciplinar a desordenada sensibilidade.<sup>76</sup>

A escrita de Graça Aranha, apesar de ter-se encerrado precocemente no segundo capítulo, acentua seu valor retrospectivo e, valendo-se da análise de sentimentos e emoções passados, procura comprovar aspectos “estruturais” de sua personalidade. Com

---

<sup>76</sup> GRAÇA ARANHA, *O meu próprio romance*. In: ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 92.

isto, a narrativa se torna uma reconstrução cujo valor provém da demonstrar uma dada certeza, com pretendido estatuto de teoria, inspirando-se no modelo do ensaio. Em consequência, o vigor apolíneo do relato prepondera, e o adulto monopoliza a voz narrativa, dando-lhe um cunho explicativo. A narrativa de memórias torna-se um meio de expor idéias e crenças, e a experiência vivida serve de argumento para convencer e exemplificar, conforme se pode ver neste trecho:

A unidade da minha vida está no espírito de libertação, que animou o meu ser moral desde a infância até a velhice. Aos doze anos libertei-me da idéia religiosa. Desde então, a minha vida foi uma aspiração de conhecimento e por este conhecimento tomar posse do universo. Libertei-me do preconceito político e, o que é mais difícil, do preconceito estético. Libertei-me de todo terror. /.../ O meu caso é de um homem em constante libertação espiritual e sob esta inspiração, construindo sua existência. A minha vida tem sido a perfeita harmonia entre as idéias e os atos. Realizei e vivi o meu pensamento.<sup>77</sup>

Tomando-se como “caso”, e relatando sua infância segundo o intuito de demonstrar um pensamento de natureza filosófica, Graça Aranha esforçava-se para construir coerência consigo mesmo, encenando, no memorialismo, a convicção de que a criação intelectual e artística seja o instrumento para integrar o homem a uma harmonia cósmica, da qual este estaria excluído. Com estas premissas, Graça Aranha recuperava alguns temas desenvolvidos em dois ensaios centrais para a compreensão de seu ideário: “O espírito moderno” e “A estética da vida”.

Note-se, que nestas autobiografias, a infância ainda se reduzia à condição de episódio, etapa preparatória de um desenrolar existencial bem-sucedido, que por isto deveria ser divulgado. Demonstrando a permanência de uma interpretação de lastro historicista, a escrita de si exigia o detalhamento de um acúmulo de evidências para grafar a origem de uma individualidade, as motivações de um pensamento. Com este interesse, paradoxalmente, embora invocasse a exatidão factual, o relato de infância

---

<sup>77</sup> Idem, *ibidem*.

acolhia, refuncionalizando sob certos disfarces ficcionais, o esquecimento. Mediante progressiva acumulação qualitativa, os fatos eram ordenados conforme uma causalidade produzida de modo a justificar o teor de exemplaridade que se desejava imprimir tanto à experiência relatada quanto ao processo de relatá-la.

Nestas memórias de infância, a aprendizagem da escrita e da leitura costumava ser narrada sob forte impulso idealizante. Orientadas por uma lógica tomada de empréstimo à historiografia tradicional, encenavam o mergulho em busca das origens, das primeiras explicações, mais ou menos um “como me tornei quem sou”. Produzindo um sistema coerente de motivos, a visão retrospectiva do adulto edulcorava este processo, recriando-o como vitória do indivíduo, obtida pelo empenho partilhado pela criança e pelos adultos - professores e familiares, seus primeiros mestres - que amorosamente a circundavam, estimulavam e protegiam<sup>78</sup>. Fortemente ancorado no presente, que reinventa e interpreta a experiência através da escrita, este filtro afetivo-ideológico situa nas primeiras experiências infantis com o mundo da cultura letrada a gênese da atividade intelectual. Agora, reconfigurar a infância consistia em produzir uma troca de olhares que reunia a expectativa da criança e a avaliação do adulto, a partir de um sentimento que equilibrava empatia e distanciamento crítico.

Somente em 1945, com Graciliano Ramos, a infância se torna tema narrativo central na economia interna da obra; com isto insuflando outros valores ao olhar do autobiógrafo. Só então caducaram os eixos ideológicos das memórias convencionais. Em *Infância*, a leitura da experiência distante é feita sob a violência dos fatos da vida social que marcavam a época de sua escrita, produzindo semelhanças entre passado e presente. A circunstância que orientou a escrita para a denúncia derrama um influxo diferente no texto, a ponto de Graciliano dar a impressão de haver escolhido apenas episódios traumáticos que configurassem sua meninice como um desfile de situações de opressão,

---

<sup>78</sup> Cf. ZAGURY, E. Op. cit.

encenado na casa paterna e na escola. Nestes ambientes hostis, a criança sente o peso da autoridade injusta que projeta o espaço da intimidade no ambiente social, onde é submetido a um sistema de regras, exterior e estranho a seu dia a dia, contrárias a seus interesses e suas necessidades.

A representação repercute de forma positiva na atitude deste eu que conjuga auto-exegese e construção da identidade, ao rever suas relações com outros sujeitos, ao longo do tempo e por diferentes ambientes. Enfatizar as dificuldades na aprendizagem recupera a situação vivida pelo menino e revela a permanência do desejo de superação como traço distintivo do procedimento do adulto. Movido por este desejo, o autor escreve e reescreve para atingir a palavra precisa (exata e necessária), motivado por suas próprias exigências, exigências próprias de perfeccionista. Tal rigor também pode ser visto como fruto de seu empenho como escritor e intelectual, movido por injunções que, em grande parte ele mesmo se impôs, sejam de ordem estética ou política.

Em Graciliano Ramos a disciplina do artista e cidadão formaliza sua fidelidade aos propósitos de que a arte deve construir e a vida deve revelar. Tradução exata de sua coerência política, artística e ideológica, sua vida e sua obra foram traçadas em “tábuas estreitas”: na mesa de estudos do menino, na escrivaninha do escritor, entre os panos sujos da cela, ou na cena pública, em tempos sombrios. Isto confere nova produtividade a uma auto-imagem gravada a partir de severa disciplina. Assim, o travo confessional em sua obra, mais do que evidenciar a “clara geometria do estilo”<sup>79</sup>, revela principalmente um modo de ser do escritor, no manejo da matéria referencial para produzir a obra literária.

Por sua vez, a novela de Guimarães Rosa apenas tangencia o motivo central nas memórias de infância canônicas - a escolarização -, pois a narrativa termina no momento em que o menino vai estudar na cidade. Calando sobre a viagem e o letramento,

---

<sup>79</sup> CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, p. 39.

transforma-os em silêncio, uma vez que, coincidindo com o final da narrativa de “Campo Geral”, conforme assinalou Benedito Nunes: “a vida nova começa para o Menino quando termina a história”<sup>80</sup>. Em contrapartida, a ênfase sobre a descoberta da miopia, e o uso de óculos<sup>81</sup>, pouco antes da viagem para ser submetido à escolarização regular - a “luz dos olhos” – tematiza o alargamento de horizontes, imagem com raízes na longa tradição ocidental que identifica o ver como forma privilegiada de conhecer - epifania.

A importância do episódio biográfico posto na literatura de ficção deve ser pensada no contexto da posição social do escritor, quando escreveu *Corpo de baile*. Para um artista que administrava muito bem a própria imagem, eger e ficcionalizar esta circunstância também expressaria o desejo de fixar, na sua história de vida, a superação de dificuldades vividas no universo rural. A valorização deste *turning point* fez o escritor ignorar “as coisas de rasa importância”, obediente a um princípio seletivo que orienta o projeto literário e faz uso de referências biográficas, assim referido em um dos contos de *Sagarana*: “A estória de um burrinho, bem como a de um homem é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.”<sup>82</sup>

Mas vale a pena traçar correspondências entre o gesto rememorativo que inspirou “Campo Geral” e o fulcro iluminista que sustenta a escrita canônica de memórias de infância, contextualizando historicamente o momento de produção desta obra. Assim como o projeto memorialista de Graciliano Ramos pode ser interpretada tendo em vista a experiência carcerária, vivida sob o regime de exceção, a ficcionalização da lembrança de infância realizada por Guimarães Rosa pode ser lida no panorama sócio-econômico que cerca a produção e divulgação de *Corpo de baile* (os idos de 1950), dominado pelo otimismo desenvolvimentista. A agenda do governo agora prescrevia modernizar o país, incrementando a urbanização e a industrialização. Diferente do claro intuito de denúncia

<sup>80</sup> NUNES, B. *O dorso do tigre*, p. 177.

<sup>81</sup> Este acontecimento foi confirmado várias vezes por Guimarães Rosa. Cf. DANTAS, P. *Sagarana emotiva*, p. 27: “Aquela miopia de Miguilim foi minha.”

<sup>82</sup> ROSA, J. G. *Sagarana*, p. 4.

que presidiu a escrita de *Infância*, e coerente com a instabilidade de uma era de incertezas, a forma como foi representado o fato biográfico em “Campo Geral” provoca uma leitura marcada pela ambigüidade. Esta ambigüidade que mistura biografia e ficção se deixa ver também a partir do posicionamento do escritor no campo político institucional. Ao invés de crítico do *status quo*, Rosa era um diplomata, que recebeu por telefone, da voz do presidente (de quem era amigo) a notícia de que tinha sido nomeado ministro de primeira classe, posto equivalente a embaixador. Além disso, o desempenho do cargo de representante diplomático exige discrição, o que vinha ao encontro de seu temperamento reservado.

Assim, narrar a experiência do menino que deixa para trás o mundo rural marcado pela pobreza que deveria desaparecer na voragem da modernização (desaparecimento que, na verdade, jamais ocorreu), poderia endossar os valores da ilustração iluminista e os objetivos declarados da política institucional da época. Porém, deixar esta mudança na sombra e no silêncio freia o entusiasmo pelas políticas adotadas, guardando distância crítica deste projeto, uma vez que o escritor conhecia de perto os impasses e as limitações de tal empreitada, sabendo que o empenho civilizatório, posto em andamento segundo aquele traçado, não tinha condições de resolver problemas estruturais. Em suma, a abordagem literária desta transição tanto poderia valorizar as possibilidades em aberto que a oportunidade parecia anunciar, quanto sinalizaria uma visada irônico-crítica sobre inconsistências e vacilações dos discursos talhados sob forte *élan* modernizante.

### 3. A ficcionalização das memórias de infância

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.

Walter Benjamin

No embate contra as forças dissolventes do esquecimento, na equação enunciada por Ecléa Bosi, a memória é trabalho<sup>83</sup>. Trabalho que envolve acumular, rasurar, apagar e reconstruir as lembranças - sempre obediente à necessidade de pacificar a inteligência em luta contra a incompletude e a incerteza -, para atender a interesses e características da personalidade daquele que rememora, e do seu desejo de construir um sentido para o futuro, a partir da leitura do passado<sup>84</sup>. Assim, o conteúdo trazido ao presente pelo gesto da memória mostra-se como texto que resultou de inúmeras revisões, decorrentes de censuras, interditos, negações, disfarces e apagamentos realizados pelo sujeito que lembra, submetido a interditos que assimilou na vida social, dramatizando uma flagrante conexão entre história pessoal e história coletiva.

Na tradição da escrita de memórias que pretendiam reconstruir o percurso de uma existência singular e autônoma, sujeita ao estatuto unitário da convenção biográfica (que desenha o sujeito uno, estável e isento de contradição), a impossibilidade de textualizar integralmente o passado levava o autor a incorrer, de forma mais ou menos consciente, em variados graus de ficcionalização. O grande hiato temporal e afetivo entre o momento da enunciação e a experiência passada favorece ao adulto reconstituir o vivido sob o forte acento da imaginação, por meio da prosa lírica. E esta, lastreada pela forte carga de

<sup>83</sup> BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 53. “Na maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.”

<sup>84</sup> Estas reflexões se inspiram na leitura de *Matéria e memória* (Henri Bergson), além dos clássicos ensaios de Sigmund Freud (especialmente “O bloco mágico”, “Escritores criativos e devaneios” e “Uma recordação de infância”), retomados pelos estudiosos Jean Yves Tadié e Marc Tadié, em *Le sens de la mémoire*.

subjetividade que preside todo processo evocativo, resulta da tensão irresolvida entre o uso afetivo das referências e o uso estético e referencial da afetividade. Por tudo isto, no relato de infância, a certificação histórica do narrado torna-se ainda mais difícil, uma vez que as provas documentais desapareceram, perdidas no tempo, ou foram empregadas segundo critérios seletivos de base mnemônica, fortemente subjetiva, e, por isso muito suscetíveis a censuras ou reconstituições imaginárias.

Muitas vezes, o gesto retrospectivo assumiu inflexão nostálgica que reduz o peso histórico da narrativa, para dar maior espaço à reinvenção compensatória do passado, revisto como idade de ouro da existência, por oposição a um presente anódino ou frustrante. Isto se verificou nas revisões francamente idealizadas da infância burguesa, como se pode ver nos textos canônicos de memórias de meninice deixados por autores tão diferentes como o Visconde de Taunay, Medeiros e Albuquerque e Humberto de Campos, referidos no capítulo anterior. A força desta reconstrução da experiência distante impregnou ideologicamente a tradição memorialista, deixando frutos tardios, como se vê até mesmo em *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego. Ainda que tivesse narrado sua existência de menino órfão, criado pelas tias maternas, castigado pelas crises de asma, solitário e ensimesmado, no último parágrafo de suas memórias, como balanço da experiência relatada e da sensação que lhe deixava o relato, o escritor paraibano deixa transparecer um acento de nostalgia, na metáfora que reúne o vôo do canário Marechal e o fim da infância:

Fui descendo para o quintal. Quem sabe? Talvez que o Marechal, vendo-me, viesse cair nas minhas mãos. E mal pus os pés por debaixo da goiabeira, ele voou para longe até sumir-se na distância. Ainda o vi como um pontinho no céu azul. Vi-o furando o espaço e correndo para o mundo. Lá se fora ele com os cantos que enchiam de alegria as minhas madrugadas de asmático. Lá se perdia ele para sempre, assim como estes meus verdes anos que em vão procuro reter.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> REGO, J. L. *Meus verdes anos*, p. 137.

Todavia, este deslocamento rumo ao vivido pode também desenhar a crítica a esta mesma tradição, negando a revisão idealizada da experiência, ou rompendo com o paradigma da escrita de memórias de infância como confissão naturalizada da experiência, negação e ruptura que constituem aspectos notáveis em *Infância*, de Graciliano Ramos. Porém, mesmo quando edulcora o passado ou critica o relato memorialista convencional, nenhuma abordagem da experiência se orienta pela gratuidade, pois a reconstrução discursiva das lembranças está subordinada a três funções inextricáveis que determinam a profundidade da auto-análise, a referencialidade do texto, e sua materialidade como objeto verbal constituído no diálogo com a tradição da autobiografia inspirada pela narrativa historiográfica convencional. Segundo a função introspectiva, as memórias expressam o empenho de autoconhecimento; de acordo com a função heurística, a escrita retrospectiva de si deseja mostrar e demonstrar um princípio ético, uma filosofia de vida, uma imagem de si, um modelo de conduta; finalmente, a função estética submete a referencialidade dos dados biográficos à elaboração formal da linguagem.

No campo das motivações de ordem afetiva e ideológica, o relato canônico da infância se nutre da causalidade de inspiração teleológica, de modo que o processo de conhecer o menino de outrora tenha como finalidade explicar o homem de hoje. Esta relação entre passado e presente acaba por constituir a autobiografia como verdade que mascara sua natureza de artefato; assim, seu teor pedagógico a converte em veículo celebrativo de uma individualidade a ser imitada, enquanto no campo estético a constrói como ficção ingênua de si, transformando a matéria memorial em relato submetido às leis de coerência interna e verossimilhança realista. Por este motivo, aí os lapsos são preenchidos com o auxílio da imaginação criadora e fatos que contrariam a teleologia ideológica do relato são elididos; além disso, não se acolhe o aleatório, o descabido, o

incoerente, o que disfarça seu caráter de objeto discursivo e encobre as matrizes normativas que constituem a figura exemplar do biografado.

Em *Infância* e “*Campo geral*”, a experiência vivida não é refeita segundo estas regras. Ao contrário, nestas obras se destaca a espessura literária do relato, pois ficam visíveis as estratégias discursivas que dão materialidade ao vivido, lembrado e narrado. Graciliano e Guimarães Rosa desafiam a ideologia conservadora que pautava a narrativa autobiográfica convencional, ao escolherem para textualizar episódios que desfazem a ingênua construção elegíaca de infância como “nunca mais” idílico, irremediavelmente perdido. Ultrapassando o plano temático, eles penetram no campo da organização do relato, pois em vez de priorizarem apenas a lembrança na construção das memórias, destacam também a importância do esquecimento na recriação do passado: Graciliano deixa visíveis no texto os lapsos da lembrança, através das cesuras e do exercício metalingüístico; Guimarães Rosa cerca o fato vivido, restaurado na novela, com fatos inventados, relativizando o teor de verdade biográfica do relato. Desta forma, estes escritores incorporam a produtiva interferência recíproca de biografia e ficção na escrita, tematizando os limites entre estas modalidades discursivas e refuncionalizando aspectos típicos da prosa romanesca, para abrir novas possibilidades interpretativas sobre as relações entre o vivido e o imaginado na constituição da obra literária.

### 3.1. “O inferno” e “O menino mais velho”: os relatos refletidos

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

*Graciliano Ramos*

Em “O inferno”, Graciliano Ramos retoma, no relato de Infância, um episódio já narrado em “O menino mais velho”, capítulo de *Vidas secas* (1938). Lidos em conjunto, estes segmentos narrativos mostram que as lembranças do escritor tomam consistência, derivando-se e se associando, mediante seu enraizamento escritural na página impressa. A singularidade obtida pela representação da mesma cena em textos regidos por diferentes contratos de leitura - ficção e autobiografia - provoca um estranhamento dos pressupostos da literatura marcada por forte referencialidade, que permeiam o romance regionalista e a narrativa biográfica.

Neste procedimento inusitado, Graciliano abala a ilusão referencial inerente a estas rubricas, anulando nexos de correspondência reflexa entre o texto e seus referentes extralingüísticos. Principalmente, ele ressalta a especificidade do trabalho escritural, reafirmando sua identidade como escritor de ficção. E converte o segmento “O menino mais velho” em “discurso prévio”<sup>86</sup> para o capítulo “O inferno”, de suas memórias, demonstrando que a restauração do passado é orientada pela imaginação romanesca, e por isso mesmo estará sempre inacabada, em aberto. E ao mediar a matéria biográfica pelo texto de ficção, Graciliano evidencia a distância entre o texto e seus referentes, para destacar o papel do sistema literário na origem de suas memórias, em lugar de situá-las nos acontecimentos vividos pelo autor do relato.

Este desvio perturba o curso da tradição narrativa interessada em explicar a excepcionalidade do biografado e justificar a excelência de sua obra. Segundo a lógica

---

<sup>86</sup> Esta expressão foi cunhada por Michel Pecheux, para definir o caráter transitório e dialógico de todo discurso, uma vez que este “remete a outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele ‘orquestra’ os termos principais ou anula os argumentos.” PEICHEUX, M. “Análise automática do discurso”. In GADET, F. e HAK, T. (org.) *Por uma análise automática do discurso*, p. 77.

desta historiografia linear, a biografia era constituída como enredo, no qual se destacava um fato primordial, situado na infância, de que derivaria uma trajetória ímpar. Porém, ao reproduzir, em clave autobiográfica, quase *ipsis litteris*, um fato textualizado como ficção, Graciliano recusa este modelo. Aí ele corta o fio que sustentava o relato de infância modulado como explicação primeira para a vida, enredada pelas estratégias de representação romanesca. Em vez de edificar um marco – ícone da gênese de uma vocação ou chave para interpretar a vida, Graciliano rompe a previsibilidade da série literária que situa cada nova obra como vir-a-ser de um memorialismo confortavelmente assentado como continuum, seqüência ininterrupta. Deste modo, ele se aproxima do conceito de origem, conforme definido por Walter Benjamin: em lugar de repetir o paradigma, a narrativa dá um salto - (*die Ursprung*) - capaz de abalar a história da representação realista<sup>87</sup>.

Revolvendo o fluxo da tradição, a escritura duplica a cena que reúne um fato passado - no plano da história vivida - a uma circunstância presente - no plano do relato da história -, em torno dos nexos entre infância e linguagem. Esta aproximação remete para o sentido primeiro da palavra “infante”, cuja etimologia define a criança que ainda não se expressa pela fala. Em Graciliano Ramos, a infância se refere a este breve período da vida humana, e, principalmente, ganha sentido político, revista como condição de alguém cuja linguagem é insuficiente para organizar o real, ficando, por isto sujeito àqueles que detêm o logos. A infância é revista como desqualificação; por isso, narrá-la não pode ser o registro de lembranças felizes, ou a descrição de um paraíso perdido, que o adulto deseja reconstituir pela escrita.

Para o intelectual que tem como centro de sua atividade a demanda do potencial crítico da palavra, narrar a infância, é encenar o desajustamento do homem no mundo, registrando, como assinalou Jeanne Marie Gagnebin: “a inabilidade, a desorientação, a

---

<sup>87</sup> BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 67-69.

falta de desenvoltura da criança em oposição à ‘segurança’ dos adultos”<sup>88</sup>. E, sobretudo, é mostrar sua estranheza diante do conhecido, atualizando a relação entre experiência e linguagem, vivida em condições desfavoráveis, que espelham dois diferentes contextos. Esta polaridade, que todo o tempo aponta para a incomunicabilidade, dramatizada na fala truncada e no diálogo impossível, foi estudada por Alfredo Bosi, no ensaio “Céu, inferno”. O crítico observou, em *Vidas secas*, freqüentes oscilações em certas falas, que podem ser atribuídas tanto ao narrador quanto aos personagens. Bosi identifica neste procedimento narrativo uma manifestação de “simpatia intelectual” do autor pelos desfavorecidos, pois a indefinição a respeito de quem enuncia indica que “Graciliano recolhe a palavra e a verdade do seu vaqueiro e reforça-as com o aval do narrador que tudo sabe.” E, refletindo sobre as relações de poder na sociedade, ampliando a questão da linguagem, chega a afirmar, a propósito do episódio “O menino mais velho”, de *Vidas secas* (e, pode-se acrescentar, de *Infância* também): “Infernal é não poder perguntar o que é inferno. Infernal é expor-se, de chofre e sem defesa, ao arbítrio que só o mais forte pode exercer.”<sup>89</sup>

Mediante a ampliação semântica da última frase, e tendo em vista a circunstância que provocou a escrita de memórias como denúncia da educação nordestina, aí se fundem vida e obra, passado e presente, família/escola e cárcere. E uma análise de Antonio Candido ajuda a compreender a dupla textualização do episódio. No ensaio “Ficção e confissão”, usando a metáfora da leitura como viagem, o crítico sintetizou a obra de Graciliano como “uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais”<sup>90</sup>. De acordo com esta leitura, e se levando em conta o fato de *Vidas secas* ter sido o último texto

---

<sup>88</sup> GAGNEBIN, J. M. “Infância e pensamento”. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 182.

<sup>89</sup> BOSI, A. “Céu, inferno”. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*, p. 16.

<sup>90</sup> CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, p. 13.

ficcional e Infância inaugurar a escrita de memórias de Graciliano, pode-se afirmar que este relato constitui a máxima interseção entre romance e autobiografia.

A cena repetida, replicada e glosada torna-se dúbia, espelhando-se como duplo. Com isto, o empírico e o simbólico se afastam, movimentando projeções recíprocas entre os textos, em uma mise en abyme, cuja presença na narrativa romanesca de Graciliano encena uma reflexão metalingüística sobre a escrita, representada, em linhas gerais, pela existência de um protagonista empenhado na escrita de um romance. Assim, o leitor realiza duas leituras simultâneas, pois, enquanto acompanha os fatos vividos pelo personagem, também desvenda seus métodos de criação. Muito mais do que simplesmente apresentar questões técnicas da escrita, o artifício narrativo de debruçar-se o narrador sobre a escrita de um romance favorece ao escritor Graciliano Ramos desenvolver, ainda no interior do enunciado, uma arte poética, uma arte política. Na reflexão metalingüística empreendida pelo narrador, Graciliano constrói um núcleo de experiência comum entre ele e seus personagens, discutindo questões éticas e estéticas, o papel do intelectual na vida de sua comunidade e o poder de representação da linguagem.

Atentos ao poder revelador da construção em abismo, Lúcia Helena Vianna e Hermenegildo Bastos produziram dois importantes estudos a propósito da narrativa deste autor<sup>91</sup>. Na leitura de *Angústia* feita por Lúcia Helena, a mise en abyme é analisada como princípio composicional da obra, provando o rigor da elaboração narrativa, assim desmentindo o julgamento desfavorável do autor, que freqüentemente lamentou sua publicação, por acreditar que fosse “indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas”, conforme registrou em *Memórias do cárcere*<sup>92</sup>. Desvendando, sob outra ótica, os meandros da escrita de Graciliano Ramos, Hermenegildo Bastos identifica, nos romances narrados em primeira pessoa, a autocrítica literária que o escritor empreendeu

---

<sup>91</sup> Cf. VIANNA, L. H. *A ponta do novelo: uma leitura de Angústia*, e BASTOS, H. J. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*.

<sup>92</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (vol. I) p. 18

durante a escrita de suas memórias do cárcere, e ainda interpreta a *mise en abyme* como representação artística das relações entre o biográfico e o ficcional.

Esta expressão foi primeiramente empregada neste sentido por André Gide, em seu *Diário*, em 1893: *J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme*. E foi por ele definida, de forma inaugural, como *un petit miroir convexe e sombre [qui] reflète, à son tour, l'extérieur de la scène où se joue la scène peinte*<sup>93</sup>. Nesta metáfora inspirada por um estudo sobre a pintura flamenga do século XV, já se anuncia a complexidade desta estratégia mimética que amplia e redefine a representação como artefato. Sua principal característica se deve ao estatuto icônico das artes plásticas, o qual produz uma cópia que modifica ligeiramente o original, com base em relações de contigüidade e similaridade. Se o enquadramento em escala menor já representa o modelo de forma distanciada, refletir a imagem através de um espelho pequeno e convexo acaba por reduzir e deformar o modelo; além disso, pouco iluminado, esconde detalhes da figura.

A leitura contrastiva dos segmentos de *Vidas secas* e *Infância* mostra a *mise en abyme* em seu caráter especular, pois estes dois textos se deixam ver como projeções em diálogo, sujeitas a leis próprias da representação e à ótica sob a qual se apreende e se recria o referente. Ao recuperar a cena, Graciliano submete a lembrança de infância a dois pequenos espelhos convexos e sombreados: a ficção, em que relata em terceira pessoa o que lhe sucedeu, revendo-se como personagem; e a autobiografia, na qual age como protagonista do ato de narrar, identificado como escritor. Refletidos, estes dois textos alargam o vazio entre fato empírico lembrado e fato refeito pela escrita, mostrando a ficcionalização da experiência como uma possibilidade entre muitas, sendo, por isso,

---

<sup>93</sup> In: RICARDOU, J. *Le nouveau roman*, p. 47.

sempre aproximativa e incompleta. Em conseqüência, a reiterada abordagem de uma mesma circunstância revê a presunção de verdade historicamente comprovável, cara aos relatos de infância canônicos e ao romance de corte verista.

*A mise en abyme* acaba por produzir uma rede de associações entre pares atados por relações de contigüidade, ligados pela relatividade e pela interdependência. Aí reverberam, num duelo verbal, fato e ficção, imaginação e lembrança, enunciado e enunciação, protagonista do passado e narrador do presente. Neste movimento, a escrita em abismo cria o texto como espaço de relações entre elementos, não o lugar estável do sentido apaziguado, pois dramatiza, de modo original, os liames entre o mundo da linguagem e o mundo da experiência sensível. Tal como o menino mais velho de Sinha Vitória, o escritor parece desejar “ir além dos signos opacos”<sup>94</sup> das representações de mundo convencionalizadas.

O acontecimento narrado pela ficção e pelas memórias pode ser traduzido em poucas linhas. O menino interroga a mãe sobre uma palavra corrente na linguagem familiar - inferno. Insatisfeito com a resposta, que apresentava contradições e pontos obscuros, por isso mesmo desafiando sua capacidade de entender segundo a lógica do pensamento infantil dependente da experiência concreta, ele lhe pergunta se já estivera lá. Irritada com a impertinência do filho, ela o castiga, encerrando o interrogatório. Este episódio miniaturiza, ligeiramente modificado, temas fulcrais da poética de Graciliano Ramos, que refletem e fazem refletir sobre o vivido, suscitados pelo encarceramento: a manifestação de uma verdade fundamentada na experiência e as opressivas relações de poder que marcam a sociedade brasileira, seja nos limites da família, no espaço da escola, ou nas relações do intelectual com a ordem vigente. Com esta redação, o episódio consta de *Vidas secas*:

---

<sup>94</sup>BOSI, A. *Céu, inferno*, p. 10.

Deu-se aquilo porque Sinha Vitória não quis conversar com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de Sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros.

O menino foi à sala interrogar o pai, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

— Bota o pé aqui.

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atrás do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a forma do calçado e bateu palmas:

— Arreda.

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

— Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

— A senhora viu?

Aí Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia.<sup>95</sup>

Assim o acontecimento foi narrado em *Infância*:

*Um dia, em maré de conversa, na prensa do copiar, minha mãe tentava compor frases no vocabulário obscuro dos folhetos. Eu me deixava embalar pela música. E de quando em quando aventurava perguntas que ficavam sem resposta e perturbavam a narradora.*

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Exprimia um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões. E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa que exigi uma descrição. Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras. Não havia ã plantas, nem currais, nem lojas, e os moradores, péssimos, torturados por demônios de rabo e chifres, viviam depois de mortos em fogueiras maiores que as de São João e em tachas de breu derretido. Falou um pouco a respeito dessas criaturas. /.../ Quando minha mãe falou em breu derretido, examinei a cicatriz do dedo e balancei a cabeça, em dúvida. Se o pequeno torrão, esmagado com o peso de meio quilo, originara aquele desastre, como admitir que pessoas resistissem muitos anos a barricadas cheias derramadas em tachas fundas, sobre fogueiras de São João?

— A senhora esteve lá?

Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia.

— Eu queria saber se a senhora tinha estado lá.

Não tinha estado, mas as coisas se passavam daquela forma e não podiam passar-se de forma diversa. Os padres ensinavam que era assim.

— Os padres estiveram lá?

<sup>95</sup> RAMOS, G. *Vidas secas*, p. 57-58.

A pergunta não significava desconfiança na autoridade. Eu nem pensava nisso. Desejava que me explicassem a região de hábitos curiosos. Não me satisfaziam as fogueiras, as tachas de breu, vítimas e demônios. Necessitava pormenores.

Minha mãe estragara a narração com uma incongruência. Assegurara que os diabos se davam bem na chama e na brasa. Desconhecia, porém, a resistência das almas supliciadas. Dissera que elas suportariam padecimentos eternos. Logo, insinuara que, depois de estágio mais ou menos longo, se transformariam em diabos. Indispensável esclarecer esse ponto. Não busquei razões, bastavam-me afirmações. Achava-me disposto a crer, aceitaria os casos extraordinários sem esforço, contanto que não houvesse neles muitas incompatibilidades. Reclamava uma testemunha, alguém que tivesse visto diabos chifrudos, almas nadando em breu. Ainda não me havia capacitado de que se descrevem perfeitamente coisas nunca vistas.

— Os padres estiveram lá? Tornei a perguntar.

Minha mãe irritou-se, achou-me leviano e estúpido. Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam tudo no seminário, nos livros. Senti forte decepção: as chamas eternas e as caldeiras medonhas esfriaram. Começava a julgar a história razoável, adivinhava por que motivo Padre João Inácio, poderoso e meio cego, furava os braços da gente, na vacina. Com certeza, Padre João Inácio havia perdido um olho no inferno e de lá trouxera aquele mau costume. A resposta de minha mãe desiludiu-me, embaralhou-me as idéias. E pratiquei um ato de rebeldia:

— Não há nada disso.

Minha mãe esteve algum tempo analisando-me, de boca aberta, assombrada. E eu, numa indignação por se haverem dissipado as tachas de breu, os demônios, o prestígio do Padre João Inácio, repeti:

— Não há não. É conversa.

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram chineladas e outros castigos oportunos. (p. 77-81)

No confronto entre a parte e o todo - “O inferno” e Infância -, verifica-se um espelhamento miniaturizante, pois ocorre uma mise en abyme desdobrada em diferentes níveis, seja no plano do assunto, no desenho dos personagens, no desenrolar da cena, ou na organização do diálogo. O mesmo se verifica no segmento “O menino mais velho”, que constitui um homólogo, em escala menor, de Vidas secas. Aí, o primogênito se desdobra em Fabiano, que sofre os revezes da ordem discricionária, assentada sobre a violência contra o mais fraco, exercida pela imposição de humilhante subalternidade, e pela interdição de qualquer forma de discordância, culminando em agressão física.

A semelhança entre os segmentos que narram o combate desigual entre mãe e filho constrói uma forte coerência interna capaz de transformar uma narrativa em contexto para a leitura da outra, tendo em vista que a escolha deste incidente para ser duplamente

textualizado pode ser estendida até identificar as relações degradadas pela violência: a rígida hierarquia, o poder de mando baseado na força, a intimidação, e a exteriorização de uma fúria reprimida como formas de intermediar tanto a assimetria entre adultos e crianças quanto entre os representantes da ordem institucional e aqueles que ousam contrariar a voz dominante.

Na relação entre a narrativa e sua homóloga em escala menor, ocorre o que André Gide chamou de *mise en abyme révélatrice*. Segundo ele, esta “*résume le grand récit qui le contient, il joue le rôle d’un revelateur*”<sup>96</sup>. Para isto, a narrativa menor reduplica o texto maior, que imita ou sublinha, enquanto o condensa, narrando fatos mais simples e mais breves, o que acaba por dotá-la de uma clareza quase esquemática. Deste modo, o diálogo entre o menino e a mãe explicita o próprio assunto da obra, constituindo uma reflexão em escala intradieética sobre um aspecto de nível extradiegético. Aí se verifica uma mimese crítica, porque a modificação que a narrativa menor introduz alerta para outros ângulos da realidade que passam despercebidos mesmo para o observador atento. Assim, do ponto de vista das relações internas entre o texto e seus segmentos, o relato decalcado é fração que miniaturiza o relato de memórias, pois a cena se repete ad infinitum, marcada pelo caráter conflituoso da convivência naquele universo e pela dificuldade no manejo do código escrito.

No plano temático, ressonâncias semânticas e reverberações sonoras acentuam a homologia entre o texto maior e o menor, pois fazem repercutir inferno (uma situação específica narrada pelo segmento das memórias) em infância (o período relatado nas memórias), como imagens do sofrimento que se repetia durante a aprendizagem da leitura, equivalendo a outras situações dolorosas vividas pelo protagonista no relacionamento problemático com os adultos, num ambiente de autoritarismo. A cena

---

<sup>96</sup> In RICA RDOU, *J. Le nouveau roman*, p. 49.

pode ser vista como um fractal, também no plano da história do indivíduo Graciliano Ramos - seja a criança castigada, seja o escritor encarcerado.

Este fractal ainda se projeta sobre as vidas secas, porque narrar a situação vivida pelo menino Graciliano projetado no filho de Sinha Vitória, deixa de significar o relato de uma existência singularizada, para ilustrar a relação entre adultos e crianças, numa certa geografia sócio-econômica do país, na virada do século XX. Graciliano refaz, como em toda autobiografia, a vivência de um sujeito particular; porém, suas memórias partem de um texto ficcional que, como qualquer ficção, produz uma representação generalizante do mundo. Assim, a feitura da obra reafirma o papel da atividade imaginativa na escrita autobiográfica. Refletidos e emparelhados, os textos ultrapassam tempo e espaço, reavaliam o papel da memória e da ficção na representação do passado, e acentuam sua dimensão histórica no presente do relato, para grafar a permanência das relações desiguais e violentas, tanto na esfera íntima quanto na vida pública, representadas tanto pela ficção quanto pelo depoimento.

A dupla textualização do fato destitui o episódio de excepcionalidade, retirando a ênfase sobre o anedótico, redimensionando o caso pessoal isolado, para que a vivência do autor seja revista como espelho e reflexo da história de todos os meninos sujeitos a cocorotes. Este movimento de generalização foi reconhecido por Fernando Cristóvão, que percebeu na obra de Graciliano a narrativa de uma “infância-tipo numa certa geografia e sociologia”, descolada do contorno biográfico convencionalmente centrado no “eu”<sup>97</sup> E Cristóvão ainda interpretou esta característica como exemplaridade, uma vez que

Graciliano não conta simplesmente sua infância bisonha, vivida no medo, sem alegria, mas a infância de qualquer criança nordestina do interior, que nasce e se desenvolve no quadro numa natureza hostil e no seio de famílias demasiado austeras, onde a ternura é fraqueza a banir e a agressividade uma virtude que

---

<sup>97</sup> CRISTÓVÃO, F. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*, p. 28.

garante a sobrevivência contra os diversos condicionamentos direta ou indiretamente ecológicos.<sup>98</sup>

Assim, para recriar o ambiente que deveria dar forma ao que o escritor preso recortava de sua meninice sob o jugo da opressão ele abre espaço a muitos outros viventes das Alagoas. Prova disso, dos 39 micro-relatos que compõem *Infância*, em 16, dominam personagens que influíram na formação de sua personalidade. Deste modo, seus familiares, os professores, Padre João Inácio, o moleque José, José da Luz, Chico Brabo, Fernando, Mário Venâncio, Seu Ramiro e alguns outros configuram uma galeria que movimentada poliedricamente a vida interiorana, desenha uma comunidade multifacetada e informa sobre os modos de agir e pensar numa dada conformação histórica. Mais do que apenas tecer uma crônica de costumes, a presença de tantas pessoas desempenhando papel destacado denota a recusa do modelo consagrado da autobiografia como instrumento apologético de um indivíduo notável, moldado sob as influências da família e da escola.

Despojando-se de excepcionalidade, Graciliano se torna apenas mais um dos “tipos miúdos, desses que fervilham em todas as cidades pequenas do interior”, como se referiu aos personagens de seus romances, em um texto bastante elucidativo da criação dessa “gente que arrumada em volumes, [dele] se distanciou”<sup>99</sup>. Este grupo inclui seus familiares, esquematicamente representados, reduzidos à escala dos outros personagens de sua infância, o que diminui sua influência na formação do menino.

Pai e mãe parecem potencializar os piores caracteres do clã patriarcal, conjugando autoritarismo na esfera íntima com tibieza na vida social. São revelados tanto a partir de descrições e comentários avaliativos do escritor como se vê na narração e nos diálogos, pontuados por gritos, berros e imprecações, afogados em azedume e rispidez. Longe de mostrar estas características como idiossincrasias inerentes à psicologia do indivíduo, e

---

<sup>98</sup> Idem, *ibidem*, p. 28-29.

<sup>99</sup> RAMOS, G. “Alguns tipos sem importância”. In: \_\_\_\_\_. *Linhas tortas*, p. 190.

evitando naturalizar as relações familiares baseado em juízos idealistas, o escritor interpretou a instabilidade de humor e a aspereza, tanto quanto os modos ora subservientes, ora arrogantes, dos pais no contato social fora da família como constitutivos de respostas comportamentais a uma certa conjuntura sócio-política, marcada por desmandos e instabilidade. Assim, Graciliano produziu uma equivalência entre a dubiedade dos retratados e a duplicidade do olhar autobiográfico, ele coloca lado a lado a opinião da criança e a compreensão de adulto:

Espanto, e enorme, senti ao enxergar meu pai abatido na sala, o gesto lento. Habituara-me a vê-lo grave e silencioso, acumulando energia para gritos medonhos. Os gritos vulgares perdiam-se; os dele ocasionavam movimentos singulares: as pessoas atingidas baixavam a cabeça, humildes, ou corriam a executar ordens. Eu era ainda muito novo para compreender que a fazenda lhe pertencia. /.../ Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele e de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta.” (p. 29)

A persistente acrimônia da mãe tinha outra procedência: a dupla opressão da mulher na sociedade patriarcal. No plano do imaginário calcado na doutrina religiosa, a conduta feminina era moldada pelos relatos edificantes dos folhetos, ou assombrada por vaticínios. No âmbito da vida conjugal, casada aos treze anos com homem bem mais velho, e humilhada por acolher compulsoriamente seus filhos naturais, Maria Amélia ainda tinha que suportar os rompantes de ira do marido e os percalços econômicos da família. Assim, logo após narrar a repercussão sobre sua mãe da leitura de um folheto que anunciava a passagem de um cometa e a consequente destruição da Terra, Graciliano comenta:

Às vezes minha mãe perdia as arestas e a dureza, animava-se, quase se embelezava. Catorze ou quinze anos mais novo que ela, habituei-me, nestas tréguas curtas e valiosas, a julgá-la criança, uma companheira de gênio variável, que era necessário tratar cautelosamente. Sucedia desprecatar-me e enfadá-la. Os catorze ou quinze anos surgiam entre nós, alargavam-se de chofre - e causavam-me desgosto. (p. 77)

Num único capítulo - “Manhã - o escritor dá notícia sumária do restante de sua parentela. “Uma santinha morena e encarquilhada, um velhinho autoritário que embirrava com meu pai” - é como descreve o casal de bisavós. Nenhuma simpatia pela avó “grave, ossuda”, que “tinha protuberâncias na testa e bugalhos severos”, e cuja bondade parecia ter sido sufocada por “desgostos íntimos”, infligidos pelo marido ciumento. O avô materno é revestido de notações irônicas: pecuarista mal-sucedido, foi comparado aos patriarcas bíblicos “religiosos e carnívoros”. Em sua fazenda, o menino Graciliano podia conviver com uma antiga ordem senhorial, sem idealizações, sujeito ao ritmo da natureza que castigava o gado e as pessoas no período de seca prolongada.

Os irmãos são conotados como “manchas paradas”. Em contrapartida, a única que se move merece segmento exclusivo da narrativa: Mocinha, a irmã natural, foge, desaparecendo da vida de todos. Sua força interior, traduzida na vontade obstinada de casar com o homem que amava, e a beleza física inexistentes nos outros filhos de Sebastião Ramos, aumentam uma diferença que acaba por engendrar sua exclusão, vista que era como o outro desejado e temido, próximo, mas estranho e, por isto, ameaçador.

No outro extremo deste conjunto, se destaca o avô paterno, descrito como uma “figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupada em fabricar miudezas”, dono de habilidade e paciência notáveis, pois, mesmo sem ter tido mestres, conhecia diversos ofícios. “Achacado” - tanto por doenças quanto por ter sido “enganado por amigos e parentes sagazes” - este antigo dono de engenhos “arruinara e dependia dos filhos”. Dado ao canto e à fabricação de urupemas (peneiras de fibra vegetal), com ele o autor se identifica, ao reconhecer a herança de uma “absurda vocação para as coisas inúteis”. Caracterizando-o, Graciliano chega a usar o plural inclusivo, no aparente rascunho de um auto-retrato:

Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não era paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os

fatos exteriores não perturbam. /.../ 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. (p. 22)

E Graciliano acrescenta: “insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sólidas, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável”. Nesta avaliação, tomando-se as urupemas rijas e sólidas, despojadas de adornos, produzidas mediante uma “obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam”, como metáfora do processo de escrita e do próprio texto de Graciliano, a afinidade entre avô e neto fica ainda mais acentuada. E também no compartilhamento de uma atividade considerada acessória e de pouca importância num ambiente dominado por valores pragmáticos, refletida na “vocação absurda para as coisas inúteis”, Graciliano resume sua condição frente aos padrões de gosto literário da sociedade brasileira, que valoriza a “prosa fofa” e “as urupemas corriqueiras, enfeitadas e frágeis”.

Na reconstituição literária da história de vida de Graciliano, a presença do grupo social exterior à família e a definição da ancestralidade mediante a identificação do escritor com o avô como homo faber desmancham a função ideológica do relato memorialista como meio de construir uma história tradicional das origens do herdeiro de um patrimônio econômico e simbólico, avalizado pelo sobrenome ilustre. Assim, o escritor recusou a construção biográfica inspirada pelo elogio do individualismo. Simetricamente, na prosa romanesca, deu novo influxo à literatura brasileira que tratava de temas sociais, nos anos de 1930-1940, conforme valorizou Antonio Candido.

Este crítico ressaltou que, na ficção da época, era “marcante a preponderância do problema sobre o personagem”, efeito do peso das questões coletivas “no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história”<sup>100</sup>. E identifica nesta produção,

---

<sup>100</sup> CANDIDO, A.. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*, p. 123-124.

herdeira do neonaturalismo e iluminada pela ideologia marxista, o trato preferencial de temas referentes às transformações econômicas e sociais em curso: a decadência da aristocracia rural, a formação do proletariado, o êxodo rural e a adaptação dos migrantes à vida na cidade. Todavia, na ênfase sobre dramas coletivos, a singularidade existencial dos personagens corria o risco de ser recalcada, paradoxalmente, pela arte interessada em denunciar os problemas. Ao contrário de outros romancistas da chamada literatura social da época, Graciliano enfrentou esta dicotomia, mantendo a perspectiva crítica, sem sucumbir a simplificações realistas nem ceder a armadilhas sentimentais. Conforme avaliou Candido, principalmente em São Bernardo, “a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político”<sup>101</sup>.

Este procedimento atinge o máximo em *Vidas secas*. Pode-se afirmar que um dos mais sérios problemas sociais abordados pela literatura brasileira é a ocorrência periódica das secas prolongadas e seus efeitos sobre a vida das populações rurais. E impelido pela coisa sentida e observada - a vida do homem rústico e quase selvagem do sertão, que conhecia bem - o escritor mostrou o mundo regido pela hostilidade da terra castigada pela estiagem, ou dominado pelas relações sociais baseadas na força, filtrando esta representação pela sensibilidade de cada personagem. Por isto, as impressões sobre a experiência, a expressão de sonhos e temores é mostrada em capítulos em que Fabiano, Sinha Vitória, os dois meninos e a cadela Baleia se destacam no centro da cena. Em conjunto, os segmentos narrativos de *Vidas secas* constituem um painel móvel, incompleto e subjetivado da realidade, que pode ser aproximado da pintura estética cubista, e da montagem cinematográfica, baseada na descontinuidade e na fragmentação das imagens, para melhor encenar a perda, pelo homem, de referências fixas e estáveis no mundo regido por normas desumanas.

---

<sup>101</sup> Ibidem, p. 124.

Coerentemente, nas memórias do autor alagoano, a dialética entre o indivíduo e o grupo social, aparece em um recurso estético, que expressa a instabilidade do indivíduo, num mundo sem referências fixas: Graciliano elide seu próprio nome. Segundo Pierre Bourdieu, o nome próprio “institui uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as histórias de vida possíveis”<sup>102</sup>. No relato da experiência carcerária, o escritor usa um designativo de valor semântico generalizante, como se vê nestes excertos do primeiro volume das *Memórias do cárcere*:

Em certa ocasião a voz estridente de Benon chamou-me longe:  
 — Fulano. (p. 158)  
 Avizinhei-me da grade, vi diante de mim um belo rapaz de ar tranqüilo, voz lenta, risonho:  
 — Quem de vocês é Fulano?  
 — Eu. Que é que há?  
 Estendeu a mão através dos varões:  
 — Vim conhecê-lo. Sou Hermes Lima.  
 — Oh! Diabo! Exclamei, sacudindo-lhe o braço, num espanto verdadeiro. Um Professor de universidade, tão novo! Eu o supunha velho. (p. 300)  
 — Fulano, venho lhe pedir desculpa. Fui injusto com você há pouco. (p. 340)

Aí, o esvaziamento da identidade, expresso pelo uso da palavra “fulano”, de certo modo sintetiza o que ele registrou, narrando o momento de sua prisão em Maceió, pouco antes de ser trazido para o Rio de Janeiro com outros detidos, no porão do navio “Manaus”: “Comecei a perceber que as minhas prerrogativas bestas de pequeno-burguês iam cessar, ou tinham cessado.”<sup>103</sup> Relatando a experiência carcerária dez anos depois de haver sido solto, Graciliano avaliou, numa prolepse, a mudança que se processaria em sua vida, mergulhado, como os outros presos, em um “mundo horrível de treva e morte”. Esvaziando sua singularidade, contida no nome que naquela época, já o identificava como um dos maiores escritores brasileiros, ele denuncia que, no estado de exceção, o

<sup>102</sup> BOURDIEU, P. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M. M. e AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*, p. 186.

<sup>103</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (vol. I), p. 48.

reconhecimento de seu trabalho artístico e de sua participação política eram “prerrogativas bestas de pequeno-burguês”, nada valendo no ambiente assombrado por criminosos que aterrorizavam o cotidiano do cárcere, e nada significando para o Estado que aviltava igualmente os condenados por crimes comuns e os presos por razões políticas.

Em *Infância*, seu nome de batismo também desaparece por completo. Por isso, só é possível identificar o menino projetado no escritor mediante conhecimentos exteriores ao relato. Acentuando a condição subjugada da criança no mundo hostil até para os adultos, em “Cegueira” o autor repisa a recordação dos apelidos que o inferiorizavam:

Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega.

Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiúra, ao desengonço. Não havia roupa que me assentasse no corpo: a camisa tufava na barriga, as mangas se encurtavam ou alongavam, o paletó se alargava nas costas, enchia-se, como um balão. Na verdade, o traje fora composto por costureira módica, atarefada, pouco atenta às medidas. Todos os meninos, porém, usavam fatiotas iguais, e conseguiam modificá-las, ajeitá-las. Eu aparentava pendurar nos ombros um casaco alheio. Bezerro-encourado. (p. 139)

Mais do que se referir à situação do menino vendado, que se arrastava pela casa durante as freqüentes crises da infecção que lhe atacava os olhos, o outro apelido se refere aos sentimentos engendrados pela brincadeira que maltratava ainda mais a sensibilidade da criança solitária e taciturna:

A outra alcunha era mais insultuosa que a primeira. Lembrava-me de jogo infantil e arrelivava-me:

- Cabra-cega!
- Inhô.
- De onde vem?
- Do mundéu.
- Trouxe ouro ou prata?
- Ouro.

Largavam em seguida uma porcaria que tinha besouro como rima; se a resposta fosse prata, a indecência terminava em barata. Eu abominava os nomes sujos, a brincadeira imunda enojava-me. Não sabia porque me batizavam daquela forma. Se se referissem a um cavalo cego, não me

ofenderiam tanto. Com certeza pensavam no diálogo, lançavam-me indiretamente as grosserias ligadas ao besouro e à barata. (p. 139-140)

Apagando seu nome, o escritor recusa a descendência patrilinear - enfatizada pelos relatos autobiográficos canônicos, que expressavam o orgulho de pertencer a uma família importante - e opta pela identificação com o grupo de anônimas vítimas de problemas semelhantes. Mais do que isto, ele externa uma crítica às formas de mando que repercutiam na esfera pública e nos espaços da intimidade. Para mudar o foco sobre este assunto, o relato dissolve a idéia-matriz de família baseada na consangüinidade, para denunciar esta forma de assujeitamento sofrida na infância.

Diluir a ascendência equivale a recusar a pertença ao ordenamento discricionário - seja no passado familiar, seja no presente da violência do Estado - e denunciar as projeções autoritárias nutridas pela reversibilidade entre a vida íntima e o mundo público, dominantes na vida institucional brasileira. Herança do passado escravocrata, alimentado pela simbiose entre as relações privadas e a organização social e política do país, o autoritarismo constitui um traço da história brasileira, e uma forma de ostentação incontestável de mando senhorial e patriarcal. Subsistindo tanto nas relações da vida íntima quanto nas práticas oligárquicas, este traço capital da formação do Brasil tem no nepotismo e na aliança com os setores dominantes da vida em sociedade (a Igreja Católica, os proprietários de grandes extensões de terra, “caciques” políticos e setores das Forças Armadas) suas estratégias preferenciais de administração da vida política e do gerenciamento de privilégios econômico-financeiros.

Sérgio Buarque de Holanda<sup>104</sup> revolveu as raízes ibéricas da nacionalidade brasileira, a fim de desvendar a espessura de verniz da famosa “cordialidade” que rege as práticas familiares e sociais do povo, tributárias da ordem colonial. E é nestas práticas de sociabilidade que ele vai identificar as matrizes culturais do paternalismo, que encobre

---

<sup>104</sup> HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*.

igualmente o populismo e a ditadura. Na realidade do Estado Novo, esta análise adquire força de incômodo retrato, num cenário político dominada pela figura do presidente Getúlio Vargas, que personalizava o poder centralizado num líder carismático, de práticas populistas. Identificando o Estado com a Nação, negava a idéia de sociedade marcada pelo dissenso. Acentuando o autoritarismo desta construção ideológica, a imagem de Getúlio como o “pai dos pobres” contribuía para fomentar forte apoio popular, inibindo a organização social representativa, inclusive com a implementação de leis que estabeleciam o controle do Estado sobre as organizações classistas e estatuíam um conjunto de reformas trabalhistas e previdenciárias que determinavam a tutela estatal no mercado de trabalho. Personalismo e populismo, gerenciamento da vida institucional a partir de medidas intervencionistas e a transformação da autoridade do presidente em “autoridade suprema do Estado” e em “órgão de coordenação, direção e iniciativa da vida política”<sup>105</sup>, refletiam e, de certo modo referendavam do ponto de vista institucional, as práticas autoritárias do clã senhorial patriarcal, vigentes desde os tempos coloniais, produzindo uma identificação ideológica da figura do ditador com a imagem do pai e o reflexo do ordenamento político na família.

E é na instável confluência de biografia, História e ficção, precisamente na escrita duplamente enfática de um acontecimento vivido que emblematiza as relações de poder e de mando, que *Vidas secas* e *Infância* promovem uma revisão da infância segundo um sentido político. Nestas refrações, a intensidade de uma cena da vida pessoal - marca do relato de si - se funde com a densidade da história coletiva, reunindo um episódio cotidiano a um traço da cultura brasileira marcada pela força, pelo arbítrio e pelo desbordamento das estruturas de poder do espaço da intimidade para a vida pública. Em consequência, tanto a ficção quanto a narrativa de memórias assumem valor testemunhal,

---

<sup>105</sup> GOMES. A. de C. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado.” In: NOVAIS, F. A. (coord.) *História da vida privada no Brasil* (vol. 4): contrastes da intimidade contemporânea, p. 489 -558.

uma vez que dão forma ao olhar de alguém que, em determinado momento, faz a crônica de seu passado, ou cria uma interpretação própria da História. Com isto, a narrativa de Graciliano mostra novo aspecto de sua força analítica, ao tratar grandes problemas e suas repercussões sobre a vida das pessoas comuns.

Assim, ao destacar duplamente uma cena que trata da referencialidade da linguagem, aliada a seu poder de sugestão lançado ao imaginário do ouvinte/leitor, Graciliano tanto quanto enfatiza o trabalho da representação, também reafirma sua identidade como escritor para quem a experiência é condição para a literatura. Seja na prosa romanesca, seja nas memórias, a desconfiança do menino a respeito da descrição do inferno feita pela mãe é exemplar. Ao elaborar como ficção e autobiografia as relações entre linguagem e experiência, o texto reflete o dado temático como questão técnica a ser enfrentada pelo escritor. Este lembra um fato vivido na infância - o confronto com a mãe - e põe em evidência o presente - a escrita de memórias, que acolhe um texto ficcional para demonstrar que a experiência de escrever também é fato importante em sua história de vida, constituindo, por isso, condição para a escrita. Escrita da memória, o relato autobiográfico narra acontecimentos perdidos no tempo e recuperados na linguagem; memória da escrita, ele faz com que o escritor e seus leitores possam reler a vida à luz da obra, relendo o conjunto da obra à luz do texto que está escrevendo.

Transformar uma lembrança de infância em substrato referencial para a prosa romanesca e depois reescrevê-lo como relato memorialista mostra que, para um escritor, a escritura é fato tão importante quanto os demais, sendo fundamental para traçar a biografia. Em Memórias do cárcere, Graciliano executa um intenso exercício metalingüístico, desde o primeiro capítulo, quando discute longamente a composição da narrativa. Aí, questiona o papel da memória, assumindo a arbitrariedade do ângulo narrativo, e aceitando as interferências da imaginação, da conveniência e dos interditos. Ao longo da escrita, enquanto narra uma situação-limite, Graciliano se revela um crítico

de sua obra, produzindo o relato da experiência prisional como memórias de escritor. Deste modo, não apenas narra os acontecimentos vividos naquele período, mas também reflete sobre os romances que escrevera, comentando e avaliando sua produção literária, assim como revê o que sucedeu em sua vida, para culminar no encarceramento. Portanto, em sua revisão do passado, dez anos após ser libertado, ele vê seus livros como marcos de sua história pessoal. Por isso, irrompem comentários e dúvidas a respeito de seus romances, num processo reiterativo que tece forte intertextualidade no interior da obra, e minimiza a clivagem entre biografia e ficção em sua escrita.

Este amálgama atinge o máximo, e funciona como encenação da escritura no capítulo 29 da primeira parte das *Memórias do cárcere*. Usando pouquíssimos elementos: uma garrafa de aguardente, e um “sopro salgado” - a brisa marinha que, presente em sua casa em Maceió e no navio que agora o transportava, reunia passado e futuro, facilitada pelos efeitos da bebida - e a lembrança do “romance difícil, interrompido várias vezes, entregue à datilógrafa ainda bastante sapecado”, Graciliano revive, em um jogo entre proximidade e distância, as condições em que escrevera *Angústia*:

O rótulo de tintas vivas, colado ao vidro, forçava-me a um lento recuo no tempo. A sala de jantar da minha casa em Pajuçara reconstituía-se. Era noite. Sentado à mesa, entranhava-me na composição de largo capítulo: vinte e sete dias de esforço para matar um personagem, amarrar-lhe o pescoço, elevá-lo a uma árvore, dar-lhe aparência de suicida. Esse crime extenso enojava-me. Necessários os excitantes para concluí-lo. O maço de cigarros ao alcance da mão, o café e a aguardente em cima do aparador. /.../ perto, a garrafa de aguardente. /.../ A voz dele [Mário Paiva], um burburinho, desmaiava no som das ondas, do vento; as ondas não quebravam no costado velho da embarcação, o vento não entrava pela vigia: eram ruídos longínquos a embalar-me o trabalho, na minha sala de jantar.

O braço estendido sobre a tábua nua, movia-se em direção à garrafa, que já não estava sobre o aparador. A toalha e os papéis tinham desaparecido. /.../ Esquisito. Um mês antes isso não tinha realidade, ou tinha uma realidade confusa vista nos telegramas dos jornais.<sup>106</sup>

Com a mesma força de condensar presente e passado, fato narrado e formas de enunciação, a dupla abordagem do episódio referente à palavra inferno não configura

<sup>106</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (vol. I), p. 181-182.

então interesse meramente anedótico como fato biográfico. Tendo como eixo temático a relação entre linguagem e poder - poder de nomear, poder de punir -, este procedimento esculpe a imagem do intelectual, questionando as motivações, os meios e os fins de seu ofício, enquanto reflete sobre o valor e o papel da arte no mundo da experiência. Na figura do protagonista envolvido com a escrita de um livro, como acontece em *Caetés*, *Angústia* e *São Bernardo*, Graciliano alerta para o perigo de mistificação corrido pela literatura nas malhas do beletismo, que esconde, sob elaborados torneios verbais, a superficialidade das idéias e veicula a ideologia subjacente ao tratamento reducionista e esquemático das questões sociais. E, ainda que tenha como propósito a denúncia destes problemas, por construir um análogo do mundo, a literatura pode avalizar instituições iníquas, ao lhes conferir valor de eternidade.

Mas quando João Valério, Luís da Silva e Paulo Honório se entregam a seus projetos literários, a literatura é reabilitada como algo capaz de pensar criticamente o passado e dar sentido ao futuro, constituindo um aliado da autoconsciência. Neste sentido, a arte pode dar conhecimento (ou impedir que se esqueça) de uma realidade que muitos desejam ignorar ou simplesmente desconhecem. Graciliano enfrenta esta relação precariamente equilibrada numa clave de desconfiança quanto à literatura, ao mesmo tempo desejada e repelida. Em sua condição de objeto suscetível às constringências da vida política a obra literária é, ao mesmo tempo, desejada como ferramenta de desalienação e materialização de um momento de beleza; porém, dada a sua circulação restrita aos que detêm o acesso aos bens materiais e simbólicos, pode se converter em instrumento de legitimação do que ela deseja denunciar. Em *Linhas tortas*, o comentário a respeito da publicação, na França, de um romance de Jorge Amado deixa entrever este conflito:

Jubiabá é, pois uma espécie de contrabando literário – e está aí o maior elogio que podemos fazer-lhe; tem de impor-se por suas virtudes. Infelizmente foi publicado pela N.R.F. e custa vinte e oito francos, que traduzidos no Brasil significam aí uns vinte e dois mil-réis. Seria melhor ter saído numas dessas brochuras de capa amarela que se vendem a

três francos e meio. Melhor para o público europeu, é claro. Entre nós, o livro ganha por estar em língua estrangeira e ser caro. Pessoas finas que desprezaram o volume da José Olympio ilustrado por Santa Rosa vão achar excelente a mercadoria importada. O que será muito bom: o romance de Jorge Amado conquistará alguns leitores indígenas.<sup>107</sup>

Impedida de abdicar de sua sofisticação de arte, para não ser reduzida a mero documento ou panfleto, a obra literária vê limitado seu acesso aos leitores, correndo o risco de ficar prisioneira daqueles que nem sempre se interessam pela arte empenhada na denúncia da realidade, ou de quem nela apenas se reconhece narcisicamente. Ao refratar os textos de “O menino mais velho” e “O inferno”, Graciliano alarga a distância entre a arte e o documento, sem prejuízo da contundência na abordagem das coações físicas e morais infligidas aos mais vulneráveis. Este procedimento duplamente enfático produz uma diferenciação, pois inverte a relação canônica da prosa romanesca alimentada pelo memorialismo, ao colocar o ficcional como campo de referências para o biográfico. Deste modo, é possível traçar um paralelismo sintático e semântico entre os segmentos narrativos “O inferno” e “O menino mais velho”, vendo neles variações sobre o mesmo tema. Ambas refazem uma cena, numa ordenação unidirecional das ações, com personagens antagônicos, apresentados de forma indireta, delineados a partir do diálogo que os reúne, sem os aproximar. O duelo verbal entre mãe e filho assenta em um movimento ternário, próprio da estrutura episódica: introdução, desenvolvimento e desfecho. Cada um é aberto por uma proposição diferenciadora que anuncia uma circunstância específica, preparando a expectativa do leitor. Em “O inferno”, este prólogo ocupa todo o parágrafo inicial:

*Um dia, em maré de conversa, na prensa do copiar, minha mãe tentava compor frases no vocabulário obscuro dos folhetos. Eu me deixava embalar pela música. E de quando em quando aventurava perguntas que ficavam sem resposta e perturbavam a narradora.*

---

<sup>107</sup> RAMOS, G. “Bahia de todos os santos”. In: *Linhas tortas*, p. 115.

Já em *Vidas secas*, a notável concisão do narrador introduz o relato, usando apenas duas frases que gravitam em torno do pronome que resume o fato: “Deu-se aquilo porque Sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno.” Fiel à necessidade de melhor adequar as formas de expressão estética ao assunto, Graciliano usa o campo semântico da escassez para projetar na linguagem da prosa regionalista a exigüidade das condições de vida dos personagens. O estilo enxuto elimina uma profusão de detalhes, ordinariamente considerados necessários para conferir materialidade a personagens, fatos e espaços desconhecidos dos leitores; no entanto, estes ornamentos inúteis ou recursos de ênfase redundante, arrefecem a contundência da realidade representada. Simetricamente, o detalhamento da cena no excerto de *Infância* mostra a influência da atividade criadora do romancista na fatura da autobiografia, uma vez que as falhas da memória são um dos assuntos centrais na narrativa.

Em *Infância*, o capítulo é encerrado com uma observação ambígua, que tanto pode ser interpretada em seu sentido literal, limitada ao fato ali relatado, ou lida como uma boutade do narrador, antecipando retaliações sofridas quando ousara desafiar as forças da ordem: “Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos.” O discurso avaliativo, claramente conotado na escolha vocabular, traduz as disposições do temperamento da mãe como esquisitice, que, para além de grafar como idiota a sinceridade do menino, revela o ponto de vista alheio para interpretar a punição injusta como castigo conveniente, atualizando a distância intelectual e afetiva entre o adulto e aquilo que rememora. Com este recurso irônico, o narrador satiriza os conceitos dos

adultos sobre educação, deformando sentenças douradas que pontilhavam as cartilhas de sua meninice com conselhos graves e admoestações enigmáticas<sup>108</sup>.

No arranjo interno do relato, a conclusão generalizante promove um efeito de continuidade, sem apelar para a seriação no tempo, e descartando relações de causa e efeito. Conforme já destacou Eliane Zagury<sup>109</sup> a propósito das memórias de Humberto de Campos, este tipo de encadeamento discursivo acontece pela narração de episódios descontínuos ligados por uma analogia temática. Em *Infância*, esta analogia se faz em torno da categoria “castigo”, e serve como transição para o capítulo seguinte, que ilustra outra das “esquisitices alheias”. Aí, Graciliano foi castigado por pretender auxiliar na “execução da sentença rigorosa” contra o moleque José, aproximando do pé do garoto surrado por Sebastião um pau em brasa. No entanto, o supliciado grita, o algoz vê o gesto do filho, e Graciliano conclui: [o pai] “levantou-me pelas orelhas, transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio.” Aqui, a sentença recupera, glosando, um procedimento usual na restauração da continuidade da narrativa autobiográfica canônica, assinalado por Eliane Zagury ainda no estudo sobre H. de Campos: “o aparecimento como motivo da valorização romântica e idealizada do sofrimento”. Naturalmente, Graciliano desfaz esta mirada, uma vez que o padecimento lhe foi imposto, o que anula o valor de ascese moral inscrito pelo senso comum no assujeitamento voluntário à dor.

Reforçando a coesão interna do texto, obtida pela associação de idéias, agora a frase que fecha o segmento (conclusio) também serve como transitio, pois o conecta com o micro-relato seguinte - “Um incêndio”. Aí, o menino foi novamente “obrigado a participar do sofrimento alheio”, que, igual ao anterior, também derivava do manuseio do

---

<sup>108</sup> A estrutura episódica do relato e o fecho de ouro da narrativa formalizam uma memória da leitura, posto que ouvir, deletreados por sua mãe, os folhetins trazidos pelo correio, revela sua educação como leitor; emulados no resgate discursivo do passado aqueles textos mostram a perfeita adequação do assunto a seu tratamento literário.

<sup>109</sup> ZAGURY, E. *A escrita do eu*, p. 57-58.

fogo por mãos inexperientes. O texto recompõe de forma detalhada a percepção da criança, para reconstituir suas reações, ao ver um corpo consumido pelas chamas que destruíram a cabana onde a vítima preparava o almoço. O relato termina, contrapondo as impressões do menino, às explicações dos adultos:

Procurei o autor daquela sórdida agonia e responsabilizei Nossa Senhora. Se a criatura não tivesse tido a idéia de salvar a imagem, estaria cortando palmas de ouricuri para fabricar nova cabana. Tinha devoção, e isto a perdera. Evidentemente, a mãe de Deus era ingrata e feroz. Em paga de tão puro desvelo – cólera, destruição.

As pessoas grandes, porém, refutaram o meu juízo de modo singular. A Virgem Maria tinha sido generosa. Escolhera a negra porque a julgava digna de salvação. Impusera-lhe algumas dores e em troca lhe oferecia o paraíso, sem o estágio no purgatório. O fogo do purgatório, horroroso, não se comparava aos lumes terrestres, e todos nós, cedo ou tarde, nos frigiríamos nele. A negra tivera sorte. Provavelmente já estava no céu, diante de Jesus, misturada aos serafins.

Esta esquisita benevolência deixou-me perplexo. Calei-me, prudente, mas achei o comentário duvidoso e embrulhado. Não me parecia que o purgatório fosse indispensável. E a negra, incompleta e imunda, não estava no céu. Que ia fazer lá? Estragaria as delícias eternas, mancharia as asas dos anjos. (p. 95)

Ao justapor a lógica dos adultos e a compreensão da criança, Graciliano representa, de modo original, as relações entre os campos do saber e da sensibilidade. A explicação dada pela mãe apoiava-se nos ensinamentos dos padres, cuja autoridade derivava não só do conhecimento adquirido no seminário como também do poder que lhes emprestava a filiação a famílias importantes: “Mandava porque tinha poderes: era Albuquerque e sacerdote.” (p. 65) O discurso dos adultos que comentavam a morte da infeliz na cabana devorada pelas chamas manifestava a crença inquestionável em outra ordem de fatores capazes de “justificar” o acidente. Porém, a perspectiva do garoto, revista pelo escritor afastado da esfera de influência do pensamento católico, expressa a desobediência à lógica que despreza a observação rigorosa.

O relato autobiográfico ainda subverte o tratamento de um tema canônico da prosa realista: o incêndio. A recorrência deste motivo literário foi ironizada por Graciliano em duas ocasiões, afastadas no tempo e no espaço. Ainda nos anos de 1930, ele justifica seu

voto, avaliando os contos que participaram do concurso promovido pelo semanário Dom Casmurro; bem mais tarde, já em *Infância*, Graciliano retoma a crítica, desta vez focalizando *O guarani* de José de Alencar:

Contemplei vários poentes, ensangüentados, é claro, como todos os poentes que se respeitam, e reli as duas descrições úteis a românticos e realistas: a queimada e a enchente. A água e o fogo ainda são elementos [recorrentes] no interior, pelo menos em literatura.<sup>110</sup>

Vi o retrato de José de Alencar, barbado, semelhante ao Barão de Macaúbas, e achei notável usarem os dois a mesma prosa fofo. Vencidos o incêndio e a cheia, dois elementos de resistência na literatura nacional, examinei os volumes, desencapei-os, restituí-os ao dono (p. 222).

Graciliano dismantelou esta “cômuda muleta”<sup>111</sup> que coloria de realismo pitoresco a prosa regionalista. Tanto que Antonio Candido sublinhou a funcionalidade existente na descrição da natureza, já em *São Bernardo* onde “não há uma única descrição, no sentido romântico e naturalista do termo”<sup>112</sup>, o que revelava “o grande escritor na plenitude de seus recursos”. E em suas memórias de infância, o escritor retomou o assunto de modo bem original. Seca, enchente e incêndio despem-se de qualquer valor ornamental e gratuito, e deixam de representar fenômenos descritos em razão de sua plasticidade ou narrados como solução inesperada e irrevogável para conflitos ou impasses do enredo. Na narrativa de Graciliano eles aparecem como acontecimentos que afetam as vidas dos seres humanos. Tanto que o incêndio – no qual o menino “esperava descobrir labaredas subindo ao céu, madeira estalando, nuvens rubras”, bem ao gosto das descrições convencionais – visto apenas em seus restos, é reconstituído de modo estilhaçado e confuso, por “palavras no alarido”. Ou seja, o autor parte desta previsibilidade para acentuar diferenças, tanto do ponto de vista do escritor sobre a narrativa realista, quanto

<sup>110</sup> RAMOS, G. “Justificação de voto”. In: \_\_\_\_\_. *Linhas tortas*, p. 144.

<sup>111</sup> CANDIDO, A. “A literatura brasileira em 1972”. In: *Arte em revista*, p. 23.

<sup>112</sup> CANDIDO, A.. *Ficção e confissão*, p. 91 e 92.

do ângulo interpretativo do menino que recusa a lógica consoladora dos adultos que comentavam o destino trágico da mulher consumida pelas chamas.

E em outro momento (“Verão”), a seca é uma circunstância que, alerta o escritor, mudou sua vida. Pela primeira vez, vê o pai “abatido pelo desânimo profundo, as mãos inertes, pálido”. O garoto espanta-se com este novo aspecto do homem no qual sempre enxergou a encarnação da força, da energia e do mando, mas que era, na verdade, como qualquer outro, suscetível às dificuldades provocadas pela demorada estiagem. Em consequência do desastre financeiro provocado pela seca, a família se transfere para Buíque, onde o pai se dedicará ao pequeno comércio.

Por fim, a cheia é citada apenas de relance, porque havia causado uma “praga de abóboras” que frustrou os propósitos econômicos de Sebastião Ramos. No plano da verossimilhança externa do relato, esta brevíssima referência se coaduna perfeitamente com a realidade nordestina onde as estiagens são mais prolongadas e recorrentes que as chuvas abundantes e o alagamento das margens secas dos rios. Este episódio indicia o temperamento de Sebastião Ramos que, apesar de desconhecer a prática da agricultura, despreza o conselho de Amaro vaqueiro, ao plantar dez ou vinte aboboreiras em terra de aluvião.

Na abordagem original destes “elementos de resistência”, Graciliano desmanchou valores ideológicos subjacentes a narrativas que, perseguindo a objetividade, investiam em descrições calcadas em uma interpretação estereotipada da vida sertaneja. Neste sentido, a estética regionalista valorizava a vida rural enquanto repositório de tradições autênticas em contraste com a vida citadina, mal disfarçando um escapismo de dupla face: o apego ao passado tendia a compensar o presente, e o elogio da simplicidade do campo mostrava desconfiança quanto às mudanças inevitáveis decorrentes da migração para as cidades que constituiu verdadeiro fenômeno, na década de 1930-1940. Ao contrário desta tendência, Graciliano desbastou o texto do pitoresco e do

sentimentalismo, revelando uma atitude intelectual baseada em rigorosa análise da realidade, mostrada (como destacou Antonio Candido) “sem subterfúgios nem ilusionismo”.<sup>113</sup>

Do mesmo modo que deu novo trato a assuntos recorrentes na literatura brasileira, Graciliano Ramos subverteu a angulação narrativa vigente no romance regionalista. Até então o narrador culto preponderava, e, narrando em terceira pessoa, impunha um olhar unilateral, sob presumida objetividade que perseguia o documentário. Com o recurso a descrições detalhadas, que destacavam o exotismo, este olhar induzia uma representação que traía a tentativa de equiparar a arte ao documento, ou tecia uma rede de empatia paternalista. Porém, *Vidas secas* recusa este convencionalismo, seja depurando o texto de armadilhas sentimentais, seja pulverizando a mirada monolítica e hierárquica, mediante o destaque a cada personagem no interior de um segmento narrativo. Deste modo, a representação se abre para que Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e até mesmo Baleia expressem sua visão de mundo, dúvidas, certezas, desejos e temores, segundo sua linguagem. Com isto, mostra sutilezas de atitudes, crenças e sentimentos que vibram naquelas vidas secas, de palavras poucas.

No relato de *Vidas secas*, a recusa da onisciência tout court acolhe apreensões parciais (incompletas e interessadas) dos acontecimentos, imprimindo uma atitude empática sobre o universo narrado. Em consequência, cada personagem partilha e multiplica o foco narrativo, filtrando-o; e, com isto modaliza a percepção do narrador. Deste engenho resulta a onisciência seletiva múltipla, que fragmenta e reproduz poliedricamente a focalização a cargo do narrador heterodiegético. A focalização<sup>114</sup> assim constituída condiciona a quantidade e atinge a qualidade da representação, por traduzir

---

<sup>113</sup> CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, p. 107.

<sup>114</sup> Esta categoria foi sistematizada, com modulações, por diferentes estudiosos, principalmente Percy Lubbock, Gerard Génétte, Wayne C. Booth, a partir da perspectiva de Henry James. Aqui, a focalização é tratada como Norman Friedman a sistematizou.

uma posição afetiva, ideológica, moral e estética frente à criação literária<sup>115</sup>. Neste sentido, em *Vidas secas*, a onisciência permitiu, como registrou Lúcia Miguel Pereira, “fazer sentir a condição humana intangível e presente na criatura a mais embrutecida”<sup>116</sup>. Ao dar visibilidade estética à interioridade psíquica dos retirantes - que, diante das dificuldades da vida material alimentam sonhos, esperanças e temores -, o autor radicalizava o propósito declarado em entrevista ao jornal *A gazeta*, em 1938:

Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense - e os meus personagens são quase selvagens - o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem.<sup>117</sup>

Por isso, fiel ao objetivo de tratar “as pequenas verdades, estas que são nossas conhecidas”<sup>118</sup>, Graciliano refinou este conhecimento, ao representar a mesma cena sob duas perspectivas diferentes: a narração em terceira pessoa, que aparece em *Vidas secas*, e o relato em primeira pessoa, como em *Infância*. A existência de dois pontos de vista sobre o mesmo referente, na leitura conjunta de “O menino mais velho” e “O inferno”, produz uma visão estereoscópica do objeto representado. Nos registros simultâneos e distintos de um mesmo assunto, mediante duas focalizações distintas - o ponto de vista externo do narrador de *Vidas secas* e a narração em primeira pessoa, em *Infância* - o escritor esfuma o caráter de documento de que se reveste a ficção regionalista: “Deu-se

<sup>115</sup> Cf. FRIEDMAN, N. Apud STEVICK, P. *The Theory of the Novel*, p. 108-137.

<sup>116</sup> In MORAES, D. *O velho Graça*, p. 165. Antonio Candido sublinhou esta leitura, assinalando que, em VS, Graciliano revelou a “riqueza interior das vidas culturalmente pobres”. Cf. CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, p. 106.

<sup>117</sup> RAMOS, G. In: RAMOS, C. *GR: confirmação humana de uma obra*, p. 125. A identificação do jornal paulistano onde foi publicada a entrevista se encontra em CRISTÓVÃO F. *GR: estruturas e valores...* p. 77.

<sup>118</sup> Cf. RAMOS, G. “O fator econômico no romance brasileiro.” In: \_\_\_\_\_. *Linhas tortas*, p.252.

aquilo porque Sinha Vitória não quis conversar com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno.” A situação aparece modificada no relato memorialista:

“Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar.” (p. 77)

Na representação, a estereoscopia confere profundidade e nuances ao objeto, desmanchando uma abordagem unívoca. Por outro lado, ao acolher mais de um ponto de vista, na relação entre o artista e seu modelo/referente, esta dupla focalização revela esforço de objetividade, mostrando, que a reconstituição discursiva de algo é sempre parcial, incompleta e subjetiva, posto que o apreende e representa segundo a posição do artista, seja em termos de localização no espaço-tempo, seja mediada pela distância afetiva.

No texto literário, a visão estereoscópica aprofunda, movimenta e relativiza a narrativa, mimetizando o fato narrado como decorrência da articulação entre pontos de vista, que constituem versões modificadas a partir de fatores individuais e coletivos. Deste modo, textualizando diferentes olhares que (se) movimentam (n)o discurso, Graciliano antecipa, na ficção, um procedimento narrativo do que se chama a “Nova História”. Esta nova maneira de pensar e escrever a História é tributária da crise dos paradigmas científicos fundados na compreensão mecanicista da ciência, influenciada pela psicanálise e sintonizada com as inovações artísticas na literatura (em particular na obra de Marcel Proust e James Joyce). Em consequência, retira a ênfase sobre o “memorável”, para analisar as estruturas, reconhecendo que os fatos ilustram e materializam os mecanismos que as sustentam. A historiografia tradicional se detinha no estudo dos “grandes feitos históricos”, perseguindo a presunção de verdade e baseando-se em documentos. Porém, esta ênfase obscurecia o tratamento ideológico do assunto, no

que tange ao caráter arbitrário da seleção e interpretação de dados e fontes documentais; e também mascarava o fundo valorativo contido no próprio discurso. Na obra de Graciliano, o evento duas vezes relatado, que encena mais uma situação de castigo injusto, tece o avesso do relato celebrativo, refutando o tom panegírico da historiografia oficial, para colocar no primeiro plano o fraco, o humilhado, submetido à tirania dos poderosos sem grandeza.

Em *Infância*, para reforçar o caráter de eclosão deste discurso outro, sob a voz narradora do adulto também aparece o olhar infantil. Contudo, em lugar de fingir que transcreve literalmente a fala de alguém com poucas possibilidades de expressão, Graciliano reafirma a impossibilidade de reproduzir as palavras perdidas no tempo, e revela que as palavras do menino, que brotam no texto memorialista, surgem de um processo de recriação imaginária do adulto. Com isto, Graciliano criou um efeito de bivocalidade, mostrando o desdobramento inevitável do eu memorialista, cindido entre o que é e o que foi. Em *Infância*, o recurso à textualização desta fala híbrida perturba a assertividade da voz dos adultos. Neste processo, funde-se a voz do narrador em primeira pessoa com a voz recriada da criança (transformada em ele, em decorrência do afastamento entre o tempo do vivido e o momento da escrita), ficcionalizando a permanência da angulação infantil, para dar forma ao relato marcado pela objetividade, *na recuperação de antigas vivências: “Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu.”* (p.78) Aí, a pergunta em tom coloquial destoa da expressão culta predominante; e associada ao uso de uma linguagem elaborada em excesso para um menino com limitado repertório lingüístico, esta frase deixa ver um deslizamento entre a perspectiva do adulto e a interpretação do menino, fundindo-os e apontando para uma circunstância passada e sua reinterpretação literária.

Para melhor produzir este efeito, o escritor emprega os recursos expressivos contidos no discurso direto, indireto e indireto livre, mas sempre sublinhando o caráter de construto da fala infantil presente no texto. Na emersão da perspectiva do menino, seu discurso é estilizado pela verossimilhança, que, neste resgate, movimentava as projeções recíprocas entre o eu do enunciado e o eu da enunciação, num jogo dialético de identidade e alteridade. Assim, a primeira noção sobre a palavra desconhecida reproduz o conceito que a criança formulou, segundo sua experiência e seu vocabulário: “O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar”. Todavia, o discurso do narrador logo aparece flagrado na sintaxe e no uso de palavras próprias do homem letrado que relata um fato: “Mas não era apenas isso. Expressava um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões.” Pouco depois, uma frase mistura a compreensão da criança com a linguagem do adulto, o que os reúne novamente. “E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa que exige uma descrição.”

Segue-se a fala da mãe. Aí, novamente prevalece o ângulo do adulto; mas, agora é o escritor, cujo domínio das técnicas de expressão literária é visível no vocabulário requintado: “Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. Assegurara que os diabos se davam bem na chama e na brasa. Desconhecia, porém, a resistência das almas supliciadas.” A prevalência do discurso do narrador produz um retrospecto distanciado, além de justificar, segundo a avaliação do presente, a curiosidade infantil: “A pergunta não significava desconfiança na autoridade. Minha mãe estragara a narração com uma incongruência.”

Com isto, o uso do diálogo redimensiona o teor de verdade dos acontecimentos recriados pela escrita, segundo a verossimilhança inerente à ficção. No âmbito do narrado, a separação entre as falas serve para destacar que é impossível reduzir o pensamento a uma lógica comum à criança e a sua mãe, novamente enfatizando a incomunicabilidade. No que se refere ao processo de enunciação, o diálogo direto deixa

clara a diferença entre o protagonista dos fatos rememorados e aquele que os relata, a ponto de narrá-los como se fosse uma terceira pessoa, exterior à cena representada, alheia ao que se passou.

O afloramento da perspectiva do menino vem a se materializar no texto a partir de recursos típicos da ficção, porque o olhar sobre passado está submetido a interpretações, censuras e revisões do vivido. Não por acaso a dificuldade da criança em usar as palavras se transforma em verdadeiro leitmotiv do relato, uma vez que os problemas enfrentados na infância para compreender e ordenar o mundo a partir da linguagem, ganham importância dobrada por aludirem às questões enfrentadas pelo escritor. Para mimetizar seu olhar de criança, o adulto deverá resgatar fatos e emoções, na tessitura instável de lembrança, esquecimento e imaginação literária, articulando biografia e ficção. Porém, como sublinhou Antonio Candido<sup>119</sup>, “compelido por força invencível a registrar os frutos da observação segundo os princípios da verdade”, Graciliano lança mão de comentários metalingüísticos, que, segundo Wolfgang Iser, contribuem para o “desnudamento da ficcionalidade”<sup>120</sup> do relato:

Não consigo imaginar toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. (p. 33)

Essas letras me pareciam naquele tempo confusas e pedantes. Mas o artifício da composição não exclui a substância do fato. Esforcei-me por destrinçar coisas inomináveis existentes no meu espírito infantil, numa balbúrdia. É por terem sido inomináveis que agora se apresentam duvidosas. (p. 186)

Dar voz, ainda que de modo ficcional, à criança atesta a prática histórica do escritor, uma vez que mostra como ele narra a sua história e como atua na mesma. Para isto, ele divide a autoridade narrativa com a criança constrangida a se calar. Fiel a esta

---

<sup>119</sup> CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, p. 57.

<sup>120</sup> ISER, W. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.” In: LIMA, L. C. (org). *Teoria da literatura em suas fontes*.(vol. II), p. 384- 416

criança, o adulto busca a forma de expressão precisa - necessária e exata - e recupera o vivido como relato sujeito à contradição, à elipse e à redundância. Naturalmente, nesta coexistência o autor reinventa a memória da percepção e da expressão infantis. A maior proximidade entre a perspectiva do adulto e da criança é criada pelo uso do discurso indireto livre, que apaga limites entre diferentes pontos de vista. Recriar o universo infantil pelo discurso indireto livre engendra um efeito de presentificação da cena, mostrando que a criança nunca desapareceu de todo, e vela a narrativa (pois ao mesmo tempo vigia e encobre a fala do adulto). Na conjugação de falas, permanece uma aura de indeterminação que desorganiza a linearidade do enunciado - a reflexão é feita no presente da enunciação, ou no passado? - conforme se vê em outros momentos de

*Infância:*

Se eu pudesse correr, sair de casa, molhar-me, enlamear-me, deitar barquinhos no enxurro e fabricar edifícios de areia, com o Sabiá novo, certamente não pensaria nessas coisas. Seria uma criatura viva, alegre. Só, encolhido, o jeito que tinha era ocupar-me com o sapo-boi, quase gente, sensível aos sinos. (p. 61)

Coitada da minha prima, tão boa, tão débil, suportando as enxaquecas das miseráveis. Lugar de negro era a cozinha. Por que haviam saído de lá, vindo para a sala, puxar as orelhas de Adelaide? Não me conformava. Que mal lhes tinha feito Adelaide? Por que procediam daquele modo? Por quê? (p. 179)

Ainda que a visão de mundo do menino, entrevista no discurso indireto livre, resulte de ficcionalização, sua importância decorre do fato de dramatizar a eclosão intermitente das vozes silenciadas pelo memorialismo canônico que, entronizando a fala do adulto, recalca a criança, anulando-a ou impondo a ela uma dicção artificial. Principalmente, esta marca bivocal demonstra que - na origem ou na transmissão - toda história é polifônica, resultante de diferentes relatos, em presença de diferentes

destinatários. Construção individual fecundada pelo elaborar coletivo, toda história pode ser contada de outro modo, dependendo do ponto de vista do enunciador.<sup>121</sup>

Mesmo na narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos, a expressão formal do narrador como sujeito das ações narradas-vividas é feita de modo indireto, limitando-se ao uso da primeira pessoa. Mesmo assim, Graciliano desconfia da pretensa ilusão de confessionalismo fundada no uso da primeira pessoa gramatical, conforme expôs logo no primeiro capítulo das *Memórias do cárcere*:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpe-me alegando que ele me facilita a narração.<sup>122</sup>

O uso da primeira pessoa, na ficção, impõe uma forma muito específica de análise, desdobrada em auto-análise do narrador e em estudo das relações sociais, a partir da importância do espaço psicológico que reúne os personagens, contribuindo para modelar suas ações. Destituída de qualquer informação prévia (apresentação, prefácio, nota do editor), este tipo de narrativa adensa ainda mais uma zona de incerteza para onde confluem autobiografia e ficção.

Em *Infância*, o uso do discurso direto constitui aquilo que Käte Hamburger considerou um índice de ficcionalidade do relato<sup>123</sup>, tanto quanto em *Vidas secas*. A distância entre o tempo do acontecimento e o tempo da narração é bastante distendida, e por isso, por maior que seja a intensidade da lembrança, o diálogo inteiro, literal só pode existir como recriação fantasiosa. O narrador emprega nas falas da criança um registro lingüístico incompatível com a capacidade de expressão verbal do menino, dando forma

---

<sup>121</sup> Os conceitos de polifonia e dialogismo estão empregados segundo a postulação de Bahktin, desenvolvida em *A poética de Dostoiévski*, e *A criação literária*.

<sup>122</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (I), p. 37.

<sup>123</sup> In: GENETTE, G. *Fiction et diction*, p. 74.

estética à indispensável mescla de recordação e invenção, mesmo na escrita mais referencial.

Usando o discurso direto na narrativa autobiográfica, Graciliano inverte a estratégia típica da escrita referencial, uma vez que só a liberdade da ficção inventa as falas como se estas tivessem acabado de ser proferidas, aumentando a dramaticidade da cena, simulando ser fiel ao que o personagem diz, e valorizando a oralidade. Em *Infância*, a insistência em esclarecer o significado da palavra inferno é conotada pela repetição das perguntas: “- A senhora esteve lá?” / “- Os padres estiveram lá?” E a descrença do menino vem repetida na negação “- Não há nada disso.” / “- Não há não.” Por homologia, em *Vidas secas*, esta atitude do garoto se vê na repetição da pergunta a outro interlocutor - Fabiano -, novamente sem obter resposta.

A economia de meios expressivos aí suprime o diálogo entre o garoto e Sinhá Vitória, fato observado também no encontro deste com o pai. A teimosia do menino reaparece sob forma de primoroso laconismo “ Como é [o inferno]?” / “- A senhora viu?” A falta de elementos explícitos de coesão entre as falas reforça estilisticamente a exigüidade do vocabulário que torna a conversa pontuada por “frases soltas, espaçadas”<sup>124</sup>. Este recurso literário valoriza o contexto da fala como instrumento indispensável para que o leitor a decodifique, o que confere coerência interna à obra e verossimilhança àquelas “vidas secas”. No cotidiano dos personagens calados pelo isolamento - na fazenda abandonada, na planície avermelhada, no leito seco do rio -, desumanizados pela espoliação que lhes cassa até a palavra, os diálogos são raros, pontuados por sons guturais e gestos, conforme o narrador relata no capítulo “Inverno”:

Quando [as crianças] iam pegando no sono, arpepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e

---

<sup>124</sup> Cf. RAMOS, G. *Vidas secas*, p. 66.

incongruências. Às vezes, uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo.”<sup>125</sup>

Curiosamente, em suas memórias, Graciliano deixa muito claro o filtro de ficcionalidade que orienta a escrita, escapando aos determinantes da verossimilhança, ao textualizar sua fala num registro de formalidade que destoa da competência lingüística de um menino de seis anos, prisioneiro de um ambiente de medo e censura: “ Eu queria saber se a senhora tinha estado lá.” Ora, o uso do período composto por subordinação e o emprego correto do tempo composto do verbo constituem a expressão verbal do escritor adulto, tanto quanto a negativa - “- Não há.” / “- Não há nada disso.” - em lugar de uma resposta mais coloquial, que fingisse reproduzir a fala da criança. Assim, novamente, a sintaxe e o vocabulário demonstram que o escritor não nega nem recalca a inegável ficcionalização da lembrança de infância.

Se a verossimilhança realista faz dos personagens de *Vidas secas* seres afásicos, no texto de memórias, Graciliano demonstra a liberdade de relatar o passado, usando recursos da criação romanesca, através da reescrita de um fato traumático. Na expressividade desta licença poética, concretizada na recriação das falas por meio do discurso direto, a conversa reproduzida contribui para sublinhar a permanência na memória do escritor das palavras trocadas com sua mãe, o que denotaria a força daquele duelo como momento determinante de sua história de vida. Esta permanência ressalta a importância do episódio no engendramento do sujeito como aquele que persegue a exatidão da palavra, fazendo desta busca um motivo, simultaneamente tema e razão, de seu ofício.

Ainda tendo em mira os aspectos mais evidentes que servem ao cotejo dos dois textos, desponta a maior extensão do texto autobiográfico. Sabendo-se que *Vidas secas* foi escrito antes das memórias, sua concentração no trato do assunto faz com que “O

---

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, p. 66-67.

menino mais velho” pareça um esboço de “O inferno”. Ao mesmo tempo, esta diferença adverte que *Infância* poderia ter incorporado a fluência da imaginação, para compor uma cena de maior efeito, que dramatizasse, de modo mais enfático, a dificuldade no uso de noções abstratas, aí agravada pelo azedume da mulher e pela timidez da criança. A reafirmação da descrença do garoto, frente à religiosidade ingênua da mãe, realça o caráter de conflito que definia as relações no meio familiar. Nesta dinâmica, se a lembrança deixou forte impressão na memória, ela seria recuperada com detalhes significativos para a economia psíquica do sujeito rememorante.

Identificar uma coincidência quase literal entre estes excertos abre caminho para indagações de ordem discursiva, baseadas na sistemática de produção dos textos. Situando-os na escrita de G. Ramos, cabe ressaltar a anterioridade de *Vidas secas*<sup>126</sup> texto que, embora fortemente permeado pela lembrança ficcionalizada, não é regido pelo contrato de leitura que o define como autobiografia. Informações colhidas em uma carta do autor a João Condé permitem identificar um processo para “transformar” pessoas em personagens:

Terrível Condé

Atendo à sua indiscrição. No começo de 1937 utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Transformei o velho Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano, minha avó tomou a figura de Sinha Vitória; meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos. /.../ Habituei-me tanto a eles que resolvi aproveitá-los de novo. Escrevi Sinha Vitória. Depois apareceu cadeia. Aí me veio a idéia de juntar as cinco personagens numa novela miúda – um casal, duas crianças e uma cachorra, todos brutos.<sup>127</sup>

De fato, tais informações permitem confirmar o deslizamento produtivo entre ficção e biografia, que caracteriza a obra de Graciliano. Nas primeiras edições, *Infância*, era definido pelo aposto “memórias” - indicativo do caráter autobiográfico do relato - que

---

<sup>126</sup> Conforme se sabe, *Vidas secas* foi publicado no período de 1936 a 1937, ao passo que *Infância* foi escrito e publicado entre 1938 e 1945. Cf. CRISTÓVÃO F. *GR: estrutura e valores de um modo de narrar*, p. 215.

<sup>127</sup> Carta a João Condé, datada de junho de 1944, publicada em *O cruzeiro*, Rio, 23 de abril de 1953. Apud CRISTÓVÃO, F. *GR: estrutura e valores de um modo de narrar*, p. 219.

demandava a ênfase em seu conteúdo referencial. Depois que esta indicação deixou de constar da capa do volume, foi possível preservar o contrato de leitura autobiográfico apelando-se para a verdade histórica do relato, comprovável a partir de critérios que permitem identificar a coincidência de indicações presentes no texto com nomes, datas, e fatos vividos pelo romancista, a partir de dados exteriores ao texto, colhidas em outras fontes.

O jogo de espelhos que refrata *Vidas secas* em *Infância* traz à memória do leitor o caráter arbitrário que define o texto como biografia, ou melhor, alerta para a precariedade das rubricas que isolam os textos em categorias que só se sustentam a partir de paratextos que orientam a leitura, na direção da referencialidade ou da fantasia. A coincidência quase especular entre os dois fragmentos destacados põe em cena, na reversibilidade entre o biográfico e o ficcional, a questão da autobiografia literária, ao constituir uma relação ternária - fundada na linguagem - entre a lembrança, seu relato com ênfase na referencialidade, e sua textualização ficcional. Se a situação vivida pelo menino permanece em sua memória como ruína da experiência, sua textualização ficcional funciona como alicerce para a escrita memorialista. Neste sentido, os fragmentos se revelam como duplos, deixando em segundo plano a questão da fidelidade referencial, para abrir a possibilidade de uma leitura alegórica. Segundo esta, cada coisa pode representar outra. No caso, o texto memorialista tanto é recuperação da experiência de vida como pode ser demonstração de uma experiência de escrita, reciprocamente tratadas.

Paradoxalmente, se o sentido etimológico da alegoria aponta para o fato de que esta deixa falar o outro, o recalcado, o silenciado, no texto de Graciliano, a alegoria se alegoriza, pois faz um texto falar de outro, tornado assim, um texto outro, o outro de sua referência, também texto, colocando em segundo plano o referente empírico que preside a narrativa biográfica. Realizações literárias que aludem a um mesmo referente, cada um se torna o próprio e o outro, com isto retomando dialeticamente, para problematizar,

conceitos de identidade e alteridade. Isto desconstrói o sentido usual da alegoria, pois, em lugar de um mesmo texto representar outra coisa, dois textos apontam para uma mesma coisa, convertendo-se assim em outro de outro. Neste caso, a coisa não se confunde com o fato vivido e recriado pela linguagem, mas diz respeito ao poder da linguagem em apreender e refazer a experiência, em sucessivos processos de crescente e intrincada simbolização.

A anterioridade do texto ficcional, além de reafirmar com veemência o caráter de artefato da narrativa autobiográfica, aumenta a distância estética entre a obra e seus referentes, mostrando que estes já existem na memória enquanto matéria simbolizada e coloca na cena enunciativa o texto como móvel que engendra outro texto que a ele se refere como réplica – glosa e resposta. Se esta ordenação cronológica assinala mais uma vez a aliança sempre enfatizada entre o biográfico e o ficcional na obra de Graciliano, ela produz uma inversão temporal de fundo irônico que perturba a tranqüila previsibilidade da tradição memorialista brasileira.

Esta, alimentada pela crença no hiato entre as rubricas, pretendia suprir a ficção com material biográfico, e na escrita da biografia apelava para material ficcional, como meio de manter a coerência do relato. Graciliano desfaz este mecanismo, ao mostrar que a biografia também se nutre de material ficcional; principalmente, aceitando o fato de que esta simbiose é inevitável e toda tentativa de separação rigorosa resulta infrutífera, uma vez que incorporou à escrita de memórias um referente de segundo grau, porque já não era a lembrança condensada, simbolizada com valor de verdade vivida, mas um texto literário, regido por um contrato de leitura que o dirige à ficção. Consciente da complexidade destas relações, em entrevista a Homero de Senna, o escritor assinalou:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em

determinadas ocasiões, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano...<sup>128</sup>

Com esta declaração, Graciliano define o envolvimento entre o sujeito empírico e suas possibilidades imaginárias, mais ou menos realizadas pela literatura de ficção; mas, principalmente afirma a impossibilidade de haver correspondência exata e reflexa entre eles, uma vez que incorpora a alteridade fundamental que o situa criticamente em relação às pretensões unificadoras de uma identidade una, plena e estável. A referência a seu personagem mais conhecido - Fabiano - determina o grau máximo de aproximação, permeado pelo enfrentamento das irredutibilidades que os separam, na certeza de que entre eles só pode haver uma projeção hipotética e aproximativa, assinalada pelo uso da oração condicional.

As histórias que compõem *Vidas secas* foram escritas em período relativamente curto (de maio a outubro de 1937), ao passo que as memórias de infância, embora existissem como projeto desde 1936, só ganharam forma a partir de 1938<sup>129</sup>. Neste sentido, o texto sobre o menino mais velho e Sinha Vitória funciona como referente discursivo para o texto autobiográfico, que, por isto, constitui uma ficcionalização em segundo grau da experiência vivida.

---

<sup>128</sup> SENNA, H. "Revisão do Modernismo". In: BRAYNER, S. *Graciliano Ramos*, p. 55.

<sup>129</sup> CRISTÓVÃO, F. *GR: estruturas e valores de um modo de narrar*, p. 163 – 171. (A seqüência de publicação dos capítulos está detalhada em nota da página 215 desta obra.)

### 3.2. “Campo Geral”: o terreno arroteado da memória

Gostaria de ser objetivo, e ao mesmo tempo me olhar a mim mesmo com olhos de estranho. Não sei se isto é possível, mas odeio a intimidade.

Guimarães Rosa

Diferente de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa não escreveu memórias, porém, incrustou, na novela “Campo Geral”, o relato de um acontecimento vivido na meninice, e, em dois contos de Primeiras estórias, ficcionalizou, sob a perspectiva de um menino, uma viagem que fizera a Brasília ainda em construção. Usando fatos vividos como motivo literário, estes autores denotam um princípio artístico e ideológico comum: o compromisso da literatura com a expressão de experiências, tecendo a natureza de construção de todo relato com a força do depoimento. E o fato de que ambos abdicam de estratégias convencionais de complementação literária mostra aguda consciência da impossibilidade de refazer como totalidade o que só existe como fragmento, fato que deu nova forma à relação entre a lembrança e o esquecimento na reinvenção literária do biográfico.

Alguns eventos irrompem, esparsos, descortinando uma biografia composta de pequenos recortes, dispersos em cartas, e reinventada na obra literária. E se na troca epistolar com amigos e parentes, o escritor relata situações que viveu, comentadas na segurança da intimidade, é na correspondência com os tradutores de suas histórias, que ele está mais à vontade, aparecendo como o scriptor, que num gesto metalingüístico, esclarece fases de seu processo criador, dispondo-se a orientar a leitura e aproximar do texto original as traduções.

Aí, Rosa mostra valores e procedimentos que orientam sua escrita e os efeitos de sentido buscados por meio de inovações vocabulares e sintáticas, para representar realidades conhecidas pelos leitores da literatura regionalista, porém desautomatizando a

recepção, através do original tratamento do assunto, que submete a referencialidade à incansável elaboração estética. A rigor, estes aspectos de sua criação foram reiterados ao longo de toda sua correspondência, e nas cartas trocadas com Harriet de Onís (tradutora de sua obra nos Estados Unidos), Guimarães Rosa detalhou os eixos que articulam sua arte - a originalidade da expressão e a referencialidade do assunto:

A posteriori, sim, posso achar que talvez estejam na base do que escrevo: 1) forte horror ao lugar-comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo; 2) uma necessidade de ‘verdade’ (captação do ser real das pessoas e das coisas, da dinâmica do existir) e de ‘beleza’ (afinamento de expressão, busca da música ‘subjacente’ às palavras, intuição de algo, na linguagem, que deva falar ao inconsciente ou atingir o supraconsciente do leitor). Daí: necessário ‘enriquecimento’ e ‘embelezamento’ do idioma.<sup>130</sup>

O “horror ao lugar-comum”, aliado à “necessidade de captação do ser real das pessoas e das coisas”, está na base do conceito rosiano de renovação do mundo, pois segundo o autor declarou a Günter Lorenz<sup>131</sup>, apenas mediante a revitalização da linguagem é possível expressar novas idéias. Assim, para valorizar a referencialidade, ao mesmo tempo em que desaliena a percepção do mundo pelo leitor, desmanchando cristalizadas fórmulas de expressão, Guimarães Rosa se dedica ao trabalho incansável de ourives da palavra.

A leitura das cartas do escritor e a análise de suas cadernetas de trabalho serve como auxílio para melhor apreender as bases referenciais de sua escrita - o universo imaginário que lhes confere sentido e importância - e as maneiras de sua textualização estética. Além disso, deixam entrever a atitude afetiva do autor diante da tarefa de criar o romanesco, e permitem acompanhar a continuada auto-crítica, num esforço de objetividade que engendra a imagem de Guimarães Rosa-autor.

---

<sup>130</sup> ROSA, J. G. Carta de 3 de novembro de 1964. In: DANIEL, M. L. *GR: travessia literária*, p. 103-104.

<sup>131</sup> In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*, p. 88.

Na maioria de suas cartas de trabalho, trocadas principalmente com Curt Meyer-Clason (tradutor de sua obra para o alemão), Guimarães Rosa refaz momentos do ato criativo em seu devir, como se vê neste fragmento, em que avalia a tradução americana de *Grande sertão: veredas*:

No original, a menção do entardecer e anoitecer é dada, de propósito, em duas anotações. O parágrafo termina assim: “O sol entrado.” Isto é: o sol se pôs. E o parágrafo seguinte já começa: “Daí, sendo a noite, aos pardos gatos.” Com essa brusquidão proposital, só com o intervalo de parágrafo-a-parágrafo, retrata-se a rapidez do anoitecer tropical, violento, fulminante, sem crepúsculo. Ora, os tradutores, não sabendo nem sentindo isso, acharam de englobar tudo, mortalmente, no parágrafo seguinte: “The night came down, black as a cat”. E não viram, também, que o que o original diz é justamente o contrário. O “aos pardos gatos” alude ao provérbio universal: “De noite todos os gatos são pardos” (... “alle Katzen sind grau...”).<sup>132</sup>

Neste comentário crítico, o escritor explica as imagens que deram forma literária a suas idéias, recompondo toda a formulação imagética a partir de um caprichoso trabalho sobre a linguagem. Quando detalha o descompasso entre o texto original e sua versão em inglês, Rosa mostra que o ato de traduzir transcende dificuldades de ordem vocabular e sintática, pois implica reescrever considerando os sistemas de representação do mundo, definidos por uma dada cultura. Para um tradutor que desconhecesse a “a rapidez do anoitecer tropical, violento, fulminante, sem crepúsculo”, a frase do original pareceria apenas uma das manias do escritor. No entanto, esta diferença de perspectiva prejudica a apreensão da universalidade de certas frases aplicadas a uma realidade específica, uma vez que o provérbio eclipsado também aparece nos modos de representar outros idiomas. Comentando seu processo gerativo, Guimarães Rosa superpõe processos de escrita e de leitura, para desvendar alguns condicionantes da produção do texto literário. Aparecem, na leitura do autor, a importância da anotação etnográfica e a força da rememoração, ao lado da inventividade no processo de revitalizar a linguagem e desalienar a expressão artística, partilhando com o leitor novas formas de apreender e interpretar o real.

---

<sup>132</sup> ROSA, J. G. *Correspondência com o tradutor alemão*, p. 115. (Grifos do autor.)

Reconstituindo para seus tradutores o processo escritural, Guimarães Rosa antecipou procedimentos da crítica genética, que, no Brasil, só recentemente, vem contribuindo para redimensionar o estudo das fontes de sua obra, como acontece nas pesquisas desenvolvidas pelas professoras da Universidade de São Paulo Maria Celia Leonel e Cecília de Lara. A releitura crítica feita pelo autor correspondia, de certo modo, ao trabalho do geneticista, que, segundo Vanda Cunha Albieri Nery, consiste em

/.../desmontar o processo da criação para, em seguida, colocá-lo novamente em ação. Seu trabalho parte do manuscrito, passa pela escritura para chegar à gênese e reencontrar o texto ficcional. Sua ambição é deslumbrar a face oculta da criação.”<sup>133</sup>

Neste sentido, o exame do material deixado por Guimarães Rosa, coligido nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, contribui para esclarecer o longo processo de elaboração do texto. Conforme Cecília de Lara avalia:

Outro aspecto que pode ser de interesse não só para o especialista, mas para o aspirante a escritor, ou mesmo para o estudante comum, é o das emendas nas várias versões de um mesmo texto, que permitem a constatação do enorme esforço em busca aproximação da expressão concreta e a concepção interior. /.../ Lição das mais significativas para quem fantasia a tarefa do artista como inspiração pura e simples, que dispense as necessidades do trabalho, da etapa artesanal que existe em toda criação que aspire à permanência.<sup>134</sup>

Cotejando as diversas versões de um mesmo texto, o estudioso penetra no método de criação, acompanhando o trabalho do escritor que busca obter o maior efeito expressivo, solicitando a imaginação do leitor, em todos os estratos do texto. Aí se podem notar: o desmonte da frase-feita, a pontuação expressiva, a produção de mot-valises, o recurso a afixos e desinências imprevisíveis, para destacar valores semânticos insuspeitados, e ainda a seleção vocabular e a reinvenção de frases, mediante estratégias

---

<sup>133</sup> NERY, V. C. A. “O papel da memória na criação de *Memórias do cárcere*”. In: WILLEMART, P. (org.). *Gênese e memória*, p. 545.

<sup>134</sup> LARA, C. de. “Guimarães Rosa e a elaboração do texto”. In: *GLÁUKS*, p. 17.

baseadas nas sugestões advindas da pura sonoridade. Deste modo, em suas páginas se destacam: o estranhamento de expressões cristalizadas, como se vê em “nu da cintura para os queixos” (em lugar de nu da cintura para cima); o neologismo “adormorrer” (para representar a idéia da morte durante o sono) e o verbo onomatopaico “O vento aeiouava”, e tantos outros esquadrihados com minúcia analítica e riqueza interpretativa, principalmente nos estudos já clássicos de Eduardo de F. Coutinho e de Cecília de Lara.<sup>135</sup>

Dentre seus correspondentes, dois acumulavam funções, transitando dos assuntos familiares para o território da literatura: o pai, Flordualdo, e o tio, Vicente Guimarães - autor de literatura infantil sob o pseudônimo de Vovô Felício. Com este, Guimarães Rosa trocava impressões e juízos críticos sobre os meandros da criação literária e da recepção da obra e a respeito da literatura brasileira da época. Numa longa carta, ele se defendia da crítica de Vicente a “trechos duros e complicados, que nos obrigam a lê-los duas vezes para compreendê-los; aquelas frases construídas com grande artificialismo”, flagrantes em uma “crônica-fantasia”<sup>136</sup>. Para isto, adotou estratégias complementares de ataque e defesa: ao mesmo tempo desqualificou a leitura feita pelo parente e transcreveu os elogios que *Sagarana* recebera da crítica. Guimarães Rosa creditava a Vicente uma leitura superficial de suas “Histórias de fada” - “escritas para serem lidas, relidas, treslidas e... meditadas” -, e, com vocabulário emprestado de sua prática médica, também o diagnosticou “intoxicado, suave e imperceptivelmente, pela má literatura simplista e calhorda, que reinou e abundou entre nós”. E acreditando-se protegido pelo sigilo da carta que circularia apenas nos limites da intimidade familiar, Rosa, bastante exasperado,

---

<sup>135</sup> Cf. COUTINHO, E. F. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*, p. 202-235, e LARA, C. de. “Guimarães Rosa e a elaboração do texto”. In: *GLÁUKS*, p. 15-30.

<sup>136</sup> Este texto foi publicado no jornal *Correio da Manhã* (20 de abril de 1947), conforme se lê em GUIMARÃES, V. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*, p. 131.

investe de uma só vez, em linguagem desabrida e virulenta, contra o beletismo pedante e contra a linguagem talhada pela comunicação fácil:

Tôda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já entramos nos tempos novos, já estamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhação da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau-gôsto. Se você ler o que têm escrito os nossos melhores críticos (Antonio Cândido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Almeida Sales, etc.), nos últimos 5 anos, poderá sentir a ‘virada’, a mudança de direção na literatura de melhor classe. Nisso, aliás, como em tudo o mais, o que se passa aqui é mero reflexo do que vai pelos países cultos. A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece, artesanato!

/.../ Tudo está mudando, seo Vicente. Não retornaremos ao verbalismo inflacionado e ôco de Coelho Neto, não re petiremos o coelho-netismo. Mas por outro lado, vamos ‘lavar as estrebarias de Áugias’. Não se trata de um movimento intencional, artificialmente concebido. É, apenas, a voz dos tempos. Você acha que é por coincidência pura e simples, ocasional, que estão surgindo por tôda parte autores novos, falando em outro tom, e que os velhos, os melhores dêles, começam a mudar de trote e acertar o passo?<sup>137</sup>

A imprecisão resultante do uso da expressão “longo e infeliz período” e a omissão dos nomes dos escritores-alvo de palavras tão duras dificultam estabelecer com segurança o corpus literário ao qual Guimarães Rosa se refere. Todavia, o escritor evoca o contexto de 1940, ao situar “nos últimos cinco anos” a “mudança de direção na literatura de melhor classe”, resultante de “elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece”. Entremostrado na data da carta, este período tem sido identificado, por críticos e historiadores da literatura brasileira, pela contenção da forma artística, disciplinada pelo retraimento de excessivas ousadias formais na poesia, ou pela ceifa do exagerado pitoresco na prosa regionalista.<sup>138</sup>

Porém, longe de atacar indiscriminadamente toda a produção literária da época, poucos parágrafos depois, Rosa reproduz trecho de uma carta de Lauro Escorel, em que este concorda com o escritor mineiro sobre “as exceções gloriosas de um Mário, de um Drummond de Andrade, de Manuel Bandeira” na literatura moderna “tão insatisfatória”,

<sup>137</sup> Carta de 11 de maio de 1947. In: GUIMARÃES, V. *Op. cit.*, p. 132-133.

<sup>138</sup> Cf. CANDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*.

porque “a turma começa a ler os modernos, e se esquece de tudo que ficou para trás”. Ao transcrever estas palavras do crítico, Guimarães Rosa recorre a um argumento de autoridade, para demonstrar o acerto de sua opinião quanto ao conhecimento das obras consagradas como requisito indispensável ao trabalho criador.

Em sua carta, Guimarães Rosa comemora a volta ao rigor formal operada pelos novos escritores e pela afinação dos antigos como resposta ao que considerava “infeliz período de relaxamento, de avacalhação da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau-gosto”. Porém, ao destacar que “não retornaremos ao verbalismo inflacionado e ôco de Coelho Neto, não repetiremos o coelho-netismo”, mesmo questionando o modo como a literatura vinha incorporando o coloquial e a oralidade, atitude em que apenas identificava desprestígio do estilo e primitivismo fácil e de mau-gosto, Guimarães Rosa reconhecia outra possibilidade expressiva, terceira margem equidistante dos pólos da erudição vazia e do descuido com o tratamento da linguagem.

Portanto, o escritor, bem como muitos autores daquela época, não reconhecia a renovação estilística que estavam promovendo como tributária, em grande parte, da liberdade formal e temática corajosamente conquistada e materializada pelos modernistas da primeira fase.<sup>139</sup> Guimarães Rosa parecia compreender o refinamento das formas de expressão apenas como resultado de penoso amadurecimento do escritor, e não como resposta a exigências do sistema literário - que, regido pela dialética própria da tradição, tanto deve acolher iniciativas disruptivas quanto podar excessos, renovando as formas expressivas. Movido por este esquadro crítico, chegou a transcrever parte de um artigo de Rachel de Queirós, publicado no Diário de Notícias:

---

<sup>139</sup> CANDIDO, A..Op. cit. p. 205.

A nossa geração [os escritores que estrearam na década de 30] se iniciou nas letras com a despreocupação de bem escrever. Surgindo cêrca de uma década após a revolução modernista de 1922, ainda não pisávamos em chão bem firme, etc. Mas, penosamente, esforçadamente, cada um foi melhorando, descobrindo os seus excessos, suas falhas, e até mesmo seus ridículos. A linguagem descosida foi tomando maior unidade, e hoje, afinal, etc. Chegou a mais, apurou-se de tal maneira, que apresentamos mestres do bem escrever /.../ <sup>140</sup>

Citando este fragmento, Guimarães Rosa compartilha a opinião de Rachel de Queirós, vendo a contraparte da liberdade formal que sua geração experimentava: a perda da segurança garantida pela preservação do paradigma literário historicamente consagrado. Deste modo, valorizava indiretamente o papel restaurador dos novos, que precisaram refazer penosamente, o “piso firme”, para atingir a “unidade da linguagem”, retraindo o ornamental ou modulando o experimentalismo. E, considerando esta “virada” “mero reflexo do que vai pelos países cultos”, o escritor lançava um olhar impiedoso sobre o processo de construção de nossa cultura. Compreender a dinâmica comum a todos os povos que sofreram a longa dominação colonialista como mero reflexo, ou simples arremedo do que se fazia nos centros da civilização ocidental reproduz a ideologia dominante, revelando a falta de análise dialética sobre o movimento de autonomização da cultura brasileira, frente à força padronizadora dos modelos europeus consagrados. Principalmente, mostra desconsiderar a cultura brasileira como resultante da incorporação da herança dos colonizadores, mesclada com a invenção do próprio e do característico, articulando impulsos de cópia e rejeição, conforme ensina Antonio Candido<sup>141</sup>.

Ao interpretar a atitude de seus contemporâneos como “mero reflexo do que vai pelos países cultos”, Rosa parecia tocado por um certo provincianismo que ele próprio criticava nos outros, nesta mesma carta: “... o mineiro, como bom provinciano, tem um sagrado pavor de parecer ... provinciano”. Poucas páginas adiante, muito irritado com a

<sup>140</sup>Carta de 11 de maio de 1947. In: GUIMARÃES, V. *Joãozito; infância de JGR*, p. 134.

<sup>141</sup>CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*.

crítica do tio sobre a crônica “Histórias de fada” - julgamento que arranhava sua vaidade de estreante, pela excelente receptividade de Sagarana - Rosa desqualificava, com intolerância caricata, escritores (cujos nomes foram omitidos na obra que coligiu as cartas a Vicente Guimarães) cuja literatura lhe parecia desprovida dos aspectos que achava fundamentais para a literatura – a observação direta, o domínio dos temas, o estudo prévio, o planejamento e a construção literária, conforme destacou:

A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão. Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores ociosos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária. Somos do alongamento, do nariz-de-cêra, do aproveitamento, em décima ou vigésima mão, de reminiscências literárias, da literatice, enfim. Ou do folclore puro: coisas tôscas, não lapidadas, que só deviam aparecer ENTRE ASPAS.<sup>142</sup>

Por isso, para melhor destacar sua diferença, Guimarães Rosa mostrava-se fiel ao desejo de cuidar “da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária”. Com tal objetivo, e para acumular material que ancorasse a imaginação criadora, dialogava com o pai em outros termos, interessado em colecionar coisas não lapidadas que serviriam de matéria para meticulosa construção literária. A insistência no exaustivo detalhamento verista dos aspectos mais típicos dos ermos de Minas foi assim justificada pelo escritor: “O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá a impressão de realidade.”<sup>143</sup> Esta referência ao efeito de realidade produzido pelo pormenor destaca o caráter da arte como criação, trabalho alimentado pelo equilíbrio entre observação direta e técnica literária. Buscando a “impressão de realidade”, o escritor rejeita a pretensão de um tipo de literatura fortemente referencial, que pretende disfarçar o fato de que a arte não é documento etnográfico; e ao mesmo tempo, ele reforça a diferença entre o verdadeiro e o

---

<sup>142</sup> GUIMARÃES, V. Op. cit., p. 138.

<sup>143</sup> Carta de 27 de outubro de 1953. In: ROSA, V. G. *Relembramentos* p. 174.

verossímil. Este último, criado a partir da elaboração estética, resulta mais convincente pela caprichosa inserção do detalhe, sempre tão ansiosamente aguardado pelo escritor.

Flordualdo ocupava importante papel no projeto literário do filho, despertando-lhe a memória de fatos antigos e suprimindo a necessidade de conhecimento dos temas, através de relatos fundados em informações confiáveis ou na observação direta. Com seus relatos de acontecimentos e descrições de pessoas que viviam em sua cidadezinha ou passavam por sua casa-loja em viagem para o sertão, Flordualdo contribuiu também para sedimentar a imagem do escritor-etnólogo. A ele, Rosa pedia, reiteradas vezes, minúcias pitorescas da vida em Cordisburgo e arredores, para futuro aproveitamento estético, mediante exigentes “cartas-questionários”:

Também fiquei contente por o senhor ter recebido os livros e estar gostando do “Corpo de Baile”. Como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu naquelas cartas e notas, extremamente valiosas para mim. Falando nisto, agora eu estou justamente relendo as mesmas, e passando para um caderno, classificadas e em ordem, tôdas as informações, para serem aproveitadas em futuros livros. É uma bela pilha de papel, sortida de vitaminas. Pena é que o senhor não tenha mandado mais – principalmente não mandou aquelas da lista que preparei e enviei, encomendando matéria. E ainda há tanta coisa, que eu gostaria tanto de saber! Por exemplo:

Descrição de uma pescaria à rêde.

Como era aquilo, da extraordinária abundância de mandís, em determinadas épocas, e como e porque acontecia.

Coisas a respeito da fundação de Cordisburgo, e dos primeiros tempos do arraial, etc.

Sôbre o Padre João de Santo Antonio.

Sôbre o Padre Pedro.

Caçadas na Serra do Cabral.

Onde e como era a Canôa-Quebrada?

Caçada na Canôa-Quebrada.

E mais uma porção de coisas, que, se fôsse arrolar aqui, nem haveria papel nem tempo. /.../ Como já expliquei, não se trata de pequenas histórias ou casos, que dariam mais trabalho ao senhor, para selecionar, recordar e fixar. O que utilizo são as indicações sôbre tipos, costumes, descrições de lugares, cenas, vestimentas, métodos de trabalho, palavras, têrmos e expressões curiosas ou originais, etc. etc. O senhor manda? Obrigado.<sup>144</sup>

O pesquisador incansável que até hoje surpreende os estudiosos pela abrangência de interesses - como o atestam os livros remanescentes de sua biblioteca, as numerosas

<sup>144</sup> Carta de 5 de julho de 1956. In: ROSA, V. G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, p. 179-180.

pastas de estudo, as detalhadas cadernetas de viagem e sua correspondência divulgada - em 1955 já consultava esta fonte, como se vê em trechos de sua correspondência:

Apreciei muitíssimo, as notas que o senhor me mandou, sôbre os entêrros na roça. Aliás, o senhor não imagina como têm valor para mim essas informações. Pena é que o senhor não mande delas freqüentemente. Estão tôdas colecionadas, com apontamentos sublinhados dos pontos mais importantes, e, aos poucos, serão, tôdas elas, aproveitadas nos meus livros.

Principalmente, acho um interêsse extraordinário nas que se referem aos COSTUMES e aos TIPOS e Indivíduos pitorescos ou bem marcados. Agora depois dos “Entêrros”, por que é que o senhor não manda, por exemplo, os “Casamentos”, os “Batizados” ou “Casos de crimes” ou de “Demandas, Questões, etc.”, do tempo em que o senhor foi Juiz-de-Paz? Seria ótimo.<sup>145</sup>

Além de fornecerem dados preciosos sobre os métodos de trabalho de Guimarães Rosa, tais cartas iluminam uma poética em andamento - principalmente na recorrência de assuntos e de personagens, traduzidos na recriação peculiar de suas formas de expressão - , evidenciando a fértil cooperação de seus interlocutores, especialmente o pai. Ao recorrer a informações de um observador pertencente ao próprio universo pesquisado, procurando colecionar dados para lapidá-los segundo rigores de perfeccionista, o escritor destaca um conceito de literatura como elaboração estética de dados empíricos facilmente verificáveis, trabalhados a partir de um relato produzido a partir de fontes fidedignas. Assim, ele recupera, na prática escritural, a etimologia que define ficção como resultante do verbo fazer. Naturalmente, a narrativa literária constitui uma ficcionalização em segundo grau, uma vez que o remetente da carta já selecionou, combinou e dotou de sentido os fatos que o escritor lê para recriar.

Junto aos pedidos de material para ficcionalização, o autor de “Campo Geral” enviava a seu pai rápidos informes sobre a rotina diplomática - marcada por incontáveis compromissos e pontuada pela saudade dos seus e da vida sertaneja. Em uma carta de 1958, dando conta da ausência do convívio familiar, Rosa relata sua segunda visita a Brasília, quando o chapadão goiano ainda era um imenso canteiro de obras:

---

<sup>145</sup> Carta de 9 de dezembro de 1955. In: ROSA, V. G. *Op. cit.*, p. 178.

No comêço de junho, estive em Brasília, pela segunda vez, lá passei uns dias. O clima, na Nova Capital, é simplesmente delicioso, tanto no inverno quanto no verão. E os trabalhos de construção se adiantam, num ritmo e entusiasmo inacreditáveis: parece coisa de russos ou de norte-americanos. Desta vez não vi tantos bichos e aves, como da outra, em janeiro do ano passado – quando as perdizes saíam assustadas, quase de debaixo dos pés da gente, e iam retas no ar, em vôo baixo, como bolas peludas, bulhentas, frementes, e viam-se os jacús fugindo no meio do mato, com estardalhaço; e também veados e seriemas, e tudo. Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol, e ver um enorme tucano colorido, belíssimo, que vinha, pelo relógio, às 6h. 15', comer frutinhas, durante dez minutos, na copa alta de uma árvore pegada à casa, uma “tucaneira”, como por lá dizem. As chegadas e saídas dêsse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis de minha vida.<sup>146</sup>

O relato da visita à futura capital é perpassado por sentimentos diferentes; por um lado, a surpresa com a rapidez da obra de engenharia que avançava em “ritmo e entusiasmo inacreditáveis”, por outro, a objetividade no registro da redução de populações de animais que povoavam o cerrado. Apesar de notar estes fatos, o escritor não investiu nas relações de causalidade entre eles, preferindo não comentar que a estranha corrida de perdizes, jacus, veados e seriemas prenunciava, um ano antes, os prejuízos para a fauna, decorrentes da ocupação humana. Ademais, o uso da conjunção adversativa mostra que, acima dos efeitos visíveis da engenharia sobre a vida selvagem, o que se destaca é a aparição regular do tucano, um remanescente da antiga paisagem, capaz de garantir uma provisão diária de beleza visual. A carta também é um registro de sensações e sentimentos despertados pelas cenas observadas, que expressa a apreensão subjetiva da experiência, e até mesmo preserva a lembrança vívida do fato e a alegria de seu registro, em tudo valorizando seu conteúdo afetivo e emocional. Entrelaçando referencialidade e subjetividade, este episódio seria ficcionalizado em duas das Primeiras estórias: “As margens da alegria” e “Os cimos”.

Para fundir a situação vivida e sua recriação estética, Rosa produziu duas estórias cujo protagonista é um menino, no qual se pode vislumbrar uma projeção imaginária do escritor. Nestas histórias, narradas em terceira pessoa e filtradas pela sensibilidade do

---

<sup>146</sup> Carta de 5 de julho de 1958. In: ROSA, V G. *Relembramentos*, p. 186-187.

personagem central por meio da onisciência seletiva, pode-se identificar o tema da viagem como iniciação da criança nos mistérios do mundo, mimetizada na alegria da descoberta, refletida pelo olhar do adulto:

**ESTA É A ESTÓRIA.** Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para êle, produzia -se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos.<sup>147</sup>

Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-êrmo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares. /.../

- **Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...**<sup>148</sup>

**OUTRA ERA A VEZ.** De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. /.../<sup>149</sup>

A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! /.../ Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Tôda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No tôpo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. /.../ O tucano parava, ouvindo outros pássaros – quem sabe, seus filhotes – da banda da mata. O grande bico para cima, desferia, por sua vez, às uma ou duas, aquele grito meio ferrugento dos tucanos: -“**Crrée!**”...<sup>150</sup>

Mas o tucano, sem falta, tinha sua soência de sobrevir, todos ali o conheciam, no pintar da aurora. Fazia mais de um mês que isso principiara. Primeiro, aparecera por lá uma banda de uns trinta dêles vozeantes, mas sendo de-dia, entre dez e onze horas. Só aquele ficara, porém para cada amanhecer. Com os olhos tardos tontos de sono, o bonequinho macaquinho em bôlso, o Menino apressuradamente se levantava e descia ao alpendre, animoso de amar.<sup>151</sup>

Para sublinhar o aspecto ficcional da narrativa, descolando-a do relato memorialista, os dois contos são introduzidos por ligeiras variantes de uma fórmula emblemática das histórias de encantamento tradicionais. Tanto que em “As margens da alegria”, a frase de abertura - “**ESTA É A ESTÓRIA.**” - constitui o que Gérard Genette identifica como um ato de linguagem capaz de instaurar a ficção, porque corresponde a uma fala decodificável pelo leitor como “Imagine que ...”<sup>152</sup>. Assim, o enunciado postula

<sup>147</sup> ROSA, J.G. “As margens da alegria”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*, p. 3

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>149</sup> ROSA, J.G. “Os cimos”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*, p. 168.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 168 e 171.

<sup>151</sup> *Ib.*, p. 173.

<sup>152</sup> GENETTE, G. Les actes de fiction. In: \_\_\_\_\_. *Fiction et diction*, p. 49-50.

a “suspensão voluntária da descrença”, retirando os fatos narrados da prisão do historicamente comprovável, para instituir o primado da coerência interna, e a substituição do verdadeiro pelo verossímil.

A forma verbal no presente, contida em **‘ESTA É A ESTÓRIA’**, potencializa o efeito performativo da palavra, marcando o momento da fala/narração. No nível do enunciado, o tempo do verbo pode ser tomado como informação diluída na narrativa que, à luz da carta do autor se dá como informação biográfica disfarçada; no plano da enunciação, pode ser visto como marca de um relato que se inicia, ou como peça de jogo de probabilidades (um dado da história de vida), agora evocando o caráter lúdico da arte de contar, sujeita à manipulação da matéria narrável, transportada para as páginas da ficção ou da autobiografia. Além disso, o tempo do acontecimento recua para o pretérito imperfeito, jogando para as fronteiras imprecisas entre o vivido e o inventado, o evento passado e sua reconstrução atual.

Sua viagem começa pelo deslocamento rumo à futura cidade, “breve clareira” perdida no meio do ermo, e que, vista da janelinha do avião, deixa ver seus limites. O pequeno ainda se encontra num estágio em que sua fantasia – vôo imaginário – lhe possibilita cogitar a aparição, ali mesmo, de “índios, a onça, o leão, lobos, caçadores”. Duplo movimento rumo ao futuro que se anuncia tímido, mas inexorável, e ao mundo povoado por criaturas do passado afastadas do projeto civilizatório. Na viagem, “inventada no feliz”, o menino descobrirá, progressivamente, a realidade tingida de mudanças bruscas. A alegria plena dá lugar à consciência da transitoriedade, que submete os animais à finitude e à morte, intuída na derrubada das árvores para construir a cidade. Porém, entre as margens por onde flui a alegria, na compreensão de que, tal como lembrança e esquecimento constituem a memória, também o eterno e o provisório constituem a dimensão do tempo, o narrador escande a revelação da verdade, sintetizada na inesperada beleza do vagalume, a luzir, intermitente: “Voava, porém a luzinha verde,

vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! - tão pequenino no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.”<sup>153</sup>

Por sua vez, o conto que encerra as *Primeiras estórias* - “Os cimos” - também faz referência, embora por contraste, à consagrada abertura dos contos de fadas, usando um brevíssimo preâmbulo para inserir a narração nos domínios do imaginário - “**OUTRA ERA A VEZ.**”. Esta expressão introdutória atualiza o caráter de fantasia contida na primeira narrativa, reforçando a coerência interna produzida entre ambas, fazendo ressoar o “era uma vez...”. Além disso, dentro da organização interna do livro, a primeira frase da história - “De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade.” - indica uma segunda viagem do personagem ao mesmo destino, novamente evocando a primeira narrativa. Relacionando a ficção com o fato, esta outra experiência do personagem se amplia diante de um novo olhar sobre a realidade em mudança acelerada, e conota a ida do escritor a Brasília, conforme relatada ao pai na carta de 1958. No entanto, agora, a viagem do Menino não tinha mais o sabor de novidade nem a alegria da primeira, porque “Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso.”<sup>154</sup>

Ao ficcionalizar em terceira pessoa um fato vivido na maturidade, elaborando para se auto-representar um protagonista criança, Guimarães Rosa redimensiona a própria tradição do relato retrospectivo da experiência. Com a temática das memórias de infância tradicionais, o texto partilha o caráter de narrativa de uma aprendizagem, metaforizada na viagem iniciática, em que o descortino do mundo exterior serve de possibilidade para o desvendamento de uma compreensão de si mesmo. Porém, em vez de recriar sua infância, fingindo trazer ao presente o menino que foi - tarefa impossível *porque anularia a*

---

<sup>153</sup> ROSA, J. G. “As margens da alegria”. In: \_\_. *Primeiras estórias*, p. 7.

<sup>154</sup> ROSA, J. G. “Os cimos”. In: \_\_. *Primeiras estórias*, p. 168.

*interferência do tempo e dos afetos no processamento, resgate e relato do vivido - o escritor se reinventa como criança, ao produzir na arte a evocação do adulto filtrada pela sensibilidade infantil. Nesta mudança de angulação, o texto parece reivindicar uma nova maneira de perceber e interpretar o real. Deste modo, a auto-imagem do escritor-etnólogo se funde com a figura do escritor-artífice, que submete a matéria referencial a caprichoso tratamento estilístico. Para isto, enxerta recortes biográficos na narrativa de ficção, produzindo um efeito de distanciamento.*

*Para manter o cultivado afastamento de si mesmo, tentando olhar-se “com olhos de estranho”, o escritor ficcionalizou sua imagem como artista e intelectual, de modo diferente do que fez Graciliano Ramos. Em sua obra ficcional, fortemente vincada pela referência biográfica, Graciliano criou a figura do protagonista envolvido com o projeto de escrever um livro, fundindo personagem e narrador, que, em exercício metalingüístico, não apenas discute as questões próprias da narratividade, mas principalmente encena as angústias do intelectual na sociedade brasileira, no limite de compromissos e responsabilidades traçados no interior de suas alianças de classe. Já Guimarães Rosa constrói sua identidade de outro modo: em pauta francamente fantasiosa, conjugando afastamento e proximidade entre personagem e autor, ou ainda mediante a focalização do enredo em terceira pessoa, cujo narrador é dotado de onisciência seletiva. Para isto, ele equilibra a atitude do pesquisador que coleta dados empíricos com a evocação do artista que recupera antigas experiências para inventar um mito pessoal por meio do trabalho estético.*

*Por um lado, no gosto pela pesquisa de campo ele se desdobra na imagem do artista-viajante, ficcionalizado na atuação de um personagem que toma notas de tudo que vê, ouve e vive, como Seu Alquiste (“O recado do morro”), e o doutor que ouve o relato retrospectivo de Riobaldo, em Grande sertão: veredas. Já nos momentos de maior expansão dos sentimentos, como aparece em “As margens da alegria”, “Os cimos” e*

5“Campo Geral”, o artista dá voz a uma criança que aprende, descobrindo a beleza das coisas simples da vida em redor. Nesta figuração, Guimarães Rosa constrói sua própria imagem como intelectual que, conjugando rigores metodológicos de pesquisador com emoção transbordante de criança, dá conhecimento desta experiência de revelação.

Nos contos em que o protagonista viaja para o “lugar onde se construía a grande cidade”, o autor de Sagarana realizou na prosa algo equivalente ao que o crítico Antonio Candido registrou a respeito da projeção biográfica do poeta Carlos Drummond de Andrade, existente em *Boitempo*<sup>155</sup>. Segundo Candido, aí ele teria criado “um menino por meio do qual vê e mostra aos outros em que medida ele é Andrade, porque Itabira é o país dos Andrades; porque ele tem um certo jeito de ser mineiro; porque minerações, fazendas, bois, são componentes dele”. Criando esta cópia modificada de si mesmo, Rosa mudou o foco sobre o assunto e sobre a maneira de figurá-lo, esvaziando a referencialidade, para evidenciar que o romancista, mesmo quando narra experiências vividas, faz ficção. Reinventando a percepção da criança, o conto opera uma reviravolta temporal, pois o passado recente é visto como passado remoto. Com isto, a auto-ficcionalização aumenta a distância entre o eu que rememora e o eu lembrado, diluindo a carga de subjetividade inerente à narrativa ancorada na evocação. Naturalmente, esta estratégia também responde ao desejo de ver-se “com olhos de estranho”, submetendo-se a um exame distanciado, quase impessoal.

Nos contos que abrem e fecham as *Primeiras estórias*, a figura do narrador em terceira pessoa acentua a objetividade do relato, pois a focalização heterodiegética encena a desidentificação entre ele e o protagonista, desmanchando a projeção especular entre autor e personagem. Ao lado disso, a estratégia de reinventar-se como menino aumenta muito esta distância, pondo em cena as relações entre o referente e sua representação

---

<sup>155</sup> CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. p. 56-57.

literária, para mostrar que a criança das memórias de infância já não existe, sendo por isto mesmo, inventada.

Para isto, Guimarães Rosa aproxima ao máximo a estória da autobiografia em terceira pessoa, para narrar com a maior objetividade possível. Este artifício já se fez notar em “Campo Geral” (Corpo de baile), ao transformar o personagem Miguilim em sua projeção imaginária, aproximada, parcial e incompleta. E recusar a reconstituição fantasiosa da infância como seqüência ordenada de eventos que perfazem uma etapa, para narrar um único acontecimento vivido na meninice também demonstra que o passado só pode ser recuperado em estilhaços. Logo, sua história se mistura com as vidas de outros meninos que viveram situações equivalentes, despertando a lembrança de suas possibilidades irrealizadas. A cena da revelação da miopia evidencia uma tripla mediação. A mediação no tempo, no jogo recíproco entre o olhar da criança que viveu os fatos, e a mirada do adulto que, sabendo da frustração ou realização do que ali se anunciava como possibilidade, narra em retomada retrospectiva; a mediação no espaço, pois o resgate das cenas de sua infância é sombreado pelas experiências vividas em grandes cidades. E, principalmente, a mediação pela linguagem estética.

Tanto na novela de *Corpo de baile* quanto nos dois contos de *Primeiras estórias*, textualizar o vivido e comprovável pelo filtro do narrador externo ao relato destaca o caráter ilusório do tónus autobiográfico, facilmente construído na prosa romanesca em primeira pessoa. Nesta, semelhante ao texto de memórias, o narrador-protagonista lança um olhar interessado, que revela a relatividade perceptiva do sujeito dos fatos narrados e mimetiza convincente sinceridade confessional, buscada pelo autobiógrafo. Por sua vez, a autobiografia literária representa o passado como território desbravado, colonizado e ordenado pela lembrança, que se destaca na matéria imaginária que tantas vezes abastece a prosa romanesca. Porém, injetando matéria biográfica na ficção em terceira pessoa, Guimarães Rosa revela e enfrenta a descontinuidade da lembrança, mediante deliberado

processo de preenchimento (francamente fantasioso) das lacunas da memória - sejam lapsos acidentais ou esquecimentos intencionais. Além disso, recriar uma cena recente como fato remoto revela a força transformadora do processo de reapropriação afetiva das lembranças e sua modelagem artística, apreendidas e guardadas na memória a partir de apreensões sempre diferentes, incompletas, mutáveis, relativas, portanto de forma sempre caleidoscópica.

As estórias protagonizadas pelo Menino, na ficção de *Primeiras estórias*, contêm um motivo literário bastante recorrente nas memórias de infância canônicas: a viagem que abre os horizontes vivenciais, viabilizando o amadurecimento psicológico do sujeito. Em poucos traços, ela é um deslocamento no tempo-espaço, que implica a saída da casa paterna e a chegada a outro ambiente, onde o protagonista, em contato com estranhos, passa por novas situações, a partir das quais quando revê atitudes e valores. Este tema já aparece na literatura não-ficcional de viagens, e esboça a figura do narrador semelhante ao cartógrafo que, enquanto faz detalhado recenseamento objetivo-descritivo da paisagem, com o olhar armado pelas ciências naturais, registra suas experiências e fixa impressões de viajante.

Na literatura dos naturalistas (que, seguindo a concepção iluminista compreendiam a viagem de pesquisa como fonte privilegiada de conhecimento), a construção discursiva de um saber sobre a paisagem exótica e os hábitos inusitados dos tipos humanos aí encontrados já delineia a figura do narrador de ficção como personagem em constante deslocamento. Porém, a exigência de objetividade científica tentava camuflar o etnocentrismo subjacente ao enfoque do assunto, de uma perspectiva central, unívoca e auto-suficiente do sujeito do relato. Mesmo assim, em alguns momentos, reproduzindo o modelo preconizado por Humboldt, como assinala Ana Luiza Martins Costa<sup>156</sup>, os viajantes articulavam a descrição científica e a narração objetiva, com a mescla de

---

<sup>156</sup> COSTA, A. L. M. “Rosa, leitor de relatos de viagem”. In: *Veredas de Rosa*, p. 44.

digressões poéticas sobre a natureza e o registro de emoções vivenciadas no percurso, o que abria portas para a eclosão da subjetividade.

No campo da literatura ficcional, ainda no século XIX, a herança destes relatos foi indispensável na produção de uma idéia de Brasil, que, segundo Flora Sussekind era “entendido como uma espécie de álbum de visitas ou uma série de traços numa carta geográfica”<sup>157</sup>. Para tanto, os enredos primavam em incluir deslocamentos súbitos ou planejados pelo interior do Brasil. Este interessante expediente cumpria duas funções, pois tanto impulsionava a trama narrativa quanto servia de elemento diferenciador do real representado no texto. A esta representação de natureza cartográfica, como detalhado inventário de sítios onde a intriga romanesca se desenvolve, foi tingida pelo esforço em demarcar uma origem, um marco inaugural, numa releitura da viagem como caminho inverso no tempo, que, assim, acolhe a dimensão do histórico. Esta herança sedimentou a prosa ficcional de corte realista, lastreada pelo misto de documento da vida exterior com a incorporação subjetiva da experiência relatada que vincou a tradição romanesca brasileira.

O equilíbrio entre três fatores inerentes ao relato de viagens - observação direta, prumada subjetiva sobre a experiência e representação inspirada por moldes cartográficos - aproxima a prosa de ficção da autobiografia enquanto gênero. Tanto o relato de viagens consagrado quanto a autobiografia convencional representam a existência como percurso unilinear, e compreendem a construção da biografia como avanço no terreno impreciso da memória; mapeando situações, convertem a viagem/existência em geografia móvel - verdadeiro campo de provas para o desvendamento do mundo, simultâneo ao conhecimento de si. O reforço da temática espacial da representação, comum ao relato de viagem e ao romance de espaço, agora atravessados pela dimensão histórica, aproxima a literatura ficcional da narrativa autobiográfica canônica, considerado o motivo literário

---

<sup>157</sup> SUSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador; a viagem*. p. 190.

recorrente da busca das origens, - seja com o objetivo de compendiar “povos primitivos”, esquadrihar os modos de viver de outrora, definir o início da campanha civilizatória ou ainda determinar uma fundação.

Tema freqüente nas narrativas de Guimarães Rosa, a viagem já movimentava as estórias reunidas em *Sagarana*, representando, segundo a leitura de Benedito Nunes, uma “espécie de reconfiguração simbólica do enredo”<sup>158</sup>. Também nas sete novelas de *Corpo de baile*, este tópos cadencia sonhos, frustrações e esperanças dos protagonistas, numa alegoria da condição do trabalhador nas fazendas da pecuária extensiva<sup>159</sup>. No *Grande sertão: veredas*, Riobaldo narra sua vida ao visitante como uma longa travessia, na qual não faltam as incursões dos jagunços pelos vastos espaços do sertão “sem janelas nem portas” e a descida aos infernos da consciência. E em *Primeiras estórias*, a viagem desencadeia um grande número de acontecimentos, seja pelo deslocamento do protagonista, seja pela visita inesperada de forasteiros, situações que redundam em novo tratamento da realidade circundante e em novo enquadramento de questões subjetivas. Já nas quarenta “anedotas de abstração” de *Tutaméia*, (seja no plano denotativo, ou metaforizando encontros e desencontros) este mesmo motivo literário aparece para movimentar um caleidoscópio da vida sertaneja, nas venturas, desventuras, aventuras, e “tresaventuras” de tipos curiosos, em um teatro que acolhe até mesmo o autor, velado e revelado em sua máscara autoral.

Principalmente no *Grande sertão: veredas*, o motivo literário da viagem tem sido interpretado com insistência como metáfora da condição do homem em busca de soluções para seus conflitos e resposta a suas indagações, ganhando força simbólica de travessia metafísico-existencial, o que realça uma leitura de base generalizante. No entanto, nos contos que abrem e fecham as *Primeiras estórias*, semelhante ao que ocorre nas novelas

---

<sup>158</sup> NUNES, B. A viagem. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*, p. 177.

<sup>159</sup> Cf. LIMA, D. D. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*.

que iniciam e terminam o conjunto narrativo de *Corpo de baile*, a viagem organiza os planos do enunciado e da enunciação, em uma teia de referências recíprocas. No relato de Riobaldo, circunscrito ao texto do *Grande sertão: veredas*, as escaramuças vividas pelos jagunços pelos sertões são reconstituídas para que ele reate, no fio tenso do discurso, as duas pontas da vida, na busca da montante do tempo. Já em *Corpo de baile* e em *Primeiras estórias*, a autonomia interna de cada estória isolada se afirma como singularidade e se relativiza no conjunto, pois os fatos do enredo, o desenho dos personagens, e o espaço das ações estabelecem forte solidariedade narrativa entre elas, numa alusividade de base intertextual, que produz efeito de incompletude do percurso, de indefinição de caminhos. Assim, em *Corpo de baile*, Miguilim, a criança, parte de “Campo Geral” e voltará rapaz em “Buriti”<sup>160</sup>; já nas *Primeiras estórias*, o menino vai duas vezes a Brasília, em viagens simetricamente opostas, narradas em “As margens da alegria” e em “Os cimos”.

Nestes dois contos de *Primeiras estórias*, no plano do enredo, a viagem movimenta e encadeia as ações do protagonista numa linha pontuada por previsibilidade e imprevisto, mimetizando na ficção o modelo da literatura não-ficcional de viagem, mas também fazendo uma leitura crítica da autobiografia fundada na representação da existência como trajetória teleológica, percurso que se desenrola como continuidade. Já no plano da enunciação, a viagem reflete a mobilidade produzida pelo narrador, ao conduzir personagens e leitores por duas estórias estrategicamente simétricas, tanto do ponto de vista estrutural quanto temático.

Em “Campo Geral”, a história se desenrola no intervalo entre duas viagens, que devem contribuir para dotar o protagonista de novos julgamentos a respeito da paisagem e dos habitantes do Mutúm. A primeira é apenas referida pelas lembranças de Miguilim: já no caminho de volta, ele recorda a cerimônia da crisma no Sucuriju, e saboreia a

---

<sup>160</sup> ROSA, J. G. Buriti In: \_\_\_\_\_. *Noites no sertão (Corpo de baile)*, p. 81 - 251.

informação que - embora não compreendesse - desejava dividir com a mãe, para aliviar sua tristeza persistente. A outra aparece como anúncio, na despedida emocionada do menino, depois de ver, com o auxílio de óculos emprestados, a beleza do vilarejo, finalmente compreendendo e confirmando o que ouvira um ano antes. Na última novela de *Corpo de baile* - “Buriti” -, a narrativa perfaz a volta de Miguel à fazenda, porém o leitor acompanha esta trajetória apenas pela expectativa de Glorinha, e a história acaba exatamente com a chegada do rapaz. Em “Campo Geral”, o final da estória coincidindo com a partida apenas anunciada figura uma possibilidade em aberto; por outro lado, no retorno do veterinário Miguel, a viagem corresponde apenas a um intervalo entre a partida e a chegada. Mantida em segredo, porque começa quando a história acaba, ou porque não conta fatos ocorridos durante o percurso, nestas duas estórias, a viagem deixa de ser tratada segundo os moldes do romance do espaço, que concebe a vida como palco de aventuras/desventuras, e modela o personagem como viajante.

Além do trato do mesmo assunto - a viagem -, também aparecem homologias temáticas e estruturais entre as narrativas que inauguram e encerram as *Primeiras estórias*. O mesmo protagonista de “As margens da alegria” reaparece em “Os cimos”, em narrativa heterodiegética. Porém, o recurso à onisciência seletiva reduz a distância entre personagem e narrador, permitindo aos leitores o acesso à subjetividade do protagonista; naturalmente, este artifício narrativo indica que o desvendamento de emoções e sentimentos dos personagens resulta de fingimento literário, denotando o caráter de construto deste tipo de representação. Se em “Campo Geral”, Guimarães Rosa recortou um episódio vivido na infância para inseri-lo na ficção, nos dois contos de *Primeiras estórias*, constrói uma segunda modalidade de olhar crítico sobre a tradição dos relatos autobiográficos que camuflam sua mimese orientada pelo modelo da prosa romanesca, a qual organiza os fatos narrados segundo um enredo. Ao reinventar a experiência vivida na idade madura, recriando-se como menino, o autor liberta a matéria

autobiográfica do modelo de escrita de si que, para criar a ilusão de reconstituição perfeita da experiência empírica, mascara o fingimento estético, seu teor de *fictus*; em lugar disso, a narrativa rosiana se afirma como verdade construída na linguagem.

Narrativas ficcionais, as duas pequenas estórias protagonizadas pelo mesmo menino se constituem de breves segmentos, pontuados pela progressão temporal. Esta continuidade claramente segmentada conota mais do que a mera passagem do tempo, pois ressalta um momento singular, capaz de escandir a previsibilidade da rotina, condensando uma imprevista descoberta feita pelo personagem. Todavia, esta mímese afasta o conto de Guimarães Rosa do *Bildungsroman*, que orientou ideologicamente a linhagem da autobiografia canônica da literatura brasileira. Em linhas gerais, do ponto de vista temático, estes dois tipos de relato procuravam representar uma etapa decisiva na existência do personagem - seus “anos de formação”<sup>161</sup>, que se estendiam até a entrada na vida adulta. Segundo os pressupostos (herdados do racionalismo do século XVIII e do cientificismo do século XIX), o *Bildungsroman* e a autobiografia canônica representavam o indivíduo como totalidade, submetido a um sistemático processo de educação, amoldando-se ao ambiente, mediante experiências sucessivas, com vistas ao auto-aperfeiçoamento, em prol do bem comum. Ao sintetizar as características do *Bildungsroman*, Wilma Maas nele identifica a ênfase sobre a narração detalhada de experiências vividas pelo protagonista: longo afastamento da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais, eróticas e profissionais e, eventualmente, contato com a vida pública<sup>162</sup>.

Aí se vinculam o destino do protagonista do romance de formação e o desenho da trajetória de sua classe, resultado do ideário político subjacente à manifestação de uma

---

<sup>161</sup> A propósito, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de J. W. Goethe, constitui o exemplo paradigmático do romance de formação, celebrizou este gênero literário e descreve exatamente os anos da formação do personagem do título.

<sup>162</sup> In: MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo*, p. 62. Naturalmente, estes itens estão ausentes dos dois contos de Guimarães Rosa aqui relacionados, e mesmo a novela “Campo Geral” se distancia desta rubrica discursiva.

burguesia que desejava garantir alguns dos privilégios da aristocracia, no século XVIII alemão, perspectiva que contaminou as memórias canônicas, inclusive na literatura brasileira do século XIX. Sob este enquadramento ideológico, narrativas de memórias e *Bildungsroman* se assemelhavam como projeção literária de um ideário de classe que encenava seus projetos, de modo a demonstrar a superação de seus limites e a resolução de seus impasses, numa visão otimista. Em resultado, estas narrativas recompunham as situações em que se demonstravam as potencialidades do indivíduo, e culminavam com a realização de suas aspirações pessoais ou com a apropriação dos instrumentais necessários para tal. Porém, mais do que narrar a história de um triunfo pessoal, tanto o “romance de formação” quanto as memórias de infância constituem marcos simbólicos da busca de afirmação social e política da burguesia (tanto alemã, no século XVIII, quanto brasileira, no Oitocentos), pois, ao destacarem o papel da família e os anos de aprendizagem formal, ajudaram a sedimentar a identidade, a força e o papel de instituições burguesas.

Diferente deles, Guimarães Rosa escreveu dois pequenos contos, que atomizam o processo de descoberta de si e do mundo, ao flagrarem apenas eventos isolados na existência daquele menino. Suas histórias não narram um processo continuado de educação sistemática orientada por um adulto. E, ao contrário dos aprendizes do *Bildungsroman* e dos meninos que aparecem nas memórias de infância tradicionais - obedientes a pais e mestres responsáveis por sua inserção produtiva no universo dominado pelos valores da sociedade burguesa -, o Menino agora está sozinho. Isolado, ele vive uma situação de forte carga afetiva, não pragmática, marcada por fragmentação e descontinuidade; além disso, a pequena extensão da narrativa e a singularidade do evento, repelem a representação convencional obediente ao modelo teleológico do desenvolvimento continuado. Por conta destas características, os contos são destituídos do caráter pedagógico, deste modo rejeitando a tradição narrativa pontuada pelo

otimismo iluminista inspirado pela crença na eficácia política da educação burguesa fundada no exemplo edificante e na aprendizagem regular orientada por um mentor.

Nas estórias de Guimarães Rosa, a aprendizagem é mostrada como descoberta, dinamizada pela gradativa tomada de consciência. Tanto que em “As margens da alegria”, a destruição de coisas que o haviam deslumbrado - o peru “imperial” e as árvores da mata - e sua imediata substituição por outros, menores e sem o mesmo encanto - o peru menor e a cidade - revelam que a plenitude da viagem “inventada no feliz” é enganosa, porque o mundo não é guiado por harmônica perfeição. Assim, ele aprende que a alegria não se espria infinita e absoluta, mas, ao contrário, é tecida por átimos de luz e sombra, num intermitente encanto - alegria de vez em quando - como o vagalume imprevisto. Por fim, em “Os cimos”, depois de ser assombrado pela possibilidade da morte da mãe, o garoto percebe que fatores de ameaçadora instabilidade não se concretizam obrigatoriamente, como temia.

Na primeira narrativa, segundo a compreensão ingênua da criança, a viagem “se dá em caso de sonho”, “inventada no feliz”, pois a ida para a casa do tio está vincada por signos característicos de uma plenitude que, no entanto, logo se revelará ilusória, porque cheia de inconsistências. No primeiro movimento do texto, o garoto saboreia a novidade, representada pelo afastamento da casa dos pais, a bordo de um pequeno avião, num trajeto em que é alvo de mimos e atenções. Já na fazenda, a fantasia de ver surgir, da mata próxima, animais selvagens cria uma expectativa favorável ao deslumbramento diante da beleza de um peru, que surge, “completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-prêto, o peru para sempre. Belo, belo!”<sup>163</sup> Logo a seguir, o passeio de jipe dá oportunidade para que o impacto da descoberta transforme a percepção da natureza circundante, mostrada no modo como o garoto se detém apreciando as minúcias da paisagem, descritas com cuidados de poeta em

---

<sup>163</sup> ROSA, J. G. “As margens da alegria”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*, p. 4.

frases nominais, que fundem, no texto, a prática detalhista do anotador e a imaginosa ficcionalização:

A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flôres em pompa arroxeadas da canela-de-ema.

/.../ Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas.<sup>164</sup>

Mas logo depois, interpõe-se a descoberta da fungibilidade da beleza e da dor da perda, sintetizadas na morte do peru inesperadamente revelada pela vista de outro, menor, que bicava, raivoso, a cabeça degolada do animal que o encantara, sacrificado para o “dia-de-anos do doutor”. No penúltimo segmento, o luto, “circuntristeza”, que contaminava seu olhar sobre a construção da “grande cidade”, faz o menino perceber apenas o prosaico, o denotativo, traduzido em linguagem despida de surpresas, que inventaria em seca denotação: “homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira.<sup>165</sup>” Mas, finalmente, sem qualquer aviso, a descoberta da qualidade compósita da alegria, entre margens de encanto e decepção, fluindo na efemeridade do “era outra vez em quando a Alegria”, é reativada pelo aparecimento do vagalume.

Em “Os cimos”, esta progressão se desenrola em sentido oposto: aí a estória narra um processo de mudança da realidade que se mostrava como ameaça. Nesta segunda jornada - “íngreme partida” - para “o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade”, o menino se vê inicialmente constrangido pelo medo de perder a mãe, adoentada. Por isso, recusa os agrados que lhe fazem durante o vôo de avião, e, fingindo

---

<sup>164</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>165</sup> Ibid. p. 6.

sorrir, desconfia das amabilidades e da sinceridade das maneiras atenciosas do tio. A expectativa infausta o faz adivinhar maus presságios, acabrunhado. Por isso, numa espécie de treino psicológico para o afastamento definitivo, o “pobrezinho” pensa num mecanismo de trapacear a morte:

Mas o Menino concebia um remorso, de ter no bôlso o bonequinho macaquinho, engraçado e sem mudar, só de brinquedo, e com a alta pluma no chapèuzinho encarnado. Devia jogar fora? Não, o macaquinho de calças pardas se dava miúdo companheiro, de não merecer maltratos. Desprendeu sòmente o chapèuzinho com a pluma, êste sim, jogou, agora não havia mais.<sup>166</sup>

Novamente, Guimarães Rosa compõe o imaginário da criança com delicadeza, indiciada já na reduplicação do diminutivo de valor afetivo que nomeia o brinquedo, e no jogo como meio fantasioso de instaurar uma ordem razoável, determinada por pavores e desejos infantis. E para acentuar este lance da ideação, faz reverberar na memória dos leitores (enquanto ouvintes das estórias de fada) a história do Chapeuzinho vermelho. O movimento intertextual com esta conhecida narrativa aparece também em outra estória composta por Guimarães Rosa – “Fita verde no cabelo” -, construindo agora uma “nova velha estória”, porque retira do conto o substrato moralizante e abole a previsibilidade do enredo e da linguagem. Em procedimento lúdico que incorpora os neologismos (presentes em “os velhos velhavam, os lenhadores lenhavam”) e pela subversão do enredo original, a menina não é enganada pelo lobo (exterminado pelos caçadores), mas escolhe o caminho mais longo, seduzida pelo desconhecido. E, por fim, descobre a real identidade do lobo - a morte - tratada sem pieguice, conotada no fato de que a velhinha, depois de rápido diálogo com a neta, já “não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.”<sup>167</sup> Tal como no conto europeu de antigas origens, de extração popular, depois consagrado por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm,

---

<sup>166</sup> ROSA, J. G. “Os cimos”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*, p. 168-169.

<sup>167</sup> ROSA, J. G. “Fita verde no cabelo: velha nova estória”. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa* (2), p. 781-782.

também na “estoriinha” de *Primeiras estórias*, acontece a visita de uma criança que desconhece os perigos do mundo exterior, a alguém que vive em lugar afastado, ao qual se chega após atravessar um bosque; e se destaca o detalhe explicitamente decalcado do chapéu vermelho. Tais coincidências perfazem a hipótese do final feliz, que se confirma na estória criada por Guimarães Rosa para encerrar o conjunto de narrativas reunidas em *Primeiras estórias*.

No segundo momento do conto “Os cimos”, outra ave surge; porém, já não domina o terreiro, como o peru da primeira narrativa. Agora, um belo tucano anuncia a manhã ensolarada e uma nova ordem, movida também pelo imprevisto, mas em linha diametralmente oposta ao animal sacrificado antes, cuja morte anunciava a obscuridade - o dia tornado noite, a razão tornada erro. Instaurando uma suspensão no estado de fragilidade vivido pelo menino, por um breve momento sempre repetido a ave aparece, pontual, pouco antes de o sol dourar os cimos das árvores, produzindo um espetáculo de comovente beleza, como bom augúrio: “O Menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou tôdas as pestanas.”<sup>168</sup> O visitante habitual, com seu balé no alto da árvore tucaneira, apazigua o coraçãozinho do menino, reverte suas expectativas e transforma seu humor, ao lhe mostrar nova realidade, revirando o “avesso do horrível do impossível”.

Através destas viagens, Guimarães Rosa dá forma ao olhar de descoberta marejado pela aprendizagem de que a realidade desafia expectativas e desorienta a lógica, em processos opostos e complementares de tomada de consciência. Abalando as certezas daquele menino que ora acreditava numa ordem perfeita e estável, ora esperava que esta devesse desmoronar, o texto instala, no seio do que parece certo, previsível e pleno, o travo da instabilidade, a marca do aleatório, mimetizados pelo afastamento da segurança do lar e pelo medo da morte da mãe. Para situar este intervalo, as viagens culminam com

---

<sup>168</sup> ROSA, J. G. “Os cimos”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*, p. 171.

a visita - não por acaso! - a uma cidade em obras (a melhor representação do novo ainda em processo), que, em *vol d'oiseau* - tão bem representado pela visão de um menino a bordo do avião -, parecia apenas uma “breve clareira”. Viagem realizada e narrada “em caso de sonho”, cada estória renova e atualiza a idéia da transitoriedade, particularizada como trânsito entre tempos e espaços.

Ultrapassando a página da ficção, e iluminadas pela leitura da carta que mostra os referentes históricos da ficção, estas estórias evocam a realidade também mutante, móvel, em movimento incerto para a modernização que se confundia, em parte, com monumentalidade arquitetônica alicerçada numa cidade futurista em meio ao mais recôndito sertão. A retomada literária da experiência sob o olhar da criança frente a realidades imprevisas instaura o transitório e o precário, na ênfase sobre a incerteza que permeia o encanto diante do novo, num misto de expectativa e temor articulados para desmanchar certezas. Lidas à luz dos referentes históricos do fato vivido pelo escritor, estas estórias permitem identificar uma abordagem oblíqua da época da construção de Brasília, a cidade criada para simbolizar o ingresso do país na modernidade.

Há alguns anos, vários estudiosos têm-se debruçado sobre como a questão do trânsito do país para a modernidade foi representada na obra de Guimarães Rosa. Entre eles, Davi Arrigucci Junior, em importante ensaio a respeito de *Grande sertão: veredas*, revê as fronteiras supostamente estáveis e definitivas entre sertão e litoral, campo e cidade, antigo e moderno, constatando a reversibilidade entre estas rubricas, bem como os nexos de inteligibilidade daí decorrentes:

*/.../ é possível notar a significativa mistura dos níveis da realidade histórica, combinados nas profundezas do sertão, demonstrando como esse espaço tão particular se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza.*

*Estamos /.../ diante de diferentes formas de narrativas misturadas, correspondendo no mais fundo a temporalidades igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o mundo misturado. Não é à toa que*

esse é o lugar, onde o movimento do tempo e as mudanças históricas compõem as mais peculiares combinações.<sup>169</sup>

Para o estudioso, para representar um mundo híbrido - não apenas considerando-o sertão, “mundo misturado”, mas também signo da coexistência instável de realidades contraditórias que abarcam diferentes níveis, momentos e andamentos do processo histórico - só mesmo uma escrita perplexa, mesclada, capaz de ser, ela mesma, “o lugar onde o movimento do tempo e as mudanças históricas compõem as mais peculiares combinações”, por isso empenhada em arquitetar elaborados torneios estilísticos.

Já Ettore Finazzi-Agrò, em *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção* em João Guimarães Rosa, revê a ambigüidade - pioneiramente formulada por Walnice Nogueira Galvão<sup>170</sup> - como princípio instaurador da narrativa rosiana, para melhor representar a contradição irresolúvel que permeia os modos de vida e de representação do real. Porém, ele exacerba esta leitura, ao considerar esta dinâmica uma “dialética inconclusa”. Se para Walnice, no *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa apreende os embates da realidade “sem radicalizá-los em contradições”, para Finazzi-Agrò, na narrativa do autor de *Corpo de baile*, a modernidade brasileira é tecida por conflitos, sem expectativa de solução:

Dialética inconclusa, repito, em que se espelha a indefinição e a incerteza do mundo moderno ou, mais em particular da modernidade brasileira, em que a contradição entre passado e presente, entre cronologias e topologias diferentes ou até opostas, entre lugares distintos, entre *aqui* e *ali*, combina-se numa mistura inextricável, cujo centro é ocupado apenas pela neutralidade daquilo que são duas coisas ao mesmo tempo (e no mesmo lugar), sem ser nem uma nem outra.<sup>171</sup>

Para este estudioso, a modernidade brasileira articula, em tensão permanente, opostos inconciliáveis; assim, em lugar de haver uma unidade cindida, entrevista no hiato

---

<sup>169</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, D. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, p. 16 e 17.

<sup>170</sup> GALVÃO, W. G. *As formas do falso*, p. 14.

<sup>171</sup> FINAZZI-AGRÒ, *Um lugar do tamanho do mundo*, p. 76.

entre pólos distantes ou em uma linha de continuidade e superação entre etapas de um processo contínuo, tais aspectos desconcertantes de uma modernidade *sui generis* coexistem gravitando em torno de um centro vazio, buraco neutro que atrai cronologias e topologias, para urdir uma totalidade contraditória, alimentada desta mistura inextricável. E, retomando a noção de “mundo misturado” desenvolvida por Davi Arrigucci Júnior, Finazzi-Agrò ressalta:

De modo diferente e ao mesmo tempo complementar em relação ao romance regionalista, em suma, a obra de Rosa nunca nos coloca diante de duas culturas, de dois tempos, de dois espaços, mas questiona (e nos questiona sobre) a própria noção de cultura e a sua aparente duplicidade, assim como se (e nos) interroga sobre o que se pode entender como “tempo” e “espaço”, ou seja, o que significa a história e a geografia numa terra marginalizada, em que coexistem – um dentro do outro, um através do outro – o atraso e o progresso, o passado e o futuro, o interior e a cidade, a aridez do sertão e o vicejar das veredas.<sup>172</sup>

Para Finazzi-Agrò, enquanto leitura irônico-crítica da literatura regionalista (a mais acabada representação de idiosincrasias típicas da cultura rural, cultura muitas vezes relida como sinal inequívoco de atraso), a obra romanesca de Guimarães Rosa representa a estrutura paradoxal do moderno tal como se realizou no Brasil, porque destaca seu caráter duplo, ambíguo e perturbador de “terceira margem”, que vacila e erra, fluindo incerta e sem rumo definido, equidistante de fantasmas e de miragens.

Nos textos que inauguram e fecham as *Primeiras estórias*, esta dubiedade toma forma na menção oblíqua à cidade que, vista do alto ou de acordo com sua planta baixa, tanto parece um pássaro quanto um avião. Cidade-pássaro, mas pássaro de asas abertas, inúteis, porque está preso ao solo; cidade-avião, mas avião imobilizado num momento de incerteza - antes da decolagem rumo ao futuro, após o pouso de volta às estruturas arcaicas que permanecem? -. Coisa híbrida, forma aerodinâmica sem propósito, clareira na mata, lugar-nenhum, entrelugar onde a natureza e a técnica se encontram e se chocam,

---

<sup>172</sup> Ibidem, p. 112.

Brasília aparece nos contos apenas referida, em uma mímese de sua natureza de devir atravessado por diferentes temporalidades e por desconjuntadas geografias. Nos contos de Guimarães Rosa, a gestação da capital é destituída de nostalgia do passado, de proselitismo civilizatório quanto à obra em andamento e de negativismo quanto ao futuro.

Os dois relatos apenas aludem de modo ligeiro à construção da futura capital do país, num ermo habitável graças à tecnologia que tornou possível, entre outras coisas, um lago artificial, para concretizar antigo projeto de interiorização espacial e política da modernidade. A referência a uma obra faraônica em processo, destinada a marcar o centro geográfico e político do país, decanta outro conceito do tempo, não mais como linearidade orientada por previsível superação de etapas, mas como algo que se desenrola aos saltos, e torna, pelo imprevisto, a própria realidade uma coisa imaterial. Conforme bem interpretou José Miguel Wisnick, em “As margens da alegria” e em “Os cimos,”

*.../ uma Brasília não nomeada .../ emerge sem transição como cenário virtual aos olhos do Menino, visão mirífica no lugar onde o sertão se destrói e se transforma - miragem do Brasil moderno e Brasil moderno como miragem. .../*

Em Guimarães Rosa a referência cifrada a Brasília é a primeira instância, e a seu modo única, a furar o cerco mítico com o qual o escritor mineiro preservou seu sertão-mundo, até onde foi possível, da interferência direta do mundo urbano. Mas isso se dá, de fato, porque a Brasília sem nome que abre e fecha as **Primeiras estórias** não é propriamente uma cidade, é o espectro do moderno a se cumprir - é um princípio, que, apesar de tudo, já está presente no sertão, e que não o desmente. Essa potência construtora e destrutiva, que toma e assume o espaço, cega à biomassa que desmata, é ainda e sempre o sertão, outro e si mesmo, sua dobra.<sup>173</sup>

Também Benjamin Abdala Junior<sup>174</sup> relê os dois contos que emolduram as Primeiras estórias como um modo todo próprio de entender a cultura brasileira. Ele identifica no duplo olhar sobre a “hipótese de construção do país”, representada pela cidade que adotou as formas orgânicas do pássaro, revistas pelo desenho do avião, a relativização do otimismo que dominava a época, numa capital “projetada, imersa na

<sup>173</sup> WISNICK, J. M. “Famigerado”. In: *SCRIPTA*, vol 5, p. 178.

<sup>174</sup> ABDALA JUNIOR, B. “As margens da alegria”. In: *Veredas de Rosa II*, p. 92-98.

temporalidade mítica da modernidade vanguardista”. Valorizando o complexo relacionamento entre as formas orgânicas das cidades brasileiras – “semeadas”, segundo Sérgio Buarque de Holanda<sup>175</sup>, na paisagem - e a forma planejada e artificial de Brasília, Abdala assinala: “Esse sonho [a vontade de experimentar o novo] é natural e se traduz em projetos abstratos como o de Brasília. Reduzir o cultural ao biológico ou ao orgânico é ter uma perspectiva imobilista.”

Por outro lado, Abdala localiza neste projeto civilizatório alguns resquícios de ideologia centralizadora e autoritária, uma vez que este antigo sonho de internalizar geograficamente a capital do país foi cultivado no Brasil desde a Conjuração Mineira. Desejo revisto sempre que foi necessário afirmar a identidade nacional sob a máscara da continuidade histórica e geográfica, o plano de fundar o próprio axis mundi esteve todo o tempo seriamente empenhado na padronização homogeneizante da cultura. E também o ensaísta identifica, na releitura do projeto de Juscelino Kubitschek, como feita por Guimarães Rosa, o desejo imperioso de matizar a horizontalidade do planejamento de Brasília como cartografia com a “corporificação vertical, para que a cidade efetivamente fosse ‘a mais levantada do mundo’ - isto é, que tivesse relevos, nuances de todos os tipos, próprios da condição híbrida brasileira, densidade normalmente desconsiderada pelos projetos unitários.”<sup>176</sup>

Dialogando com esta abordagem, porém numa pauta bem mais desencantada, Marli Fantini Scarpelli<sup>177</sup> identifica, no conto de abertura das Primeiras estórias, um vaticínio do “fim da utopia brasileira”. Sua leitura atribui à narrativa rosiana um poder crítico quase premonitório, uma vez que o texto ficcional teria sido escrito simultaneamente à construção da Novacap, num momento marcado pelo otimismo desenvolvimentista. Para isto, ela parte do conceito (emprestado de Felix Guattari) de “cidade subjetiva, que

---

<sup>175</sup> Cf. HOLANDA, S. B. “O semeador e o ladrilheiro”. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*.

<sup>176</sup> ABDALA JUNIOR, B. Op. cit., p. 98.

<sup>177</sup> SCARPELLI, M. F. “As margens da utopia em Guimarães Rosa”. In: *Veredas de Rosa II*, p.540 –550.

engajasse tanto os níveis singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos”. E tratando do cruzamento alegórico entre história e representação literária, Scarpelli afirma:

Sob o efeito da transculturação, as comunidades literárias de Rosa afirmam-se, desde a sua fundação, como emblema não da síntese apagadora de nossas diferenças regionais, mas da plasticidade espacial, histórica e cultural das heterogêneas regiões constitutivas do continente latino-americano.

Essa concepção recebe um de seus contornos em “As margens da alegria”, conto inaugural de **Primeiras Estórias**, obra rosiana de 1962. /.../ A construção dessa narrativa se pauta no questionamento sobre a inconclusão da modernidade ocidental e sobre o autoritarismo unificador que, sob a égide do “novo”, deu suporte político ao projeto brasileiro de modernização, tornando patente a falibilidade da utopia sobre a qual a nossa modernidade fragilmente erigiu seus fundamentos.<sup>178</sup>

A leitura conjunta destas duas narrativas não elide nem sublinha diferenças, mas contribui para mimetizar a permanência de dissensões e irredutibilidades - traço distintivo de nossa história - no interior da representação estética. Redimensionando esta exegese, a intertextualidade que posiciona de forma invertida uma viagem em relação à outra, obriga o leitor a um deslocamento pelas primeiras estórias, para proceder à leitura de um texto em presença de outro. Guimarães Rosa constrói assim uma linha analítica irônica sobre a construção–emblema da modernidade que, naquele momento de indefinição arquitetônica era semelhante às nuvens que encantaram o garoto: “esculturas efêmeras”. No jogo entre expectativa e realização, cada narrativa delinea um modo de relativizar o discurso hegemônico a respeito do projeto modernizador da vida nacional. Assim, a primeira viagem envolve o Menino em uma atmosfera de enganosa plenitude porque logo se esfuma, e por este motivo pode ser lida como esvaziamento do ingênuo otimismo diante da ambiciosa empreitada urbanística, ícone da superação de uma realidade atrasada; a segunda revela que, ao contrário, os prognósticos infaustos não deveriam necessariamente se cumprir, questionando uma visão catastrofista igualmente equivocada.

---

<sup>178</sup> SCARPELLI, M. F. Op. cit., p. 544.

Nos contos, a meio caminho da euforia diante da descoberta do novo e do fim do entusiasmo diante da perda das ilusões, o autor parece alertar que a realidade surpreende, mesclada de expectativa e temor, entrelaçando “sorrisos e enigmas” para acolher a perplexidade, sintetizada no paradoxo “os altos vales da aurora”. Se a morte do primeiro peru desmancha a lógica, o aparecimento do outro, que lhe bica a cabeça degolada, encena a emergência do antigo no espaço dominado pelo novo; do mesmo modo que a luzinha intermitente do vagalume e o vôo saltitado do tucano - capazes de instaurar nova alegria, fora das margens de previsibilidade -, o tempo histórico é descontínuo, devir que se faz aos trancos que revolvem o fundo da corrente e fazem emergir o antigo no próprio fluxo do novo.

Ao contrapor a horizontalidade das margens (da alegria) à verticalidade dos cumes, Primeiras estórias alerta os leitores para o fato de que, percorrendo o espaço das vinte e uma estórias aí reunidas, mergulhando na geografia do país-continente que se caracteriza como continuidade espacial, será surpreendido por breves irrupções dos cumes irregulares da história brasileira, tecida de fragmentos descontínuos e desconjuntados, por onde aparecem os surpreendentes constituintes de sua modernidade contraditória.

#### 4. REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA

*Na minha opinião, seria conveniente repensar as relações entre cultura, ideologia e política como relações regidas por uma tensão impossível de eliminar, a da chave da dinâmica cultural, na medida em que cultura e política são instâncias assimétricas e, via de regra, não homológicas. Tratar-se-ia, então, de pensar o intelectual como sujeito atravessado por essa tensão e não como subordinado às legalidades de uma outra instância, pronto para sacrificar em uma delas o que defenderia na outra.*

Beatriz Sarlo

Escrever memórias de infância requer um mergulho em grande profundidade, ou ainda um contínuo deslizamento por relações entre opostos complementares. Movendo-se na contramão do tempo, o sujeito reinterpreta e reinventa imagens marcantes de sua história, que sempre está trançada com as histórias de outras pessoas, todas revistas e refeitas dentro de interesses e expectativas de ordem tanto pessoal quanto coletiva, reinantes no momento da rememoração. Assim, existe homologia entre o movimento da escrita autobiográfica e a dinâmica da lembrança, uma vez que ambos constituem processos de recuperação imaginária da experiência. Narrar o rememorado impõe a este, retrospectivamente, um sentido, caracterizando-se como reconstrução, agenciada pela seleção, nem sempre intencional, e por esquecimentos, nem sempre involuntários, de fatos, palavras, sentimentos e situações - modificações que operam tanto o processo de lembrar quanto a própria lembrança daí resultante. Neste processo, o presente impregna o passado, modelando o perceber, o lembrar, o esquecer e o recuperar, para construir uma identidade.

O exercício rememorativo contribui para esta identidade, pois reduz o peso das contradições, modula a força da incerteza, e revê a interferência do acaso no desenrolar da existência humana, ao relacionar passado e presente, atualizando o conhecimento e o reconhecimento de si, com base na relação entre a permanência e a mudança. O papel da evocação como instrumento para construir uma auto-imagem foi assim resumido por Jean-Yves Tadié: La fonction de la mémoire est de nous permettre de nous reconnaître en

tant qu'être unique qui a existé et continue d'exister.<sup>179</sup> A memória contribui para produzir este efeito unificador, costurando com as imagens evocadas uma identidade claramente pontuada por marcos de uma série, os quais balizam a passagem do tempo. Este papel também concorre para alicerçar a história do sujeito rememorante, uma vez que, sem a memória, haveria apenas a percepção da experiência presente, vivida como pura momentaneidade.

Na base do gesto que narra a experiência para construir a história de si, também se encontra o fato de que o discurso sobre o passado é regido pela dialética entre antecipação e retrospectão. Ao projetar sobre o vivido outros possíveis desdobramentos, esta dialética refaz como hipótese antigos projetos de vida não realizados, localizando-os no futuro do pretérito. Deste ângulo, longe de lançar um olhar conformista que vê o passado como algo perdido, imobilizado e perempto, a reflexão ganha sentido político, repensando as possibilidades malogradas e as que nem chegaram a se vislumbrar, recuperando-as como alternativas possíveis para uma história individual. Revisto mediante o olhar retrospectivo lançado pela evocação, o passado também contribui para lançar os fundamentos de uma imagem de si a ser legada à posteridade. Atravessada pela idéia de que o tempo é aspecto inerente à interioridade psíquica do homem, a rememoração faz este “ser único” tomar consciência do que é e desejar ser lembrado depois de finda sua existência material, projetando uma imagem para os pósteros.

Para isto, um intrincado mecanismo tem início através da construção biográfica, realizada por diferentes articuladores, a qual se constitui como entrelaçamento de diversas auto-representações, depoimentos de contemporâneos, impressões de amigos e familiares, relatos de historiadores, pareceres de leitores especializados, e toda sorte de discursos que se organizam em torno da vida e da obra de uma pessoa. Esta heteróclita produção discursiva agencia, sem hierarquização aparente, informações e julgamentos,

---

<sup>179</sup> TADIÉ, J-Y & TADIÉ, M. “Introduction”. In: \_\_\_\_\_. *Le sens de la mémoire*, p. 10-11.

sendo feita e refeita para registrar a existência material e consagrar a trajetória política e cultural do biografado, na urdidura de diferentes suportes: registros da experiência (diários íntimos, relatos de memórias, correspondência, biografias, cadernos de trabalho e depoimentos), representações verbais e plásticas, publicidade sobre estratégias de reconhecimento e prestígio (premiações, cargos, eventos celebrativos) e produção de memoriabilia exposta em casas-museu, para delimitar uma geografia da memória.

No trânsito entre esfera íntima e cena pública, vários fatos são funcionalizados segundo expectativas individuais, do grupo profissional e da sociedade, evidenciando valores estéticos e ideológicos, capazes de esclarecer aspectos da obra invisíveis a um exame que a estude fechada em si mesma ou aí procure sintomas de uma personalidade singular, disfarçados ou cifrados pela arte. Tal procedimento desmancha uma leitura reflexa, que projete a vida na obra, pois incide também sobre o sistema cultural e suas interferências no trabalho intelectual. Para tanto, tece auto-imagem com imagens produzidas, recolhidas e combinadas para promover homologias entre vida e obra, mediatizadas pelo ambiente, onde interesses comuns ou conflitantes, laços de amizades ou estratégias de competição nuançam a cena intelectual e artística. Estas homologias são legítimas, pois informam sobre idéias, atitudes e criação literária em um dado contexto histórico-cultural; e nelas articulam-se o pertencimento a um grupo e o papel social do artista, para fundir compromisso político e atividade criadora. Produzir tais equivalências expõe, de forma indireta, o projeto artístico e ideológico dos autores e aponta formulações originais sobre seu ambiente.

Fatos selecionados, destacados, divulgados, combinados e interpretados mapeiam momentos cruciais da existência material do homem público; com isto, são convertidos em cenas emblemáticas que, articuladas, condensam identidades, geram e satisfazem expectativas quanto à produção intelectual e à atuação na cena cultural de seu tempo, produzindo uma imagem pública. No caso de Graciliano, o encarceramento em 1936

chegou a orientar a crítica de seus textos - como na conclusão de Antonio Candido a respeito da mudança do ponto de vista que, na narrativa deste romancista passa da idéia do mundo como prisão à idéia de prisão enquanto mundo<sup>180</sup>. Simetricamente, a divulgação da viagem de férias do diplomata Guimarães Rosa, acompanhando uma boiada, em 1952, contribuiu para dar visibilidade à dialética universalismo-localismo, assim enunciada por Antonio Candido: “O sertão é o mundo.”<sup>181</sup> Na permanência destas interpretações, apropriadas por outros críticos com variadas nuances que ultrapassam o dado biográfico contido nos textos e iluminam o processo de elaboração estética, se verifica a produtividade da complexa relação entre vida e obra, mediada pela imagem do autor. Esta interage com fatores de ordem sincrônica e diacrônica. Por isso, não imobiliza o objeto, seja porque em determinado momento reflita uma apreensão ideologicamente orientada (parcial e arbitrária, mas em contínua interação com outras representações da época) ou porque se modifique sem cessar ao longo do tempo, articulando-se com novas imagens.

Assim, no interior do sistema literário, a imagem de cada autor orienta a recepção crítica e, em certa medida, por ela também se deixa orientar, modificando os parâmetros avaliativos da obra, ou, por outro lado, delineando uma direção interpretativa. Recursos representacionais capazes de materializar simbolicamente a atuação do artista na cena pública constroem e fixam no imaginário cultural uma síntese, acabando por esculpir uma persona. Neste processo, os valores que se deseja veicular animam projeções que impregnam um desempenho no teatro da vida social e modulam a identidade do grupo, através da divulgação de fatos e situações que reduzam a distância entre o produtor de bens culturais e seu público.

---

<sup>180</sup> CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, p. 83.

<sup>181</sup> CANDIDO, A. “O homem dos avessos”. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*, p. 139.

#### 4.1. Representações visuais

No Brasil, até a década de 1940, bem antes da ampla divulgação da figura dos intelectuais e dos artistas através da fotografia e da televisão, o retrato assinado por um artista de renome contribuiu para criar uma imagem marcante, em estratégia identitária duplamente bem-sucedida. Por um lado, tratava de atender à demanda ideológica do escritor cuja aparência retocada e abalizada por um pintor reconhecido refletia sua distinção de classe, servindo para realçar sua auto-imagem e referendar seu poder social. Como sublinha Sergio Miceli, em *Imagens negociadas*:

(...) nas condições prevaletentes nas décadas de 20, 30 e mesmo 40, a consolidação de uma personalidade literária com plena cidadania autoral e estética como que requeria o concurso de uma série paralela de registros visuais capazes de modelar a imagem característica projetada pelo intelectual bem-sucedido.<sup>182</sup>

Por outro lado, esta relação também interessava aos pintores; afinal, para eles, produzir a imagem de destacadas personalidades da *intelligentzia* engendrava redobrado reconhecimento. Significava ser aprovado por um segmento privilegiado da sociedade - gesto tornado público pela encomenda e referendado pelo objeto estético produzido - e compartilhar espaços sociais de prestígio. Tal proximidade entre artista e modelo já se traduzia na representação pictórica que, reunindo na tela a imagem de figura socialmente valorizada e a assinatura do artista, criava equivalências entre as qualidades do modelo e a excelência técnica do artista plástico. Unidos no quadro, retratado e retratista criam e fortalecem vínculos afetivos, intelectuais, estéticos, políticos e ideológicos. Como registrou Miceli, no próprio campo de produção cultural produziam-se os meios de consagração da imagem, numa conjuntura cujas principais estratégias de canonização de artistas e de obras provinham de iniciativas exteriores, notavelmente através do

---

<sup>182</sup> MICELI, S. *Imagens negociadas* (retratos da elite brasileira: 1920-1940), p. 20.

provimento de cargos em espaços institucionais prestigiosos, bem situados no serviço público.

Ainda analisando as negociações da imagem, Miceli também destacou uma forma peculiar de reforço do reconhecimento da produção estética, ao comentar o trânsito de artistas da época pelos campos da literatura e das artes visuais. Algumas parcerias uniam espaço público e vida íntima, sob a forma de laços de amizade e/ou envolvimento amoroso<sup>183</sup>; em outro sentido, importantes escritores da época tentaram se firmar inicialmente como artistas plásticos<sup>184</sup>, no que o crítico identificou “um confronto apaixonante de representações (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros”<sup>185</sup>. Nestes relacionamentos, se concretizava uma incipiente autonomia do campo artístico, que timidamente gerava, administrava e fixava normas e maneiras próprias de reconhecimento, para além dos mecanismos institucionais.

Uma obra ilustra a dinâmica de legitimação interna do campo cultural: o retrato de Graciliano Ramos feito por Candido Portinari, que sacramenta a correspondência entre a qualidade destes artistas no plano da representação, e ainda delinea valores decorrentes da afinidade ideológica entre o romancista e o pintor. Encomendado para ilustrar a folha de rosto da revista *Acadêmica* (cujo número de maio de 1937 foi inteiramente dedicado à obra de Graciliano, que recebera o prêmio “Lima Barreto”, poucos meses depois de ter sido libertado), o desenho a *crayon* acabaria virando um verdadeiro retrato do escritor<sup>186</sup>. Para chegar a este efeito, o pintor representou em *close-up* apenas a cabeça do modelo, destacando ao máximo as linhas de seu rosto, para revelar a face de um homem

---

<sup>183</sup> O ensaísta cita Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Oswald e Pagu, Tarsila e Luís Martins, Pagu e Geraldo Ferraz, Ismael e Adalgisa Nery, Cecília Meireles e Fernando Correia Dias de Araújo. Cf. MICELI, S. *Imagens negociadas*, p. 20.

<sup>184</sup> Agora ele lista Dante Milano, Cornelio Pena, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Pedro Nava e Augusto Meyer, entre outros. *Ibidem*, p.20.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>186</sup> Cf. ANEXO, que reproduz as imagens visuais dos dois escritores tratadas neste segmento da Tese.

maltratado pelo estado de exceção. E para que nem sua história nem a História recente fossem esquecidas, Portinari destacou a dolorosa expressividade dos “olhos cansados com olheiras inchadas, rugas de expressão em toda a superfície do rosto, resultando num semblante amargurado pelas experiências recentes de humilhação vividas nos cárceres do Estado Novo”<sup>187</sup>.

Esta imagem acabou por tornar-se um verdadeiro ícone da condição do intelectual em tempos sombrios, sendo alvo de disputas apaixonadas, que foram resolvidas com a entrega ao escritor, que o pendurou em lugar de destaque. Graciliano agradeceu a homenagem, e retribuiu a distinção feita pelo pintor, elogiando o trabalho feito por Portinari, como na carta que enviou a sua esposa - Heloísa Ramos - em abril de 1937:

Não sei se lhe disse que Portinari me fez um retrato maravilhoso. [Manuel] Bandeira me disse há dias que muita gente anda com dor de corno por causa desse retrato. É formidável. Murilo [Miranda] quer metê-lo na *Revista* e ficar com ele. Tem graça. *O retrato vale mais que o prêmio.*<sup>188</sup>

Nesta mesma publicação, um outro retrato de Graciliano - feito por Adami - aparece com destaque, embora não criasse o mesmo impacto nem surtisse o mesmo efeito. Comparando estas ilustrações, Miceli identifica, nas diferentes soluções plásticas adotadas, índices que acentuam as circunstâncias da encomenda e as marcas ideológicas da representação. Ao focalizar apenas o rosto do escritor, Portinari fez um “desenho escultórico” da cabeça de Graciliano, o que gerou um efeito de perfeição tridimensional, capaz de criar uma ilusão de proximidade entre observador e modelo; além disso, a ênfase sobre a face vincada ressalta “a expressão dramática e amargurada do romancista ‘triturado’ pelo regime”. Todavia, Adami diluiu esta força expressiva, ao pintar o escritor

<sup>187</sup> MICELI, S. *Imagens negociadas*, p. 99.

<sup>188</sup> Carta de 11 de abril de 1937. In: RAMOS, G. *Cartas*, p. 190. (Grifo meu.) A força sugestiva deste retrato é de tal ordem que sua reprodução ilustra a capa deste volume publicado em 1984. Além disso, sua presença na iconografia de Graciliano também se mostra ao compor uma das últimas fotos do escritor, na sala de visitas de sua casa, no Rio de Janeiro. Cf. MORAES, D. *O velho Graça*, anexo fotográfico, s.p.

em meio corpo - o que esfumou a carga dramática da face crispada -, e ainda fez refletir a tranqüilidade dos traços do rosto nos olhos grandes, de expressão suave, deste modo desvinculando a representação plástica dos fatos recém-vividos pelo escritor. Esta imagem denota um eclipsar da História, pois resultou do esbatimento das marcas deixadas pelas atribuições por ele vividas, em um processo que apagou junto as circunstâncias da encomenda, igualmente anulando seu valor político.

Para figurar como herdeira dessa tradição dos retratos pintados - cuja qualidade aurática de objeto único e irrepetível constituiu importante suporte para a consagração da imagem -, a clássica fotografia dos escritores inspirou-se nos principais traços representacionais já canonizados pela pintura. Neste processo, põe ênfase na pose do modelo e na composição de um ambiente definido por alguns objetos que caracterizem metonimicamente o retratado. Deste modo, muito mais do que fixar instantâneos, a fotografia criou uma sintaxe que servia para destacá-la como excelência icônica e, tanto quanto a pintura, funcionava como veículo capaz de dar maior visibilidade a um grupo socialmente valorizado. Nesta tentativa, apelou para a reprodução de cenas que induzem metafórica e metonimicamente a produção de um valor atribuído ao modelo, cercando-o de um halo de distinção e prestígio.

No repertório de temas clássicos da fotografia, a imagem do homem cercado de livros estampa um sinal distintivo de classe, capaz de destacar seu possuidor como alguém dotado de uma competência especial, dono de um saber elitizante e protagonista de uma trajetória bem-sucedida. Esta representação identifica o grupo dos homens de letras, definindo um campo simbólico na sociedade. No Brasil, esta separação também acaba por lançar uma visada irônica sobre a sociedade que trata o trabalho intelectual como passatempo de diletantes, sem lugar definido no sistema produtivo.

Embora pareça pura denotação, a fotografia conota um sentido historicamente construído pela tradição dos retratos dos escritores e atualizado em cada nova imagem aí

inserida. Para chegar a este sentido, a imagem passou por codificação estética e ideológica, capaz de conferir ao real fotografado valores percebidos como “naturais”, imanentes. No entanto, estes foram, na verdade, criados pela atividade interpretativa, guiada pela combinação de um acervo de elementos estereotipados que produzem a conotação: no ambiente de livros, o homem distinto escreve<sup>189</sup>. O caráter icônico da fotografia, associado à repetição convencionalizada de um modelo mostrado na mesma pose, garante a eficácia simbólica da imagem, sintetizada pelo seu poder de, ao mesmo tempo representar e significar.

As fotografias-emblema mais divulgadas de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa cabem perfeitamente no horizonte dominado pelos retratos solenes dos escritores do século XX. Na tradição iconográfica que contribuiu para construir a imagem do intelectual, figura e fundo passam por uma codificação plástica para que se reflitam e se complementem, intensificando a produção de um campo de significados, unidos pela idéia de excelência: a dignidade da pose espelha a solenidade do ambiente, fundindo as qualidades do homem em seu papel social. Emoldurando o quadro, uma estante repleta de livros insere o escritor num espaço ao mesmo tempo geográfico e simbólico, pois metonimiza a instituição que torna sua obra disponível, validando-a e situando-a na tradição literária, o que insere o retratado no espaço restrito da elite intelectual.

Segundo a sintaxe que preside esta representação, o modelo tem destacada a área superior do corpo, e deste recorte resultam dois sentidos complementares. O primeiro reafirma a aliança entre a mão e o cérebro, o que caracteriza a atividade intelectual como trabalho da inteligência, mediada pelos afetos; além disso, ao firmar um contorno para a figura em primeiro plano diante dos livros - ambiente “natural” e horizonte próprio do homem de letras - impõe uma distância respeitosa ao observador. Mais discreto, o segundo efeito de leitura amplia o tamanho do rosto, trazendo as feições para uma escala

---

<sup>189</sup> BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, p. 16.

mais “humana”. Esta aproximação induz a empatia com o espectador posto que, mostrando com maior nitidez imperfeições da pele e marcas de expressão, tridimensionaliza a figura; com isto parece revelar a pessoa por trás da imagem.

Historicizando a figura, o vestuário informa sobre o estrato socioeconômico do retratado, ilustra tendências gerais da moda e define um estilo pessoal sóbrio. Como traço permanente da representação plástica da figura masculina, o terno reinveste de sobriedade a figura, conferindo ao retratado decoro e elegância, características que, por extensão, refletem o cuidado do escritor com a linguagem. A correção do traje equivale à compostura do homem, no desempenho de seu papel social, e ajuda a modelar uma representação visual condizente com as expectativas do retratado e de seu público, ao reafirmar os valores exponenciados no gerenciamento de sua figura.

Certos objetos definem e realçam aspectos importantes na produção da imagem, se considerada a relação metonímica que estabelecem com o grupo social identificado por eles ou por seus equivalentes simbólicos. Livros, óculos e caneta sublinham o trabalho intelectual, e aludem ao conhecimento, cujas referências na cultura ocidental de base platônica, têm na visão seu agente privilegiado e na escrita, seu registro incontestável. Informações mais sutis, porém importantes para nuançar a imagem que se esboça, também aparecem. Ter cigarro ou charuto nas mãos, tensiona proximidade e afastamento no tempo e no espaço, pois ilustra a mudança dos padrões de avaliação dos costumes, ao empostar uma estudada elegância no hábito bastante valorizado naquela época, porém hoje criticado. O gesto - glamourizado principalmente pelos atores do cinema norte-americano dos anos de 1940 - mostra o escritor como alguém imperfeito como qualquer outra pessoa, sujeito a vaidades e modismos. Assim, tais fotografias articulam projeção ideal e realidade humana, atualizando uma imagem consagrada do grupo enquanto reconhecem, registram e perpetuam, legitimando segundo a retórica acadêmica canônica, uma nova singularidade marcante.

Ao lado da fotografia que reproduz a cena do escritor em noite de gala, outras representações fotográficas contribuem para nuançar a figura que, sem isto se tornaria monolítica, padronizada e previsível, por isso desprovida de maior interesse. Uma fotografia de Graciliano, na qual sua intimidade parece flagrada sem aviso registra, com pequenas variações, o romancista usando suspensórios sobre camisa social cujo colarinho é fechado pela gravata e cujas mangas estão dobradas acima dos cotovelos, escrevendo numa escrivaninha pequena e estreita. A exigüidade do espaço, o desconforto do mobiliário no aposento monástico e a expressão facial do autor de *Infância* provocam o estranhamento do convencionalismo típico da maioria das fotos de escritores, ao mostrar o avesso da cena em que estes posam, confortáveis e satisfeitos. Então, estes signos orientam a leitura da imagem para a idéia de despojamento, comum ao retratado e ao ambiente, extensiva ao estilo de sua prosa, isenta de enfeites - idéia obtida através da combinação destes poucos elementos fundamentais. Repetir esta imagem, com ligeiras variações, também contribui para conferir-lhe um sentido coletivo, pois longe da pose como escritor - que o distingue socialmente, mas o torna elemento de uma série -, ele aparece trabalhando, como um “sapateiro<sup>190</sup>” na oficina.

Este flagrante do cotidiano do escritor sublinha a noção de que seu ofício é tarefa cansativa e exigente, trabalho repetitivo e solitário, muitas vezes realizado em circunstâncias adversas e sob pressões insuportáveis. Esta imagem desgasta a idéia do artista como diletante, construída sob uma ótica pueril e alienada. E Graciliano ainda esvazia de idealização o trabalho intelectual, quando decalca na atividade de vendedor

---

<sup>190</sup> Esta metáfora aparece na crônica “Os sapateiros da literatura”, onde Graciliano assinala: “Difícilmente podemos coser idéias e sentimentos, apresentá-los ao público se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel, e as ilhós. A comparação efetivamente é grosseira: cordel e ilhós diferem muito de verbos e pronomes. E expostos à venda romance e calçado, muita gente considera o primeiro um objeto nobre e encolhe os ombros diante do segundo, coisa de somenos importância. Essa distinção é o preconceito. Se eu soubesse bater sola e grudar palmilha, estaria colando, martelando. Como não me habituei a semelhante gênero de trabalho, redijo umas linhas, que dentro de poucas horas serão pagas e irão transformar-se num par de sapatos bastante necessários. Para ser franco, devo confessar que esta prosa não se faria se os sapatos não fossem precisos.” Cf. RAMOS, G. *Linhas tortas*, p. 183-184.

(que exercera há tempos, no interior de Alagoas) sua produção literária, submetida como qualquer outra mercadoria, às leis de mercado, ao afirmar: “Essas coisas [os capítulos de *Vidas secas*] foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas.”<sup>191</sup> Esta desidealização também aparece em outra carta, na metáfora que sintetiza sua obstinada reescritura como “consertos das cercas de *São Bernardo*”. Tal auto-imagem dá corpo a um modo de exteriorizar a consciência técnica, valorizada por Mário de Andrade<sup>192</sup>, como necessária forma de enfrentar os problemas decorrentes da inserção do homem de letras em seu momento histórico e em seu meio social, sem dobrar o projeto estético a exigências e padrões convencionalizados. Contextualizar a fotografia do autor consagrado, que, para dar conta de responsabilidades da vida material, revisava textos jornalísticos, conduz a uma nova interpretação da imagem, agora destacando a condição do escritor no país, onde ainda hoje avulta a falta de profissionalização da atividade literária.

No Brasil, esta carência pode ser interpretada à luz de fatores de ordem sócio-cultural, que presidem o sistema literário, uma vez que a extrema rarefação do universo de leitores enredou a maioria dos literatos em duas armadilhas que muito dificultaram a efetiva profissionalização da atividade literária. No âmbito da expressão artística, esta escassez sedimentou uma retórica do convencimento, traduzida em literatura escrita para ser falada a um pequeno grupo de ouvintes, o que travou a comunicabilidade do texto artístico pela grandiloquência do “período sonoro” crivado de “miçangas literárias”<sup>193</sup>. No terreno das relações entre a obra e o mercado, esta platéia diminuta levou os autores a aceitar sucedâneos de patronato, no exercício de cargos em entidades destacadas no terreno de atividades científicas, culturais e artísticas, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional e outros<sup>194</sup>. Se

---

<sup>191</sup> RAMOS, G. *Cartas*, p. 125.

<sup>192</sup> Cf. ANDRADE, M. de. “A elegia de abril”. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 186”.

<sup>193</sup> Esta tradição retórica foi assim satirizada já no romance de estréia de Graciliano Ramos. Cf. RAMOS, G. *Caetés*, p. 218.

<sup>194</sup> Cf. MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*, p. 273 (nota 24).

este arranjo lhes garantia algum tempo ocioso para a escrita, também os submetia às expectativas dos financiadores, o que acabava por prejudicar a autonomia do projeto estético e postergar ainda mais a profissionalização.

E, mesmo quando houve um relativo aumento do público leitor, pouco depois da Revolução de 1930 - mediante a universalização do ensino público e a adoção de textos da literatura brasileira nas escolas (medidas que deveriam contribuir para ampliar o universo de leitores, alicerçar o desenvolvimento da indústria editorial e aumentar as possibilidades de valorização e efetiva remuneração do trabalho literário) - o incremento dos meios de comunicação, informação e entretenimento baseados na linguagem oral - como o rádio e o teatro (e três décadas depois, a televisão) - fez a literatura produzida para ser fruída em silêncio, veiculada pelo livro, ter sua difusão prejudicada e seu consumo restrito, indefinidamente, a uma pequena minoria.<sup>195</sup> Em consequência, assim como tantos outros romancistas e poetas daquela época, Graciliano exerceu diversas atividades, entre as quais a revisão de textos jornalísticos.

Na fotografia em que aparece trabalhando na pequena escrivania, os traços fisionômicos de Graciliano Ramos reúnem a intensidade do olhar, o cenho franzido e os vincos nos cantos da boca, parecendo expressar a responsabilidade social do escritor e o enfrentamento das dificuldades inerentes ao exercício da atividade intelectual. Mas por outro lado, ler esta imagem à luz de *Infância* orienta uma analogia que desdobra no escritor rigoroso o menino submetido à dura aprendizagem da leitura e da escrita nos bancos escolares. No capítulo “Os astrônomos”, Graciliano metaforiza a rotina da escola em “cinco horas de suplício, uma crucificação”, quando, sujeitos à imobilidade dolorosa e prolongada, os alunos deveriam realizar atividades repetitivas e enfadonhas, sofrendo as idiossincrasias dos professores e suportando o desconforto do mobiliário rude. No

---

<sup>195</sup> Antonio Candido faz detalhada abordagem deste quadro. Cf. CANDIDO, A. “O escritor e o público” e “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Veja -se, ainda, CANDIDO, A. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*.

entanto, este jogo de duplos estabelecido pela reflexão/refração das imagens não configura uma linha contínua entre o menino e o adulto, uma constante em que a dificuldade ritualizada apenas se atualizaria. Antes, produz uma dialética que revê a possibilidade da escrita sob outro ângulo, iluminado pela memória da experiência, trauma nunca inteiramente superado, mas, transformado de forma produtiva em obra literária, desenha o perfil de Graciliano como escritor.

Já Guimarães Rosa não teve seu retrato pintado, e sua imagem plástica foi fixada em fotografias. Destas, pode-se organizar dois conjuntos, no primeiro, encontram-se as fotos protocolares; no outro, ele aparece em situação descontraída, em dois ambientes praticamente opostos: em casa, no bairro de Copacabana (Rio de Janeiro) e nas veredas percorridas durante a condução da boiada, na experiência devidamente registrada pela revista *O Cruzeiro*. As imagens que o mostram no espaço doméstico podem induzir à produção de uma identidade burguesa do escritor, ao contrário de Graciliano Ramos. Nestas fotografias, a sala do apartamento onde Guimarães Rosa morava parece um cenário, limitado por uma estante dupla e dominado por sólida escrivaninha - onde o romancista se destaca - ladeada por duas cadeiras estofadas. Junto a ele, se acomodam seus gatos persas, o cãozinho pequinês e a escultura de um touro, que dividem o espaço com a luminária, o telefone e vários livros. Lida a partir do que se sabe da meninice de Rosa e de sua atividade profissional como diplomata, esta imagem destaca e amplia aspectos em que se lê a superação de dificuldades materiais inerentes à vida, “na cidadezinha sem oculistas”<sup>196</sup>. São, contudo, outras fotos - bem mais recorrentes na bio-íconografia do escritor, e bem divulgadas na imprensa - as que fixaram, de fato, sua imagem.

As cenas divulgadas pelo ensaio fotográfico de Eugênio Silva para *O cruzeiro* podem ser submetidas a uma dupla interpretação, ao formatarem a *persona* literária do

---

<sup>196</sup> Cf. ROSA, V. G. *Relembramentos*, p. 48.

“artista-aprendiz”. Mostrado como o escritor-diplomata baseado em Paris, que em sua viagem de férias volta, com atitude de pesquisador-participante, ao ambiente do qual se separou aos oito anos de idade, Guimarães Rosa se deixa representar como alguém que reconhece a distância existente entre ele e o mundo sertanejo a que sua literatura dá forma artística<sup>197</sup>. Contudo, as imagens da cavalgada também concorrem para figurar uma tentativa de reaproximação do adulto com o mundo recriado em sua obra literária. Com isto, ele realiza um pressuposto de sua poética, ao mostrar que, apenas mediante a convivência com os agentes da vida material naqueles “vastos espaços”, reaprendendo seus modos de ser e de agir, e tentando recuperar algo do mundo de sua infância tal como experimentado no movimento dos tropeiros na cidadezinha-encruzilhada, ou imaginado a partir dos relatos dos “mais velhos”, poderá produzir uma representação estética isenta de paternalismos e de estereotipia.

Assim, em *Grande sertão: veredas*, ele usa a figura do homem letrado que vem da cidade e permanece um ouvinte silencioso, para anotar o relato do protagonista, mimetizando na ficção suas atitudes como pesquisador, ao ouvir e registrar por escrito estórias contadas pelos vaqueiros. Bem depois, em *Tutaméia*, no plano da representação ficcional da figura do autor, este se desdobra em narrador que apresenta a história como um tecido coletivo, resultado da urdidura de diferentes perspectivas sobre a realidade, produzidas por enunciadores anônimos. Por outro lado, no plano temático, os contos publicados em 1967 recuperam, de variadas formas o motivo literário da viagem, metaforizada como experiência privilegiada de aprendizagem. Aí aparece o deslocamento tempo-espacial, oportunidade para que o personagem conheça novas realidades, enquanto descobre novas facetas de si mesmo; desfila o par mestre-aprendiz; é tematizada a

---

<sup>197</sup> Esta atração pelo mergulho na experiência como fonte de conhecimento para ser funcionalizado na narrativa ficcional também levou Guimarães Rosa a servir como membro do júri, em diversas ocasiões, para perceber, analisar e interpretar a retórica do tribunal, o jogo de cena dos advogados e a psicologia do corpo de jurados, responsáveis pela definição da inocência ou culpa do acusado. Veja-se a propósito, a cena do julgamento de Zé Bebelo, em *Grande sertão: veredas*.

superação de um obstáculo, concomitante à vitória sobre dificuldades de natureza intelectual. Tudo isso permeado pelo insistente exercício de metalinguagem. O uso deste acervo de motivos literários reforça a persona do escritor como Viator, e encena a consciência de estar inserido apenas episodicamente naquele universo de onde muito cedo se afastou, e do qual só poderá se aproximar pela investigação interessada.

Na reportagem da revista *O Cruzeiro* que registrou a viagem de Guimarães Rosa em 1952, principalmente as fotos que o mostravam como vaqueiro engendraram importantes biografemas no estabelecimento dos vetores de padrão receptivo da sua escritura. Como resultado, os agentes literários se mostraram sensíveis ao potencial de veiculação da imagem pública de um ficcionista-diplomata que se projetava, com segurança, no seu duplo: o vaqueiro. Tanto que a editora italiana Feltrinelli escolhe para ilustrar a capa de *Corpo di ballo* (1964) uma daquelas fotos, em lance oportuno para seduzir o mercado europeu com um quinhão de exotismo a que não faltava o traço de testemunho. O uso desta imagem rendia bons frutos, tanto para a Feltrinelli quanto para o próprio escritor; enquanto criava uma catapulta mercadológica para a inserção favorável da obra junto ao público italiano, agregava aos textos literários um teor de legitimidade, como se a experiência de vida do autor conferisse modulação autêntica ao universo narrado.

Guimarães Rosa deixa-se assim flagrar em uma imprevista relação com o universo das representações do artista. Tendo vivenciado processo semelhante ao experimentado por muitos outros intelectuais, ele também cumpriu etapas modeladoras de uma carreira: o precoce afastamento geográfico de suas bases familiares e culturais, com o conseqüente “desentranhamento” dos condicionantes impostos pela origem humilde e provinciana, até realizar suas aspirações de realização e prestígio. Todavia, diferente de artistas cuja imagem pública enfatizava a vida citadina, assim obscurecendo sua história familiar, cultural e econômica, Guimarães Rosa parece ter escolhido e combinado signos

interessantes para esculpir uma identidade híbrida, sobrepondo aspectos da experiência nas capitais onde viveu e traços culturais do sertão mineiro que cultivava na memória, buscava atualizar, por meio de pesquisas *in loco*, e com o auxílio de relatos fornecidos pelos protagonistas das situações a que daria forma literária.

Este homem que transita pelos salões do serviço diplomático e atravessa as veredas mineiras constitui a melhor tradução de um escritor que viveu um momento do projeto civilizatório de pretensão modernizante, cuja pedra de toque era a urbanização acelerada, e que tinha como eixo paradoxal uma cidade futurista erguida no chapadão de Goiás. Na pele do diplomata-vaqueiro, Guimarães Rosa viveu um momento da vida nacional crivado de contradições, que tematizou em sua ficção, principalmente em *Grande sertão: veredas*. E dramatiza a convivência de disparidades constitutivas próprias do compósito social que distingue o país: a coexistência de diferentes temporalidades na nação, posto que a permanência do arcaico constitui um suporte para a invenção do novo; a convivência conflituosa de várias cosmovisões e de suas lógicas incompatíveis, e a tensa figuração dos antagonismos de classe.

As representações plásticas mais marcantes de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa delineiam a imagem do “escritor-aprendiz”, em duas versões, bastante originais. Relacionada ao paradigma das memórias de infância, a cena que mostra o escritor Graciliano Ramos como um menino às voltas com sua cartilha lança uma mirada irônico-crítica sobre o processo de letramento convencionalmente revisto pelas narrativas que pretendiam construir, de maneira idealizada, a “origem” de uma vocação literária. E reunindo a experiência da infância com a atividade do adulto, a imagem do artista que escreve reforça e atualiza sua identidade com o avô paterno, na “obstinação concentrada” durante o fabrico das urupemas sólidas e desprovidas de enfeites. Além disso, esta imagem de Graciliano mostra a atividade literária simultaneamente como representação mimética e discussão metalingüística, na compreensão de escrita como aprendizagem,

obstinado exercício em busca dos melhores recursos expressivos. A força ideológica que agrega valor de identidade a esta fotografia resulta, principalmente, do fato de reunir alguns biografemas que o distinguem como intelectual, materializando os signos da opressão familiar, escolar e policial, que o castigaram durante sua vida e são duramente criticadas em sua obra.

As marcas desta tripla opressão se deixam ver na relação problemática com o poder da palavra que Graciliano viveu, como se depreende de suas *MC*. Aí, parece acreditar que a prisão se destinava apenas a quem tivesse alguma participação efetiva nos acontecimentos que culminaram com o levante comunista de novembro de 1935. Ele se considerava um “revolucionário chinfrim”, “inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas” cujas “armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento”, condição agravada pelo fato de não ser filiado a qualquer organização<sup>198</sup>. Por isso, refletindo sobre os motivos que o levaram à prisão, creditava-os a exageros das forças da repressão policial sobre a produção intelectual da época. Durante os meses em que esteve detido, mais do que nunca, a escrita tornou-se exercício necessário para preservar sua integridade intelectual, afetiva e profissional. Neste aspecto, ela também registra um longo processo reflexivo sobre a desagregação da vida nacional submetida ao estado de exceção, e denuncia o absurdo da experiência carcerária. Neste sentido, a palavra é manejada como arma, que rasga as entranhas da sociedade para expor a realidade, fere os espíritos (e a própria carne do escritor, maltratada na prisão), e veicula rigorosa autocrítica, revelando sua força desmistificadora. Já confrontada com o relato da experiência prisional, a cena gravada na fotografia faz alusão às “tábuas estreitas”, pois a banca sobre a qual escreve funde presente e passado, remetendo às condições que suportou ns cárcere, fazendo lembrar o cerceamento à liberdade de ação do intelectual,

---

<sup>198</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (vol. I), p. 52.

quer imposto pela ordem discricionária, quer balizado pelas inevitáveis constrações da gramática.

Nas memórias da prisão, ele atribui ao “nosso pequenino fascismo tupinambá” ao arrefecimento do desejo de escrever, ressaltando que a falta de liberdade não servia como desculpa para que os escritores deixassem de forjar “coisas excelentes”. Prova disto, a produção literária daquele período consolida o romance enquanto gênero, articulando o projeto estético e o projeto ideológico do Modernismo, reduzindo a radicalidade da vanguarda da década de 1920.<sup>199</sup> Graciliano Ramos reconhecia que, mesmo nos momentos de maior abertura político-ideológica, a vida social impõe regras que afetam até a expressão do pensamento, pois, segundo afirmou em *Memórias do cárcere*, “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 podemos nos mexer”<sup>200</sup>.

Por sua vez, a emblematização da figura de Guimarães Rosa como diplomata que volta ao território de sua meninice traz à memória do leitor, num percurso invertido, a experiência do menino que sai de Cordisburgo para estudar na capital, pois a viagem do adulto corresponderia ao silêncio sobre a transferência de Joãozinho para Belo Horizonte, onde iniciou sua escolarização regular. Silenciar sobre um fato que na biografia convencional dos escritores assinala uma origem, o ponto zero da vocação do artista também parece lançar uma visada desmistificadora sobre o caráter de reconstituição fiel do passado, existente na prosa memorialista canônica que aborda o tempo social da escola. Na lacuna que guarda a experiência escolar, Guimarães Rosa constrói uma

---

<sup>199</sup> A prosa de ficção publicada no intervalo entre a prisão de Graciliano e a escrita de *Memórias do cárcere* incluía, além de *Vidas secas: O amanuense Belmiro* (Ciro dos Anjos), *Olhai os lírios do campo* (Érico Veríssimo), *As três Marias* (Rachel de Queiroz), *Usina e Fogo morto* (José Lins do Rego), *Terras do sem fim* (Jorge Amado), *A quadragésima porta* (José Geraldo Vieira), *Marco Zero* (Oswald de Andrade), *Perto do coração selvagem* (Clarice Lispector), e ainda a poesia de Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do mundo*), Murilo Mendes (*A poesia em pânico*), Vinicius de Moraes (*Novos poemas*), Cecília Meireles (*Vaga música*) e Mário de Andrade (*Poesias*).

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 34.

persona literária que silencia sobre este acontecimento comum (previsível e trivial, vivido por qualquer escritor), espécie de “rito de iniciação” obrigatório, conforme mostrado pelos relatos retrospectivos que tingem a maioria dos autores como pessoas que superaram limites e dificuldades do ambiente social de origem para a realização de suas aspirações artísticas. Principalmente, recusa a moldura da típica autobiografia intelectual que localiza na leitura sistemática da grande tradição literária letrada uma explicação para a carreira do intelectual, especialmente, do romancista. Na figura do homem culto que volta a suas origens familiares e culturais, para refazer as experiências cujos relatos ouvia desde menino, ganha visibilidade sua imagem como intelectual determinado a provar que elegeu o mundo dos saberes do homem do campo como alicerce e referente privilegiado de sua escrita.

Lida contra o pano de fundo da História recente do país, esta imagem contraria a adesão à hegemonia dos valores da cultura citadina, que se impunham durante os anos de êxodo rural provocado tanto pelas condições de vida no campo quanto pelo estímulo indireto à migração, realizado através do incremento da atividade industrial que tornava a cidade o lugar privilegiado da vida econômica do país. Esta dissonância aparece, discretamente, na projeção ficcional de sua visita a Brasília, nos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, de *Primeiras estórias*, quando se auto-representa como um menino que faz uma viagem de avião, rumo à cidade futurista erguida no meio do nada - cidade cuja planta, curiosamente, reproduz a forma de uma aeronave presa à terra. No espaço instável do canteiro de obras, ruína do cerrado e alicerce da cidade, cena que reúne destroços e edificações, intervalo impreciso, semelhante à intermitência luminosa de um vagalume surgido do mato, pode ser compreendido, de forma alegorizada, o momento de transição pelo qual passava o país.

Assim a imagem do diplomata cavalgando com os vaqueiros pelo sertão produz uma identidade contraditória que articula pertença e exclusão. No retorno às veredas

mineiras, adotando métodos de pesquisador de campo, Guimarães Rosa reconhece seu inegável afastamento do ambiente que precisou deixar quando menino, para ser médico, escritor e diplomata; em compensação, nas fotos que registram o escritor em companhia dos vaqueiros na volta ao ambiente da infância, fica patente o esforço de identificação. No entanto, este impulso se dá como estranhamento, posto que, em lugar de promover a volta tranqüilizadora à previsibilidade familiar do “mesmo”, esta viagem mostra-se como diferença; afinal, o olhar do escritor é sombreado pela vista de outras realidades, mediado por diferentes geografias e permeado por transformações cada vez mais aceleradas, impostas pela modernização do país. Por isso, o conjunto narrativo do escritor recusa a nostalgia do passado e a idealização da vida no campo, para deter-se no descontínuo e no paradoxal, esquivando-se à representação totalizante e redutora.

Em suas histórias, Guimarães Rosa representa a permanência das vicissitudes enfrentadas pelo sertanejo, intocadas pela modernização conservadora da economia. Para isto, principalmente nos livros publicados em 1956, ele tematiza as condições de vida dos vaqueiros - submetidos à errância e à exploração pelos fazendeiros, “donos de gado e gente” -, narra os conflitos armados na disputa da terra e de interesses políticos, delinea a dura realidade da agricultura de subsistência e apresenta um cortejo de excluídos, retratados nas figuras de mendigos, vagabundos e loucos. Na fotografia do escritor acompanhando o transporte de uma boiada, reúnem-se distância e proximidade, passado e presente, cidade e campo, cultura oral e cultura letrada, no tempo paradoxal das incertezas em que o país erra (vagando sem destino certo e cometendo erros) pelas veredas da modernidade. Retratado de costas, olhando para trás na direção das lentes do fotógrafo, ele parece preso a dois chamados opostos, e esta imagem, ainda que involuntariamente, também contribuiu para firmar sua identidade como “homem dos gerais”.

## 4.2. Fios e tecidos do discurso

No conjunto das representações do intelectual, entrevistas e depoimentos pessoais contribuem para iluminar detalhes que emergem para reafirmar suas atitudes na arena política do tempo, na confluência de vida pública e esfera íntima. Para isto, esta voz multiplicada em diversos discursos produzidos em diferentes ocasiões recupera, de modo polifônico, episódios biográficos e fases da carreira que adensaram a imagem de cada um, produzindo seu perfil que entrelaça dialogicamente a atitude do cidadão e a produção do artista. Estas construções contribuem para reafirmar o valor da obra como expressão de uma figura singular, atualizando a função autoral. Mais do que isto, através de seu estudo, pode-se mapear as posições ocupadas pelos escritores no campo de produção literária, segundo determinações sócio-históricas; e também é possível apreender e interpretar como as representações que os intelectuais produzem de si e de seu trabalho interagem com as demandas que lhes faz o sistema político-cultural.

Este mapeamento pressupõe uma hierarquia valorativa, pois quem fala se define em relação a um outro e, por extensão, à coletividade. O valor do diálogo como modo privilegiado de interação, e que na entrevista ganha a força da fala em presença, adensando a corporeidade do enunciador, é sublinhado por Maurício Grerre:

A linguagem não é usada somente para veicular informações, isto é, a função referencial denotativa da linguagem não é senão uma entre outras; entre estas ocupa uma posição central a função de comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato ou acha que ocupa na sociedade em que vive. As pessoas falam para serem 'ouvidas', às vezes para serem respeitadas e também para exercer uma influência no ambiente em que realizam os atos lingüísticos.<sup>201</sup>

Esta repercussão se verifica na importância que a entrevista assume como estratégia de dar visibilidade a um universo de valores e atitudes do intelectual; no caso dos

---

<sup>201</sup> Apud MARINHO, M. C. N. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*, p. 15-16.

escritores significa o reconhecimento, em vida, do valor da obra, e o gozo de uma certa notoriedade. Dada a padronização temática e uma certa previsibilidade de procedimentos, na dinâmica da entrevista, a proximidade física entre interlocutores modula uma assimetria que inicialmente define o foco das atenções, podendo resvalar para a reverência, ou para uma estudada familiaridade. Nesta cena, excepcionalidade e mediania são esgrimidas, segundo a idéia que se deseje projetar, pois muitas vezes, o convidado - já distinguido por ocupar lugar de destaque na mídia - procura mostrar-se como uma pessoa comum, o que faz a entrevista - enquanto *performance* fortemente ritualizada - contribuir para reafirmar qualidades que justificam sua presença naquela arena dialógica.

A consciência de que o encontro está acessível a outros, seja mediante veiculação simultânea ou pela posterior publicação, permeia o encontro e modaliza as falas. Por isso, a entrevista instila um tom mais coloquial e se abre para divulgar dados biográficos que identificam o entrevistado, tendendo a criar uma ilusão de proximidade entre emissor e destinatários da mensagem, posto que, segundo Leonor Arfuch, *supone no solamente el 'cara a cara' del entrevistador y el entrevistado, sino, sobre todo, la inclusión imaginaria de un tercero en el diálogo, el destinatario/receptor.*<sup>202</sup> E a consciência da presença velada deste participante impõe à conversação um tom de maior informalidade que reforça o sucesso desta estratégia de auto-desvelamento, centrada na construção de empatia mediante o uso da linguagem mais distensa, permeada pela afetividade, e principalmente ao acesso (mesmo ensaiado) à intimidade do entrevistado.

Provocada pela circunstância - um (re)lançamento editorial, ou uma efeméride -, esta dinâmica permite que o entrevistado relativize informações, pois ele produz uma reflexão e emite juízos sobre fatos e pessoas, delineando o ambiente cultural. Além disso, e apesar da dinâmica que restringe as possibilidades de exposição de si, devido ao fechamento típico do jogo de perguntas e respostas, ela permite captar a espontaneidade

---

<sup>202</sup> ARFUCH, L. *El espacio biográfico*, p. 119.

da fala. Sobretudo, revela algo mais do que as palavras dizem, uma vez que a entonação deixa ver as atitudes do falante em relação ao que diz, no brevíssimo intervalo entre o pensar e o expressar. Se publicada, reproduzindo literalmente as palavras do entrevistado, a entrevista colore o conteúdo informacional, acabando por ser tomada como gesto confessional ao manter os vivos acentos da emoção e perenizar o efeito vívido da conversa. Por fim, grafar a fala também expõe o modo como o falante gerencia sua imagem, evidente nas hesitações e nas retificações, seja com o propósito de alcançar maior clareza ou corrigir a expressão inadequada ao juízo de si que ali deseja sedimentar.

Em 1948, entrevistado por Homero Senna, Graciliano acentuou aspectos de sua imagem pública, principalmente no que se refere às relações entre vida e obra. Da leitura desta pequena peça biográfica, se destaca a flagrante correspondência entre a linguagem literária usada pelo artista e sua expressão oral. Assim, os leitores podem reconhecer no estilo enxuto não somente o resultado de um trabalho obsessivo sobre a linguagem, visando a um fim estético, mas, principalmente, a melhor tradução do modo daquele artista pensar e representar o mundo, crítico implacável do que denominava “palanfrório”. Sob este rótulo esdrúxulo, a linguagem pernóstica foi criticada tanto pelo narrador-protagonista de *São Bernardo*, quanto pelo próprio de Graciliano nas cartas e nos artigos publicados em *Linhas tortas*.

A propósito, a reconhecida concisão de seus textos e a expressão de seu quadro de valores estéticos e ideológicos se mostra nas respostas curtas, incisivas, objetivas e firmes, sintetizada na crítica ao *élan* disruptivo dos primeiros modernistas:

Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias, rígidas (mas arbitrarias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva. Vendo em Coelho Neto a encarnação da literatura brasileira – o que era um erro – fingiram

esquecer tudo quanto havia antes, e nessa condenação maciça cometeram injustiças tremendas.<sup>203</sup>

Desde a primeira pergunta, o escritor manifestou interesse em adotar uma linha temática pouco trilhada, e preferiu se deter sobre assuntos relacionados à literatura e aos literatos, abandonando a topografia convencional delimitada pelos biografemas típicos, apontados por Leonor Arfuch: a imagem de um “ser comum, a infância, a vocação e a afetividade”<sup>204</sup>. Para a composição da imagem do artista a partir da entrevista, a infância, principalmente, contribui para estabelecer um vínculo de afetiva identificação, que amplia e fortalece o interesse do público pelo entrevistado, conforme sublinhou esta ensaísta:

El biografema da la infancia, alimentado hasta el cansacio por las vertentes psicoanalíticas, no sólo busca el detalle peculiar, ilustrativo, sino que opera com una suerte de eterno retorno, la vuelta sobre un tiempo nunca insignificante, cuyo conocimiento es necesariamente iluminador. Pero además, en el registro pragmático, es para el entrevistador, una vía privilegiada para ganar la confianza, anudar el lazo de la confianza, franquear la distancia que puede habilitar la confesión.<sup>205</sup>

Porém, como o interlocutor insistisse neste biografema, perguntando sobre suas origens familiares, Graciliano limitou-se a confirmar, dados já conhecidos do público, acentuando: “Mas isso tudo está contado em *Infância*... Valeria a pena repetir?” E resumiu as informações em pouco mais de cinco linhas, para concluir: “muitos fatos desse tempo estão contados no meu livro de memórias”. Ao rejeitar a abordagem detalhada de episódios de sua meninice já revelados nas memórias publicadas em 1945, ele se mostrava avesso aos apelos do sentimentalismo, fiel à concisão e à economia, atento para descartar qualquer dado previsível ou pleonástico.

<sup>203</sup> In: SENA, H. de. “Revisão do Modernismo.” Apud: BRAYNER, S. *Graciliano Ramos*, p. p. 50-51.

<sup>204</sup> ARFUCH, L. “Devenires biográficos”. In: \_\_\_\_\_. *El espacio biográfico*, p.149-156.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 151.

Esta recusa também parece significar que, inspiradas pela ressonância psicológica da traumática experiência carcerária, e orientadas por clara intenção de denúncia, suas memórias de infância - lidas contra o pano de fundo de opressão e injustiça que o atingiu logo nos primeiros momentos da ditadura Vargas - contêm um teor político que poderia se esvaziar numa conversa informal que pretendesse apenas repetir, confirmar ou atualizar dados e curiosidades meramente factuais. É bem verdade que esta relação entre a educação da criança sob o regime patriarcal e a repressão do adulto sob o regime oficialmente instalado no ano de 1937, só foi explicitamente enunciada pelo próprio escritor nas *Memórias do cárcere*, quando o público vem a conhecer as circunstâncias históricas da gênese de *Infância*.

Evitando detalhar episódios de sua meninice, Graciliano parece transformar esta recusa em estratégia de “esquecer para lembrar”; procurando retirar o foco sobre fatos remotos, para que viessem a primeiro plano os recentes, reunia, nas marcas comuns, a história de vida do escritor e a História recente, igualmente gravadas por evidências dolorosas de arbítrio e violência contra quem fosse visto como ameaça à ordem. Por meio da reflexão crítica, ele também se negava a endossar a pesquisa das origens de uma vocação como base para a leitura do fato literário, preferindo priorizar aspectos relativos aos problemas enfrentados pelo intelectual na sociedade brasileira.

Neste diálogo, ele aludiu, rapidamente, mas de forma realista, à situação sócio-econômica do escritor. Graciliano descreveu seu cotidiano dividido entre o trabalho de revisor no jornal *Correio da manhã*, e os encargos como inspetor de alunos no Colégio São Bento (“uma sinecura como outra qualquer”)<sup>206</sup> - uma rotina que apontava um quadro de dificuldades de ordem material, flagrante no exercício de tarefas paralelas ao trabalho

---

<sup>206</sup> Este posto resultou da interferência do poeta Carlos Drummond de Andrade, que Chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema e ciente das dificuldades financeiras enfrentadas pelo romancista alagoano, conseguiu-lhe o cargo, em 1939. Cf. MERCADANTE, P. *Graciliano, o manifesto do trágico*, p. 118.

artístico como meio de satisfazer demandas financeiras. Perguntado se era possível viver da profissão de escritor no Brasil, Graciliano afirmou:

Não creio. A última edição das minhas obras rendeu-me 50 contos. Da edição americana de *Angústia*, recebi 10 contos apenas. Tenho também três livros traduzidos para o espanhol. Mas os negócios na Argentina e no Uruguai andaram mal. Como não tenho o hábito de freqüentar os suplementos e as revistas ilustradas, a literatura me rende pouco.<sup>207</sup>

E ao dizer que não costumava freqüentar ambientes onde se arquitetava a visibilidade dos artistas e a valorização de sua obra, Graciliano revelou uma das faces da estratégia indispensável ao reconhecimento público do artista, à chancela simbólica de sua produção e à contrapartida econômica daí decorrente. Esta disponibilidade sinaliza a existência de um campo cultural que ensaiava uma tímida autonomia, e indicia relações rituais e hierarquizadas, que exigiam efetivas atitudes do escritor como administrador da recepção a sua obra. Mesmo sendo romancista várias vezes premiado, membro do Partido Comunista, homenageado aos cinquenta anos pelos mais destacados intelectuais da época, publicado em vários países, Graciliano não recebia a contrapartida financeira de tal reconhecimento.

Detalhando sua rotina, ele reafirma sua precária situação, obrigado a se desdobrar em diferentes afazeres, a ponto de sua atividade como escritor não aparecer relatada como trabalho, título reservado ao desempenho como revisor de textos. No dia a dia do escritor, a tarefa que deveria traduzir sua especificidade no mercado de bens simbólicos - escrever e conviver continuamente com seu grupo profissional, num dos espaços mais consagrados da vida culta na cidade, a Livraria José Olympio - parece desprender-se da vida econômica: “De manhã escrevo; à tarde saio para as minhas ocupações (inclusive para o ‘papo’ na Livraria); à noite trabalho”<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> SENA, H. de. Op. cit., p. 56.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 56.

A dissociação entre escrever e trabalhar, tarefas separadas nos extremos da manhã e da noite, aparece quando se sabe que, no período de 1941 a 1944, Graciliano produziu “Quadros e costumes do Nordeste”, para a revista *Cultura política*, editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, do governo Vargas. Este periódico tornou-se um veículo para divulgar a produção literária de inúmeros escritores brasileiros, no contexto da Segunda Guerra Mundial, assim definido por Graciliano:

Nestes miseráveis tempos que atravessamos até os contos idiotas que eu fazia para *O jornal* e para o *Diário de Notícias* foram escasseando e sumiram-se de todo. Tenho escrito uns horrores para uma revista vagabunda, mas essas misérias dão pouco trabalho e vendem-se a cem mil-réis, exatamente o preço dum conto. Uma desgraça, tudo uma desgraça. Afinal, quem nos obriga a viver, a fabricar romances, a tirar retratos?<sup>209</sup>

De acordo com a interpretação de Dênis de Moraes, ao lançar a revista, em março de 1941, o DIP “seduziria escritores liberais e de esquerda”, posto que não exigia adesão ao alinhamento político do Estado Novo, e publicava textos sobre assuntos estéticos; por outro lado, em tempos difíceis, o pagamento era pontual e tentador, podendo chegar a quatrocentos mil réis por matéria. Para a *Cultura política* trabalharam escritores de todas as tonalidades ideológicas<sup>210</sup>, numa coexistência em que aqueles afinados com o pensamento autoritário ficavam à vontade para dar visibilidade à sustentação doutrinária do governo. Esta tolerância ideológica pode ser explicada, em parte, pelo fato de que Vargas portava-se de maneira ambígua, pois até junho de 1941 (quando acabou o pacto pacto germano-soviético), o governo brasileiro ainda tentava revelar neutralidade, mas com ligeira simpatia pelo governo nazista, então aliado dos russos. Por outro lado, este

---

<sup>209</sup> Carta de 8 de agosto de 1940, endereçada a Júnio, filho do escritor. Apud MORAES, D. *O velho Graça*, p. 183.

<sup>210</sup> A seu lado estiveram Marques Rebelo, Raimundo Magalhães Júnior, Prudente de Moraes Neto, Nelson Werneck Sodré, Luís da Câmara Cascudo, Peregrino Júnior, Hélio Vianna, Guerreiro Ramos e Lúcio Cardoso, além de Cecília Meireles, Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Afonso Arinos de Melo Franco, Álvaro Lins, José Lins do Rego, Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima), Jorge de Lima, Murilo Mendes, Adalgiza Nery, Abgar Renault, Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes, e outros.

mesmo quadro de dubiedade facilitava o empenho do governo Vargas em construir legitimidade, aceitando a colaboração de destacados intelectuais de diferentes orientações político-ideológicas, para aquela publicação cujo conteúdo confirmava matrizes, historicamente consagradas, do nacionalismo.

Nas páginas da “revista vagabunda”, Graciliano ensaiava o memorialismo, ou a narração de viagens, sempre denunciando a brutalidade da vida do nordestino. Na maioria dos 25 textos lá publicados (reunida no volume póstumo *Viventes das Alagoas*), Graciliano exercitava seus dotes de ficcionista, num diapasão assim descrito por Raúl Antelo: “oscilando às vezes entre o conto, a crônica de costumes e, mais raramente, a crítica bibliográfica”<sup>211</sup>. A apresentação de tais “misérias” interessava ao Estado como esforço de “redescoberta” do país; constituída por dois eixos principais - avaliar a cultura brasileira segundo o reforço do localismo, e, ao mesmo tempo, fundamentar uma teoria da realidade nacional como descrição de um quadro de atraso e pobreza que a intervenção do estado nacional deveria redimir, vetores para a propaganda nacionalista. No entanto, ultrapassando o plano do assunto mostrado pelos textos, a miséria a que se refere o escritor também pode ser interpretada como condição do escritor em tempos de autoritarismo político e incerteza econômica.

Esta situação desconfortável foi tratada de maneira jocosa por Graciliano, quando, noutra ocasião, insitado por uma editora argentina a resumir sua biografia, a princípio, se esquivou. Porém, como um “matuto de feira”, logo a seguir atendeu ao pedido, dizendo-se perseguido por acontecimentos infaustos e entidades malévolas, sob forte acento irônico que, se sintetizava uma história de vida pontuada por revezes, provocados pela atividade de escritor, e também acusava a construção de uma persona, que este tipo de informação facultava. Pois, na verdade, ao conjurar desastres vividos e “coisas piores”, misturados a romances, o escritor realiza uma manobra de báscula entre vida e obra,

---

<sup>211</sup> ANTELO, R. *Literatura em revista*, p. 27..

deixando claro que a eficácia simbólica e a força ideológica desta última, que, por sua vez, fazia justiça a suas atitudes no campo da vida social, para construir uma notoriedade perigosa, ao açular a perseguição que veio a sofrer, desencadeada pelos agentes de controle político da vida nacional, genericamente referidos como “o governo”:

Os dados biográficos é que não posso arranjar, porque não tenho biografia. Nunca fui literato, até bem pouco tempo vivia na roça e negociava. Por infelicidade virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram. Veja o senhor como coisas aparentemente inofensivas inutilizam um cidadão. Depois que redigi esses infames relatórios, os jornais e o governo resolveram não me deixar em paz. Houve uma série de desastres: mudanças, intrigas, cargos públicos, hospital, coisas piores e três romances fabricados em condições horríveis – *Caetés*, publicado em 1933, *S. Bernardo*, em 1934, e *Angústia*, em 1936. Evidentemente isso não dá para uma biografia. Que hei de fazer? Eu devia enfeitar-me com algumas mentiras, mas talvez seja melhor deixá-las para romances.<sup>212</sup>

Distante dos problemas financeiros e administrando de outra forma os impasses ideológicos, Guimarães Rosa viveu, como “imponente homem do Itamaraty”<sup>213</sup>, a condição do literato no Brasil, tendo abdicado da carreira de médico da roça para buscar a segurança, o *status* e o conforto do posto de diplomata. Em janeiro de 1965, ele concedeu uma longa entrevista a Gunther Lorenz<sup>214</sup>, quando discorreu sobre seus temas prediletos - a literatura e o fazer literário - advogando a coerência entre as atitudes e as obras de qualquer autor. Durante esta conversa, o escritor parecia querer desmanchar qualquer resquício da aura romântica do artista como ser de exceção, ao dizer: “Creio que minha biografia não é muito rica em acontecimentos. Uma vida completamente normal”. Esta afirmativa contrariava o que seu entrevistador registrara pouco antes: Guimarães Rosa havia sido médico, participara de uma guerra civil (a Revolução Constitucionalista de 1932), chegando ao posto de oficial e, depois, se tornou diplomata. Reconhecendo que

<sup>212</sup> Apud MORAES. *O velho Graça*, p. xxiii.

<sup>213</sup> A expressão aparece no texto de Silviano Santiago “O teorema de Walnice e sua recíproca”, que discute a equação autonomia e dependência do artista brasileiro frente às dificuldades do mercado de bens simbólicos e a intervenção proverbial do Estado. Cf. SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*, p. 85.

<sup>214</sup> Cf. LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 62-97. Para agilizar a leitura, as citações daí retiradas terão indicado apenas o número da página.

tais experiências formaram seu “mundo interior”, Guimarães Rosa acrescentou, “para que isto não pareça demasiado simples”: “também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas” (p. 67).

Assumindo esta complexidade, Guimarães Rosa parece se deliciar com a impressão que causa em Lorenz, chegando mesmo a se definir como uma “ave rara”, satisfeito em exibir suas idéias a respeito do trabalho criador. Restrito aos assuntos da produção literária, e entremeado por breve anedotário biográfico, o diálogo é conduzido em pauta francamente apologética, e a enenação de intimidade - tecida no consenso imposto pela atitude reverencial do entrevistador e no compartilhamento da paixão pela literatura - se desmente. Por isso, desta conversa resulta uma representação muito retocada do entrevistado, consciente até o exagero da ritualística que vinca suas relações com o universo dos leitores.

Naquela oportunidade, Lorenz iniciou o diálogo, inquirindo Guimarães Rosa sobre o desinteresse que este mostrara quanto ao tema político, durante o Congresso de escritores Latino-americanos, realizado em Gênova, em 1965:

Ontem, quando escritores participantes deste Congresso debatiam sobre a política em geral e o compromisso político do escritor, você, João Guimarães Rosa, político, diplomata e escritor brasileiro, abandonou a sala. Embora sua saída não tenha sido demonstrativa, pela expressão de seu rosto e pelas observações que fez, podia-se deduzir que o tema em questão não era de seu agrado. (p. 62)

Para esclarecer um ponto de vista que apontava as irredutibilidades entre o espaço da política *stricto sensu* e a esfera do intelectual crítico, tanto quanto para a necessidade de assumir responsabilidades de cunho humanístico, Rosa replicou, discordando do conceito de engajamento então predominante:

Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não deveria se ocupar de política; não

desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui. /.../ sei que aqui provavelmente todos pensam de modo diferente do meu. (p. 62-63)

Portanto, Rosa divergia da conjuntura que tendia a privilegiar, ou, pelo menos, a conferir maior visibilidade aos artistas que demonstravam prontidão para emitir juízos de caráter geral e para intervir em debates sócio-políticos, fora da arena de suas práticas expressivas<sup>215</sup>. O escritor se vê comprometido com fundamentos humanistas, advogando uma autonomia ideológica que lhe permitiria colocar-se equidistante dos patronatos oficiais e das pressões para a atuação explícita e combativa na esfera pública, recusando o papel de conselheiro e a atuação de ativista, fosse na ação cotidiana ou nos embates teórico-críticos.

O contexto da ditadura militar instalada no Brasil um ano antes daquela entrevista tornava controversa a atitude de Rosa, frente à compreensão hegemônica do que deveria ser o envolvimento político-ideológico do intelectual. Guimarães Rosa era delegado de seus pares no Congresso Latino-americano de Escritores; ao mesmo tempo, também era um conhecido diplomata. E a despeito das restrições conjunturais de cunho político, ele expressava sua concepção de compromisso do escritor, que ele acreditava realizar, com maior eficácia, por intermédio da obra. Coerente com esta lógica argumentativa, defendeu a necessidade da constante renovação da linguagem literária para que esta se mantivesse expressiva, capaz de representar a contínua transformação da sociedade, afirmando: “A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar idéias.”(p. 88)

Quanto aos seus métodos de trabalho, identificou na origem de suas histórias um hábito adquirido na infância, no convívio com os viajantes que vinham se abastecer na

---

<sup>215</sup> Cf. MELLO, C. C. A ficcionalização da oralidade em Guimarães Rosa, p. 155.

pequena loja de seu pai: ouvir histórias da gente do interior. Para ser fiel a este passado, em cartas ao pai, o escritor solicitava detalhados relatos da vida interiorana, para aproveitamento literário. Assim, as histórias ouvidas pelo menino, somadas ao material fornecido por seu pai, lastrearam, muito depois, a escrita de suas narrativas, criando uma realidade estética desafiante. Neste sentido, o escritor confere a seu projeto literário valor de reconhecimento de antiga vocação, que finalmente encontrou a maneira mais adequada para se manifestar: estilizar um modo de vida simples, que resulta de uma sabedoria que precisa ser partilhada e reconhecida.

Reunindo o gosto por ouvir e a habilidade em contar histórias, Rosa parecia dar continuidade à tradição do “narrador-artífice”, segundo a tipologia desenvolvida por Walter Benjamin, em 1925<sup>216</sup>. Este narrador transmite a seus ouvintes uma experiência, realizada e assimilada coletivamente, no ritmo do trabalho humano, nas sociedades artesanais; para isto, ele reúne histórias acontecidas em outras terras e divulga as que atualizam antigas tradições de uma mesma região, para produzir novas narrativas fundeadas na experiência vivida e transmitida de geração a geração, capazes de iluminar, aprofundar e ampliar o conhecimento do homem comum sobre outras realidades, distantes no tempo e no espaço, provocando sua imaginação. Contudo, na viagem documentada pelas fotografias de *O Cruzeiro*, Guimarães Rosa chega ao sertão, vindo de terras européias, para ouvir, ver e registrar a experiência que, próxima do universo de sua infância estava muito distante de sua vivência recente. E, para coser a identidade cindida, o escritor construirá pontes de identificação, referindo-se ao ambiente da meninice, e mostrando o compartilhamento de um hábito que caracterizaria a gente do interior, como quando diz a Gunther Lorenz: “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de

---

<sup>216</sup> BENJAMIN, W. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, p. 197-221.

contá-las, escrevia.” (p. 69) Outra vez, ele mostra o traço peculiar da construção de sua auto-imagem, pois, muito embora indicasse um procedimento comum - que o inseria no grupo dos sertanejos que contam histórias - ele sublinha a sua marca pessoal distintiva, que tem na elaboração estética do texto o traço mais evidente.

Para enfatizar a imagem do diplomata profundamente identificado com o mundo dos vaqueiros retratado em sua obra, o escritor usou a liberdade imaginativa, em um pequeno texto pretensamente fiel à realidade vivida. Assim, denotando o cultivo deste gosto por contar histórias e sua reprodução fantasiosa, em 1964, solicitado a enviar um resumido auto-retrato de apresentação para a editora italiana Feltrinelli, Guimarães Rosa alinhou uma cronologia sumária, intitulada “Bobagens biográficas”. Aí, ele conjura uma presumida origem nobilitante, situando-se nos estratos da oligarquia rural brasileira: “João Guimarães Rosa, [descendente] de *duas famílias tradicionais mineiras, de fazendeiros de gado*<sup>217</sup>, nasceu a 27 de junho de 1908...”, o que aparentemente desmentia o valor depreciativo das “bobagens”. No entanto, deixou de informar que seu pai não pertencia ao grupo dos grandes proprietários, sendo apenas um modesto comerciante dedicado a abastecer os tropeiros que saíam para o interior do estado de Minas Gerais.

Esta referência a ancestrais pecuaristas flagra o engendramento biográfico como invenção fantasiosa do passado, guiada por interesses do presente, com vistas a produzir uma imagem a ser legada à posteridade. No caso do escritor, situar-se pelo nascimento no grupo dos proprietários contribui para moldar sua figura segundo um ideário de classe, que considera a elite oligárquica como o segmento da sociedade habilitado para investir nas tarefas do espírito, nos limites do mundo letrado. Mascaram a origem sócio-econômica também sinaliza uma relação tensa entre o endosso dos ideais da Ilustração - que situam na cultura citadina, de base letrada, os fundamentos para a superação das limitações de classe - e a valorização do ambiente rural, por muitos considerado, de forma ambivalente,

---

<sup>217</sup> Cf. ROSA, J. G. *Correspondência com o tradutor italiano*, p. 12. Grifo meu.

berço de tradições autênticas e tûmulo do atraso renitente que deveria desaparecer no processo de modernização da vida nacional.

### 4. 3. Linhas de fuga

Reunir para comparar Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, em um estudo que envolve o processo de criação estética, a obra literária e a atuação dos autores na vida pública, constitui empresa bastante perigosa. Seus maiores riscos derivam do contraste inegável que facilmente pode ser observado tanto no que diz respeito à obra quanto à biografia de cada um destes escritores, atitude que poderia alicerçar o pensamento dicotômico e excludente, a ponto de isolar um na pura negação do outro.

Porém, diferenças não devem ser ignoradas, nesta leitura contrastiva, que se propõe a ultrapassar a base anedótica que contribuiu para construir as *personae* literárias de Graciliano e Rosa. Neste sentido, a principal distinção diz respeito exatamente à relação do intelectual com a prática política, situada em diversos pontos entre os extremos de engajamento e absenteísmo. E tem sido muito fácil situar Graciliano Ramos, a partir do conhecimento de sua biografia e da leitura de sua obra - tanto a ficção quanto seus livros de memórias - no lugar do intelectual diretamente envolvido com as questões de seu tempo, enquanto parte da crítica reservou a Guimarães Rosa o estigma de alienado, porque não conseguiram perceber no ousado experimentador da linguagem o sofisticado intérprete da realidade nacional. Porém, aspectos de ordem conjuntural devem ser considerados, de modo a desmanchar dicotomias que levam a conclusões simplificadoras.

Ninguém pode duvidar do envolvimento político do escritor alagoano e de seu ativismo, seja como homem público ocupante de cargos do poder executivo, seja como intelectual dedicado à efetiva profissionalização da atividade literária, seja ainda nas

páginas de sua produção romanesca. Coerente com suas posições político-ideológicas, Graciliano assumiu a defesa de seus princípios em um momento histórico marcado por clara radicalização ideológica, que por isso mesmo demandava dos intelectuais desempenho como peticionários e como aliados de organizações revolucionárias. Em decorrência de seu ativismo político - que o levou ao cárcere -, amplificado pela publicação de *Vidas secas*, sua imagem pública ficou gravada como a do intelectual que agia como intérprete dos grupos sociais desfavorecidos, desafiando, deste modo, o poder ditatorial. A contundência da narrativa que tinha a família de retirantes como personagens contribuiu para encerrá-lo na estreita rubrica de escritor regionalista. Porém, esta tipificação acabou também por obscurecer a força de seus romances em primeira pessoa, os quais, por este motivo, durante muito tempo, foram lidos como flagrante ficcionalização de sua biografia.

Tal leitura mais ou menos reflexa não fazia justiça à temática que sua obra condensa, porque aí interpretava, de forma equivocada, uma vaidosa auto-exposição da personalidade e da trajetória existencial do escritor. Da leitura do conjunto narrativo de Graciliano se destaca a abordagem das relações de poder, no contexto de opressão, figurada pelo ambiente violento e mesquinho da pequena cidade e da fazenda, entrevisto no cotidiano anódino de João Valério, de Luís da Silva, de Paulo Honório ou Luís da Silva, ou dramatizada na caatinga castigada pela seca e personificado por Fabiano, acuado pelos desmandos do “soldado amarelo”. E destacando o exercício reflexivo que permeia a atividade escritural dos protagonistas que se debatem com os limites e as possibilidades da expressão escrita, só muito recentemente a crítica tem analisado a obra de Graciliano Ramos como um retrato impiedoso da condição do escritor na sociedade brasileira. Assim, ao contrário de tolo exercício de vaidade do autor, a narrativa se torna uma representação nuançada e em profundidade de um dado grupo - produzida por meio de obsedante exercício crítico realizado por meio de sofisticada metalinguagem - com

isto destacando e reforçando, na tessitura do texto ficcional, a luta pela real profissionalização do ofício.

Por outro lado, como representante diplomático vivendo fora do país, em outro momento histórico<sup>218</sup>, Guimarães Rosa optou por uma diversa modalidade de intervenção no campo político, destoando do paradigma que preconizava o ativismo declarado. Para isto, ele invocava a eficácia da palavra poética para garantir as especificidades da atividade intelectual, e para produzir instrumentos válidos de interpretação da realidade. Naturalmente, afirmar a autonomia da arte diante das pressões da circunstância e recusar a função de peticionário provocava um estranhamento dos rumos da discussão a respeito do papel dos intelectuais e desafiava os modelos programáticos de ação, atitude mal compreendida no contexto marcado por exacerbada intransitividade que, inspirada por antigas estratégias, conduzia o problema a uma aporia.

Em 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos, questionado por Gunter Lorenz sobre ter abandonado a sala quando era discutido o compromisso social do escritor, Guimarães Rosa justificou sua saída do espaço de discussão: “embora eu ache que um escritor, de maneira geral, deveria se abster de política, peço-lhe que interprete isto mais no sentido da não participação das ninharias do dia a dia político.”<sup>219</sup> E, lamentava que a política tome um tempo precioso, que, acreditava, os escritores usariam melhor escrevendo. Ao expressar esta opinião e defender a ênfase sobre o empenho estético, Guimarães Rosa provocava o reenquadramento do debate literário que tratava do compromisso político-ideológico do artista, balizado pela moral do engajamento de

<sup>218</sup> Desde o golpe militar de 1964, as garantias constitucionais foram suspensas pelo autodenominado Comando Supremo da Revolução, que estabelecia um prazo de 60 dias durante os quais podiam ser cassados mandatos e direitos políticos, medidas decorrentes do Ato Institucional nº 1; mas é em dezembro de 1968, com o Ato Institucional nº 5, que a anulação das liberdades políticas se fez mais drástica, pois o Congresso Nacional foi fechado, houve inúmeras prisões, mandatos eletivos e direitos políticos foram cassados e os setores mais atuantes na oposição à ditadura (estudantes, intelectuais, sindicalistas, artistas e jornalistas), foram ameaçados e perseguidos, com base na decretação do fim da liberdade de imprensa, situação agravada pela suspensão do *habeas corpus*.

<sup>219</sup> Cf. “Diálogo com Guimarães Rosa.” In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*, p. 63.

esquerda. Esta tendia a considerar alienados aqueles artistas cuja ênfase no procedimento estilístico fosse considerada desprezo pelo trato do social, e expressava uma valorização do carácter veicular do texto cujo objetivo fosse exteriorizar, ainda que com o recurso à visada simbólica e à representação totalizante, os comprometimentos ideológicos de seu autor.

Por discordar desta compreensão, e ao defender a autonomia do pensamento crítico e da expressão estética, o autor de *Corpo de baile* acrescentou a sua imagem a sombra de autor não-engajado. Porém, na época, a força doutrinária de uma corrente de pensamento ainda influenciada por práticas pouco dialógicas, ignorava que, desde a segunda metade da década de 1950, principalmente, a corrosão dos encaminhamentos encampados por uma parcela da esquerda cúmplice de práticas antidemocráticas exigia que fossem revistas as formas de engajamento e o compromisso político do intelectual. Daí porque, *pari passu* à desqualificação do postulado do intelectual salvacionista, instalou-se uma conjuntura que levasse em conta as mediações da arte com a História, em termos que transcendessem a compreensão estreita de realismo com a qual a obra de muitos escritores teve que se confrontar. A distensão apenas ensaiada neste período foi seriamente abalada com a instauração dos governos militares a partir de 1964.

Com a ditadura, novamente recrudesciu a polarização político-ideológica, opondo alienados e engajados, direita e esquerda. Guimarães Rosa desafiava a exigência de militância, prescrita a intelectuais e artistas, por acreditar que a função do intelectual era produzir um discurso que provocasse obrigatoriamente uma pausa reflexiva necessária, dando uma resposta imprevista às solicitações do ativismo político e à paixão ideológica.

Preocupado em afirmar a autonomia do objeto estético diante dos apelos para sua transformação em veículo da ideologia, ele se concentrava na criação literária. E, ao valorizar a elaboração poética da linguagem, distante das solicitações do ativismo político estreitamente concebido, Rosa desencorajava leituras de sua obra que tomassem o

aspecto social contido nos textos de acordo com padrões reducionistas que interpretassem sua ficção como meros reflexos da realidade. Em consequência, esta atitude sedimentou sua imagem como alienado e reacionário - eufemizada no editorial de 21 de novembro de 1967 do *Jornal do Brasil*, publicado logo após a sua morte:

Ao contrário da maioria dos grandes escritores contemporâneos, Guimarães Rosa era singularmente não engajado. /.../ No pórtico do seu último livro, *Tutaméia*, Rosa respondeu aos que lhe cobravam um engajamento dizendo que a “estória” é contra a “História”, isto é a arte do escritor não se deve preocupar com o contingente, com as paixões do seu tempo. Deve procurar inserir-se na eternidade.<sup>220</sup>

O pano de fundo histórico, pontuado por maniqueísmos dirigiu uma leitura que contraria a interpretação dos contos de *Tutaméia*, atenta aos fatos do enredo e também aos conceitos rosianos sobre o que deve ser a “estória” - uma anedota, pelo seu poder de surpreender - que contraria a idéia de História inspirada nos moldes positivistas como movimento contínuo e unilinear rumo ao progresso, segundo uma lógica construída a posteriori, como narração de feitos gloriosos e louvação de heróis. No entanto, a permanência desta identificação do escritor motivou, em 1970, Franklin de Oliveira a “defender” Guimarães Rosa:

Escreveu-se, por motivo da morte dramática de Rosa que “ao contrário da maioria dos grandes escritores contemporâneos, Guimarães Rosa era singularmente não engajado”. Visão errada, por superficial Leia-se a sua novela “O mau humor de Wotam”, tremenda apóstrofe à Alemanha nazista. Dante Costa /.../ fez a prova minuciosa da mensagem revolucionária da obra de Rosa: a denúncia da miséria brasileira, a revelação de um quadro que, pela sua simples amostragem, exige mudança profunda. Ou já esquecemos a crítica de Marx ao *romance de tese*? Ou esquecemos a lição de Engels, segundo a qual a mensagem revolucionária deve emegir da *situação descrita*, sem que a ela se faça referência, de *maneira explícita*?<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Apud VV.AA., *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 155.

<sup>221</sup> OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.) *A literatura no Brasil*, p. 408.

Importa registrar que a recepção crítica da obra literária varia, de acordo com a mudança dos horizontes de expectativa da crítica, sensíveis a apelos e contingências do momento histórico. Sendo assim, por muito tempo, a imagem pública de Graciliano Ramos como intelectual perseguido pelo regime de exceção sobrevalorizou os aspectos sociológicos contidos em sua obra. Parte desta ênfase pode ser creditada à força estética e política de *Vidas secas*, incluída na lista das leituras escolares a partir de 1960<sup>222</sup>, e à intensa repercussão das *Memórias do cárcere*. Por isto, só muito recentemente sua prosa ficcional em primeira pessoa deixou de ser lida apenas como uma representação de sua experiência pessoal, para ser interpretada como sofisticada elaboração estética, que demonstra grande acuidade psicológica e forte compreensão sociológica, da condição do homem de letras na sociedade brasileira.

Por outro lado, a fixação da figura pública de Guimarães Rosa como diplomata-vaqueiro superdimensionou o acento sobre pólos unidos pela idéia do exotismo, tomado como síntese de uma unidade cindida pelos apelos contraditórios do localismo e do cosmopolitismo. Assim, na predominância da identidade como diplomata, a tematização da vida sertaneja era considerada como marca inegável de uma realidade brasileira típica, mas extravagante aos olhos dos leitores dos grandes centros urbanos. Em outra direção, na escolha da figura do vaqueiro, a inventividade lingüística era valorizada como imprevista alavanca para a legitimação de uma forma narrativa desgastada – o regionalismo – pois aproximava a literatura brasileira da grande tradição ocidental, sobretudo em seu impulso experimental e na reflexão sobre a filosofia e a metafísica. Todavia, principalmente no texto de *Grande sertão: veredas*, a coexistência de duas temporalidades lingüísticas – arcaísmos e neologismos – ficcionalizava uma realidade histórica amalgamada pela presença do perempto e do inédito, como a figuração estética do tempo presente surpreendido pela eclosão do arcaico no interior mesmo do moderno.

---

<sup>222</sup> Cf. RAMOS, C. *Mestre Graciliano*, p. 12.

E, mais do que dar forma à representação de uma realidade objetiva da época, esta convivência de opostos também dá visibilidade a uma auto-representação do artista, diante de contradições, ambivalências e espanto, no contexto em súbita transformação.

A imagem pública de Graciliano Ramos e a de Guimarães Rosa agencia valores e práticas em torno da dialética entre identidade e alteridade, de maneiras muito distintas, tendo em vista o alcance da ação do intelectual. Trabalhando sempre com as categorias de próprio e outro, tanto Graciliano quanto Rosa configuram a identidade do intelectual, a partir, sobretudo, da relativização da autoridade narrativa. Na ficção, Graciliano usa o persistente exercício de metalinguagem para questionar o poder, a validade e o alcance do discurso literário como forma de intervenção produtiva do homem de letras na realidade. Em suas memórias, ele destaca o caráter de versão pessoal do registro de experiências, e da focalização relativizada da História. Então, em sua obra, o relato configura-se aberto ao desmentido e à contradição, sendo também objeto estético, porque tocado pela irreprimível influência da imaginação criadora do ficcionista. Já Guimarães Rosa põe em cena a relativização da autoridade narrativa, ao justapor, sem hierarquizar, diferentes falas a respeito da realidade, apresentadas como alternativas igualmente válidas para o entendimento dos problemas abordados pela arte literária. Em suma, mesmo tratando do papel do intelectual como sujeito de um discurso, ambos recusam a imagem clássica do artista como enunciador privilegiado de verdades inquestionáveis e certezas tranquilizadoras. Portanto, suas literaturas evidenciaram uma aguda consciência crítica a respeito da representação, indo ao encontro da capacidade reflexiva do leitor, que encontra em seus textos fontes inesgotáveis de novas questões.

## 5. CONCLUSÃO

O conhecimento de fatos biográficos a respeito de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa contribuiu para orientar a recepção crítica da obra de cada um, tendo como base os nexos entre literatura e experiência. Em resultado, a leitura da prosa romanesca do primeiro tem sido interpretada como denúncia da iniquidade reinante no país, numa leitura iluminada pela imagem pública do escritor militante, injustamente preso e perseguido pelas forças da ordem discricionária, no primeiro governo Vargas. Por outro lado, a literatura do segundo tem sido tomada como variadas encenações da vida sertaneja, orquestradas pelo diplomata residente no exterior, nos anos da modernização da economia brasileira. Para a construção biográfica subjacente a tais interpretações, foram pinçados nas obras preciosos recortes da biografia, com vistas a dotar de unidade e coerência a figura que se desenhava, reduzindo seus aspectos contraditórios.

Guimarães Rosa contribuiu para construir uma *persona* bifronte, no endosso da imagem do diplomata-vaqueiro, numa tarefa que acabou por revelar as fissuras desta representação, pois resulta impossível qualquer tentativa de promover uma síntese harmoniosa entre opostos: o homem que, nos gabinetes diplomáticos, enuncia a voz do poder constituído e o boiadeiro calado pela exclusão dos círculos decisórios e pela própria literatura que o fazia ventríloquo da fala do narrador culto. No cruzamento entre a História e sua própria história pessoal, na ficcionalização da realidade – que comporta um recorte de uma dada organização social no qual o escritor deseja se incluir – ele escolhe uma terceira via de representação de si – a ficção.

Para isto, na “Grande louvação pastoril”, de *Ave palavra*<sup>223</sup>, ele se auto-representou como um personagem, o “Vaqueiro Doutor João Rosa”, como era tratado pelos companheiros da comitiva que transportou o gado, na companhia de Manuelzão. Já,

---

<sup>223</sup> ROSA, J. G. “Grande louvação pastoril”. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa* (vol. 2), p. 1059-1069.

ao criar, em *Grande sertão: veredas*, o narrador-ouvinte que vem anotar a história do jagunço Riobaldo, ele dá forma a sua auto-imagem como anotador de estórias colhidas no sertão. Este romance também pode ser lido como profunda meditação de natureza metalingüística sobre a validade da literatura de memórias como reconstrução de fatos. No plano do enunciado, esta narrativa refaz as experiências vividas por Riobaldo, enquanto no nível da enunciação faz referência também ao exercício da escrita de Rosa, que assume o papel de guardião de relatos orais que correm o risco de ficar esquecidos.

E em âmbito maior, tendo em vista as relações da arte com a vida no país, as memórias de Riobaldo se referem também à memória da História recente, como analisou Heloísa Starling. Em seu ensaio *Lembranças do Brasil*, Starling enceta uma leitura de *Grande sertão: veredas* que relaciona ficção, história e teoria política, ao relacionar a narrativa de Rosa com os conceitos de “fundação” e “modernidade”, iluminados pela leitura de Maquiavel, Tocqueville e Hannah Arendt, para construir

/.../ um outro tipo de deciframento face ao intrigante índice poético que sustenta o projeto literário de Guimarães Rosa: a maneira pela qual, ao reconstruir o mundo pelas palavras, sua ficção reconstrói alegoricamente o Brasil para a Política, iluminando seus processos mais profundos - o que falta, o que está à margem, e o que precisa se fazer presente na realidade contemporânea de um país que ambiciona, a todo custo, encontrar um caminho próprio de passagem para o moderno.<sup>224</sup>

E por fim, ao inventar o personagem Olquiste, da novela “O recado do morro”, de *Corpo de baile*<sup>225</sup>, ele dá materialidade estética à sua atitude de forasteiro-estudioso, da cultura sertaneja, ciente de sua distância daquele universo, mas também desejoso de ser-lhe fiel na obra literária.

Este compromisso foi mostrado no modo como o escritor produziu o próprio texto, pois, reproduzindo os métodos usados pelos naturalistas, Rosa recorreu à pesquisa-

---

<sup>224</sup> STARLING, H. *Lembranças do Brasil*, p. 20.

<sup>225</sup> ROSA, J. G. “O recado do morro.” In: \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile), p. 3 – 70.

participante, empenhando-se em produzir uma perspectiva “interna” sobre a vida das pessoas do sertão. A construção desta mirada vem sendo examinada pela antropóloga Ana Luiza Martins Costa, que percebe analogias entre a gênese criativa de Rosa e o *modus operandi* dos viajantes naturalistas do século XIX:

O modo como Guimarães Rosa registra o que vê e ouve durante a viagem, e a atenção minuciosa que dedica à natureza e à cultura nativa, têm muitos pontos de contato com os relatos de viajantes naturalistas do século XIX, especialmente os que percorreram o sertão de Minas Gerais, entre 1810-20, e foram cuidadosamente lidos pelo escritor, como os botânicos Saint-Hilaire (1830) e Von Martius, o zoólogo Von Spix (Spix e Martius, 1823) e o mineralogista Emanuel Pohl (1832)<sup>226</sup>.

Com este recurso, ele valorizou a lógica dos pesquisados, num nítido esforço de suspender suas próprias inferências e raciocínios que, por serem diferentes daquelas dos interlocutores, poderiam induzir a uma hierarquização de fundo etnocêntrico. Deste modo, o autor intentava compreender e representar a realidade mineira a partir de uma ótica descentrada, para captar fielmente o modo como o sujeito pesquisado interpreta as situações, segundo as singularidades de um dado sistema de valores.

A novela “O recado do morro” enuncia os meandros onde se gesta uma canção, por meio da interação dialógica entre os personagens do naturalista e do músico, como tipos constitutivos de diferentes saberes, decodificações diversas da realidade. E na medida em que Alquiste é composto, mais elementos o aproximam do protótipo de viajantes naturalistas que pesquisaram vários recantos da antiga Colônia e do Império. O personagem adquire, então, especial funcionalidade, na medida em que é pelo olhar receptivo a um amplo leque de saberes (flora, fauna, folclore, antropologia, sociologia, etnografia e lingüística) que o sertão é apresentado; e, em contraponto a este discurso,

---

<sup>226</sup> COSTA, A. L. M. “A história nas estórias de João Guimarães Rosa”. In: *Anais do VI Congresso Abralic* (em CD-ROM).

outros enfoques ganharão inteligibilidade, seja através das falas dos personagens da novela, seja por meio das projeções fantasmáticas do escritor.

Na novela, Guimarães Rosa usa um dispositivo ficcional para gerar um fluxo identitário que o aproxima do personagem estrangeiro e dos pesquisadores que inspiraram sua literatura. Aí, ele grafa o nome do “alemão rana” com sutis alterações, numa deriva ortográfica que traz, inscrita no próprio mecanismo da textualização, diferentes ressonâncias das estórias ouvidas com variações típicas da transmissão oral, as quais, por isso ficam sempre em aberto, como versões do fato: Alquiste, Olquist, Olquiste. E o caráter relacional desta identidade também é mostrado no contraste entre o alemão estudioso da natureza brasileira e o artista popular, improvisador de versos, repentista cuja maior habilidade é interpretar de maneira estética os modos de pensar e agir dos sertanejos, mediante a intuição e a inventividade: Laudelim. Em conjunto, eles ilustram um jogo que articula variadas metodologias de criação de saberes e distintos mecanismos de inteligência do meio circundante. Olquiste e Laudelim introduzem na representação de Guimarães Rosa, o estranhamento epistemológico e a reavaliação da prática discursiva intelectual ou, mais precisamente, artística. Uma visada sobre estes permite vê-los como personificações de duas matrizes de engendramento da figura do homem de letras, na articulação entre a imersão na cultura do outro, e a proximidade com os modos de ser e de pensar dos povos do lugar, representados através do trabalho estético.

Reunindo na superfície do texto estas duas matrizes (o pesquisador erudito e o artista popular), Rosa dotou sua arte de flagrante singularidade, na qual se vê a coexistência de suas projeções identitárias como escritor. Assim, de acordo com esta auto-representação, em lugar de privilegiar uma palavra saturada de etnocentrismo, ele abre espaço para que outras contribuições culturais, mormente as oriundas do universo da oralidade, também ocupem a cena narrativa.

Então, o projeto estético de Rosa orienta-se por dois vetores interdependentes. O primeiro diz respeito à ratificação da figura pública do escritor que pretende estabelecer o campo escritural como locus privilegiado no qual se deveria buscar as demandas atinentes às responsabilidades e aos compromissos do artista. Se na atualidade esta atitude é aceita sem maiores dificuldades, em função de todo desgaste imposto ao padrão do intelectual salvacionista, na época em que o autor de “Campo Geral” escrevia seus textos, tal escolha mostrou-se extremamente controversa. O outro vetor de sua poética alia-se às respostas estéticas que, ao tratarem ficcionalmente a oralidade e as intertextualidades multiculturais projetam, sob uma ótica pluralista, uma hermenêutica do mundo amparada na totalidade contraditória que forja nosso sistema cultural. Assim, Guimarães Rosa plasmou sua literatura sobre cruzamentos e irredutibilidades de consciências díspares. Para tanto, longe de neutralizar contradições, ele as explicita, expondo suas áreas de confluência e de litígio.

Ao abalar o poder discursivo do narrador, pulverizando a gerência da enunciação por diferentes narratários, e ao acentuar o teor performativo da fala - indispensável para configurar os valores cognitivos da cultura oral -, Rosa constrói um texto bivocal, cujo traço de pluralidade o capacita no enfrentamento das divergências que constituem a cultura brasileira. Logo, a escrita rosiana é marcada por paradigmas semânticos configuradores do intelectual, segundo postulações oriundas da assimilação de vários sistemas discursivos.

No caso de Graciliano, a articulação problemática entre identidade e alteridade pode ser depreendida desde *Caetés*, e se torna ainda mais clara a partir de afirmações fundamentais, que reafirmam, com ligeiras variações, o que ele declarou a Homero de Senna: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever sobre o que sou. E se as

personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só.<sup>227</sup> Na referência a personagens diferentes e até radicalmente opostos como Paulo Honório e Madalena, Julião Tavares e João Valério, o escritor assume uma auto-imagem poliédrica, resultante da convivência de aspectos que escapam à conformação de uma figura estática, forjada pelo mascaramento de dúvidas, incertezas e contradições. E esta alteridade radical tem seu ponto máximo na identificação do escritor com a cadela Baleia, conforme se depreende de uma tirada de humor - que reafirma sua proximidade com o universo narrado, através da identificação problemática - em uma das cartas que enviou a Heloísa:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra. /.../ mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito de um literato alagoano.<sup>228</sup>

A assumida dificuldade em sondar o espírito de um literato alagoano orienta tanto a escrita romanesca quanto o gesto autobiográfico, dirigidos para a compreensão de si e de seus iguais, na dinâmica da heterobiografia<sup>229</sup>. As digressões metalingüísticas que abrem seus textos de memórias alertam que reconstituir o passado é tarefa coletiva, trama complexa que faz incidirem sobre o rememorado diferentes retomadas afetivas e críticas, sendo dramatizada por diversas vozes. No texto de *Memórias do cárcere*, Graciliano incorporou, reescrevendo, algumas micronarrativas de seus companheiros de prisão, relatos cuja importância é assim avaliada por Wander Melo Miranda:

O contato de Graciliano com essas narrativas revela-lhe um saber até então desconhecido e que, por fundar-se na experiência do Outro, lhe permite, num primeiro momento, suportar o vivido e, posteriormente, entender a própria experiência, tornando-a comunicável.. /.../ Além de a narrativa funcionar como

<sup>227</sup> In: BRAYNER, S. (org.) *Graciliano Ramos*, p. 55.

<sup>228</sup> RAMOS, G. *Cartas*, p. 194 – 195.

<sup>229</sup> O termo foi definido por Antonio Candido, ao analisar o livro de memórias do poeta Carlos Drummond de Andrade: “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea de outros e da sociedade...” Cf. CANDIDO, A. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 56.

moeda de troca simbólica da experiência, as histórias dos prisioneiros atuam, muitas vezes, como reflexo especular dos procedimentos empregados na narrativa maior que as registra, enunciando “em abismo” a sua poética.<sup>230</sup>

A coexistência destas narrativas dentro das Memórias desmancha o teor de rígida assertividade do relato, baseada em uma única voz narrativa onipotente; e é mostrada como algo necessário e desejável, desde o parágrafo inicial. Aí, ele justifica a demora para relatar o que viveu nas prisões durante aqueles dez meses, e, alerta para a precariedade da recordação e a falibilidade do narrador, antecipa o caráter poliédrico das lembranças e o valor polifônico de suas memórias:

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas; conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade.<sup>231</sup>

E, na tentativa de recuperar “lembranças diversas”, Graciliano recria, com o uso do discurso direto, os diálogos dos presos na Colônia Correccional da Ilha Grande e na Casa de Detenção, no Rio de Janeiro. Refazendo, com o auxílio da dicção romanesca, as falas de seus interlocutores, ele reforça a dramaticidade da cena, pelo efeito de presentificação do narrado; mas, principalmente, põe a seu relato uma pluralidade de versões, com isto sublinhando as diferenças. E ao grafar idiosincrasias da linguagem, o escritor também valoriza a individualidade de cada preso, massacrada pela situação comum de aviltamento.

A representação do Outro - em sua inegável alteridade e estranheza - resultava reveladora do cidadão Graciliano Ramos. Assinalava, por contraste, as marcas pessoais e intransferíveis, enquanto desenhava o escritor como um preso entre outros, todos aproximados pela experiência-limite. Desta forma, em vez de reforçar uma auto-imagem

---

<sup>230</sup> MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*, p. 105.

<sup>231</sup> RAMOS, G. *Memórias do cárcere* (vol. I), p. 36.

mistificadora, Graciliano enfrentou e expôs suas contradições. Impiedoso, nas *Memórias do cárcere*, Graciliano adota um tom de forte autocrítica, pois desfaz a imagem do escritor perseguido como, por exemplo, ao registrar:

Naquele momento [em que, aguardando o soldado que viria prendê-lo, era perturbado pelos desconchavos da esposa] a idéia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade. Eximira-me do parecer, do ofício, da estampilha, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador; iria escapar a outras maçadas, gotas espessas, amargas, corrosivas. Na verdade suponho que me revelei covarde e egoísta: várias crianças exigiam sustento, a minha obrigação era permanecer junto a elas, arranjar-lhes por qualquer meio o indispensável. Desculpava-me afirmando que isto se havia tornado impossível./.../ Com franqueza desejei que na acusação houvesse algum fundamento. E não vejam nisto basófia ou mentiras: na situação em que me achava justificava-se a insensatez. A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranqüilidade necessária para corrigir o livro [Angústia]./.../ É desagradável representarmos o papel de vítima.

- Coitado!

É degradante.<sup>232</sup>

Nesta passagem, ele rasurou sua imagem como alguém movido por sentimentos generosos, ao revelar pensamentos egoístas e relatar uma equivocada avaliação da conjuntura. E, em evidente paradoxo que trai sentimentos e atitudes inconciliáveis, ele confessa ansiar pela cadeia, naquelas circunstâncias, vista como uma possibilidade de livrar-se das ameaças veladas que lhe chegavam por telefone, e ainda um modo de eximir-se das responsabilidades de provedor da família. Sem imaginar que a detenção se estenderia por muitos meses, em condições abjetas e desestabilizadoras de qualquer produção intelectual continuada, ele avaliava que, afastado de problemas imediatos, poderia desfrutar da tranqüilidade necessária para corrigir o texto de *Angústia*.

Contudo, esta tarefa não chegou a acontecer, o que lançou sobre o romance um forte sentimento de rejeição pelo autor, que o considerava um inacabado e defeituoso. Este mesmo inacabamento se verifica nas *Memórias do cárcere*, e foi reapropriado, de forma magistral, pelo crítico Silviano Santiago. Levando adiante o experimentalismo da arte e a militância política do escritor, e, emulando o estilo da narrativa de Graciliano,

<sup>232</sup> RAMOS, Graciliano, *Memórias do cárcere* (vol I), p. 45-46.

Silviano redige o último capítulo de *Memórias*, sob a forma de diário. Além disso, ele se reinventa como editor deste diário; e descreve os manuscritos que recebera de um amigo do escritor alagoano, corrigidos com os mesmos procedimentos usados por Graciliano Ramos na reescritura de seus textos. Com esta estratégia de ficcionalização, ele recupera um procedimento típico da literatura realista, que situava em um manuscrito a origem do texto, porém toma a tradição pelo avesso, conforme destacou Eurídice Figueiredo:

A originalidade do romancista [Silviano] reside na inversão do procedimento: o autor do século XIII, para ser verossímil, fazia crer que os personagens eram pessoas que haviam realmente existido, enquanto Silviano não precisa provar que seu “personagem” Graciliano existiu; ele precisa provar que Graciliano escreveu este Diário, o que é verossímil (na época muita gente acreditou que o Diário era de Graciliano)<sup>233</sup>.

Em resultado, texto se constrói como forma literária transgressora, pois se afirma como imitação de um relato não escrito, que existe como virtualidade a ser imitada pela ficção. Assim, se organiza o caráter alegórico do texto: a recuperação de um texto inexistente, o registro recente de um passado remoto, o pastiche com ares de original, a tematização de uma experiência para falar de outras assemelhadas. A inscrição do texto nesta zona limítrofe se afirma e se desfaz na progressiva emersão da voz de Silviano por detrás e por dentro do texto “de Graciliano”:

Erro para acertar com a minha autenticidade. Acertaria contrariando a minha ânsia de vida. Erro para negar o meu lento suicídio. Acertaria, agradando aos outros. Erro para evitar que a oposição caia na panacéia do martírio. Erro para dizer que a condição de perseguido e massacrado não serve de exemplo. Antes, atíça a sanha dos sádicos algozes.

Posso entender que, devido às circunstâncias, alguém acabe por ser mártir de uma causa, passando padecimentos difíceis de um mortal suportar. Nesse caso, ele chegou ao martírio porque pertencia a um grupo coeso e decidido, metido na oposição contra um governo que julgava injusto. Reage este governo de maneira arbitrária e violenta ao questionamento do poder, e eis armado o palco da luta política.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> FIGUEIREDO, E. “A metaficção de Silviano Santiago e Patrick Chamoiseau”. In: *Limites* (vol. I), p. 484.

<sup>234</sup> SANTIAGO, S. *Em liberdade*, p. 183.

Como em todo relato de memórias, uma circunstância da atualidade da escrita provoca o retrospecto evocativo. No caso de Silviano, entreabre o pano de fundo da História recente, ao aludir ao enforcamento do jornalista Wladimir Herzog, nos porões da ditadura militar, em 1975 - fato explicado oficialmente como suicídio. E recuperar a história de Graciliano acabou por resgatar outra história, afastada no tempo e no espaço, mas marcada pela mesma violência contra o artista que se manifesta contra o poder ditatorial. Em uma “cápsula do tempo”, Silviano volta à Conjuração Mineira, no século XVIII, e à história do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa, mostrando a permanência dos mecanismos de opressão, bem como a luta do intelectual contra as reiteradas estratégias de seu silenciamento.

Seja na escrita autobiográfica de *Infância*, seja na auto-representação romanesca como feita em “Campo Geral”, os escritores testemunham sobre o seu tempo e alertam para o fato de que ficção e História constituem sistemas de significação por meio dos quais damos sentido ao passado, e abrimos outras possibilidades de se entender o presente, e agir no futuro.

## 7. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Trad. e introd. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, W. e outros. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. (Col. Os pensadores)
- \_\_\_\_\_. “O ensaio como forma”. Trad. Flávio Kothe. In: \_\_\_\_\_. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. “Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade”. In: REVISTA DE ESTUDOS HISTÓRICOS, Rio de Janeiro, v. 13, 1999. p. 393-417.
- \_\_\_\_\_. “Rotas de consagração”. In: REVISTA DE ESTUDOS HISTÓRICOS, Rio de Janeiro, v. 28, 2001. p. 211-217.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Routledge, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas* (obras completas 7). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (obras completas 9) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 2002.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernadini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Trad. Lea Novaes. Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. apres. e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984a.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. Hemerson Baptista e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRAGA, Elizabeth dos Santos. *A construção social da memória: uma perspectiva histórico-cultural*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000.
- BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.
- BRUSS, Elisabeth. E. *L'autobiographie comme arte littéraire*. Poétique, 17. Paris: Seuil, 1983. (p. 416-434)
- BUCK-MORSS, Susan *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó, SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1995.
- CADERNOS CESPUC DE PESQUISA. “O intelectual em questão”. Belo Horizonte: PUC-Minas/CESPUC, n. 10, set 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CHIARA, Ana Cristina. *O homem no limiar*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus”. In: ROCHA, Fátima C. Dias. *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil* (v. 5) Rio de Janeiro: Sul-americana, 1970.
- CULT. Revista brasileira de literatura. (n. 34). “Sartre: o retorno da inquietação existencialista”. São Paulo: Lemos Ed., 2000.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagoberto de A. Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.
- DOMINGUES, José Maurício. *Do Ocidente à modernidade: intelectuais e mudança social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *Ensaio enveredados*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (Orgs.) *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- FREITAS, Marcos César de. (org.) *História social da infância no Brasil*. Rio de Janeiro: Cortez, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. (em CD ROM)
- FURTADO, Fernando F. F. “O município-universo da infância: Juiz de Fora na prosa memorialística de Murilo Mendes”. In: *MARGEM: Revista da Pós-Graduação em Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ - CLA - FL, Pós Graduação. Ano VI. N. 7, 2002.
- GADET F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GEFEN, Alexandre. "Le jardin d'hiver (les "biographèmes" de Roland Barthes)". Disponível na Internet via www url: em [http: fabula.org/forum/barthes/23.php](http://fabula.org/forum/barthes/23.php). Arquivo capturado em 24 de janeiro de 2004.
- GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- GLÁUKS - Revista de Letras e Artes (Universidade Federal de Viçosa). Departamento de Letras e Artes. 1.1 (jul./dez. 1996) Viçosa: UFV, DLA, 1996.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- GUSDORF, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography". In: OLNEY, James (org.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton Un. Press, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan 1964.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JOBIM, José Luis. *A poética do fundamento: ensaios de teoria da história da literatura*. Niterói: EDUFF, Coleção Ensaios, 3, 1996.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LÉVY, Bernard-Henri. *Elogio dos intelectuais*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, Luís Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Persona e discurso ficcional”. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, s. d.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Aguiar. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1972.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Walter Benjamin”. In: \_\_\_\_\_. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: Forense, 1974.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- OLNEY, James. (Org.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- PÉCAUD, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.
- PORTER, Roy. “A história do corpo”. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O tempo reencontrado*. 14. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.
- REGO, José Lins do. *Meus verdes anos: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio,

- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade (ensaios)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SAID, Edward. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. “Análise e interpretação”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Mirian Senra. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SARTRE, Jean Paul. *As palavras*. Rio de Janeiro: Trad. J. Guinsburg. Nova Fronteira, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sergio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.
- SCHWARTZMANN, Simon, BOMENY, Helena M. B., COSTA, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SONTAG, Susan. “Sob o signo de Saturno”. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Capovilla e Albino Polí Junior. São Paulo: L&PM editores, 1986.
- SOUZA, Eneida Maria de. “A crítica biográfica como articulação entre os estudos Literários e Culturais”. Disponível na Internet via www url: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/2/ensaios/esouza.html>. Arquivo capturado em 12 de fevereiro de 2004.
- STAROBINSKI, Jean. “Le style de l’autobiographie”. In: *Poétique*, n 3. Paris: Éditions du Seuil, 1970
- STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: Free Press, 1967.

- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TADIÉ, Jean-Yves & Marc. *Le sens de la memoire*. Paris: Gallimard, 1999.
- TOLIPAN, Sérgio. “Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20”. In: \_\_\_\_ et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. p. 9-12.
- VANCE, Eugene. “Le moi comme langage”. In: *Poétique*. n. 14. Paris: Seuil, 1973.
- WILLEMART, Philippe. GÊNESE E MEMÓRIA. Anais do 4º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edções (1994, São Paulo, SP). São Paulo: Annablume, 1995.
- ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1984.

#### **BIBLIOGRAFIA DE GRACILIANO RAMOS**

- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1960. (2 vol.)
- \_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Martins, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Vidas secas*. 35. ed. São Paulo: Record Martins, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Cartas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- \_\_\_\_\_. *São Bernardo*. 38. ed. São Paulo, Record, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Angústia*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Infância*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Viagem*. 17. ed. São Paulo: Martins, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Caetés*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

#### **BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE GRACILIANO RAMOS**

- ABEL, Carlos Alberto dos S. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Ed. UnB, 1999.
- BASTOS, Hermenegildo J. de M. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Ed. UnB, 1998.
- BOSI, Alfredo (org.) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1989.
- BRAGA, Rubem. “Vidas secas”. In: *TERESA: revista de literatura brasileira*. (ano I n. 2) São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 126-133.
- BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Col. Fortuna crítica, vol. 2)
- CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CASTRO, Dácio. *Vidas secas: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1997.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos”. In: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, 1 (56) mar 1966.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1986.
- CULT*. Revista Brasileira de Literatura. (n. 42, jan 2001). “Graciliano Ramos e os cárceres da linguagem”. São Paulo: Lemos Ed., 2001.
- DIAS, Ângela Maria Dias. “Estilo Graciliano Ramos: do romance à narrativa”. In: *LIMITES*. Anais. 3º Congresso da ABRALIC (1: 1992, Niterói, RJ). São Paulo: EDUSP; Niterói: ABRALIC, 1995.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “A metaficção de Silviano Santiago e Patrick Chamoiseau”. In: *LIMITES*. Anais. 3º Congresso da ABRALIC (1: 1992, Niterói, RJ). São Paulo: EDUSP; Niterói: ABRALIC, 1995. p. 483-489.
- FROSCH, Friederich. “Entrevista”. In: *RANGE REDE* (revista de literatura). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Ed. da USP, 1992.
- LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói/São João Del-Rei: EDUFF, 2003.
- MALARD, Letícia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.
- MARINHO, Maria Celina N. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.
- MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

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

\_\_\_\_\_. “Graciliano Ramos, intelectual e artista”. In: *LIMITES*. Anais. 3º Congresso da ABRALIC (3: 1992, Niterói, RJ). São Paulo: EDUSP; Niterói: ABRALIC, 1995. p. 803-805.

\_\_\_\_\_. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

NERY, Vanda C. A. “O papel da memória na criação de Memórias do Cárcere”. In: WILLEMART, Philippe. *GÊNESE E MEMÓRIA*. Anais do 4º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edções (1994, São Paulo, SP). São Paulo: Annablume, 1995. p. 543-548.

PEDROSA, Celia. “Ser e não ser caeté: questões de raça e classe em Graciliano Ramos”. In: *REVISTA MARGEM*. (n. 10 dez. 1999). São Paulo: Educ, 1992.

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

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

SOUZA, Tânia Regina de. *A infância do velho Graça: memórias em letra de forma*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

*TERESA*: revista de literatura brasileira. (ano I n. 2) São Paulo: Ed. 34, 2001.

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

VIANNA, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983.

VIANNA, Lúcia Helena. “O grito amordaçado, ou Graciliano e a desconstrução do romance burguês”. In: *LIMITES*. Anais. 3º Congresso da ABRALIC (2: 1992, Niterói). São Paulo: EDUSP; Niterói: ABRALIC, 1995. p. 37-44.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1997.

## **BIBLIOGRAFIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 8 ed Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. (Corpo de baile). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). 7 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. *Noites do sertão* (Corpo de baile). 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 14 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (2 vol.).

\_\_\_\_\_. *Correspondência com o tradutor italiano* (Edoardo Bizzarri). São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Ed. da UFMG/Academia Brasileira de Letras, 2003.

#### **BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE GUIMARÃES ROSA**

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. “Gemini: a crisma”. In: \_\_\_\_\_. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *NOVOS ESTUDOS CEBRAP*. [São Paulo], n. 40 nov. 1994, p. 7-29.

BÖLLE, Willi. *Fórmula e fábula* (teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.

*BRAVO!* Ano 4 n. 45 (jun 2001). São Paulo: Ed. D’ Ávila, 2001. (p. 52 – 55)

CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

CHIAPPINI, Ligia. “Grande sertão: veredas – a metanarrativa como necessidade diferenciada”. In: *SCRIPTA/LITERATURA* (Edição especial do I Seminário Internacional Guimarães Rosa). [Belo Horizonte, CESPUC], vol. 2, n. 3, 1998.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Rosa leitor de relatos de viagem”. In: *VEREDAS DE ROSA*. Anais. Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998, Belo Horizonte, MG). Belo Horizonte: PUCMINAS/CEPUC, 2000. p.40-45.

\_\_\_\_\_. “A história nas estórias de João Guimarães Rosa”. In: *LITERATURA COMPARADA = ESTUDOS CULTURAIS?* Anais do 6º Congresso ABRALIC (em CD-ROM, Florianópolis, SC). Florianópolis: NELIC, 1999.

- COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília] INL, Coleção Fortuna Crítica, v. 6, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Synthesis Novel in Latin America: a Study on João Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas*. Chapel Hill: NCSRL, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- CULT* Revista brasileira de literatura. (n. 43 fev. 2001). “Decifrações de Guimarães Rosa”. São Paulo: Lemos Ed., 2001
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DUARTE, Lélia Parreira et. al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas/ CESPUC, 2000.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O tamanho da grandeza – Geografia e História em Grande sertão: veredas”. In: *SCRIPTA/LITERATURA* (Edição especial do I Seminário Internacional Guimarães Rosa). [Belo Horizonte, CESPUC], vol. 2, n. 3, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FREXEIRO, Fábio. “Ensaio rosianos”. In: \_\_\_\_\_. *Da razão à emoção*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/INL, 1971.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- LIMA, Deise Dantas. “Um certo/incerto Brasil (Contribuições dos Estudos Culturais à crítica da narrativa de Guimarães Rosa)”. In: *LITERATURA COMPARADA = ESTUDOS CULTURAI?* Anais do 6º Congresso ABRALIC (em CD-ROM, Florianópolis, SC). Florianópolis: NELIC, 1999.
- \_\_\_\_\_. “A viagem lembrada e a viagem esquecida em Corpo de Baile de Guimarães Rosa”. In: *TERRAS & GENTES* Anais do 7º Congresso ABRALIC (em CD-ROM, Salvador, Bahia). Salvador, 2000.

- LIMA, Deise Dantas. “A festa como memória do trabalho, em duas novelas de Corpo de Baile, de Guimarães Rosa”. In: In: *TERRAS & GENTES* Anais do 7º Congresso ABRALIC (em CD-ROM, Salvador, Bahia). Salvador, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Encenações do Brasil rural, em Corpo de baile, de Guimarães Rosa*. Niterói: EDUFF/ANPPOLL, 2001.
- LISBOA, Henriqueta. “Guimarães Rosa”. In: *REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS MINEIROS*. Belo Horizonte, 1966.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARGENS* (revista de cultura) ano I n. 1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, UFMG, jul 2002.
- MELLO, Cléa Corrêa de. *Guimarães Rosa, um intérprete do Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. (Dissertação de Mestrado, mimeo)
- \_\_\_\_\_. *A ficcionalização da oralidade em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (Tese de Doutorado, mimeo)
- OLIVEIRA, Franklin de. “Guimarães Rosa”. In: \_\_\_\_\_. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. “Manuelzão e Miguilim”. In: \_\_\_\_\_. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS*. n. 41. São Paulo: USP, 1996.
- REVISTA USP*. “Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa”. n. 36. São Paulo: USP/CCS, dez 1997- jan. fev. 1998.
- ROCHA, Luiz Otávio Savassi. “João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ”. In: EXTENSÃO: Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC/MG. [Belo Horizonte, PUC/MG], vol. 3, n. especial, 1993. p. 45- 68.
- RONCARI, Luiz. “O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira. (org.) *Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC - Minas, 2001. p. 117-150
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SCARPELLI, Marli Fantini. “As margens da utopia em Guimarães Rosa”. In: *VEREDAS DE ROSA II*. Anais. Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001, Belo Horizonte, MG). Belo Horizonte: PUCMINAS/CESPUC, 2003. p. 540-550.

*SCRIPTA* Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC. Ed. Especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas/ CESPUC, v. 2 n. 3, 2 sem 1998.

*SCRIPTA* Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC. Edição Especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa: “Rotas e roteiros” Belo Horizonte: PUC-Minas/ CESPUC, v. 5 n. 10, 1 sem 2002.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil* - teoria política, história e ficção em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: REVAN/UCAM/IUPERJ, 1999.

*TRAVESSIA* Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (UFSC). v. 7 n. 15, Florianópolis: Ed. da UFSC, 2 sem. de 1987.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec, 1997.

*VEREDAS DE ROSA*. Anais. Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998, Belo Horizonte, MG). Belo Horizonte: PUCMINAS/CESPUC, 2000.

*VEREDAS DE ROSA II*. Anais. Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001, Belo Horizonte, MG). Belo Horizonte: PUCMINAS/CESPUC, 2003.

VV.AA. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)