



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Câmpus de São José do Rio Preto

Bruna Letícia Pinheiro Carmelin

Ficção, memória e gênero literário nos contos de *Insônia*, de Graciliano
Ramos

São José do Rio Preto
2018

Bruna Letícia Pinheiro Carmelin

Ficção, memória e gênero literário nos contos de *Insônia*, de Graciliano
Ramos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Agência financiadora: CNPq

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Infante

São José do Rio Preto
2018

Carmelin, Bruna Letícia Pinheiro.

Ficção, memórias e gênero literário nos contos de Insônia, de Graciliano Ramos / Bruna Letícia Pinheiro Carmelin. -- São José do Rio Preto, 2018 119 f.

Orientador: Ulisses Infante

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XIX - História e crítica. 2. Contos brasileiros. 3. Ficção brasileira. 4. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Insônia – Crítica e interpretação. 5. Análise do discurso narrativo. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869.09”18”

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Bruna Letícia Pinheiro Carmelin

Ficção, memórias e gênero literário nos contos de *Insônia*, de Graciliano
Ramos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Agência financiadora: CNPq

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Ulisses Infante
Unesp – São José do Rio Preto
Orientador

Profa. Dra. Lúcia Granja
Unesp – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva
UFC – Fortaleza

São José do Rio Preto
20 de fevereiro de 2018

Para meus pais, Aparecido e Elieuda, inspiração e esteio de
minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão Heitor, pela atenção e amparo em todos os momentos dessa jornada de estudos, sua sinceridade e intuição me ajudam a refletir e a perceber o mundo de forma diferente.

Às minhas tias Sueli, Sonia, Sílvia e Elisângela, cada uma, a sua maneira, por sempre me incentivarem a buscar o crescimento pessoal e profissional e, sobretudo, por me ensinarem a valorizar a oportunidade de poder estudar.

À família e aos amigos que me acompanharam durante os dois anos de Mestrado, pelas palavras carinhosas e motivadoras. Em especial, agradeço às minhas amigas do curso de Letras: Mariana, Marília, Débora, Aline, Monielly e Ana Carolina, pela prontidão no auxílio das dúvidas acadêmicas e pelas prosas sobre a pesquisa e, principalmente, sobre a vida.

Ao Prof. Dr. Ulisses Infante, orientador e companheiro desse estudo, que soube me ajudar da melhor maneira possível durante todas as etapas do trabalho, permitindo que eu atuasse com autonomia e independência durante a pesquisa. Sua seriedade, comprometimento e generosidade no compartilhamento e troca de informações e experiências me inspiram verdadeiramente e me mostram que o conhecimento acadêmico é um processo contínuo e que vale muito buscá-lo por meio de leituras, releituras e diálogo constante, sempre consciente da vastidão e infinitude desse processo.

Ao Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva e à Prof^a. Dra. Lúcia Granja, pela solícita disponibilidade e pelos valiosos comentários e sugestões realizados durante o exame de qualificação.

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro concedido para a realização dessa pesquisa, garantindo a qualidade dos resultados obtidos.

*[...] Espera-me uma insônia da largura dos astros,
E um bocejo inútil do comprimento do mundo.
(Álvaro de Campos)*

Resumo: O presente trabalho realiza uma leitura dos contos do livro *Insônia* (1947), de Graciliano Ramos, a partir do estudo de como se organizam os aspectos ficcionais e memorialísticos da produção de Graciliano nessa obra, e propõe uma reflexão sobre a classificação de gênero literário conto adotada para as narrativas deste livro. Num primeiro momento, demonstramos a natureza da realização estética e literária da produção de Graciliano como contista, descrevendo os principais procedimentos ficcionais e de desenvolvimento da narrativa por ele adotados. Nesse sentido, o suporte teórico adotado foram os estudos de Wood (2001), Friedman (2002) e Todorov (2006), que tratam de operadores, procedimentos e recursos da narrativa de ficção; e os estudos de Benjamin (2015;2006), que tratam das mudanças temáticas e formais da narrativa moderna concatenadas com as mudanças na experiência do homem moderno. Essa primeira parte do trabalho permite uma visão detalhada da organização dos contos de *Insônia* como narrativas ficcionais que estavam em consonância com as inovações da narrativa moderna do século XX. Além disso, com base nos estudos de, Bauer (2015), Benjamin (2012;2006), Lejeune (2008), Amorim (2011;2010) e Candido (2012), destacamos o caráter memorialístico de alguns contos, relacionando-os com dados biográficos de Graciliano e demonstrando a relação de subjetividade implícita entre destinador e destinatário característica de livros de memórias. Para essa finalidade, estabelecemos paralelos com episódios narrados nos outros títulos autobiográficos do escritor e nos basearemos em declarações do autor Graciliano Ramos devidamente documentadas em cartas, relatos e entrevistas. Essa leitura dos contos de *Insônia* percorre duas possibilidades diferentes de construção e de pactos narrativos: ficção e memória. Por fim, pensamos a categorização de gênero literário conto para as peças deste livro, adotando as proposições teóricas de Cortázar (1974), que defende o caráter incisivo do conto, o qual procura condensar ao máximo tempo e espaço para atingir um nível de significação que se fixa no leitor; e da *Poética do conto*, de Kiefer (2011), que define a permanência, no conto moderno ocidental, de características primitivas do gênero, como brevidade e totalidade, mas destaca suas mudanças em termos de temática e recepção, que ocorreram com a chegada do mundo industrial a partir do século XIX. Dessa forma, descrevemos como os contos de *Insônia* incorporaram elementos característicos do gênero e sobre como neles figuraram as inovações da narrativa moderna, assim como os dois componentes da obra de Graciliano - ficção e confissão - apontados por Candido (2012) aparecem oscilando nessa coletânea, que ora personifica o estilo condensado e técnico de Graciliano, ora transborda o pessimismo, a inquietude e a agressividade singulares de seus livros de ficção e de memórias.

Palavras-chave: *Insônia*. Graciliano Ramos. Conto. Narrativa de ficção. Memória.

Abstract: This work proposes a reading of the short stories of the book *Insônia* (1947), by Graciliano Ramos, showing how the fictional and memorialistic aspects of Graciliano's works are organized in this book, and proposes a reflection about the classification of literary genre adopted for these narratives. At first, we demonstrate the nature of the aesthetic and literary realization of the production of Graciliano as a storyteller of short narratives, describing the main fictional and developmental procedures of the narrative adopted by him. In this sense, the theoretical support adopted was the studies of Wood (2001), Friedman (2002) and Todorov (2006), that deal with fictional narrative operators, procedures and resources; and Benjamin's (2015; 2006) studies dealing with the thematic and formal changes in modern narrative related to the changes in modern man's experience. This first part of the work provides a detailed insight into the organization of *Insônia* short stories as fictional narratives that were associated with the innovations of modern twentieth-century narrative. Based on the studies by Bauer (2015), Benjamin (2012, 2006), Lejeune (2008), Amorim (2011; 2010) and Candido (2012), we highlight the memorialistic character of some short stories, relating them to biographical data of Graciliano and demonstrating the relation of subjectivity implicit between destinador and receiver, which is a characteristic of memoirs. For this purpose, we establish parallels with episodes narrated in the other autobiographical titles of the writer and we will use declarations of Graciliano Ramos properly documented in letters, reports and interviews. This reading of *Insônia*' short stories considers two different possibilities of construction and narrative pacts: fiction and memory. Finally, we consider the categorization of literary genre short story for the narratives of this book, adopting the theoretical propositions of Cortázar (1974), who defends the incisive character of the tale, which seeks to condense, to the maximum, time and space to reach a level of signification that is attached to the reader; and Kiefer's *Poetics of Tale* (2011), which defines the permanence, in the modern Western tale, of primitive characteristics of the genre, as brevity and totality, but highlights its changes in theme and reception, which occurred with the arrival of the industrial world from the nineteenth century. In this way, we describe how the *Insônia*' short stories incorporated characteristic elements of the genre and how they included the innovations of the modern narrative, as well as the two components of Graciliano's work: fiction and confession, pointed out by Candido (2012), that incorporate the condensed and technical style of Graciliano, as well overflows with the singular pessimism, restlessness and aggressiveness of his fiction and memoirs' books.

Key Words: *Insônia*. Graciliano Ramos. Short story. Ficcional Narrative. Memorialistic Narrative.

Sumário

Introdução	11
 PARTE 1 – A obra de Graciliano Ramos	 14
Capítulo 1 - Conformações narrativas na obra de Graciliano Ramos: romance, memórias, crônica, conto e carta	14
 PARTE 2 – Ficção e memória em <i>Insônia</i>, de Graciliano Ramos.....	 31
Capítulo 2 – A narrativa ficcional de <i>Insônia</i>.....	31
Capítulo 3 – A narrativa memorialística de <i>Insônia</i>	90
 PARTE 3 - O conto literário na coletânea <i>Insônia</i>	 107
Capítulo 4 - Poética do conto literário: apropriações e aproximações do gênero em <i>Insônia</i>	107
 Considerações finais	 115
 Bibliografia.....	 116

Introdução

Quando Graciliano saiu da prisão em 1937, depois de quase um ano encarcerado, passou a dedicar-se, até sua morte em 1953, essencialmente, à escrita de contos, que seriam posteriormente incorporados à coletânea *Insônia* e *Alexandre e outros heróis*, à escrita dos episódios que viriam a compor o “romance desmontável” *Vidas secas*, nos termos de Rubem Braga, e à escrita de obras memorialísticas, *Infância*, *Memórias do cárcere* e *Viagem*.

A experiência traumática do cárcere influencia massivamente a produção literária de Graciliano, resultando numa transição que vai da escrita ficcional à confessional, tendo sido *Vidas Secas* o marco central desse processo e o último romance de fato do alagoano. Nesse encadeamento, Gimenez (2012) chama atenção para o caráter fragmentário dessa produção pós-1937, que insinua o desconcerto do escritor diante do trauma vivido e diante da própria realidade brasileira do final da década de 1930 e da década de 1940. Esse movimento de voltar o olhar para si mesmo como forma de resistência do sujeito frente ao desnorteamento e à inquietação geral marca todo o processo da escritura dos contos de *Insônia*, cuja gênese da grande maioria dos contos ocorreu a partir de 1937.

A proposta central deste trabalho é a de mostrar que a apreciação crítica das obras de ficção e das obras ditas autobiográficas mais conhecidas de Graciliano Ramos também se faz presente em seu livro de contos *Insônia*, sobretudo em relação às inovações formais e temáticas da narrativa moderna. As duas vertentes da obra de Graciliano apontadas por Candido (2012) - “uma de lucidez e equilíbrio, outra de desordenados impulsos interiores” (CANDIDO, 2012, p.83) - aparecem entrecruzadas nos contos do autor, que ora personificam o estilo condensado e técnico de Graciliano, ora transbordam o pessimismo, a inquietude e a agressividade singular de suas obras de ficção e de memórias, configurando um constante deslizamento da ficção para a confissão. A análise dos contos de *Insônia*, evidenciando as mudanças no modo moderno de narrar, também resultará em uma reflexão e ressignificação da categorização genérica conto para as narrativas desse livro, uma vez que esse gênero literário também incorporou as inovações da narrativa moderna.

A primeira parte deste trabalho, “A obra de Graciliano Ramos”, é formada por um capítulo, intitulado “Conformações narrativas na obra de Graciliano Ramos:

romance, memórias, crônica, conto e carta”, que delineia a obra de Graciliano Ramos com base nos principais estudos teórico-críticos sobre a produção literária do escritor e com base na conceituação teórica das duas espécies de pactos discursivos na construção da narrativa: ficção e memória. Procuramos demonstrar de modo conciso a dimensão e a diversidade das conformações narrativas na obra de Graciliano Ramos, que, de acordo com Candido (2012), oscila constantemente entre ficção e confissão e resultou na produção de gêneros literários diversos. Para esse fim, valemo-nos dos estudos teórico-críticos de Lins (1963), Milliet (1981), Cristóvão (1977) e Araújo (2008).

A segunda parte deste trabalho, “Ficção e memória em *Insônia*”, apresenta, no capítulo 2, “A narrativa ficcional de *Insônia*”, a fundamentação teórica e a leitura crítica dos contos de *Insônia* como narrativas ficcionais. Na seção 2.1, intitulada “A narrativa de ficção”, destacamos os estudos sobre a narrativa de ficção de Genette (1995), Friedman (2002) e Wood (2011), que trazem uma perspectiva coerente com o modelo de análise proposto nesse trabalho, sobretudo no que se refere ao discurso e às categorias das narrativas literárias, de forma a relacionar os conceitos teóricos com estudos sobre a obra ficcional de Graciliano Ramos.

Na seção 2.2, intitulada “‘Sim ou não’: a natureza da ficção em *Insônia*”, descrevemos a temática, a dinâmica, os recursos e procedimentos narrativos encontrados nos contos do livro. Optamos, para melhor distribuição da análise, pela divisão dos contos em grupos, com base nas similaridades estéticas e temáticas entre as narrativas. O primeiro grupo de análise trata dos contos “*Insônia*”, “*O relógio do hospital*” e “*Paulo*”, cujos temas relacionados à percepção do tempo e da existência do duplo apresentam a tônica dos contos da coletânea. O segundo grupo de análise trata dos contos “*Luciana*”, “*Minsk*” e “*Um ladrão*”, cujo lirismo e caráter anedótico acentuados atuam como eixo de aproximação entre essas narrativas. O terceiro grupo de análise abrange os contos “*A prisão de J. Carmo Gomes*” e “*Silveira Pereira*”, nos quais a paranoia e a reprodução de um pensamento obsessivo e alinhado às convenções sociais dão o tom das narrativas. Já o quarto grupo trata dos contos “*A testemunha*”, “*Um pobre diabo*”, “*Dois dedos*” e “*Ciúmes*”, que se aproximam, sobretudo, pela descrição singular do processo de animalização e inferioridade do homem, procedimento esse que faz com esses contos estabeleçam estreito diálogo com o romance *Vidas secas*. Por último, finalizamos essa seção com a análise do conto “*Uma visita*”, cuja alternância de focalização e multiplicidade de vozes o singularizam em

relação aos demais contos do livro em termos formais, mas cuja temática e desenvolvimento do enredo se aproximam das demais narrativas do livro.

No capítulo 3, “A narrativa memorialística de *Insônia*”, descrevemos, na seção 3.1, intitulada “A narrativa memorialística”, como a memória pode atuar nas obras literárias, de acordo com os estudos de Benjamin (2012; 2015) e Lejeune (2008), exemplificando as proposições especificadas com estudos sobre a obra memorialística de Graciliano Ramos.

Na seção 3.2, intitulada “Recuperação do vivido: o percurso da memória em *Insônia*”, apontaremos como a experiência da prisão influenciou parte da produção contística de Graciliano Ramos, além de demonstrarmos como um dos contos da coletânea dialoga intimamente com a narrativa memorialística de *Infância*. De início, demonstraremos como o conto “O relógio do hospital”, “Paulo” e “A testemunha” indicam reminiscências de um período de hospitalização de Graciliano e de sua passagem pela prisão entre 1936 e 1937. O conto “A prisão de J. Carmo Gomes” é apresentado, nessa seção, como reminiscência também da possível acusação que resultou na prisão do escritor. Já o conto “Um ladrão” é apresentado como resultado da construção de um enredo a partir de experiências apreendidas no cárcere. Por fim, a relação com a linguagem e com a ideia de justiça que é apresentada na narrativa memorialística da infância de Graciliano Ramos muito se relaciona com as experiências relatadas no conto “Luciana”.

A terceira e última parte deste trabalho, “O conto literário na coletânea *Insônia*”, traz o Capítulo 4, “Poética do conto literário: apropriações e aproximações do gênero em *Insônia*”, que destaca os principais estudos teóricos sobre o gênero conto na seção 4.1, para, por fim, demonstrar, na seção 4.2, de que forma as narrativas de *Insônia* podem ser lidas como contos que dialogam com outros gêneros literários, tais como anedota, fragmento, *sketch* e que se apropriam de técnicas literárias consagradas, como, por exemplo, o monólogo interior. O objetivo deste último capítulo é pensar a categorização genérica das narrativas do livro como forma de refletir sobre o agudo diálogo entre essas narrativas e as mudanças na narrativa moderna a partir do século XX.

PARTE 1 – A obra de Graciliano Ramos

Capítulo 1 - Conformações narrativas na obra de Graciliano Ramos: romance, memórias, crônica, conto e carta

Graciliano Ramos¹ nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas, e morreu em 20 de março de 1953 no Rio de Janeiro. Quando jovem, trabalhou como jornalista no Rio de Janeiro (1914-1915). Regressou a Palmeira dos Índios, Alagoas, para ajudar a família e trabalhar com o pai, que era comerciante (1915-1927), até ser eleito prefeito da cidade em 1927. Ocupou o cargo por dois anos, renunciando em 1930. Os relatórios escritos para a prefeitura nessa época foram a porta de entrada para sua carreira literária, pois chamaram a atenção do editor carioca Augusto Frederico Schmidt, que o instigou a publicar um romance. Desde então, Graciliano começou a trabalhar em um cargo público na educação de Maceió e, paralelamente, em sua produção literária. Depois de ter sido preso em 1936 e colocado em liberdade em 1937, passou a residir no Rio de Janeiro, sempre trabalhando em mais de um emprego, além de se dedicar à carreira literária, que já lhe garantia alguma renda. No entanto, o lucro material derivado de seus livros veio somente após sua morte. O autor filiou-se ao PCB apenas na década de 1940, por influência do filho Ricardo Ramos.

Graciliano Ramos foi preso em março de 1936, acusado de ter ligação com o Partido Comunista e de ter apoiado a Intentona Comunista² de 1935. Foi transferido de Maceió para Recife e, depois, para o Rio de Janeiro, onde foi mantido em cárcere até janeiro de 1937. Nunca houve processo ou acusação formal, mas Graciliano foi demitido do cargo de Diretor da Instrução Pública que ocupava em Maceió.

Numa época de cerceamento à liberdade de expressão, os seus romances, contos e memórias, focalizando as misérias da condição humana na cena brasileira, se revestiriam de significado extraliterário – ler Graciliano representava recusar a cultura oficial e buscar o inconformismo, a denúncia e a reflexão crítica. (MORAES, 1996, p. 316)

¹ As informações acerca da biografia do autor foram resumidas com base nas entrevistas “Graciliano Ramos”, “Graciliano Ramos conta sua vida”, “Graciliano Ramos, aos cinquenta anos” concedidas por Graciliano Ramos (2014) e compiladas na coletânea *Conversas*; na biografia de Graciliano produzida por Moraes (1996), *O velho Graça*; e na biografia escrita pelo filho do autor, Ricardo Ramos (2011), *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*.

² Segundo, Moraes (2008), a Intentona Comunista de novembro de 1935, também conhecida como Revolta Vermelha de 35 ou Levante Comunista, liderada pelo Partido Comunista Brasileiro em nome da Aliança Nacional Libertadora, foi uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas rapidamente combatida pelas Forças de Segurança Nacional.

Nesta seção, procuraremos trazer alguns apontamentos sobre a obra de Graciliano Ramos e suas conformações narrativas como forma de enriquecer as possibilidades de análise dos contos de *Insônia*. Para tanto, realizaremos um breve panorama da fortuna crítica acerca da obra de Graciliano Ramos, cujos títulos mais representativos são os quatro romances (*Caetés*, de 1933; *S. Bernardo*, de 1934, *Angústia*, de 1936, e *Vidas Secas*, de 1938), os dois livros de memórias (*Infância*, de 1945, e *Memórias do cárcere*, publicado postumamente em 1953), os dois livros póstumos de crônicas (*Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*, ambos de 1962), os dois livros de contos (*Insônia*, de 1947, e *Histórias de Alexandre*, de 1962, publicado postumamente) e os relatos de viagem e coletâneas de cartas também obras póstumas (*Viagem*, de 1954, *Cartas*, de 1980, e *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*, de 2008).

Um dos primeiros ensaios de apreciação da obra de Graciliano Ramos é “Valores e misérias de *Vidas Secas*”, no qual Lins (1963) afirma que há

[...] superposição de planos na obra do Sr. Graciliano Ramos; o plano regional se revela nos seus personagens marcados todos pelo meio físico e social, na forma dos diálogos, todos muito fiéis à língua falada, nos ambientes onde se desenvolvem as figuras e os enredos dos seus livros; o plano universal que se alarga nos dramas dos seus romances, nos sentimentos complexos dos seus personagens, na linguagem muito rigorosa e pura – pode-se dizer: clássica – do romancista.

Dois planos, portanto, que chegam a espantar o leitor: o prosaísmo – mais ainda: uma espécie de vulgaridade – da vida ordinária dos personagens e a alucinação da sua vida psicológica; a linguagem trivial dos diálogos e a linguagem literária do autor propriamente; figuras de aparência simples e rústica – o caso de Paulo Honório, por exemplo – agitadas por sentimentos complexos e sensações fora do comum.

Em qualquer desses aspectos permanece uma preocupação dominante: a de revelar o caráter humano. Não só o romancista está dominado por esse desejo de conhecer os seus semelhantes, mas esta aspiração é também dos seus personagens. Vivem todos voltados para dentro, com olhos que se inutilizaram quase para os quadros exteriores da vida. (LINS, 1963, p. 146)

Devido ao contexto de publicação dos romances de Graciliano, na década de 1930, em que houve uma proliferação da escritura e publicação de livros do gênero no Brasil, essa parte da obra do autor foi a mais estudada pelos críticos. As obras romanescas de Graciliano foram além da estética neorrealista, pois não só atentam para a situação do outro e para a crítica social à situação de descalabro e de desorganização

generalizada da sociedade brasileira, sobretudo no Nordeste do país, como também transmitem a temática e o conteúdo aliados às necessidades da organização narrativa e da realização linguística para a representação e ficcionalização dessa realidade. Sobre essas considerações, Bueno (2006) pontua que

Com *Vidas Secas*, Graciliano Ramos deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado de novo. Sem deixar de ser romance engajado, o livro é a demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. (BUENO, 2006, p. 664)

No que se refere ao nível alcançado na desenvoltura ficcional de Graciliano Ramos, Bueno (2006), em seu livro *Uma história do romance de 30*, afirma que o grande traço característico do romance desta década é a abertura para o outro e, como consequência, os problemas implicados por essa abertura. No sentido de dar voz ao outro, Bueno (2006) traz a obra de Graciliano vista a partir deste fluxo de abertura:

Assim, *Caetés* estaria numa ponta desse fluxo e *Angústia* na outra. *Vidas Secas* integra esse fluxo na medida em que consegue, com uma felicidade que chega a ser impressionante, inserir essa questão, que havia sido explorada como tema até *Angústia*, na tessitura estrutural da narrativa, sem sequer tocar diretamente nele enquanto tema no desenrolar da história. Depois disso, é como se o artista percebesse que tinha ido até onde podia (BUENO, 2006, p. 605)

Outra visão interessante sobre a obra romanesca de Graciliano é a de Brayner (1977), que a associa ao elemento trágico. Para ela,

O romance vai focalizar o indivíduo na história da sua vida, na significância do seu tempo. Quando o trágico nele se introduz, quer numa visão de mundo quer em um conflito circunstancial, encontram-se as perguntas que a tragédia dirigia aos deuses. Agora, não mais surgem divindades responsáveis e a forma romanesca preenche o sentido do acontecer trágico dentro de uma dimensão humana. (BRAYNER, 1977, p. 216)

Portanto, nos romances de Graciliano, temos sempre uma visão trágica da realidade, na qual os personagens travam luta constante pelo conhecimento de sua própria condição e suas contradições, que acabam sendo sempre relacionadas a problemas sociais. Dessa forma, há sempre a crítica social feita a partir de uma visão pessimista do drama individual.

A consequência do sucesso da publicação dos romances e da qualidade literária dessas obras de Graciliano foi apontada por Milliet, já na década de 1950:

A projeção do romancista Graciliano Ramos fez com que pouco se falasse do contista. Entretanto, a qualidade de seus contos é do mesmo nível que a dos romances. [...] Por outro lado, o escritor aborrece a ação demasiado imperialista, essa ação que toma conta da obra e acaba por esconder a possível insuficiência da forma. E no conto o enredo importa menos, pesa menos na realização artística. O que Graciliano escreve é sempre preciso e contundente, decantado ao máximo e justo. É um homem de poucas palavras, mas de palavras certas. (MILLIET, 1981, p. 278-9)

Não se deu ainda o devido valor a esses contos de Graciliano Ramos. É necessário, fechando por algum tempo seus romances, olhar para as histórias curtas. Delas saíram por vezes as obras maiores, como *Vidas Secas*, e nelas se contêm, tenho essa convicção, trechos de recordações que talvez nunca venham a figurar nas memórias do escritor.

Dentro de uma obra que sentimos admiravelmente autêntica, esses contos se mantêm em nível idêntico. Cumpre atentar para a sua riqueza. (MILLIET, 1981, p. 282)

Diferentemente da visão de Lins (1963), que considera que “o volume de contos de *Insônia*, com exceção de duas ou três peças, representa a parte fraca da obra do Sr. Graciliano Ramos” (LINS, 1963, p.168), Milliet (1981), como vimos acima, ressalta aspectos deste volume de contos que o aproxima das apreciações valorizadoras da obra do escritor, além de abrir margem para possibilidades de leitura que olhem para o viés memorialístico dessas narrativas.

Se, para Candido (2012), a principal característica da obra de Graciliano Ramos é um eixo que vai da ficção para a confissão, ou seja, da ficção para a memória, Araújo (2008), define a busca do essencial no depoimento humano como o grande objetivo da obra do escritor. Para ele, “o principal suporte da construção narrativa em Graciliano é identificar e reconhecer os limites do mundo” (ARAÚJO, 2008, p. 17). Diante desses dois posicionamentos que caminham para diferentes percursos de análise, mas que não são excludentes, é possível vislumbrar a obra do escritor alagoano como uma obra essencialmente narrativa, que perpassa pelos gêneros romance, memórias, crônicas, contos e cartas, nos quais memória e ficção têm uma relação bastante estreita e, de certa forma, inextricável, que preza pela criação de um universo em que a construção estética e o caráter humano dos enredos são o ponto alto.

Como bem pontua Araújo (2008, p. 27), Graciliano incorporou às inegáveis qualidades textuais de sua obra a denúncia da miséria social e ética brasileira do Nordeste, ou seja, essa busca pelo essencial no depoimento humano em Graciliano é marcada pela junção entre literatura, história e testemunho em forma de rememoração como maneira de representar um discurso oposto ao discurso de poder.

A literatura é, em grande parte, um exercício permanente de invocações. O escritor toma o material da vida em seu tempo e o invoca mediante evocações fragmentadas. O material em sequência é sedimentado na memória ou nas camadas mais profundas do inconsciente. Graciliano Ramos faz uso desse material como suporte ideológico, para refletir experiências e maturar sua visão de mundo. Esse esforço criador é captado (ou recuperado, reinvestido) pela linguagem, que busca preservar o estatuto da verossimilhança, particularmente quando o registro assume a forma do memorialismo contingente.

O envolvimento com o real assume, na forma ficcional, o disfarce, a dissimulação, a máscara, o embuste do real. Mas o real também é sua base, até por antinomia. Real que, para o memorialismo, é objeto de uma evocação crítica e impressiva, não raro degradada. (ARAÚJO, 2008, p. 15)

Dessa forma, Graciliano traz o real por meio da transfiguração artística, presente nos textos ficcionais, nos relatos autobiográficos, nas crônicas de *Linhas tortas e Videntes das Alagoas*, nos relatos presentes nas *Cartas* e nas impressões de *Viagem*. Como a aderência do texto literário ao real sofre gradações inevitáveis, vale ressaltar que a obra de Graciliano Ramos não pode ser vista como uma reprodução linear das experiências do escritor, mas sim como uma obra filtrada pela memória viva, “[...] após seleção rigorosa por parte do eu consciente do escritor, elementos de composição de vidas humanas varridas pela aspereza existencial e um pessimismo contingente a esse nexos da consciência dilemática” (ARAÚJO, 2008, p. 16).

Por isso o sensível parece embotar-se, o ângulo mais brusco e dilacerado. Na tentativa de restituir imagens e percepções nessa aprendizagem, a partir do reinvento da memória, Graciliano Ramos aciona o mundo íntegro, atemporal, de aparente apelo concreto, do homem em crise. As recordações fotografam o caos, lembranças recortadas de sofrimentos, lapsos de humanidade adulta fixada num objeto difuso. Vê-se o mundo desintegrado refletido na desintegração do eu narrador, sua vida adulta alterada desde o espelho da infância irremissa. O fio condutor de lembranças é naturalmente afiado, cortado de estranhamento nas relações com os outros. Pode dizer-se que Graciliano reelabora uma inocência perdida no rigor do trágico, sem afagos, sem dispêndios sensoriais ou intelectivos. O mundo

objetivo é despojado de suas galas, incorporando-se experiências desencantadas, descoloridas e anódinas. (ARAÚJO, 2008, p. 18)

É possível pensar, desse modo, que a desagregação dos narradores criados por Graciliano está intimamente relacionada à desagregação da paisagem física, humana, social, psicológica, ou seja, a desagregação do eu ocorre simultaneamente à desagregação do mundo representado. Tal procedimento se estende à visão dos personagens que movimentam a ficcionalização do real operada pelo autor.

As fronteiras entre os gêneros na obra de Graciliano são singularmente tênues, uma vez que

[...] o ficcional se acumplicia ao memorial para testemunhar e deixar registros definitivos dos fenômenos sócio-comportamentais da moral excludente, transfigurando a realidade artisticamente, mas asseverando as evidências históricas e sociológicas responsáveis pelas exclusões. As questões da época de Graciliano são postas em descortínio mediante um painel multifacetado de representações da humanidade submetida a uma excessiva ordem autoritária. Tal obra de desmontagem dos núcleos redutores dessa humanidade ultrapassa o biografismo ou a linhagem psicanalítica dos estudos literários, fixando-se na abolição de posturas restritivas ao exame estilístico no limite de perspectivas em voga passageira. (ARAÚJO, 2008, p. 36)

Os romances (*Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*) procuram trazer a problematizadora visão de análise de Graciliano perante o mundo, ao passo que os textos memorialísticos propriamente ditos (*Infância* e *Memórias do cárcere*) trazem a construção da biografia do autor, no sentido intelectual, político, social e humano. Araújo (2008) coloca a travessia do humano e do mundo narrado no universo ficcional de Graciliano realizada por meio do crivo da memória. No entanto, a preocupação com o social também é vista como ponto chave no processo de construção dessa travessia:

Sem sujeitar-se a nenhuma ordem de concessões, Graciliano Ramos advoga em sua arte uma cautelosa cadeia de relações, fruto de sua aguda percepção do território de contradições que animam as personagens de ficção, quase impossíveis de uma unidade. A vivência desdobrável do tempo não indicia conciliação possível dentre as distintas diversidades e o narrador se esquia a ilusões compensatórias aos seres marginais de sua narrativa, chamem-se eles João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, os escorraçados retirantes e suas *Vidas secas*, até o próprio memorialista, derivados e corolários sinistros de imagens da *Infância* e das *Memórias do cárcere* e mais as personas emparedadas no cerco hospitalar dos contos de *Insônia*. Todos esses seres conteriam o estigma do que Graciliano no discurso acima

chamou de desgraça irremediável que os açoita. Mesmo exposto à memória – em que, por tese ainda discutível, a verdade factual se sobreporia ao simbólico e ao impressivo –, o narrador Graciliano não porta certezas e antes recorre ao psicologismo das impressões causadas pelo real no sujeito conflagrado de aturdimentos e estupores. Daí talvez, a recorrência asfixiante de fenômenos desintegradores da personalidade, em que o eu autobiográfico se confunde com um eu coletivista, testemunha das amarguras e contradições, o sujeito obediente ao travo de reflexões críticas transtornadas permanentemente em objeto de análise e experimentação ontológica. (ARAÚJO, 2008, p. 37)

O próprio Graciliano responde em entrevista a Homero de Senna, em 1948, quando questionado se sua obra de ficção é autobiográfica:

Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio do hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, precederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (RAMOS, 2014, p. 198).

Nas palavras de Araújo (2008, p. 44-5), “memória e ficção são mutuamente incluídas e intercambiáveis” na obra de Graciliano Ramos, pois a experiência pessoal do homem coletivo que é Graciliano permite que o modelo crítico de sua obra traga a reintegração do mundo fragmentado e desintegrado que aparece em suas narrativas:

[...] a grandeza humana na obra de Graciliano sublima percalços pelo espectro da resistência estoica, conquanto esta resistência não se estenda aos seus heróis (João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano, o próprio eu memorialístico). Construída pela evidência orgânica do depoimento e testemunho, a obra reúne ações e reações de personas ficcionais (João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano) afinadas com a personalidade do narrador, todos agindo segundo impulsos determinantes e formando a unidade profunda de males comuns e sob o foco da desumanização contingente e transcendente. (ARAÚJO, 2008, p. 45)

Araújo (2008, p. 53) define os romances de Graciliano Ramos como “obras secas de um seco temperamento narrativo”, marcadas pela constante revisitação a experiências pessoais e pela observação sensível dos fatos, atos e reações relacionados a tais experiências. O que pesa na narrativa do autor é a “consciência problemática do mundo e da interioridade de sentimentos e emoções humanos face a esse mesmo mundo – fragmentado, desarmônico, ilógico”. (ARAÚJO, 2008, p. 63). Dessa forma, é possível pensar a narrativa romanesca de Graciliano, que abrange as obras *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*, como representação crítica e problematizadora da realidade,

criadora de um universo em constante tensão e no qual o peso da vida aparece de forma asfixiante e mórbida, sem lugar para ilusões.

“O romance de Graciliano Ramos denuncia a distância ou ausência de transparência, o profundo desencontro nas relações humanas” (ARAÚJO, 2008, p. 60). O caráter inóspito dos temas apresentados nos romances e os recursos narrativos utilizados pelo autor na tentativa de transpor esse desencontro nas relações humanas são o tônus da novelística de Graciliano, que nela incorporou as grandes contribuições da narrativa moderna – desde a frágil ligação entre tempo e memória apresentada em Proust até a alegorização do absurdo existencial dos destinos humanos de Kafka, cujo resultado é “uma nação desnordeada de esperança, seres aniquilados, sem superfície ou território lógicos” (ARAÚJO, 2008, p. 62).

Em *Angústia*, por exemplo, cujo processo de criação Graciliano (2014, p. 195) associa ao dos contos “Paulo” e “O relógio do hospital” na mesma entrevista a Homero de Senna, a introspecção aparece dentro do universo do onírico e dos embates psicológicos.

Em *Infância*, é nítido como as fronteiras entre memória e ficção são flutuantes, uma vez que ambas se intercambiam durante toda a obra. De acordo com Araújo (2008, p. 177), *Infância* tem tinturas ficcionais, pois o eu do narrador dissolve a personalidade do eu autoral na construção de um particular eu literário que delega ao imaginário boa dose de suas hesitações e lacunas, mas, ao mesmo tempo, que evoca o eu infantil de *Angústia* e reforça o trauma narrado em *Memórias do cárcere*.

A significação do vivido é o processo mais marcante de *Infância*. É na dureza do narrador consigo mesmo, na franqueza com o compromisso humanizador, na dissimulação reveladora do memorialista/ficcionista, na liberdade de movimentação em meio às evocações e reminiscências, juntamente à imaginação e ao inconsciente, que esse processo se concretiza no texto literário.

A deformação e desproporção hostil, nos termos de Araújo (2008, p. 181), são algumas das características marcantes de *Infância*, relacionada à distância entre o tempo da experiência e o tempo da enunciação, que confere aos fatos, aos personagens, ao espaço e ao tempo um caráter nebuloso, fragmentado e parcial. A descrição de um espaço que oprime o narrador é exemplo dessa desproporção hostil, assim como a

comparação de pessoas a corpos mutilados é exemplo da deformação na apresentação dos personagens. A rememoração não é um ato individual. Pelo contrário, exige vivência e convivência com o fato rememorado:

O narrador visualiza objetos, pessoas, lugares, sob a rasura de um álbum de retratos esfacelados, fornecedores de cárceres futuros, variantes prisionais de amargura e ilogismo do mundo. Compelido à rejeição circundante, devolve ao mundo que rejeita instrumentos semelhantes de repugnância. Apesar disso e ampliando o conceito, diríamos que *Infância* também acumula uma série de informações e latências a respeito da sociedade, relações familiares e humanas exprimindo espaço, tempo e memória em processos de reconstituições de adensamentos e acumulações indispensáveis à apreensão do campo de investimento da obra. [...]

Desse modo, é válido pensar que, em *Infância*, há um processo de releitura das crenças e convicções de Graciliano adulto, mas em uma fase do passado, após o reconhecimento, observação e identificação de si mesmo. No entanto, *Infância* não pode ser vista apenas como obra memorialista, apesar de seu caráter introspectivo, porque há traços e episódios de ficcionalidade presentes no livro “tão convincentes quanto igualmente verossímeis da verdade estética presente na ficção” (ARAÚJO, 2008, p. 182). Nesse processo de justaposição e intersecção entre o material memorialístico e o traço ficcional é visível o entendimento do autor narrador de que há, no texto do presente, lacunas sobre esse passado revisitado que só poderão ser redescobertas e reformuladas por meio da ficcionalização.

Já *Memórias do cárcere*, enquanto texto literário e relato de experiência vivida, pode ser descrito como registro honesto sobre a experiência prisional, resultado de um olhar que ultrapassa os limites do sofrimento pessoal e se amplia para a vivência de outros companheiros de prisão. Dessa forma, como todas as obras de Graciliano, *Memórias do cárcere* parte de uma experiência individual e chega ao universal ao conseguir abranger temas que se relacionam intimamente à essência humana. A construção do discurso narrativo de Graciliano mostra a arbitrariedade das prisões no período que antecede ao Estado Novo e a situação precária em que se encontravam os presos de modo geral, e os presos políticos em particular, e utiliza como principal recurso a ironia e humor corrosivo do narrador, tendo como efeito o trágico dramático. As memórias se estendem ao “cárcere das almas, da nacionalidade e da cidadania, reclusas e danadas ante o discurso do poder discricionário, unívoco e unilateral” (ARAÚJO, 2008, p. 183).

Além disso, a obra traz a visão de um escritor já maduro sobre um momento de sua vida particular que dialoga com um momento decisivo na História do Brasil, conseguindo abranger os principais temas relacionados à experiência carcerária, tais como a violência, a precariedade das instalações, o assujeitamento e embrutecimento dos indivíduos nessas condições, as diferentes figuras humanas representando as forças policiais e os colegas de prisão, o papel do cônjuge dos prisioneiros, as relações afetivas e eróticas na prisão. Somado a isso, temos a aguçada visão de mundo, da cultura, da política, da sociedade, da arte e da literatura de um dos grandes escritores brasileiros do século XX.

A riqueza de detalhes significantes na vida prisional, antes de mais, faz o narrador provar-se na despersonalização do eu no registro das observações factuais filtradas esteticamente. As zonas de sombra que a distância entre o acontecimento e o narrado impõe ao escritor, Graciliano Ramos as recobre com a sutileza da extensão expressionista às experiências de todos implicados no real narrado. (ARAÚJO, 2008, p. 184)

Dessa forma, Graciliano não ocupou sozinho o papel de protagonista da obra, as memórias ultrapassam o limite do individual, oferecendo uma visão coletiva dos que viviam encarcerados no Brasil no processo de instauração da ditadura Vargas.

Postumamente, em 1962, as crônicas de Graciliano Ramos foram compiladas nos volumes de *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*. Os textos dessas coletâneas são conhecidos pela temática das contradições morais e sociais do Brasil, além de serem marcados pelo estilo de linguagem conquistado nas obras de ficção e memórias, definido por Araújo (2008, p. 195) como estilo de composição que ultrapassa “a bruma circunstancial do gênero de fronteira entre o jornalismo documental e a prosa literária”.

O Graciliano cronista procura analisar criticamente o Brasil dos anos 1920 a 1940, trazendo em seus textos flagrantes ocorridos nesse período, tanto na esfera do particular quanto na esfera do nacional, ou seja, traz, ao mesmo tempo, “causos” relacionados a contextos bastante individuais e casos que repercutiram em todo o país. Além disso, as produções de Graciliano nesse gênero costumeiramente tratam de temas relacionados à atuação de grandes nomes da literatura, crítica e do jornalismo da época, e ressaltam o debate da dependência cultural do Brasil, ora descrita como alienação, ora como postura neocolonialista.

Por esse ângulo, a crônica de Graciliano alegoriza a estupidez do homem citadino ou do homem rural, o cosmopolitismo alterando comportamentos, a carnavalização de costumes, a deformação de valores, que tudo equaliza numa isonomia descaracterizadora das diferenças. A câmara discreta e enervada da crônica desqualifica a sociedade do espetáculo, vista por Graciliano como geradora de estranhos silogismos (ARAÚJO, 2008, p. 196)

Nos contos de *Insônia* prevalecem narrativas mais de estado do que narrativas de ação episódica. Nas palavras de Milliet (1981, p. 278), “importa menos o enredo e mais a elaboração artística”. Nesse sentido, é interessante pensar que o enredo, ou seja, a história narrada, não perde seu valor, mas sim dialoga intimamente com a realização estética dos contos. Há certa homogeneização estilística e temática do contista Graciliano em *Insônia*, uma vez que os temas, aparentemente, são poucos e dialogam entre si no tratamento estético – o hospital, a prisão, o júri, as injustiças, o absurdo. Em todas as narrativas é visível um sarcasmo mais atenuado, se comparado aos romances, destacando-se “a discreta ternura para com os miseráveis, a caricatura das autoridades, flashes da semiconsciência do enfermo, força expressiva dos monólogos, desprezo do pitoresco, distância das exteriorizações e dos estereótipos” (ARAÚJO, 2008, p. 144).

Araújo (2008, p. 142), assim como Milliet (1981), salienta a escassa produção de estudos que contemplem a natureza estrutural dos contos de *Insônia*, desde os recursos discursivos, perfil intimista, experiência do real, tratamento temporal e espacial, linguagem, enredos, imagens, dialogismo e monólogo interior até os eixos temáticos desses contos (o hospital, o relógio, as esfinges contempladas suscitando decifrações, as tensões vividas pelas personagens, o eu dilemático martirizando paroxismos, os conflitos da irresolução, o delírio, a alucinação, o eu oprimido, a integralidade/desintegralidade subjetiva).

As imagens sinestésicas dominam *Insônia*, perfilando o livro como impressionista dos sentidos: o cárcere hospitalar, os gemidos, tosses, ruídos característicos, o olhar vítreo de um morto, o pigarro no peito de um velho na enfermaria, a duração infinita do tempo e a relação nauseante com a consciência alarmada, enfim, o sorriso amarelo que escorre pelas paredes. Contista banhado em ocre ou mostarda, contaminado pela audição sensível a estreitezas do pesadelo anímico, real ou imaginário, o narrador Graciliano Ramos incorpora um eu fragmentado e inconsútil, enfermo concentrado no todo do lado direito do corpo, o lado ruim de “Paulo”. (ARAÚJO, 2008, p. 143)

Araújo (2008) ainda destaca a ficcionalização de paisagens íntimas, a preferência por tons pessimistas e de caráter mais sombrio como as principais

características de *Insônia* dentro da obra do escritor. Pólvora (1975, p. 13), por sua vez, parte dos contos de *Insônia* para desenvolver sua ideia de que a melhor definição para Graciliano Ramos é a de memorialista, uma vez que, de acordo com o crítico, o alagoano utiliza a ficção como instrumento de composição e serve-se dela para *estruturar* peças desencontradas. Segundo o crítico, o volume *Insônia* “confirma a órbita pessoal, a acidez da prosa, o método de composição baseado em algumas vivências sempre remoídas” (PÓLVORA, 1975, p. 17). Há, nas narrativas de *Insônia*, um realismo marcadamente ontológico que reflete um primarismo das relações humanas caracterizadas pelo aviltamento, por meio de personagens que revelam uma aceitação primitiva, instintiva, mecânica e inconsciente capaz de anular os mínimos desejos:

Nos contos de *Insônia*, Graciliano denuncia a pungência que se esquia nos romances. As personagens aqui aparentam ser mais desarmadas. [...] Fazendo da introspecção psicológica um necessário contraponto estilístico, em que a sociologia humana supera a fixidez do regional, o fluxo da consciência e consciência problemática do mundo reativam e pormenorizam o intimismo desconfortável do ser [...], *Insônia* fixa-se num realismo ontológico, flagrando gravames psíquicos. Em outros termos, poder-se-ia dizer que, mesmo sob o signo do realismo social e crítico, dialetizador e objetivo, Graciliano Ramos não se exime da investigação psicológica, renovando, do plano interno ao universal, a novelística moderna e contemporânea. [...] (ARAÚJO, 2008, p. 145)

A produção contística de Graciliano ilustrada pelo volume *Alexandre e outros heróis*, publicado postumamente em 1962, é composta pelos catorze contos das *Histórias de Alexandre*, de 1944, pelo ensaio inédito “Pequena História da República”, e pelo conto “A terra dos meninos pelados”, de 1937. José Geraldo Vieira (1962), na apresentação do livro, descreve as histórias de Alexandre como “Decameron doméstico”, uma vez que elas refletem casos de estranhamento da sociedade da época através da representação da realidade de uma família e não de uma comunidade inteira, como é o caso do clássico italiano. O tom do ensaio “Pequena História da República” se aproxima das crônicas de Graciliano, enquanto as *Histórias de Alexandre* e “A terra dos meninos pelados” trazem um primoroso trabalho de Graciliano enquanto ficcionista, ao incorporar elementos fantásticos ao real, criando um universo próprio de linguagem, temática e estilo.

De outra ótica, algumas das considerações mais interessantes de Cristóvão (1977), em seu livro *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, estão centradas na descrição do ponto de vista das narrativas de Graciliano, cujo narrador em

primeira pessoa muitas vezes é marcado pelo pendor autobiográfico, como já mencionamos anteriormente; e na ideia pioneira do conto como unidade de criação na obra do alagoano.

Ao utilizar a narrativa em terceira pessoa, Graciliano atingiu um ponto de vista mais alargado, com o qual pôde obter ângulos de visão fora do alcance da primeira. O alagoano apenas utilizou a terceira pessoa pura, com diálogos abundantes e um modo de narrar atemporal, em *Histórias de Alexandre* e *A terra dos meninos pelados*. De acordo com Cristóvão (1977, p. 21), *Vidas secas* é forma mais elaborada de uma onisciência mais limitada, enquanto em *Insônia* os contos em primeira pessoa não chegam a se organizar de maneira consistente dentro do gênero e nos contos em terceira pessoa a amplitude desse ponto de vista é reduzida às dimensões da primeira pelo monólogo interior indireto.

Sobre o ponto de vista da primeira pessoa, predominante na totalidade da obra de Graciliano Ramos, Cristóvão (1977) afirma que sua utilização resulta da grande atenção que o autor dispensou à natureza existencial de seus narradores protagonistas e do caráter humano presente em sua produção literária. Em *Angústia* e nos contos narrados em primeira pessoa de *Insônia*, há, principalmente, “descrições de ambientes, pessoas, estados de alma” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 3). Já nos romances *Caetés* e *S. Bernardo*, ainda que haja um maior desenvolvimento dos fatos narrados, há sempre a presença do questionamento existencial. Em *S. Bernardo*, por exemplo, fica claro como escrever também é uma forma de dominar os mecanismos do pensar e intuir do valor da realidade.

Já em relação à construção das narrativas de caráter autobiográfico, Cristóvão (1977) pontua que, em *Memórias do cárcere*, há a presença do leitor, considerado coletivamente como a opinião pública, explicitada logo no primeiro capítulo, o que define o foco narrativo da autobiografia, em que a história prevalece sobre o discurso e a narração disciplina a representação. Em *Infância*, por sua vez, a narração é fechada sobre si mesma e o discurso se organiza à volta do narrador memorialístico. O leitor é construído à imagem do narrador ou o narrador dividiu-se imaginariamente em um segundo interlocutor com quem se comunica. Nesse livro, a relação de subjetividade é marcada pelo fato de que ignorar o leitor no texto faz prevalecer a atitude de interpretar e reconstruir o passado sobre a de apresentar um certo passado. Dessa forma, podemos

pensar *Infância* como uma obra de caráter autobiográfico, assim como algumas narrativas de *Insônia* que serão analisadas na seção 3.2 do deste trabalho. Segundo Cristóvão (1977, p. 7), em *Infância*, a cronologia é reduzida ao mínimo e expressa de maneira difusa e os critérios extratextuais também definem o caráter autobiográfico dessa obra, cuja relação entre narrador e autor é muito fluida, “não implicando senão uma responsabilidade genérica, sem uma exigência de objetividade pormenorizada” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 8). Portanto, diferentemente de *Memórias do cárcere*, o discurso absorve a história e a representação enlaça a narração em *Infância*.

O processo de conhecimento do homem, na obra de Graciliano Ramos, está mais intimamente relacionado à análise psicológica do que à descrição histórica e cronológica. Sobre esse aspecto, Cristóvão (1977) afirma que

O enquadramento da intriga no simples fluir do tempo cronológico coloca o fator humano ao nível dos objetos sobre os quais o tempo exerce um desgaste que não ultrapassa a periferia. Uma tal narração de ações e sentimentos trata-os como se eles fossem coisas mortas. Diversamente, a narração que dá ao tempo uma contextura psicológica penetra no mais íntimo das realidades, insufla-lhes a vida, arranca o passado à aniquilação e esquecimento, uma vez que o próprio da vida é suspender e retardar a marcha para a entropia e a morte. A relação tão íntima que existe entre mito e romance é no tempo psicológico que lança as suas raízes, pois é nessa profundidade que nascem os símbolos e arquétipos. O tempo passa então a fazer parte da vida psicológica em mais elevado grau, através da memória que a edifica, não no tempo, mas *com* o tempo e mesmo *contra* ele. O tempo-criação leva a melhor sobre o tempo-destruição, porque a memória salva do esquecimento, retendo e criando os fatos. (CRISTÓVÃO, 1977, p. 44)

Dessa forma, há sempre o processo da memória como fundamento de recuperação do vivido, por meio de uma constante revisitação e recriação da experiência passada.

Por fim, vale ressaltar a definição de Cristóvão (1977, p.89) de que “em Graciliano tudo é conto e nada é só conto”, ou seja, o crítico é um dos primeiros a defender a ideia de que o conto atua como unidade fundamental na obra de Graciliano, sendo forma primeira de criação e gênese do romance. O conto pode ser considerado “tudo”, pois o processo criador do alagoano modela o texto à maneira do conto: pequena extensão, concentração dramática, certa unidade de tempo e espaço, descrição sóbria. “Nada é só conto”, pois as diversas unidades estão imbricadas e combinadas em obras de ficção ou memórias, fundindo-se numa visão unificada e coerente que alarga as

dimensões do tempo e do espaço, relaciona personagens, estrutura os monólogos em análises de notável profundidade psicológica. O conto de Graciliano pode ser visto como “um olhar contemplativo sobre a realidade, a descobrir nela uma força dramática” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 89) e os capítulos de suas obras romanescas e memorialísticas são contos por natureza e capítulos pela posição que ocupam no texto literário, “reforçados por diversos tipos de laços: referências e ligações a episódios anteriores a estabelecerem implicações e precedências: sínteses e recapitulações; existência dalguns esquemas narrativos a enquadrar as diversas partes” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 104).

O processo de publicação de *Vidas secas* e *Infância*, capítulo a capítulo em jornais muitas vezes diferentes já corrobora a ideia de que o conto é o cerne da produção literária do escritor. Ricardo Ramos (2011), em *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*, valida a ideia de que o processo criador das narrativas do escritor passava, em sua gênese, pelo gênero conto.

“*Caetés* e *Angústia* nasceram de duas novelas anteriores, “A carta” e “Entre grades”, quem sabe sinopses a serem desenvolvidas. S. Bernardo teve uma primeira versão em linguagem diversa da conhecida, talvez mais próxima ao tom eciano de *Caetés*, para depois ser todo reescrito no diapasão de Paulo Honório. *Vidas Secas* principiou em três contos, antes de se organizar em romance, todavia mantendo a sua índole de quadros duma exposição. Mas o exemplo de *Infância* não me sai da cabeça. Porque vi seus originais em curso, uma folha de rosto que, em falta de melhor definição, me parece o mais próximo de um organograma literário. Os títulos de capítulos estão circunscritos em retângulos fortes, que se ligam numa sequência ou se desdobram, descendentes, laterais, formando uma teia ao mesmo tempo imaginosa e lúcida. Sempre senti esse processo, do pormenor ao global, como extremamente elaborado.” (RAMOS, 2011, p. 141-2)

O próprio Graciliano Ramos (1981; 2008), em carta de 28 de janeiro de 1936 à esposa Heloísa, fala dos títulos dos capítulos de *Infância* e, em carta de 8 de dezembro de 1937 a seu tradutor argentino, discorre sobre o processo de criação da série de contos que deu origem a *Vidas secas*:

“Um dia destes, no banheiro, veio-me de repente uma ótima ideia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram o título dos capítulos, que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: Sombras, O Inferno, José, As Almas, Letras, Meu Avô, Emília, Os Astrônomos, Caveira, Fernando, Samuel Smiles. Provavelmente me virão ideias para novos capítulos, mas o que há dá para um livro.” (RAMOS, 1981, p.157)

“O meu plano foi este, meu caro Garay: fiz uma série de contos com os mesmos personagens. Nada de originalidade, questão de pecúnia, somente: os contos poderão ser publicados em jornal, o que não aconteceria se eu lhe enviasse capítulos de romance. Cada história começa e acaba, naturalmente, sem prejuízo para o leitor, mas todos juntos formam um romance, que não edito agora porque o público tem coisas muito sérias em que pensar e não perde tempo com literatura.” (RAMOS, 2008, p. 67)

Em *Vidas Secas* e em *Infância*, como vimos, é nítida a independência estrutural e temática dos capítulos, mas também é nítida a relação e importância que cada capítulo detém para a construção da obra. Nesse sentido, os contos de *Insônia*, para Cristóvão (1977, p. 89), são vistos como “espécie de resíduo de materiais literários à espera de um contexto: as suas histórias mais pobres ficaram aí a aguardar que chegasse a hora de serem transfiguradas em romances” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 90). A classificação genérica das narrativas de *Insônia* será mais bem desenvolvida no capítulo 4 deste trabalho.

Graciliano tinha uma consciência aguda da condição moderna do mundo e do homem, por isso mundo e homem aparecem “fragmentados pela multiplicidade de ideologias, crenças, interesses, frustrações e bem distantes da claridade e totalidade do mundo clássico -, a unidade mais verdadeira parece ser, pois, a que se constrói sobre a coesão e interdependência dos elementos do conjunto” (CRISTÓVÃO, 1977, p. 105). Essa visão do homem é construída por meio de um estilo vigoroso, fortemente trabalhado.

Dessa forma, é possível estabelecer que a busca da literariedade e dos valores humanos foi o grande objetivo da produção literária de Graciliano Ramos, cuja estrutura narrativa tem o gênero conto como embrião, além de ser marcada por forte unidade por trás de uma aparente fragmentação do enredo. Por fim,

[...] a obra de Graciliano testemunha a luta que o homem trava para se libertar do estado de “natura” e aceder ao estado de “cultura”, através da mediação dum saber que o exercício da escrita desperta, saber cheio de perplexidade e que assenta fundamentalmente na rejeição da situação alienada e na demanda do Bem. (CRISTÓVÃO, 1977, p. 223)

Dentro deste conciso panorama da opinião crítica acerca da obra narrativa de Graciliano Ramos, é possível destacar o caráter confessional presente nas memórias e cartas, o tom irônico e reflexivo das crônicas e ensaios e a representação e deformação

do mundo dos romances, marcados por um trabalho de temporalidade e visão coerente e unificadora como antídoto contra essa deformação e desagregação.

Diante da vastidão de estudos sobre a produção literária de Graciliano Ramos, este trabalho realiza uma leitura dos contos de *Insônia* – o qual, em diversas situações, foi deixado em segundo plano de análise pela crítica, como mostramos no panorama acima - que procure trazer à tona o caráter memorialístico e documental das obras de Graciliano Ramos, mas também que dialogue com o intenso investimento psicológico e realização ficcional do autor. Se, em Graciliano Ramos, memória e ficção atuam juntas e conto é o gênero embrião de sua produção, faz-se necessário pensar a contística do autor considerando essas duas formas de composição narrativa. Com esse propósito, trataremos, a seguir, um aparato teórico-crítico que nos permita analisar os contos de *Insônia* como narrativas de ficção e como narrativas de teor memorialístico.

PARTE 2 – Ficção e memória em *Insônia*, de Graciliano Ramos

Capítulo 2 – A narrativa ficcional de *Insônia*

2.1 A narrativa de ficção

De acordo com Wood (2011, p. 201), “toda ficção é convencional de uma maneira ou de outra” e “[...] não nos pede para acreditar nas coisas (num sentido filosófico), e sim para imaginá-las (num sentido artístico)” (WOOD, 2011, p. 203). Sendo assim, é possível pensar que, para o estudo da narrativa de ficção, deve-se ler o texto literário considerando a sua organização interna e sua persuasão mimética, conceitos que já aparecem na *Poética*, de Aristóteles. Wood (2011) também salienta que é preciso julgar “[...] o êxito da ficção não só por sua habilidade em evocar a ‘vida’, mas por sua habilidade em nos deliciar com propriedades formais, como o padrão e a linguagem” (WOOD, 2011, p. 206). Partindo desse pressuposto, procuraremos pensar as convenções da narrativa de ficção segundo teóricos que desenvolveram categorias de análise pertinentes ao objetivo deste trabalho.

Na narrativa moderna, “a ficção afrouxa o passo a fim de chamar nossa atenção para uma superfície ou textura que poderia passar despercebida” (WOOD, 2011, p. 43), ou seja, na narrativa moderna, acentua-se a descrição do individual, do detalhe, do recorte e da fragmentação como forma de apresentar aquilo que é considerado pertinente ou digno de nota. Dessa forma, a organização do enredo das narrativas modernas dialoga estreitamente com esse afrouxamento do ritmo da ficção.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco (1994) utiliza o espaço do “bosque” como uma metáfora para o texto narrativo, uma vez que “[...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 1994, p. 12) e, em um texto narrativo, é necessário que o leitor opte o tempo todo, seja pela forma como conduzirá o tempo da leitura, pela forma como decidirá interpretar o universo ficcional ou pela forma como avaliará a obra literária.

Para Eco (1994), “[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas” (ECO, 1994, p. 9). No entanto, “[...] o que

determina até que ponto ela (uma história) pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina” (ECO, 1994, p. 12).

É claro que depois de Sterne, a narrativa de vanguarda muitas vezes tentou não só frustrar nossas expectativas enquanto leitores, como ainda criar leitores que esperam ter inteira liberdade de escolha em relação ao livro que estão lendo. E essa liberdade é possível precisamente porque – graças a uma tradição milenar, que abrange narrativas que vão desde os mitos primitivos até o moderno romance policial – os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras. (ECO, 1994, p. 14)

Eco (1994, p. 19) também ressalta a importância e relevância do pretérito imperfeito, já que se trata de um tempo “simultaneamente durativo e narrativo”, pois é “[...] a ambiguidade desse tempo verbal que o torna extremamente adequado à narração de sonhos ou pesadelos. Esse é ainda o tempo empregado nos contos de fadas” (ECO, 1994, p. 19). É interessante salientar essa afirmação, pois Cristóvão (1977), em *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, coloca o pretérito imperfeito e o futuro do pretérito como tempos predominantes no plano do desenrolar das ações nas narrativas de Graciliano. Cristóvão (1977) retoma que, a partir dos estudos de Weinrich sobre os tempos verbais e as atitudes comunicativas, o primeiro plano das ações, nas narrativas em geral, é caracterizado pela predominância do pretérito perfeito como forma de denotar os elementos essenciais do núcleo narrativo de qualquer relato. Sobre o tempo na obra de Graciliano em especial, o autor afirma:

O tempo de Graciliano é, cumulativamente, precipitado e lento, duma lentidão cheia de vazios e sentidos densos. É igual ao tempo do homem moderno, jogado entre as acelerações do progresso e as compensações e pausas das suas defesas de ruptura e ócio. Tempo do herói fracassado, uno e múltiplo, que já não olha a sociedade como perfeita. (CRISTÓVÃO, 1977, p. 57)

Mais duas outras definições adotadas por Eco (1994) são dignas de nota: o autor-modelo e o leitor-modelo. De acordo com o ensaísta, “[...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21). Já o leitor-modelo se trata de “[...] um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 1994, p. 22). Nesse sentido, procuraremos olhar para as narrativas em análise do ponto de vista do

leitor-modelo, dando atenção para a voz do autor-modelo que se faz presente nos textos de Graciliano Ramos.

Em “As categorias da narrativa literária”, Todorov (1971) acentua as virtualidades do discurso literário, cuja relação com o mundo se dá de modo imaterial, por meio das categorias de tempo, espaço e narrador. O autor procura deixar claras as diferenças entre as noções de “sentido” e “interpretação”, pois a primeira está relacionada à análise, funções do texto e aberta a possibilidades de correlação com outros elementos da obra ou com a obra toda, já a segunda tem caráter variado e está relacionada à crítica e às posições ideológicas. No caso particular deste trabalho, realizaremos uma leitura que se vale da análise de elementos do texto para elaboração de sentido, a qual procuraremos corroborar com opiniões válidas da fortuna crítica do autor estudado.

Todorov (1971) também define dois aspectos da obra literária: a história e o discurso. Para ele, a história evoca determinada realidade e um material pré-literário, ao passo que o discurso é definido como o modo pelo qual o leitor percebe essa realidade e está ligado à construção estética.

Ao analisarmos, portanto, a narrativa como história, que se trata de uma abstração, pois é sempre percebida e narrada por alguém, é necessário levar em consideração a lógica das ações (repetições: antítese, gradação, paralelismo, etc; o modelo triádico, ou seja, o encadeamento ou encaixamento de micronarrativas; e o modelo homológico, ou seja, a narrativa como projeção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas) e os personagens e suas relações, uma vez que todo personagem se define inteiramente pelo modo como se relaciona com os outros personagens.

Por outro lado, ao analisarmos a narrativa como discurso, que se trata de uma fala real dirigida ao leitor pelo narrador, é necessário levar-se em consideração o tempo da narrativa, os aspectos da narrativa e os modos da narrativa. De forma bastante simplificada, o tempo da narrativa, no âmbito do discurso, é linear e, no âmbito da história, é pluridimensional. No entanto, a deformação temporal no discurso, isto é, no texto literário, permite a escolha pela sucessão dos acontecimentos na história. Além disso, há a possibilidade de três procedimentos narrativos: o encadeamento (justaposição de diferentes histórias), a alternância (duas histórias narradas

simultaneamente, o que faz com que se perca a ligação com a literatura oral) e o encaixamento (inclusão de uma história no interior de outra, relações de coordenação e subordinação).

Os aspectos e os modos da narrativa são categorias que se relacionam intimamente com a imagem do narrador. O aspecto pode ser definido como a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, em que há uma relação entre um ele (personagem na história) e um eu (narrador no discurso). É possível que haja em um texto literário vários aspectos e a evolução de um mesmo acontecimento. Todorov (1971) cita pelo menos três aspectos: narrador que sabe mais que os personagens; narrador que sabe tanto quanto os personagens; e narrador que sabe menos que os personagens. Já o modo da narrativa pode ser definido como a maneira pela qual o narrador expõe e apresenta a história, na qual há a intersecção entre a representação (discurso/ drama) e a narração (história/ crônica).

Por fim, Todorov (1971) afirma que o movimento da narrativa é realizado pelo conflito entre duas ordens: narrativa e vida (convencional, do mundo exterior), fazendo com que vida e narrativa se entrelacem. É essa relação que, de algum modo, está ligada à infração de alguma dessas ordens e faz a estrutura literária de uma obra.

Genette (1995), em *Discurso da narrativa*, parte das considerações de Todorov (1971), que divide as categorias narrativas em tempo, modo e aspecto, para elaborar os conceitos de foco e voz da narrativa. Para Genette (1995, p. 29), as três categorias do texto narrativo são tempo, modo e voz, nas quais o tempo determina a relação temporal entre narrativa e diegese, o modo determina as modalidades de representação da narrativa, e a voz se relaciona à situação ou instância narrativa e seus dois protagonistas: o narrador e o destinatário real ou virtual, ou seja, a relação com o sujeito da enunciação. Tempo e modo estão ligados à relação entre história e narrativa e a voz está ligada à relação entre narração e narrativa e entre narração e história; ou seja, o tempo e o modo estão ligados à história narrada e ao texto narrativo, enquanto a voz está ligada à relação entre texto narrativo e o modo de narrar e entre modo de narrar e história narrada.

Dentro da categoria de modo, Genette (1995) elenca três tipos de focalização, isto é, três modalidades de representação de um campo de visão dentro do material da narrativa. São elas: focalização zero, focalização externa e focalização interna. Na

focalização zero, temos o correspondente à figura do narrador onisciente, que tudo sabe sobre as personagens e suas emoções, conhece o enredo na totalidade, incluindo os fatos passados e progressões futuras. Na focalização externa, o narrador passa à condição de observador e os acontecimentos são narrados a partir da sua percepção, ou seja, o seu conhecimento é limitado ao que é observável do exterior. Já na focalização interna, o narrador diz apenas aquilo que certa personagem sabe, os fatos são narrados a partir do ponto de vista de uma determinada personagem inserida na história. Desse modo, a quantidade e qualidade dos elementos informativos será limitada ao conhecimento da personagem que detém a função de focalizador. A focalização interna pode se apresentar ainda de três formas: fixa (apenas um personagem atua como focalizador durante o desenvolvimento da narrativa), variável (há uma alternância no papel de focalizador entre os personagens durante o desenvolvimento da narrativa) e múltipla (o mesmo fato é narrado por mais de um focalizador em diferentes momentos da narrativa). Além disso, o autor deixa claro que o tipo de focalização pode não aparecer na totalidade da obra, ou seja, a “fórmula da focalização nem sempre se aplica ao conjunto da obra, [...] mas antes a um segmento narrativo determinado (...)” (GENETTE, 1995, p. 189). Genette (1995) também pontua que a focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em monólogo interior, o discurso que representa a atividade mental do narrador em seu estado primeiro, marcado pelo princípio da simultaneidade, no qual há a tentativa de fundir escrita e fluxo de pensamentos. De acordo com Wood (2011), esse recurso tem suas raízes nos solilóquios dos romances setecentistas e oitocentistas. Cristóvão (1977), por sua vez, coloca o monólogo como

[...] o meio mais adequado para traduzir o escoamento do tempo interior, porque os nexos que ligam as evocações e associações são inteiramente subjetivos, partindo do presente para o passado e arrastando num mesmo movimento para a profundidade o narrador e o leitor: o ritmo do fluir do tempo é igual para ambos, e realiza-se simultaneamente. (CRISTÓVÃO, 1977, p. 56)

Nos textos de Graciliano Ramos, serão recorrentes os trechos em que é utilizado o recurso do monólogo interior. Lins (1963, p. 168) já classificava a narrativa “O relógio do hospital”, da coletânea de contos *Insônia*, como “monólogo magnífico”.

Se Genette (1995) destaca a importância do monólogo interior na realização da focalização interna, Wood (2011) demonstra grande interesse pelo discurso indireto livre ou estilo indireto livre, que, para ele “acentua um problema presente em toda

narração literária: as palavras usadas pelos personagens parecem as palavras que eles usariam, ou soam mais como palavras do autor?” (WOOD, 2011, p. 36). Por se tratar de um estilo em que o personagem fala através do discurso do narrador, ou seja, um estilo que caracteriza a fusão de duas instâncias narrativas (narrador e personagem) que vinham caminhando separadas até então, o discurso indireto livre atua tanto na identificação da focalização quanto na voz de uma narrativa e personifica a tensão das narrativas em primeira pessoa, como bem coloca Wood (2011, p. 38), na qual, muitas vezes, o reconhecimento do discurso do narrador e do discurso dos personagens torna-se extremamente difícil. Wood (2011, p. 35) também associa o estilo indireto livre à ironia, ao pontuar que “[...] não há quase nenhuma área da narração que não seja alcançada pelo longo dedo do estilo indireto livre – ou seja, pela ironia”, uma vez que a ironia é um recurso de linguagem fortemente marcado pela dissimulação e ambiguidade de significados.

Bueno (2006) salienta como a utilização do discurso indireto livre, ou seja, da fusão e entrelaçamento entre a modalidade do narrador e dos personagens, colabora para a elaboração do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos:

O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture ao outro, que também permanece isolado e inteiro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto. (BUENO, 2006, p. 661)

Se a narrativa é o produto de um ato de narrar, em que alguém conta algo a outrem, um dos pontos básicos de sua investigação é saber como se dão as relações entre a narração (o ato narrativo e seus desdobramentos) e o que ela representa (o universo ficcional). Dessa forma, as relações do narrador com o material narrativo e com o leitor receberam diversas denominações ao longo dos estudos teóricos do século XX: ponto de vista, foco narrativo, focalização, ângulo, perspectiva, situação, visão. Essas noções são, em grande parte, recuperadas e “solucionadas” pelo conceito de focalização de Genette (1995) acima mencionado. Genette dissocia a ideia de visão e perspectiva da ideia de voz. A visão está relacionada ao modo (categoria verbal; modelo linguístico), à focalização, a quem vê na narrativa e regula a quantidade de informação do que se conta. A visão está relacionada, portanto, à representação e aos diferentes graus da informação narrativa que pode ser mais ou menos detalhada, mais ou menos

direta, narrada de maior ou menor distância da ação dramática, etc. Sendo assim, distância (discursos diferentes: direto, indireto, indireto livre e monólogo interior) e perspectiva (focalização zero, externa ou interna) são modalidades essenciais para a análise da visão. A variação de pontos de vista da narrativa relaciona-se à mudança de focalização. Já a voz narrativa relaciona-se a três modalidades de análise: tempo (anterioridade, posteridade, simultaneidade), subordinação (narrativas principais e encaixadas) e pessoa (presença ou ausência na narrativa: heterodiegético, homodiegético, autodiegético).

Um dos últimos teóricos a ser citado nesta seção é Friedman (2002, p. 171), que procura responder aos seguintes questionamentos em relação à visão do texto narrativo: “Quem fala ao leitor? De que posição ele conta? Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? A que distância ele coloca o leitor da história?”. Para Friedman (2002), a escolha do ponto de vista está relacionada ao tema e à natureza da ilusão de realidade que se deseja produzir. Dessa maneira, as intromissões do autor permitem a ironia e a generalização filosófica, ao passo que a apresentação da história por um eu protagonista permite mostrar um espírito em processo de descoberta.

Com o objetivo de responder aos questionamentos anteriormente citados, Friedman (2002) descreve oito tipos de pontos de vista na ficção que correspondem à noção de aspecto de Todorov (1971) e à noção de focalização de Genette (1995). São eles: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. Para os objetivos deste trabalho, daremos destaque para os pontos de vista do narrador onisciente neutro, do narrador protagonista, da onisciência seletiva múltipla e da onisciência seletiva.

No foco narrador onisciente neutro, há a ausência de intromissões autorais diretas, ou seja, o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa, procurando descrever e explicar os fatos narrados. No entanto, isso não implica que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do narrador onisciente neutro (alguns personagens são projeções de atitudes do próprio autor). “A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a descreverá como a vê, não como a veem seus personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). No foco narrador protagonista, o

narrador narra em primeira pessoa e “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Já no foco narrativo onisciência seletiva múltipla, a estória vem diretamente da mente dos personagens, ou seja, o cenário, a aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém. Enquanto na onisciência normal o autor conta o que se passa na mente dos personagens, sumariza e explica os eventos e atividade mental depois que eles ocorrem (narrativa), na onisciência seletiva múltipla o autor mostra estados internos, transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe (cena). Esse tipo de foco narrativo é marcado pela utilização do discurso indireto livre, pelo narrador onisciente, como recurso para dar voz ao personagem e transmitir a visão e percepção desse personagem a respeito dos demais, do tempo, do espaço e dos eventos narrados.

Nesse foco, “[...] a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da ‘direção da cena’, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Por último, o foco onisciência seletiva traz para o leitor o interior da mente de apenas um dos personagens, que atua como centro fixo. Sendo assim, nesse foco, não há a apresentação de diversos ângulos de visão. Friedman (2002) ainda salienta que

“Os começos abruptos e muito da característica de distorção dos contos e romances modernos se devem ao uso das Onisciências Múltipla e Seletiva, pois, se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão ‘fundo’ na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer.” (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Nas análises realizadas na seção 2.2, trabalharemos com os conceitos relacionados aos pontos de vista utilizados nas narrativas de *Insônia*, para, a partir deles, desenvolvermos a apreciação das instâncias relacionadas aos narradores, personagens, tempo e espaço dos contos.

Como ponto de partida para a análise dos textos narrativos de Graciliano Ramos, é válido pontuar que

O que singulariza a narrativa graciliana é, assim, a desagregação do eu em face da desagregação do mundo. O estilo será tomado estigmatizando o pitoresco, o prosaísmo emocional, a sentimentalização piegas. [...] Com Graciliano parecemos refletir que estamos fadados à infelicidade e por isso buscamos obsessivamente o que nos torne felizes. [...] O que valida, no nosso modo de ver, o caráter de depoimento humano da obra de Graciliano Ramos, em que pese a crueza do verdadeiro, do estoico, dos comportamentos existenciais elevados ao plano rigoroso da reflexão crítica. O pessimismo de Graciliano supera o enticado das polêmicas para redimensionar o discurso da obra complexa em sua escritura. (ARAÚJO, 2008, p.19)

Dessa forma, traremos sempre as formulações teóricas apresentadas em diálogo com a caracterização crítica acerca da narrativa de Graciliano Ramos - sobretudo por seu caráter de observação do mundo e da representação fiel de um comportamento humano dominado pelo caráter analítico. Nesse sentido, vale ressaltar a colocação de Candido: “Graciliano não se repetia tecnicamente; para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada” (CANDIDO, 2012, p. 118). O fato de Graciliano Ramos não se repetir tecnicamente garantiu o caráter experimental e a variedade temática de seus livros. O experimentalismo do alagoano deu-se esteticamente em termos de linguagem, pois para se expressar “soube encontrar uma linguagem densa, sugestiva, colada ao pensamento, sempre admirável” (BASTIDE, 2001, p.142) em suas obras de ficção (romances, contos e crônicas), no sentido de realizar o que Luís Bueno chama de “figuração do outro em choque com o mesmo” (BUENO, 2006, p. 399), ou seja, Graciliano conseguiu, como poucos escritores da década de 1930, desenvolver com maestria a questão da representação do outro em contato com o mesmo sem desviar-se da tensão instaurada no momento em que o choque entre essas instâncias ocorre.

De modo específico, em relação à contística de Graciliano, é possível dizer que a construção do conto na obra do autor passa pelo desenvolvimento de uma técnica perfeita e variada, como bem observa Milliet (1981, p. 281), ao pontuar que “ora a história vai do princípio ao fim sem tropeços, ora ela começa pelo ponto agudo, de maior interesse, para em seguida voltar ao início e se desenrolar numa espécie de paroxismo” (MILLIET, 1981, p. 281).

Cristóvão (1977, p. 14) desenvolve a ideia de que Graciliano prefere a verossimilhança do discurso construído à verdade do discurso natural, ou seja, o escritor produz o efeito de real a partir da história narrada em suas obras. É dentro do tecido

narrativo que a verdade ficcionalizada aparece como melhor forma de compreensão da realidade:

Quando o ser fiel ao que poderíamos chamar de “verdade verossimilhante”, por oposição a outras que não o são, o levou a usar a primeira pessoa, combateu a sua parcialidade de objeto que também é sujeito com o distanciamento causado pela universalização do observado. E, sempre que usou a terceira pessoa, procurou corrigir o distanciamento próprio deste foco narrativo pelo recurso ao monólogo interior indireto, que obriga a uma proximidade. (CRISTÓVÃO, 1977, p. 15)

Por sua vez, Araújo (2008, p. 152) vê o conto de Graciliano como tentativa de resolver - através de uma estrutura mínima, marcada pela imagem do relógio da memória a dilacerar os instantes - “o amesquinamento das relações humanas definitivamente perturbadas pela ambiência hostil e inóspita e pela letargia das falas programadas de rupturas, na esterilidade de ouvi-las ou pronunciá-las”.

2.2 “Sim ou não”: a natureza da ficção em *Insônia*

O livro *Insônia*, publicado em 1947, é uma coletânea de treze contos - a saber: “Insônia”, “Um ladrão”, “O relógio do hospital”, “Paulo”, “Luciana”, “Minsk”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Dois dedos”, “A testemunha”, “Ciúmes”, “Um pobre diabo”, “Uma visita” e “Silveira Pereira”.

Dez dos treze contos do livro haviam sido publicados esparsamente entre os anos de 1935 e 1945.³ As três exceções são: “Luciana”, publicado, em 1946, na coletânea de contos de Graciliano, *Histórias incompletas*; e “Uma visita” e “A testemunha”, originalmente publicados em *Insônia*, de 1947.

Carelli (2017) compara os procedimentos utilizados por Graciliano nos contos de *Insônia* como forma de descrever a hostilidade dos ambientes apresentados a aspectos de estilo utilizados na produção de *Memórias do cárcere*, o que reafirma a importância da realização de uma leitura desses contos sob um viés memorialístico⁴:

Também são aspectos de estilo, nas *Memórias*, a construção de modos diversos de narrar “prisão” e “liberdade”, com o emprego de frases curtas, sincopadas, na descrição do presente (prisão) e de frases mais moduladas, mais longas, na lembrança do passado (liberdade), à semelhança do que ocorre no conto “Paulo”, de *Insônia*, em que a “cadeia” é uma cama de hospital. E uma narrativa mais voltada à descrição seca dos fatos e das sensações dos fatos do que a aspectos psicológicos do narrador, o que confere ao texto um tom de alheamento, de pungente “anestesia” em relação aos acontecimentos vividos. (CARELLI, 2017, p. 180)

Candido (2012) reconhece que a última obra de ficção de Graciliano Ramos, *Vidas secas*, é formada por cenas e episódios de certo modo isolados, que foram, em alguns casos, efetivamente publicados como contos. No entanto, o crítico afirma que os capítulos de *Vidas secas* “são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno. Quando se aproxima das técnicas do conto, Graciliano

³ “Segundo o *Catálogo de manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos* (Edusp, 1992), as primeiras publicações esparsas dos contos são: “Insônia”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 6177, 30 jun. [?] 1939; “Um ladrão”: *Brasil Novo* [Rio de Janeiro], 1º. jun. 1939, com o título “Uma página inédita de Graciliano Ramos”; “O relógio do hospital”: *La Prensa*, Buenos Aires, 24 out. 1937; “Paulo”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1940; “Minsk”: Suplemento Literário de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1941; “A prisão de J. Carmo Gomes”: *La Nación* [Buenos Aires], 1º. jan. 1940; “Dois dedos”: *A Tribuna*, Santos, 9 dez. 1945; “A testemunha”: *Revista do Brasil*, ano I, n.1, Rio de Janeiro, jul. 1938; “Ciúmes”: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 out. 1938; “Um pobre-diabo”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1937; “Uma visita”: *Revista do Brasil*, ano II, n. 9, Rio de Janeiro, mar. 1939; “Silveira Pereira”: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1938” (MALARD, 2013, p. 144).

⁴ Essa possibilidade de leitura será desenvolvida no capítulo seguinte.

cria ‘histórias incompletas’, subordinadas a um pensamento unificador” (CANDIDO, 2012, p. 62). Ainda nesse contexto, Candido vai mais além, ao relacionar os episódios “independentes” do romance desmontável de Graciliano às estruturas narrativas primárias denominadas polípticos:

A sua estrutura de pequenos quadros justapostos lembra certos polípticos medievais, onde a vida de um bem-aventurado ou os fatos de um herói se organizam em unidade bastante livre: dispensado o nexo rigoroso da sequência, vemos aqui um nascimento; em seguida, uma caçada, logo uma batalha e, finalmente, a extrema-unção, presidida por um santo, com assistência dos anjos. Igualmente sumárias e eloquentes são as pequenas telas encaixadas de Graciliano Ramos, em que nos é dado, ora este, ora aquele passo do calvário dos personagens. (CANDIDO, 2012, p. 63)

Diante dessa comparação, também é possível pensar certos grupos de contos de *Insônia* como trípticos ou polípticos medievais que se aproximam em termos de construção estética e desenvolvimento temático, uma vez que se trata de narrativas isoladas, mas que estabelecem nexos profundos se pensadas dentro de um conjunto maior.

A temática que atua como eixo central dos contos de *Insônia* pode ser definida como a oposição entre a liberdade e a prisão, desenvolvida por meio de um dialogismo binário, particular em cada grupo de análise. No grupo que traz os contos “Insônia”, “O relógio do hospital” e “Paulo”, os protagonistas discorrem sobre o momento em que se veem aprisionados dentro de si mesmos, ou seja, temos a narração da atividade mental dos personagens como forma de traduzir esse aprisionamento interior. Já no segundo grupo de contos, temos a protagonista de “Luciana” tentando lutar contra o aprisionamento que a sociedade impõe às crianças, instruídas a não questionar e não tentar modificar o cenário estabelecido; temos o pássaro cativo em “Minsk”, com um enredo encaminhador de um fim trágico; e, em “Um ladrão”, acompanhamos a história do larápio que é pego em flagrante e vai efetivamente para a prisão, justamente por ceder aos seus impulsos involuntariamente. No terceiro grupo de contos, os protagonistas de “A prisão de J. Carmo Gomes” e “Silveira Pereira” se veem presos dentro de uma ideologia, obcecados com a necessidade de aceitação por parte da sociedade e da classe social que é alvo de admiração dos protagonistas. Já nos contos “Dois dedos”, “A testemunha”, “Um pobre diabo” e “Ciúmes”, os personagens principais vivem presos dentro de uma condição social servil, que os reprime e os faz agir com um comportamento animalizado diante dessa opressão. Por fim, no conto

“Uma visita”, assistimos a uma série de obrigações cotidianas e corriqueiras, que atuam como pequenos cárceres dos quais os personagens também não conseguem escapar.

A oposição entre liberdade e prisão aparece representada na pergunta central (sim ou não?) do conto de abertura da obra e que dá título ao livro. O dualismo presente nesse questionamento atuará como eixo sobre o qual as narrativas de *Insônia* são construídas. Após breve diálogo entre a fundamentação teórica e os contos do livro, apresentaremos um passeio pelos bosques das narrativas ficcionais, nos termos de Eco (1994), do livro *Insônia*.

Nos contos da coletânea, o tempo cronológico é de fácil percepção, geralmente entrecortado por *flash backs* que auxiliam na construção do enredo e na marcação do tempo psicológico, que é o tempo principal das narrativas do livro e que marca a atividade mental dos protagonistas. A imagem do relógio atuará na maioria das narrativas como a marcação de um tempo cronológico e de outros tempos subjetivos e atemporais que desencadearão constantes sensações de perda da razão, de depressão e tortura mental.

Os espaços que ambientam *Insônia* são sugeridos no início dos contos e desenvolvidos ao longo da narrativa. Em sua maioria, são sempre espaços fechados, uma vez que os locais abertos aparecem sempre na forma de alusão ou referência. A exceção para essa afirmação aparecerá em “Um ladrão”, “Luciana” e “Minsk”, nos quais há uma descrição mais apurada do local em que a história é ambientada. De forma geral, os espaços das narrativas do livro são ordinários, marcados pela descrição imprecisa, mais calcada nas impressões dos protagonistas, uma vez que são os personagens que veem e narram onde ocorre a ação dramática. Do mesmo modo em que há a nítida presença do tempo subjetivo de cada personagem, é possível dizer que um dos principais espaços dos textos de *Insônia* é a mente dos personagens que assumem o foco narrativo.

Nos contos “Insônia”, “Um ladrão”, “Luciana”, “Minsk”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Ciúmes”, “Uma visita” e “Silveira Pereira”, a ação dramática se passa no espaço doméstico, com variações pontuais. Em “Silveira Pereira”, por exemplo, a ação se passa em uma pensão, ao passo que em “Um ladrão” a ação se inicia na rua para, logo depois, ser desenvolvida dentro da casa assaltada. Já em “O relógio do hospital” e “Paulo”, a ação se ambienta em um quarto de hospital; enquanto em “Dois dedos”, “A

testemunha” e “Um pobre diabo”, a ação se desenvolve em ambientes relacionados à política e às leis, sendo eles, respectivamente, um gabinete de governador, um tribunal e a sala de conferência de um deputado.

O foco narrativo predominante nas narrativas de *Insônia* é a narração em terceira pessoa do narrador onisciente neutro alternado com a onisciência seletiva que contempla a atividade mental dos personagens. Apenas em “Uma visita” o foco narrador onisciente neutro dá lugar ao foco onisciência seletiva múltipla. As únicas exceções são os contos “Insônia”, “O relógio do hospital” e “Paulo”, narrados em primeira pessoa, em que o foco narrativo é o do narrador protagonista, marcado pelo monólogo interior de aparente organização alternado com trechos de fluxo de consciência; o conto “Um ladrão”, em que o foco narrativo narrador testemunha aparece apenas nos momentos iniciais do conto e é silenciado para dar lugar ao foco onisciência seletiva que traz a atividade mental do ladrão que protagoniza a história; e o conto “Silveira Pereira”, também narrado em primeira pessoa por um narrador protagonista.

As vozes narrativas de maior destaque em “Insônia” e “O relógio do hospital” são as do próprio narrador protagonista em seu monólogo. Em “Paulo”, duas vozes se opõem: a do protagonista e a de seu duplo “Paulo”. Já no conto “Um ladrão”, três vozes se destacam: a do ladrão, a do Gaúcho e a do narrador testemunha. Em “Luciana”, temos a protagonista menina e seu alter ego “D. Henriqueta da Boa Vista”, além das vozes de tio Severino e do Adão carroceiro. Em “Minsk”, há a voz da protagonista Luciana em diálogo com a inocência do personagem animal. No conto “A prisão de J. Carmo Gomes”, há a oposição entre a voz da protagonista D. Aurora e as vozes que atuam no processo de sua decisão de denunciar o irmão. Em “Dois dedos”, há a voz de Dr. Silveira e a de sua esposa, enquanto em “A testemunha”, há a voz predominante da testemunha Gouveia em diálogo com a voz do juiz dr. Pinheiro. Em “Ciúmes”, há a voz de d. Zulmira e a de seu filho Moacir. Na narrativa “Um pobre diabo”, há a voz do protagonista e do deputado governista. Em “Uma visita”, há as vozes do diretor da revista, do romancista novo, da cantora de rádio, que são bem desenvolvidas, e a voz decantada dos personagens secundários: o escritor decadente, o rapaz zarolho, o velho bicudo. Em “Silveira Pereira”, há a oposição entre o narrador protagonista e Silveira Pereira.

a) “Insônia”, “O relógio do hospital” e “Paulo”

O conto de abertura e que leva o título do livro apresenta a história de um narrador em primeira pessoa, angustiado e preso em seus pensamentos, marcado por um sentimento de impotência e inferioridade, que se enxerga como “Bicho inferior, planta ou pedra, num colchão” (RAMOS, 2013, p. 9). Desde o início do conto, a narrativa é ambientada no espaço claustrofóbico da casa escura e vazia, “acordada” segundo a segundo pelas pancadas do relógio:

Encostar de novo a cabeça ao travesseiro e continuar a dormir, dormir sempre. Mas o desgraçado corpo está erguido e não tolera a posição horizontal. Poderei dormir sentado?

[...]

Um, dois, um, dois. Certamente são as pancadas de um pêndulo inexistente. Um, dois, um, dois. Ouvindo isto, acabarei dormindo sentado. E escorregarei no colchão, mergulharei a cabeça no travesseiro, como um bruto, levantar-me-ei tranquilo com os rumores da rua, os pregões dos vendedores, que nunca escuto. (RAMOS, 2013, p. 10)

Às batidas do relógio, incorpora-se a pergunta “Sim ou não?”, repetida vinte e duas vezes ao longo do conto, que o narrador passa a ouvir noite adentro. É dessa alternância entre o questionamento e a passagem do tempo que a narrativa do protagonista se constrói:

Sim ou não? Quem está fazendo na sombra esta horrível pergunta? Com a golfada de luz que penetrou as vidraças, alguém chegou, pegou-me os cabelos, levantou-me do colchão, gritou-me as palavras sem sentido e escondeu-se num canto. Arregalo os olhos, tento convencer-me de que a luz é ordinária, emanção de um foco ordinário aqui de casa próxima. Se alguém tivesse torcido uma lâmpada para a esquerda ou tocado um botão na parede, eu teria continuado a rolar na imensidão, fora da terra. Mas isto não se deu – e a réstia que me divide o quarto muda-se em pessoa.

[...]

Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade. Que tempo dormi? Esperarei até que o relógio bata de novo e me diga que vivi mais meia hora, dentro deste horrível jato de luz.

Um, dois, um, dois. Tudo isto é ilusão. Ouvi uma pancada dentro da noite, mas não sei se o relógio está longe ou perto: o tique-taque dele é muito próximo e muito distante. (RAMOS, 2013, p. 10-12)

A réstia de luz visível no quarto escuro transforma-se em objeto de atenção do narrador, que acredita ver nela um corpo que o chacoalha e o instiga a aceitar ou negar uma proposta à qual ele, aparentemente, não tem acesso. A dualidade do estado de alerta por se sentir insone e, ao mesmo tempo, o desejo de voltar a dormir faz com que o

relato da atividade mental do narrador se torne difusa e entrecortada por períodos de extrema excitação e de notável dormência, períodos de demência e de serenidade. É o relógio que o chama à realidade e lhe traz a consciência de que ele estava apenas visualizando um jato de luz.

O silêncio é exceção e, ao perceber a ausência de sons, o narrador se vê em queda livre, em um apagamento total dos sentidos. O arrebatamento que segue esse momento faz com que ele saia do marasmo e se levante para fumar. Com a volta das batidas e a volta do questionamento de origem desconhecida, há a associação da pergunta “sim ou não” aos sinos de igrejas que remetem a um sentimento de culpa, a uma cobrança taciturna e fora de hora:

Houve agora uma pausa nesta agonia, todos os rumores se dissiparam, a vidraça escureceu, o soalho fugiu-me dos pés – e senti-me cair devagar na treva absoluta. Subitamente um foguete rasga a treva e um arrepio sacode-me. Na queda imensa deixei a cama, alcancei a mesa, vim fumar.

Sim ou não? A pergunta corta a noite longa. Parece que a cidade se encheu de igrejas, e em todas as igrejas há sinos tocando, lúgubres: “Sim ou não? Sim ou não?” Por que é que estes sinos tocam fora de hora, adiantadamente? (RAMOS, 2013, p. 13)

O tempo, nessa narrativa, aparece como estado de suspensão, marcando a oposição entre otimismo e pessimismo, entre dormência e insônia; no momento em que se vê mergulhado na escuridão absoluta, o narrador é chamado de volta à realidade pelo tocar dos sinos da igreja. Sentindo-se instigado a entender o motivo de tamanha inquietação, o narrador passa se lembrar de seu comportamento diante de algumas situações e lhe vem à mente o momento em que havia discordado, no dia anterior, de um homem otimista: “Um, dois, um, dois. Que me dizia ontem à tarde aquele homem risonho, perto de uma vitrina? Tão amável! Penso que discordei dele e achei tudo ruim na vida. O homem amável sorriu para não me contrariar. Provavelmente está dormindo” (RAMOS, 2013, p. 14). O trecho anterior demonstra que, para o protagonista, seu posicionamento pessimista faz dele um homem intranquilo, diferente do homem amável, que, provavelmente, livre de perturbações interiores, estaria dormindo enquanto ele se via em tão constante excitação.

A normalidade da vida cotidiana é o que almeja o narrador na sequência final do conto, marcada linguisticamente pela alternância entre futuro do presente e futuro do pretérito, sendo que o futuro do presente é utilizado para denotar as tarefas certas e corriqueiras do dia seguinte, enquanto o futuro do pretérito é utilizado para denotar a

rotina matinal a ser realizada depois de uma noite comum. Essa escolha demonstra como a vontade mais íntima do narrador de que a noite termine e ele possa seguir com seus hábitos matinais é colocada em um plano mais incerto, ao passo que as atividades burocráticas são colocadas de modo mais incisivo. O futuro do pretérito indica o desejo ferrenho de que a noite de insônia e de tormentos tenha um fim para que ele possa finalmente voltar à vida normal, já o futuro do presente indica como as atividades relacionadas ao ambiente alienado do trabalho não estão dentro dos limites dos anseios individuais, mas sim das obrigações sociais. Tais afirmações são exemplificadas pelo trecho dos momentos finais do conto:

Amanhã comportar-me-ei direito, amarrarei uma gravata ao pescoço, percorrerei as ruas como um bicho doméstico, um cidadão comum, arrastado para aqui, para acolá, dizendo frases convenientes. Feliz, completamente feliz.

Novos foguetes rompem a escuridão e acendem novos cigarros. Feliz e imóvel. Se a noite findasse, erguer-me-ia, caminharia como os outros, entraria no banheiro, livrar-me-ia das impurezas que me estão coladas nos ossos. Mas a noite não finda, todos os relógios descansaram – e a terra está imóvel como eu, (RAMOS, 2013, p. 15)

Enquanto o mundo “dorme”, o narrador vivencia seu pior pesadelo, afligido pela melancolia e pela angústia que são trazidas de modo semelhante a uma sinfonia, por uma voz que não cansa de torturá-lo: “Um silêncio grande envolve o mundo. Contudo a voz que me aflige continua a mergulhar-me nos ouvidos, a apertar-me o pescoço (RAMOS, 2013, p. 14)”. O conto termina com a ideia de que todos os estímulos continuam a se conectar com as batidas do relógio e com a pergunta sim ou não, que, durante todo o conto, havia sido formulada pela própria consciência agonizante do narrador:

Frio. A tocha quase apagada do cigarro treme; os dedos, que percorrem buracos de órbitas vazias, tremem. E a tremura reproduz o tique-taque de um relógio.

Desejaria conversar, voltar a ser homem, sustentar uma opinião qualquer, defender-me de inimigos invisíveis. As ideias amorteceram como a brasa do cigarro. O frio sacode-me os ossos. E os ossos chocalham a pergunta invariável: - Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não? (RAMOS, 2013, p. 16)

Araújo (2008) pensa o conto “Insônia” como

“a indagação perlaborativa, metafísica, reverbera a soberba da dúvida na imanência entre o sono e o sonho ruim. Sim ou não? O ritmo da linguagem obedece a contornos marciais, da marcha quase militar –

Um, dois, um dois -, dos ruídos do tempo, das pancadas de um pêndulo inexistente. [...] O ritmo do conto é da obsessão nervosa, abrindo frentes de ansiedade no limiar do dialógico entre a vigília, o desejo frustrado do sono, a paranoia e a lucidez crítica. Insone, achando tudo ruim na vida, o indivíduo perde amabilidades angustiado pela voz interior provida da insônia. (ARAÚJO, 2008, p. 146)

Já “O relógio do hospital” e “Paulo”, assim como “Insônia”, também são narrados em primeira pessoa e desmembram-se em dois temas principais: a percepção do tempo diante de experiências traumáticas e a percepção da existência do duplo. Nesses três contos, somos apresentados a sujeitos que, presos em si mesmos, expõem seu processo angustiante de fragmentação. Enquanto Gebra (2012) traz o ritmo angustiante do pesadelo como linha de força para a construção de “O relógio do hospital”, o mesmo crítico se debruça em “Subterrâneos da mente”, de 2009, sobre a questão do duplo em “Paulo”.

Filho (2008), em *Graciliano Ramos e o mundo interior*, tece considerações interessantes sobre a elaboração “fluida, ilógica, incoerente, [que] constitui outro universo, outro código que não o da linguagem que se quer comunicar” (FILHO, 2008, p. 130) da narrativa de *Angústia*. “No delírio de Luís da Silva, seus pensamentos fluem por cadeias de associações, por idas e vindas no tempo e no espaço, pelo estilhaçamento do indivíduo e pela deformação de seres e coisas” (FILHO, 2008, p. 130). Esse tipo de procedimento é comum nos contos analisados até agora.

Araújo (2008, p. 148) considera “O relógio do hospital” um “monólogo de latências absenteístas de remissão”, assim como fazem os protagonistas de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. No conto mencionado, o paciente no hospital é

friamente examinado por um médico mais mecânico do que neutro, o protagonista passa em revista suas aflições ante a competência fria da enfermeira. [...] O olhar e audição solitários, perscrutam, sobre o sono, sons e ecos macabros, remodelando feixes compulsórios de lembranças, expectativas de horror, desconfortos, dores e náuseas. As horas de inércia acumulam-se de mortificações, evocando lástimas existenciais. (ARAÚJO, 2008, p. 148)

A figura do relógio em “O relógio do hospital” atua como elo falho com a realidade, lembrando o protagonista da vida cotidiana, mas, ao mesmo tempo, marcando ritmicamente os pensamentos e, portanto, o tempo psicológico do narrador. As batidas do relógio se confundem com as batidas do coração e assumem importância vital para ele, uma vez que se relacionam com a certeza de sua própria existência. A ausência de batidas é, para o narrador, sinônimo de morte, o que é demonstrado no trecho a seguir:

Silêncio. Por que será que esta gente não fala e o relógio se aquietou? Uma ideia acabrunha-me. Se o relógio parou, com certeza o homem dos esparadrapos morreu. Isto é insuportável. Por que fui abrir os olhos diante da amaldiçoada porta? Um abalo na padiola, uma parada repentina – e a figura sinistra começara a aperrear-me, a boca desgovernada, as órbitas vazias negreando por detrás da grade alvacentas. Por que se detiveram junto àquela porta? Dois passos aquém, dois passos além – e eu estaria livre da obsessão. O relógio bate de novo. Tento contar as horas, mas isto é impossível. Parece que ele tenciona encher a noite com a sua gemedeira irritante. (RAMOS, 2013, p. 37)

Tudo é visto sob a ótica do desconforto e da angústia. O narrador tem certeza de sua morte iminente. O médico não consegue convencê-lo de que ele irá melhorar em duas semanas. No entanto, o narrador se mostra tranquilo diante da perspectiva da morte, pois sente que parte de seu corpo já está efetivamente sem vida e não lhe pertence mais: “Olho o corpo magro estirado no colchão duro e parece-me que os ossos agudos, os músculos frouxos e reduzidos, não me pertencem” (RAMOS, 2013, p. 33), “Morto da barriga para baixo. O resto do corpo iria morrer também, no dia seguinte descansaria no mármore do necrotério, seria esquartejado, serrado” (RAMOS, 2013, p. 34). É visível como, nesse conto, também já é sugerida a ideia de que o narrador está partido em si mesmo, serrado ao meio, ideia essa que será desenvolvida em “Paulo”.

O silêncio do conto “Insônia” ecoa em “O relógio do hospital”, resultando em uma constante sensação de o protagonista não ser mais responsável por suas ações:

Escuridão, silêncio. Depois um instrumento de música a tocar, a sombra adelgaçando-se, telhados, árvores e igrejas, esboçando-se a distância. Tenho a sensação de estar descendo e subindo, balançando-me como um brinquedo na extremidade de um cordel. A dormência prolongada pouco a pouco se extingue. Os dedos dos pés mexem-se, em seguida os pés, as pernas – e enrosco-me como um verme. Uma angústia me assalta, a convicção de que me aleijaram. Esta ideia é tão viva que, apesar de terem voltado os movimentos, afasto a coberta, para certificar-me de que não me amputaram as pernas. Estão aqui, mas ainda meio entorpecidas, e é como se não fossem minhas. (RAMOS, 2013, p. 35)

O silêncio contribui para a atmosfera de suspense e de terror interno do protagonista. Os períodos de oscilação entre dormência e delírio marcam o tempo psicológico do narrador de “O relógio do hospital”: “As vidraças, a chuva, os ruídos, sumiram-se. Há uma noite profunda, um céu pesado que chega até a beira da minha cama. As coisas pegajosas engrossam, vão enlaçar-me nos seus anéis. Tento esquivar-me ao abraço medonho, revolvo-me no colchão, grito” (RAMOS, 2013, p. 37).

O narrador do conto volta-se para seu passado na tentativa de descobrir a melhor maneira de lidar com os delírios e de voltar novamente à realidade:

“Ouço trovões imensos. Volto a ser criança, pergunto a mim mesmo que seres misteriosos fazem semelhante barulho. Meus irmãos pequenos iam deitar-se com medo, minhas tias ajoelhavam-se diante do oratório, a chama das velas tremia, as contas dos rosários chocavam-se como bilros de almofadas, um sussurro de preces enchia o quarto dos santos”. (RAMOS, 2013, p. 38).

Ao tentar se comunicar com a família para dizer-lhes que não está mais delirando em sonho, a linguagem foge de seus lábios. Ainda assim o narrador tenta chamar-lhes a atenção: “Procuo chamá-los com um gesto, a mão tomba-me sobre o peito, a fraqueza paralisa-me” (RAMOS, 2013, p. 38). O narrador, cada vez mais angustiado, tem os sentidos aflorados: “Os gritos da criança elevam-se, o calor aumenta, as árvores e os telhados aproximam-se. Lá estão novamente as horas a pingar do corredor como de uma torneira, gotas pesadas escorrendo lentas” (RAMOS, 2013, p. 40). Nesse intervalo de tempo, o passar das horas adquire um ritmo cada vez mais lento e torturante: “Toque-toque. Não é o sangue, é qualquer coisa que vem de fora [...]. Duas pancadas próximas, uma distanciada, andadura irregular de bicho que salta em três pés. Ainda há pouco estava tudo calmo. De repente o relógio velho começou a mexer-se e a viver” (RAMOS, 2013, p. 41).

Ao perceber que uma criança com quem dividia o quarto havia morrido, o narrador passa a imaginar como o pequeno cadáver irá se transformar em peças anatômicas.

No fim, a impressão que permanece é a de que tudo se confunde:

[...] A rapariga que se despia, o professor, o político, misturam-se. A criança doente, os enfermeiros, os médicos, o homem dos esparadrapos, não se distinguem das árvores, dos telhados, do céu, das igrejas.
Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio do hospital. (RAMOS, 2013, p. 43)

Para Araújo (2008), “Paulo” sequencia “O relógio do hospital” em “discurso monológico, ambiente hospitalar, temática do escabroso e petrificação do horror, de forma ainda mais ampliada pelos efeitos desalentadores do ponto de vista humano e psicológico” (ARAÚJO, 2008, p. 148), ou seja, “Paulo” pode ser visto como sequência de “O relógio do hospital” em uma escala crescente no nível de agonia. Nesse conto, o hospital sombrio é tão sufocante que o protagonista, um doente em estado terminal,

deseja escapar desse ambiente para fazer companhia aos urubus. Conforme a dor física vai diminuindo, diante de inúmeros procedimentos mutilatórios, mais e mais a dilaceração do espírito é salientada, ganhando força na figura do outro, do duplo – Paulo.

O parágrafo inicial do conto “Paulo” introduz o tom da narrativa escatológica e de desequilíbrio físico e psicológico que se apresenta: “Pedacos de algodão e gaze amarelos de pus encham o balde. Abriram todas as vidraças. E no calor da sala mergulho num banho de suor. Já me vestiram diversos camisões brancos, que em poucos minutos se ensoparam. Não posso afastar os panos molhados e ardentes” (RAMOS, 2013, p. 45). O espaço do quarto de hospital que ambienta a história é metonimizado na imagem de “chão lavado a petróleo”. O narrador, que se vale do foco narrativo narrador protagonista e utiliza, por sua vez, a primeira pessoa, desde o início, já sinaliza o estágio avançado da doença que o acometeu e que o levou a ser internado no hospital. Tamanho é o horror de sua situação que ele prefere que os filhos, ainda crianças, não venham visitá-lo:

- Retirem essas crianças.

Inútil trazê-las para aqui, mostrar-lhes o corpo que se desmancha numa cama estreita de hospital. Não as distingui bem na garoa que invade a sala: são criaturas estranhas, a recordação das suas fisionomias apagadas fatiga-me. (RAMOS, 2013, p. 45)

Tal comportamento resulta em um desejo de desagregação e em um claro afrouxamento com os elos que ligam o protagonista à realidade. Até a imagem da esposa que o acompanha em seu leito o incomoda, pois é como se exigisse dele um esforço muito grande para se manter são e conservar uma unidade que está prestes a desmoronar:

A alguns passos, uma figura de mulher se evapora. Aproxima-se, está quase visível, tem uma cara amiga, uma vida que esteve presa à minha. Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessita esforço enorme para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar.

[...]

Os médicos estiveram aqui há pouco, fizeram o curativo. Enquanto amarravam a atadura, os enfermeiros me levantavam, e eu me sentia leve, parecia-me que ia voar, flutuar como um balão, esgueirar-me por uma janela, fugir do cheiro de petróleo e do calor, ganhar o espaço, fazer companhia aos urubus. As palmas dos coqueiros ficariam longe, na praia branca, invisíveis como a mulher que desapareceu na sala neblinosa. Os meus olhos não podem varar esta neblina densa. (RAMOS, 2013, p. 46)

Enquanto os médicos estão cuidando de suas feridas, o narrador sente a possibilidade de melhora e desenvolve a imagem de que está mais leve, como um balão que pode sair flutuando a qualquer momento. No entanto, quando as feridas voltam a doer, percebemos que o narrador quer se livrar de uma parte de si que o atormenta, configurando longos períodos de delírio:

[...] Minha mulher espanta-se, grande aflição marcada nos beijos lívidos e na ruga da testa.

Aborreço-me, exijo que me levem para a enfermaria dos indigentes. Estaria lá melhor, talvez lá me compreendessem. Horríveis estas paredes. Sinto-me abandonado, lamento-me, injúrio a criatura solícita que se chega à cama. Por que me olha com olhos de mal-assombrado? Não percebeu o que eu disse? Bom que me mandassem para a enfermaria dos indigentes.

A ferida tortura-me, uma ferida que muda de lugar e está em todo o lado direito. Procuro convencer minha mulher de que todo o lado direito se inutilizou e é conveniente suprimi-lo.

[...] Por que não me levam outra vez para a mesa de operações? Abrir-me-iam pelo meio, dividir-me-iam em dois. Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me.

A neblina se dissipa, as paredes se aproximam, estão visíveis as folhas dos coqueiros e o telhado da penitenciária, o avental da enfermeira aparece e desaparece. (RAMOS, 2013, p. 47)

A ideia de que há uma parte de si que está podre o aflige e faz com que ele procure se agarrar às lembranças banais de sua vida cotidiana, como forma de tentar manter a sanidade. No entanto, o que prevalece é o nevoeiro que o envolve e lhe acarreta um embotamento dos sentidos:

Lá fora eu era um sujeito aperreado por trabalhos maçadores, andava para cima e para baixo, como uma barata. Nunca estava em casa. Recolhia-me cedo, mas o pensamento corria longe, fazia voltas ao redor de negócios desagradáveis. Recordações de tipos odiosos, rancor, a ideia de ter sido humilhado, muitos anos antes, por um sujeito que se multiplicava.

O nevoeiro embranquece novamente a sala, as paredes somem-se, o rosto da mulher mexe-se numa sombra leitosa. Torno a desejar que me levem para a mesa de operações, cortem as amarras que me ligam ao intruso. (RAMOS, 2013, p. 48)

A fuga momentânea da realidade delirante é o desejo de voltar à sua vida normal:

Entrarei nos cafés, conversarei sobre política. Uma, duas vezes por semana, irei com minha mulher ao cinema. De volta, comentaremos a fita, papaguearemos um minuto com os vizinhos na calçada. Não nos

deteremos diante da porta de João Teodósio. Apressaremos o passo, fugiremos daqueles olhos medonhos de quem vê almas. (RAMOS, 2013, p. 50)

Ainda assim, mesmo no momento de desejo por normalidade, o narrador se volta para figura de João Teodósio, um médium que “tem olhos medonhos, parece olhar para dentro e fala nos bondes com passageiros invisíveis” (RAMOS, 2013, p. 48). Todavia, o nevoeiro que o envolve em seu momento de delírio faz com que ele não consiga mais se concentrar nas reminiscências corriqueiras de sua existência. É aí que conhecemos de quem o narrador queria fugir, a parte dele que se apodera silenciosamente de seu lado direito da cama. Essa figura, descrita como um homem sem rosto, mas que sorri, mesmo sem boca, quando o narrador começa a gritar em seu incômodo crescente. O nome desse homem é Paulo.

“Paulo”, que dá título ao conto, é o duplo do narrador. Toda a narrativa de “Paulo” trata da assimilação da presença do duplo, que, visto com horror e reconhecimento pelo narrador, ganha proporções grotescas e concretude tamanha a ponto de ser nomeado e adquirir particularidades:

Realmente Paulo é inexplicável: falta-lhe o rosto, e o seu corpo é esta carne que se imobiliza e apodrece, colada à cama do hospital. Entretanto sorri. Um sorriso medonho, sem dentes, sorriso amarelo que escorre pelas paredes, sorriso nauseabundo que se derrama no chão lavado a petróleo. (RAMOS, 2013, p. 49)

Assim como o protagonista de “Insônia”, o protagonista de “Paulo” se vê agarrado por essa figura grotesca que o atormenta:

Os dedos seguram-me, tenho a impressão de que Paulo me agarra. Um ruído enfadonho, provavelmente reprodução de maças antigas, berros de patrões, ordens, exigências, choradeira, gemidos, pragas, transforma-se num sussurro de abelhas que Paulo me sopra ao ouvido. Agito a cabeça para afugentar o som importuno. Se pudesse, cobriria com as orelhas com as palmas das mãos. Afinal ignoro quem é Paulo e reconheço que minha mulher tem razão quando me oferece pedaços de realidade: visitas de amigos, colheres de remédio, a comida horrível. Devo aceitar isso. Curar-me-ei, percorrerei as ruas como os outros. A princípio arrastar-me-ei pelos corredores do hospital, com muletas, parando às portas das enfermarias dos indigentes; depois sairei, a perna ainda encolhida, andarei escorado a uma bengala, habituar-me-ei a subir nos bondes, verei João Teodósio fazendo sinais misteriosos a um lugar vazio. (RAMOS, 2013, p. 50)

Ao falarmos do duplo, nos contos de Graciliano Ramos, pensamos no conceito de Bravo (1998, p. 267), que defende a noção de que “[...] o duplo renasce sempre das

cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo”.

A certeza de que está prestes a morrer, a ser assassinado na mesa de cirurgia, domina o narrador, assim como a figura de Paulo, que se torna cada vez mais presente dentro do centro cirúrgico. É ele quem está remexendo as chagas interiores do protagonista, procedimento que é relatado por meio de uma transfiguração espacial, na qual o narrador não se vê mais na sala de cirurgia, e sim em uma floresta, deitado e dilacerado por seu algoz:

Estou sendo assassinado. Em redor tudo se transforma. O avental da enfermeira ficou transparente como vidro. Minha mulher abandonou-me. Acho-me numa floresta, caído, as costas ferindo-se no chão, e um assassino fura-me lentamente a barriga. As paredes recuam, fundem-se com o céu, as folhas dos coqueiros tremem, e passa entre elas o cochicho que zumbe na sala.

[...]

Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida. Estertor de moribundo na floresta, perto de um pântano. Há uma nata de petróleo na água estagnada, coaxam rãs na sala.

Não conheço Paulo. Tento explicar-lhe que não o conheço, que ele não tem motivo para matar-me. Nunca lhe fiz mal, passei a vida ocupado em trabalhos difíceis, caindo, levantando-me, cansado. (RAMOS, 2013, p. 51)

Nesses últimos instantes de sua existência, o narrador assume a identidade de Paulo, seu duplo que o atormenta e traz para ele todas as suas frustrações e inquietações reprimidas. Ao se livrar de Paulo, deixando-o na mesa de cirurgia, o narrador acredita que estará livre de todas as angústias novamente. É, nesse sentido, que as considerações de Bravo (1998, p. 263) também são pertinentes, pois o duplo está no centro de questões psicológicas, mas também está ligado “ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis”. Ou seja, o duplo personifica, idealmente, a alma imortal, no dialogismo presente na ideia de proteção e ameaça, por isso, inúmeras vezes, o duplo é definido como as “duas faces complementares do mesmo ser” (BRAVO, 1998, p. 263). Assim sendo Paulo é a ferida crônica do narrador, que lhe expõe os medos e, ao morrer, Paulo também aniquila o protagonista:

[...] Não lhe quero mal, não o conheço.

Mentira. Sempre vivemos juntos. Desejo que me operem e me livrem dele.

Sairei pelas ruas, leve, e o meu coração baterá como o coração das crianças. Paulo ficará na mesa de operações, continuará a decompor-se no mármore do necrotério.

O que estou dizendo, a gemer, a espojar-me, é falsidade. Paulo compreende-me. Curva-se, olha-me sem olho, espalha em roda um sorriso repugnante e viscoso que treme no ar.

Uma figura branca desmaia. O burburinho finda. Alguém me segura novamente o braço, procurando a artéria. O punhal revolve a chaga que me mata. (RAMOS, 2013, p. 52)

No trecho acima, há a confirmação de que Paulo e o narrador coexistem. O duplo não precisa de olhos para vê-lo e não precisa de um rosto para rir de suas convicções. Se considerarmos essa sequência de contos, é possível pensar que “Insônia” atua como eixo de leitura para “O relógio do hospital”, já que introduz a ideia de a existência ser materializada a partir das batidas de um relógio, sendo que, em ambos os casos, as batidas trazem de volta os protagonistas para a realidade de angústia e perturbação em que se encontravam. A ausência de batidas marca o fim do devaneio para o narrador de “Insônia” e da própria vida para o narrador de “O relógio do hospital”. Também “Insônia” pode ser vista como eixo norteador para a leitura de “Paulo”, uma vez que dá indícios da percepção da existência do duplo na descrição de uma voz que questiona o narrador incansavelmente “Sim ou não?”. No entanto, é em “Paulo” que esse duplo ganha forma e consistência trazendo todas as pulsões reprimidas do protagonista. O ritmo do devaneio é binário, uma vez que, nos três contos, é visível a presença de duplos ou de pares, o sim e o não, as batidas do relógio e o silêncio, o doente e Paulo.

Em relação a “O relógio do hospital” e “Paulo”, é possível dizer que:

A adesão ao mundo real por vezes projeta sentimentos antagônicos, hostis, convulsionados por antinomias profundas. [...] Mas, ao menos em “O relógio do hospital”, o Graciliano Ramos que emerge é o de *Caetés* e o das *Cartas*, tentando o protagonista-narrador readaptar-se ao contingente, ressignificando a cura, o reestabelecimento da debilidade física. O delírio em “Paulo” identifica ambivalência corporal, a metade boa convivendo com a apodrecida pela doença, desejando extirpar-se do ruim, do inutilizável. “Paulo” é justamente a parte ruim que deve ser cortada. O real transfigurado também é distorcido, operação em que se empenha o estado alucinatório do doente, que a este proporciona uma visão deformada das realidades concretas. (ARAÚJO, 2008, p. 142)

b) “Luciana”, “Minsk” e “Um ladrão”

“Luciana”, “Minsk” e “Um ladrão” são contos singulares dentro do conjunto da coletânea *Insônia*, pois são narrativas que apresentam lirismo e caráter anedótico mais acentuado, por meio de um enredo que privilegia a narração de uma sequência de eventos e não somente a narração de fatos interiores.

“Um ladrão”, “Luciana”, “Minsk”: “contos de uma complexa combinação de lírica desviante, emersa de evocações do pathos infantil ou do exame da personalidade do pequeno criminoso sem vocação. As três narrativas mencionadas pertencem à porção Graciliano Ramos para consumo reservado de uma comoção surpreendente, mas não vexada pelo domínio da sátira ou da amargura. (ARAÚJO, 2008, p. 146)

“Luciana” e “Minsk” podem ser lidos como uma sequência de capítulos, já que a protagonista dos dois contos é a mesma, a jovem Luciana.

O primeiro conto traz um narrador em terceira pessoa que apresenta de início os personagens envolvidos na história de Luciana. Conhecemos o pai, a mãe, a irmã Maria Júlia e o tio Severino, “senhor da poltrona” quando aparecia para visitar a família e senhor das opiniões que eram ouvidas e assimiladas com peso de lei. Logo no começo do conto, percebemos o modo como Luciana foi criada, marcado por constantes atos de repressões domésticas, pois a mãe tinha “magoado as nádegas” da garota pouco antes de a visita chegar, mas “Agora, na presença da visita, essa criatura forte não anunciava perigo” (RAMOS, 2013, p. 54).

Maria Júlia, a irmã, provavelmente alguns anos mais velha, é descrita como “encolhida e pálida”, ao andar cambaleando pela casa. Por não poder contar com a companhia da irmã, Luciana, em sua solidão, criava um mundo paralelo ao qual podia recorrer nos momentos de tédio:

[...] Luciana se arranjava só: prendia cordões numa caixa vazia, que se transformava em bolsa, com um pedaço de pau que armava-se de sombrinha e lá ia remedando um pássaro que se dispõe a voar, inclinada para a frente, os calcanhares apoiados em saltos enormes e imaginários. Assim aparelhada, chamava-se d. Henriqueta da Boa-Vista. Manifestara-se à irmã e à cozinheira. Como as duas não admitiam que ela pudesse crescer de repente e mudar de nome, envolvera-se num largo desprezo e começara a entender-se com as paredes: ficava horas meneando-se, fazendo medidas, dirigindo amabilidades às amigas invisíveis de d. Henriqueta da Boa-Vista. (RAMOS, 2013, p. 54)

Nesse momento da narrativa, conhecemos o alter ego de Luciana, d. Henriqueta da Boa Vista, que atua como projeção do que Luciana gostaria de ser no futuro quando estivesse livre das convenções domésticas que lhe eram impostas. A necessidade de projeção dos protagonistas é procedimento recorrente em vários dos contos de *Insônia*, como já observamos nas narrativas analisadas anteriormente. No entanto, é válido ressaltar que a ideia de alter ego remete a um processo de criação mais consciente de um outro que se equivale ao sujeito criador, enquanto a ideia de duplo apresentada anteriormente está mais relacionada a um processo inconsciente e involuntário. Tal processo de criação evidencia a lucidez da menina em projetar, conscientemente, a imagem de seu futuro.

O tio Severino “era notável: vermelho, tinha maçarocas brancas no rosto, o beijo e o queixo rapados, a testa brilhante, sobranceiras densas e óculos redondos. Entre os dentes amarelos a voz escorria, pausada, nasal, incompreensível” (RAMOS, 2013, p. 55). A menina não conseguia entender completamente o sentido das palavras, apenas as “percebia”. Na tentativa de participar da conversa dos adultos, começava a observar os cantos da sala, mas, cansada, resolve sair, quando, ao esgueirar-se para o corredor, escuta a revelação que dá início ao eixo temático principal do conto:

“algumas sílabas da conversa indistinta lhe avivaram a recordação de outras sílabas vagas, largadas por um moleque na rua. Acercou-se do sofá, interrompeu o discurso do velho e repetiu bem alto as palavras do moleque. Papai e mamãe estremeceram, tio Severino engoliu em seco, murmurou:

- Esta menina sabe onde o diabo dorme.

Luciana teve um deslumbramento, o coraçãozinho saltou, uma alegria doida encheu-a. Sentiu-se feliz e necessitou desabafar com alguém. Esquecendo-se de que naquele momento era d. Henriqueta da Boa-Vista, cruzou a sala em passo natural, os calcanhares tocando o chão, desembestou no corredor e exibiu-se a Maria Júlia. (RAMOS, 2013, p. 55)

Diante da revelação extraordinária do tio, Luciana sentiu a necessidade que “devia comportar-se como pessoa que sabe onde o diabo dorme. Voltou a caminhar nas pontas dos pés, de uma parede a outra, simulando não ver o sofá e a poltrona. Estava sendo observada, notavam nela sinais esquisitos, sem dúvida” (RAMOS, 2013, p. 56). Nesse momento, Luciana sente o peso da responsabilidade do conhecimento que lhe é atribuído.

O trecho abaixo ilustra como a perspectiva restrita de visão do narrador é transferida para a visão de Luciana como forma de transcrever a atividade mental da garota:

Papai e mamãe, silenciosos, refletindo na opinião rouca do parente grande, com certeza diziam “Ah!” por dentro e orgulhavam-se da filha sabida. Luciana estirou-se, ganhou pelo menos cinco centímetros. Moça, moça completa, inteiramente d. Henriqueta da Boa-Vista. [...] A cena da véspera atravessou-lhe o espírito e importunou-a. Sentada numa poça de água suja, gritara, enlameara-se toda. Naquele despropósito, não era d. Henriqueta da Boa-Vista, não era, evidentemente. Reagira aos chamados e às razões de mamãe e em consequência aguentara três palmadas. (RAMOS, 2013, p. 56)

Luciana sente-se importante e capaz de enganar o tio, pois ele cometera um equívoco: ela não sabia, de fato, onde o diabo dormia. No entanto, feliz por ser a detentora dessa informação, para os outros, ela determina-se, em suas artimanhas, a encontrar o esconderijo do diabo:

[...] Descobriria o lugar onde o diabo dorme, começaria a busca no dia seguinte. Não alcançava. Não alcançava o ferrolho na porta, mas quando mamãe se distraísse, arrastaria de manso uma cadeira, subiria à janela e saltaria à calçada, sem rumor, como de ordinário. Maria Júlia, recortando folhas de revistas, não perceberia a fuga. E d. Henriqueta da Boa-Vista se largaria pelo mundo, importante, os calcanhares erguidos, em companhia de seres enigmáticos que lhe ensinariam a residência do diabo. Dobraria a esquina, perder-se-ia na multidão, olharia os objetos arrumados por detrás dos vidros. Mais tarde seu Adão a embarcaria na carroça: - “Foi um dia uma princesa bonita que tinha uma estrela na testa.” Luciana recusava as princesas e as estrelas. Seu Adão coçaria o pixaim, encolheria os ombros. Levá-la-ia para a gaiola. Mamãe recebê-la-ia zangadíssima. E daria, quando seu Adão se retirasse, várias chineladas em d. Henriqueta da Boa-Vista. Sem dúvida. Mas isso ainda estava muito longe – Luciana aborrecia tristezas. (RAMOS, 2013, p. 59-60)

A utilização do futuro do pretérito, recorrente nos contos anteriores como forma de dar vazão ao que fariam os personagens dentro das possibilidades na vida adulta, aqui ocorre para representar a determinação de Luciana e como ela era capaz de profetizar o futuro acertadamente.

A figura de seu Adão, negro contador de histórias, atua como contraponto à lógica cruel das discriminações percebidas pelo olhar da garota, sobretudo quando ela se vê dentro da solenidade do mundo dos adultos. Pela ligação de Adão com o universo encantado da ficção, Luciana não hesita em procurá-lo para questioná-lo se ele sabia

onde o diabo dormia. Adão pode ser visto como demiurgo, no sentido platônico, como aquele que dá a vida e a essência ao material do mundo. O próprio nome Adão, que remete a um personagem bíblico de suma importância na concepção cristã da criação do mundo, é sugestivo como forma de demonstrar uma forma de conhecimento primitiva e intuitiva que se perdeu no mundo moderno.

Há também na obra de Graciliano a recorrência de uma perspectiva metalinguística, como bem aponta Cristóvão (1977), na qual narradores e personagens fazem reflexões metalinguísticas e metaliterárias, como é o caso da necessidade de a protagonista entender a formação e o valor da palavra diabo⁵.

“Minsk” dá continuidade ao universo ficcional apresentado em “Luciana”, desenvolvido por meio de um lirismo acentuado dentro da obra de Graciliano. “A lírica compungida da dor e causa e culpa involuntária tornam-se frutos do sensível jogo dramático. [...] Um dos mais representativos exemplos de qualidade estética da narrativa curta no Brasil” (ARAÚJO, 2008, p. 150).

O título do conto “Minsk” remete ao nome do pássaro de estimação que Luciana ganha de seu tio Severino, cuja rudeza contrastava com a singeleza do presente que segurava: “Era um periquito grande, com manchas amarelas, andava torto, inchado, e fazia: - “Eh! Eh!” Luciana recebeu-o, abriu muito os olhos espantados, estranhou que aquela maravilha viesse dos dedos curtos e nodosos de tio Severino, deu um grito selvagem, mistura de admiração e triunfo” (RAMOS, 2013, p. 61).

A partir de então, Luciana procura nomear o passarinho com base no mapa-múndi e apresentá-lo a seu gato, estimulando a boa convivência entre os animais.

[...] Acomodou-o no fura-bolo e entrou a passear pela casa, contemplando-o, ciciando beijos, combinando sílabas, tentando formar uma palavra sonora. Nada conseguindo, sentou-se à mesa de jantar, abriu um atlas. O periquito saltou-lhe da mão, escorregou na folha de papel, moveu-se desajeitado, percorreu lento vários países, transpôs rios e mares, deteve-se numa terra de cinco letras.

- Como se chama este lugar, Maria Júlia?

Maria Júlia veio da cozinha, soletrou e decidiu:

- Minsk.

- Esquisito. Minsk?

- É.

⁵ Essa possibilidade de leitura será desenvolvida no capítulo seguinte, junto ao capítulo “Inferno”, de *Infância*.

Não confiando na ciência da irmã, Luciana pegou o livro, avizinhou-se de mamãe, apontou o nome que negrejava na carta, junto aos pés do periquito:

- Diga isto aqui, mamãe.

- Minsk.

- Engraçado. Pois fica sendo Minsk, sim senhora. Caminhou muito e parou em Minsk. É Minsk.

Nomeado o periquito, Luciana dedicou-se inteiramente a ele: mostrou-lhe os quartos, os móveis, as árvores do quintal, apresentou-o ao gato, recomendando-lhe que fossem amigos. Explicou miudamente que Minsk não era um rato e, portanto, não deveria ser comido. Advertência desnecessária: o bichano, obeso, tinha degenerado, perdido o faro, e queria viver em paz com todas as criaturas. (RAMOS, 2013, p. 61-2)

O desenvolvimento da história ocorre conforme a aproximação entre Luciana e o periquito se torna cada vez mais evidente, já que, nele, a menina encontrou o confidente que tanto buscava, pois não podia contar com a cumplicidade dos pais, pelo papel de juízes de sua criação, nem com a companhia da irmã mais velha, que não se interessava pelas mesmas atividades que ela:

O instinto de mamãe é que não se modificava: de quando em quando lá vinham arrelias, censuras, cocorotes e puxões de orelhas, porque Luciana era espevitada, fugia regularmente de casa, desprezava as bonecas da irmã e estimava a companhia de seu Adão carroceiro.

- Luciana!

Luciana estava no mundo da lua, monologando, imaginando casos romanescos, viagens para lá da esquina, com figuras misteriosas que às vezes se uniam, outras vezes se multiplicavam.

A chegada de Minsk alterou os hábitos da garota, mas isto no começo passou despercebido e mamãe continuou a fiscalizar o ferrolho alto da porta, a afastar as cadeiras da janela, excelentes para fugas. Pouco a pouco cessaram as precauções – e as amigas invisíveis de d. Henriqueta da Boa-Vista deixaram de visitá-la. [...]

Agora Luciana se encolhia pelos cantos, vagarosa, Minsk empoleirado no ombro. Sentia-se novamente miúda, quase uma ave, e tagarelava, dizia as complicações que lhe fervilhavam no interior, coisas a que de ordinário ninguém ligava importância, repelidas com aspereza. (RAMOS, 2013, p. 63-4)

Há um evidente contraste entre a rotina de Luciana antes e depois da chegada do periquito. A singeleza da relação entre os dois é descrita no correr dos dias, com cada pequena demonstração de afeto de um para o outro:

Antes de amanhecer estalava na casa o grito agudo que aperreava mamãe. Uma ponta da coberta descia da cama da menina. O periquito se chegava banzeiro, arrastando os pés apalhetados, segurava-se ao pano com as unhas e o bico, subia. Os braços magros de Luciana curvavam-se sobre o peito chão, formavam um ninho. E os dois cochilavam um ligeiro sonho doce. (RAMOS, 2013, p. 65)

No entanto, a história se encaminha para um fim trágico quando o narrador passa a narrar o hábito, severamente reprovado pela mãe, de Luciana andar de costas com os olhos fechados:

Ora, Luciana, estouvada, nunca via os lugares onde pisava. Mexia-se aos repelões, deixava em pontas e arestas fragmentos de roupa e da pele. Tinha além disso o mau vício de andar com os olhos fechados e de costas. Sabia que essa maneira de locomover-se irritava as pessoas conhecidas, indivíduos ranzinhas, exigentes. Mas a tentação era forte. E se conseguia, de olhos fechados e costas, atravessar o corredor e a sala de jantar, descer os degraus de cimento, chegar ao banheiro, considerava-se atilada e rejeitava as opiniões comuns. Otimismo curto. Uma pisada em falso, um choque na mesa, um trambolhão, e o orgulho se desmanchava. Um calombo aparecia no quengo, engrossava, justificava as impertinências caseiras. Luciana baixava a crista, humilhada. Necessário recomeçar as experiências, até acertar. (RAMOS, 2013, p. 66)

Na sequência em que o narrador se ocupa em descrever as peripécias da menina, há um corte abrupto para a narração do momento em que ela acidentalmente pisa em Minsk:

- Não morra, Minsk.

Pobrezinho. Como aquilo doía! Um bolo na garganta, peso imenso por dentro, qualquer coisa a rasgar-se, a estalar.

- Minsk!

Ele estava sentindo também aquilo. Horrível semelhante enormidade arrumar-se no coração da gente. Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo se sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferenciava das outras dores.

Os movimentos de Minsk eram quase imperceptíveis; as penas amarelas, verdes, vermelhas, esmoreciam por detrás de um neveiro branco.

- Minsk!

A mancha pequena agitava-se de leve, tentava exprimir-se num beijo. (RAMOS, 2013, p. 66-7)

A natureza delicada do pássaro não foi compatível com um deslizamento acidental do comportamento de Luciana. A fragilidade da vida é singularmente representada no episódio da morte de Minsk, no qual a jovem menina, mesmo com todo seu amor pelo animal de estimação, não consegue salvá-lo e sente, ainda muito nova, a dor da perda de um ente querido. O tema da morte, tratado com angústia e inquietação pelos protagonistas dos contos “O relógio do hospital” e “Paulo”, aqui aparece desenvolvido a partir da crueldade da dor e culpa da protagonista ao se ver responsável pela morte de outro ser vivo, que, além de tudo, era objeto de adoração de sua parte.

Já “Um ladrão” é marcado pela narrativa de tom surpreendente e caráter insólito em que

[...] passamos a observar o perfil romântico do larápio em uma belle époque, do ingênuo rapaz que embatuca quanto a objetos que deveria furtar. [...] Os ecos do insone do conto anterior aqui agudizam a hesitação do ladrão, pleno de dubiedades e com os dentes batendo castanholas. [...] A fixação de caracteres no conto se dá pela via imagética da memória dos objetos (relógio, espelho) e da metonímia sinestésica do enjoo. (ARAÚJO, 2008, p. 147)

Há nesse conto a predominância da figura de um narrador que se utiliza do foco narrador onisciente neutro, mas alterna a narração, em um dado momento, com o foco narrador testemunha.

De início, somos apresentados à figura emblemática do larápio iniciante que vinha de um curto, mas bem sucedido histórico de roubos:

O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preocupação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua – e tudo corre bem. Pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade. Convém saber mexer-se rapidamente e sem rumor, como um gato: o corpo não pesa, ondula, parece querer voar, mal se firma nas pernas, que adquirem elasticidade de borracha. Se não fosse assim, as juntas estalariam a cada instante, o homem gastaria uma eternidade para deslocar-se, o trabalho se tornaria impossível. Mas ninguém caminha desse jeito sem aprendizagem, e a aprendizagem não se realizaria se as primeiras tentativas fossem descobertas. Deve haver uma divindade protetora para as criaturas estouvadas e de articulações perras. (RAMOS, 2013, p. 17)

O trecho seguinte ilustra o momento em que o narrador até então onisciente se coloca dentro da ação dramática e conta como o ladrão havia sido envolvido nesse universo e como ele ainda não era especialista no modo de andar - característico e indispensável - dos larápios:

O indivíduo a que me refiro ainda não tinha alcançado essa andadura indispensável e prejudicial: indispensável no interior das casas, à noite; prejudicial na rua, porque denuncia de longe o transeunte. Sem dúvida o homem suspeito não tem só isso para marcá-lo ao olho do tira: certamente possui outras pintas, mas é esse modo furtivo de esquivar-se como quem não toca no chão que logo o caracteriza. O sujeito não sabia, pois, andar assim, e passaria despercebido na multidão. Por enquanto nenhuma esperança de se acomodar àquele ingrato meio de vida. E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que ele escolhesse ocupação menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como um técnico. (RAMOS, 2013, p. 18)

O ladrão havia entrado na residência apenas uma vez como consertador de fogões, mas fez diferente do que havia recomendado Gaúcho: empregar-se como criado nas casas que pretendesse roubar por, pelo menos, uma semana. Isso o prejudica, pois ele não lembra exatamente como era a disposição dos cômodos e dos móveis.

A imagem do relógio aparece novamente, também como forma de chamar o protagonista à realidade: “Tornou a olhar o relógio. Não é que se havia esquecido das horas? Passava de meia-noite. Felizmente a rua topava o morro e só tinha uma entrada. À exceção dos moradores, pouca gente devia ir ali” (RAMOS, 2013, p. 19).

O ladrão, diferente do que ele mesmo esperava, consegue entrar com sucesso na casa:

Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua. À medida que avançava a frase repetida voltou e logo surgiu o sentido dela. Bem. A perturbação diminuía. O que não tinha importância era saber se a porta da copa ficava à direita ou à esquerda da sala de jantar. Ia levar talheres? Mas pensou num queijo visto sobre a geladeira e sentiu água na boca.

Aproximou-se do morro, as pernas bambas, tremendo como uma criança. Provavelmente a copa era à direita de quem entrava na sala de jantar, perto da escada. (RAMOS, 2013, p. 19)

No entanto, a excitação em que se encontra é tamanha a ponto de ele não conseguir se concentrar na logística do roubo e acabar perdendo o foco divagando sobre o passado:

Sim, não, sim, não. Duas ideias voltaram: o homem que se ocultava por detrás da janela estava aquecido e tranquilo, a menina das tranças escondia os olhos verdes e tinha um sorriso tranquilo. Os dentes bateram castanholas, e isto alarmou-o: talvez alguém ouvisse aquele barulho esquisito de porco zangado. Mordeu a manga do paletó, o som esmoreceu.

Sim, não, sim, não. Havia um relógio na sala de jantar, estava quase certo de que escutava as pancadas do pêndulo. Os dentes calaram-se, felizmente já não havia precisão de mastigar o tecido. (RAMOS, 2013, p. 21)

Novamente, vemos a ação dramática ditada pelas batidas do relógio e pela oposição binária - sim, não - como marchas que soavam em seu pensamento. A figura da menina loira que havia conhecido na escola volta constantemente à memória do larápio, que tem dificuldade em prestar atenção nos móveis da casa e se lembrar do que deveria levar. A imagem da garota perpassa todo o conto e atua como indício encaminhador do desfecho adverso que se anuncia para o protagonista.

O pensamento que o acompanha, em todo o seu percurso, e dificulta o andamento de seus planos, é a certeza da falha: “Falharia, sempre falhava” (RAMOS, 2013, p. 22).

A dificuldade em conseguir se manter focado no roubo traz à tona novamente imagens do seu passado:

[...] Apesar de ter alcançado o meio da escada, achava difícil continuar a viagem. E se alguém estivesse a observá-lo no escuro? Lembrou-se do sujeito na loja de fazenda. Talvez fosse ele o dono da casa, estivesse ali perto, vigiando como um gato. Pensou de novo na menina da escola primária, no sorriso dela, nas pálpebras que se baixavam, escondendo os olhos verdes, de gato. Desgostou-se por estar vacilando, perdendo tempo com miudezas. (RAMOS, 2013, p. 23)

O protagonista continua sua perambulação pela casa, sempre rememorando o passado e, a partir de certo momento, sentindo-se instigado a entrar em um quarto iluminado, lugar de cuja importância ele não se lembrava com certeza e que o atraía incessantemente.

Após abocanhar e guardar algumas cédulas, o ladrão começa a se sentir tonto de frio e fome. No seu mal-estar, apegando-se às possibilidades de que o dinheiro que acabou de roubar lhe bastaria para abandonar a vida de ladrão, tornar-se patrão e viver uma relação menos tensa com as leis, isto é, o ladrão anseia por uma inversão de papéis em que ele não seria mais o investigado, e passaria a ser um investigador incisivo do comportamento de seus funcionários, como podemos perceber pela leitura do excerto abaixo:

Um capital. Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, fregueses, pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente. Um patrão, sim senhor, fiscalizaria os empregados rigorosamente. E Gaúcho nem o reconheceria se o visse, gordo, sério, bulindo na caixa registradora. Naturalmente. Apalpou a carteira, sentiu-se forte. Bem. Contanto que não fossem fuxicar política no café. Esportes, coisas inofensivas, perfeitamente; mas cochichos, papéis escondidos, isso não. Tudo na lei, nada de complicações com a polícia. (RAMOS, 2013, p. 28)

O estado febril e a tontura que acometem o protagonista chegam a tal ponto que ele procura o queijo que havia visto em cima da geladeira para conseguir reunir forças e ir embora da residência:

Onde estaria o queijo que na antevéspera se achava em cima da geladeira? Procurou-o debalde. Entrou na cozinha, mexeu nas caçarolas, encontrou pedaços de carne, que devorou quase sem

mastigar. Lambeu os dedos sujos de gordura, abriu devagarinho a torneira da pia, lavou as mãos, enxugou-as no paletó. Respirou, consolado. A tontura desapareceu. (RAMOS, 2013, p. 29)

Depois de ter se alimentado, o narrador não resiste e entra no quarto iluminado, ao longo de um processo marcado pelo enevoamento dos sentidos e das lembranças:

E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou. Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca, Girando, aproximando-se e afastando-se, mosca. E a necessidade de pousar, de se livrar dos giros vertiginosos. A figura de Gaúcho esboçou-se e logo se dissipou, os óculos do homem da loja e os vidros da casa fronteira confundiram-se um instante e esmoreceram. Novas pancadas do relógio, novos apitos e cantos de galos, chegaram-lhe aos ouvidos, mas deixaram-no indiferente voando. E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça. (RAMOS, 2013, p. 31)

Em “Um ladrão” é a linguagem dos impulsos que determina o desfecho da ação dramática. De todos os contos de *Insônia*, o protagonista de “Um ladrão” é o único que consegue se libertar dos desejos inconscientes que o movem, ao entrar no quarto iluminado que o atraía e beijar a moça que lá estava dormindo e se parecia com a menina loira de sua infância. No entanto, essa escolha de libertar-se das vontades reprimidas faz com que ele sofra as consequências de sua imprudência e seja preso. A sequência de contos “Luciana”, “Minsk” e “Um ladrão” apresenta protagonistas mais desenvolvidos e aptos a se verem livres das restrições sociais que os cerceiam. Por outro lado, a consequência, tanto para Luciana quanto para o ladrão, é a incompreensão de que a realização de seus desejos irá suscitar dor e aborrecimentos tanto para eles mesmos quanto para aqueles que os rodeiam. Desse modo, é possível pensar que a lucidez angustiante que atormenta os protagonistas de “Insônia”, “O relógio do hospital” e “Paulo” ainda não afeta o mundo da criança, representado por Luciana, e o mundo dos socialmente inaptos, como é o caso do ladrão.

c) “A prisão de J. Carmo Gomes” e “Silveira Pereira”

Narrado em terceira pessoa, “A prisão de J. Carmo Gomes” traz a história de D. Aurora, uma mulher de meia idade que, encantada pelos ideais integralistas, decide denunciar o próprio irmão por suspeitar que ele tenha se filiado ao partido comunista. Neste conto, Graciliano, ironicamente, discorre sobre a facilidade com que as pessoas

são levadas por discursos vazios que parecem representar determinadas ideologias: “Se os trabalhadores conquistassem o poder, Zezinho e idiotas como ele morreriam de fome ou seriam fuzilados. Agarrara essa opinião num comício e estava certa de sempre ter pensado assim” (RAMOS, 2013, p. 86). O trecho acima, que traz uma interessante fusão entre o discurso do narrador onisciente neutro com o discurso da personagem, mostra como a protagonista, D. Aurora, foi aos poucos convencendo a si própria, com base em desconfianças pessoais e em comentários ambíguos e reticentes (como o de sua amiga, D. Júlia, que só sabia lhe dizer emblematicamente: “Seu irmão...”), de que o irmão, Zezinho (José Carmo Gomes do título do conto) era um perigo para a reputação da memória da família.

O cenário em que se ambienta a narrativa do conflito individual de D. Aurora, a residência da personagem, é descrito austera e imponentemente, como forma de revalidar a importância da herança aristocrática que permeia as atitudes da senhora:

Na pequena casa do Meyer, à rua Castro Alves, d. Aurora Gomes, filha do major Carmo Gomes, hoje defunto, soltou o jornal desanimada, com um aperto na garganta, procurando ar, o diafragma contraído. Os intestinos remexeram-se, d. Aurora deu uns passos no corredor e dirigiu-se à sala de jantar. Aí, debelado o tumulto das tripas, normalizada a respiração, encostou os cotovelos à janela, enxergou à direita o fundo da igreja, à esquerda o telhado baixo do núcleo integralista e a ponta de um mastro onde às vezes se balançava a bandeira nacional. Era domingo. A igreja devia estar aberta àquela hora. (RAMOS, 2013, p. 69)

De todos os lados, há forças repressoras, seja pela imponência do ambiente doméstico, pela ideologia política adotada pela protagonista ou pelo dilema que se delineava no interior de D. Aurora, constantemente ligado ao caráter julgador da igreja, que, nessa narrativa, são acrescidos do caráter repressivo que lembra o ambiente da prisão. Há, na descrição da narradora, indícios da baixeza e da decadência da instituição religiosa, cujos frequentadores são comparados a ratos que vivem escondidos em seus refúgios:

Repiques de sinos, o pregão de um vendedor ambulante, a asma do gato, o banho ruidoso do canário, conversas indistintas na vizinhança, som de líquido a ferver na cozinha. Depois água a derramar-se e a porta do banheiro a abrir-se.

D. Aurora entrou na sala de jantar, enxugando as mãos nos cabelos, pisando macio, movendo os beijos pálidos. Sentou-se à mesa, friorenta, tentou aquecer-se na faixa de sol que vinha da janela. Meteu os dedos úmidos no pelo do gato, espiou a folhagem da roseira e o muro do quintal. Ergueu-se cambaleando, quis ver o que havia lá fora, recuou temerosa. A igreja era velha e firme, naturalmente, mas o

edifício fronteiro começava a arruinar-se, com certeza começava a arruinar-se, e os frequentadores dele viviam por aí à toa, escondidos, como ratos em tocas. (RAMOS, 2013, p. 70)

Após a longa tortura psicológica que a personagem imprimiu a si mesma na dúvida entre o que acreditava ser seu dever como cidadã e os laços afetivos que a uniam a um membro familiar, o conto termina com a decisão de D. Aurora de denunciar o irmão: “Levantara-se um dia branca, machucada, zonza, olheiras enormes, um embrulho no estômago. Vestindo-se lentamente, esquecendo peças de roupa, temendo qualquer rumor, padecia muito. Necessário salvar o irmão. Saía de casa e fora denunciá-lo à polícia” (RAMOS, 2013, p. 88).

A antecipação composicional, como bem coloca Silva (1979), sintetizada pelo título do conto, permeia toda a narrativa, uma vez que dá indícios do desfecho da história. Tal recurso é reforçado em diversos momentos do texto, como no trecho a seguir, em que há a menção ao espaço deserto da casa, em que não há mais a convivência entre seres humanos, apenas dois animais, cuja relação de aparente cordialidade também estabelece um paralelo com a relação entre d. Aurora e o irmão, uma vez que Zezinho, assim como o canário, termina a história encarcerado, enquanto sua irmã permanece em sua situação de conforto.

[...] E a casa do Meyer, a casa que o major Gomes adquirira em longos anos pacientes e arrastados, ficou deserta, para bem dizer ficou deserta, apenas com duas criaturas: o canário e o gato. O canário molhava-se no bebedouro da gaiola, o gato cochilava em cima de uma cadeira – e as talas que os separavam permitiam entre eles uma espécie de cordialidade.

Entre d. Aurora e o irmão é que não havia cordialidade. Por isso um tinha sido comido. (RAMOS, 2013, p. 70)

“A prisão de J. Carmo Gomes” também pode ser lida sob a ótica da relação do homem com o Estado no Brasil, segundo as reflexões de Holanda (1995), em “O homem cordial”. Para ele, não há uma gradação evolutiva, continuidade ou agrupamento entre o Estado e o círculo familiar. Na verdade, Estado e círculo familiar fazem parte de ordens essencialmente diferentes, sendo que somente

[...] pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão [...]. Há nesse fato um triunfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais e rudimentares [...]. A ordem familiar, em sua forma pura, é abolida por uma transcendência.

Ninguém exprimiu com mais intensidade a oposição e mesmo a incompatibilidade fundamental entre os dois princípios do que Sófocles. Creonte encarna a noção abstrata, impessoal da Cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família. Antígona, sepultando Polínice contra as ordenações do Estado, atrai sobre si a cólera do irmão, que não age em nome de sua vontade pessoal, mas da suposta vontade geral dos cidadãos, da pátria. O conflito entre Antígona e Creonte é de todas as épocas e preserva-se a sua veemência ainda em nossos dias. Em todas as culturas, o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar profundamente a estrutura da sociedade. (HOLANDA, 1995, p. 141-142)

Holanda (1995) traz o exemplo de Antígona para retratar a crise que se instaura quando o interesse particular e familiar diverge do interesse geral e do Estado. De acordo com o crítico, o brasileiro, como forma de se adequar ao interesse geral, estende as aspirações pessoais às aspirações da nação, por acreditar, instintivamente, que o Estado e o círculo familiar pertencem à mesma ordem.

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para o com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. (HOLANDA, 1995, p. 147)

Dessa forma, o brasileiro procura o estabelecimento da intimidade com os demais como modo de se integrar à sociedade e alcançar seus objetivos pessoais:

A vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, interagindo-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maiores dificuldades. (HOLANDA, 1995, p. 151)

No contexto em que se ambienta a história narrada de “A prisão de J. Carmo Gomes”, o comunismo e o integralismo entrechocam-se no cenário brasileiro (e em boa parte do Ocidente cristão), demonstrando um acirramento ideológico entre revolucionários e conservadores em meados da década de 1930. A decisão de d. Aurora, ao denunciar o irmão em nome de uma ideologia política que lhe era pouco familiar, recria em tom paródico o drama de Antígona, que preferira manter-se fiel à ordem familiar e desobedecer a lei do Estado; d. Aurora opta por preservar a reputação aristocrática da família e denuncia o próprio irmão – ao ser cordial no sentido que

Sérgio Buarque de Holanda cunhou, deixou de ter cordialidade (a palavra está lá, no texto de Graciliano), no sentido de afabilidade, para com o próprio irmão.

O conto “Silveira Pereira”, narrado em primeira pessoa, muito se assemelha ao conto “A prisão de J. Carmo Gomes” pelo sentimento de paranoia e obsessão que caracterizam os personagens principais. O narrador de “Silveira Pereira”, que também é protagonista da história e cujo nome não chegamos a conhecer, forja imitações, simula e dissimula comportamentos e dedica toda uma narrativa monológica para despejar sua frustração por não ser notado por um único hóspede da pensão em que mora. Esse morador é Silveira Pereira.

O que mais me desgosta aqui na pensão é o hóspede do quarto 9, sujeito de cara enferrujada que se tranca o dia inteiro e não cumprimenta as pessoas. Pelo menos não me cumprimenta. Desconsideração: é impossível que não me veja quando nos encontramos na escada. Ao sentar-se à mesa, abre um livro ou jornal, enruga a testa – e é como se ali não estivesse ninguém. (RAMOS, 2013, p. 137)

O principal motivo para esse incômodo com o descaso de Silveira é o fato de o narrador, por se interessar por livros e jornais, adotar uma postura pseudointelectual, já que deseja ser visto e valorizado, mesmo que não tenha como provar seu saber: “Sou um intelectual. Vi este nome há dias numa revista e fiquei gostando dele. É bonito” (RAMOS, 2013, p. 138). O fato de os outros moradores ocuparem cargos distantes da vida acadêmica faz com que o narrador não se sinta atraído por essas figuras e, por conseguinte, dedique toda atenção ao hóspede do quarto número 9, Silveira Pereira: “O número 7 é empregado no comércio, o 5 é oficial do exército, o 2 é funcionário aposentado, a senhora da 4, viúva, idosa e surda, só se preocupa com igrejas. Essa gente desconhece o que significa um estudante” (RAMOS, 2013, p. 138). Cada quarto atua como microcosmo de um segmento da sociedade.

O desejo do narrador é concluir o curso na faculdade e depois ser literato. No entanto, toda a sua energia é canalizada na tentativa de chamar a atenção de Silveira Pereira, o que demonstra uma postura gerada pelo constante mal estar próprio daqueles que desejam a qualquer custo serem valorizados.

O pensamento vagabundo vai, vem – e escorrega para Silveira Pereira. Aperto os dedos, com raiva. O que devo fazer é ocupar-me com o jornal. Mas isto equivale a ocupar-me com Silveira Pereira: a lembrança do jornal só me veio porque desejei chamar a atenção dele. Essa necessidade de mostrar-me ao diabo do homem, de lhe dar

impressão favorável, enjoe-me. Que ganho eu com isso? E por que fui escolher exatamente Silveira Pereira? Ele não tem nada de particular, é um tipo ordinário. Modos indistintos, roupas indistintas. E caminha lento, de cabeça baixa. O que o caracteriza é o hábito de mexer os beijos para dentro, como se tivesse vontade de comê-los. Fora isso, um vivente apagado. (RAMOS, 2013, p. 141-2)

“Silveira Pereira” pode ser definida como uma narrativa monológica que “reflete o microuniverso das personalidades humanas, suas formações e expectativas no microcosmo de uma pensão” (ARAÚJO, 2008, p. 154-5). O despeito e o desconforto norteiam todo o discurso do narrador protagonista, que enumera a particularidade de cada morador da pensão a partir do número do quarto em que eles habitam.

A necessidade de aceitação do protagonista de “Silveira Pereira” e da protagonista d. Aurora, de “A prisão de J. Carmo Gomes”, dialogam na medida em que representam a falta de posicionamento crítico desses personagens diante de convenções ideológicas, partidárias e sociais. A tortura mental de cada um dos dois narrada nos contos é reflexo de uma postura calcada no mascaramento e repressão dos anseios pessoais por anseios impostos por aqueles que os rodeiam e que, por algum motivo, são alvos de sua admiração e necessidade de acolhimento.

d) A testemunha”, “Um pobre diabo”, “Dois dedos” e “Ciúmes”

Os traços característicos dos contos “A testemunha”, “Um pobre diabo”, “Dois dedos” e “Ciúmes” são a recorrente animalização dos personagens humanos, de acordo com as situações em que eles se veem envolvidos, o que os aproxima, de certa forma, aos romances *Vidas Secas* e *S. Bernardo*. No entanto, nesses contos, há a transposição dos dramas individuais ambientados no sertão e no agreste nos romances para o ambiente urbano nos contos.

Em “A testemunha”, de acordo com Araújo (2008), há a evolução de metáforas insólitas para descrições zoomórficas do juiz, que é retratado ora como inseto, ora como caranguejo, como camaleão, ou como jiboia. Nesse universo, a testemunha pode ser vista como um “Fabiano urbanizado e, ainda assim, destituído do convencimento institucional da linguagem. Imagens abstrusas, copiosas de extravagância molecular, detectam a opressão e impotência dos desassistidos da fala em ambientes hostis” (ARAÚJO, 2008, p. 152-3). Esse conto é narrado em terceira pessoa e apresenta a história do protagonista Gouveia, que se vê, contra a sua vontade, envolvido no

juízo de um crime. Ambientado no tribunal, o conto narra a inquietação do protagonista nos momentos que antecedem seu testemunho e nos momentos em que sua fala ocorre. Gouveia passa a rememorar, nos intervalos de espera, os motivos que o levaram àquela situação:

Foi encostar-se novamente à varanda, amofinado. Uma indiscrição no café – e ali estava à espera da justiça, mastigando frases do depoimento cacete que ia prestar. Queria livrar-se da chateação, entrar em casa, retomar o trabalho começado na noite de encenação. Lembrou-se com um bocejo da hora agitada. Escrevia umas coisas que prometiam gasto de papel. De repente a mulher, perturbada, abriu a porta da saleta:

- Acho que mataram o vizinho aqui da esquerda.

Interrompera um período, alheio à novidade. Como ela repetisse, erguera-se, chegara à janela, vira ajuntamento na calçada, um carro e a cabeça do chefe de polícia, ouvira lamentações e gritos. No dia seguinte lera o crime nos jornais. (RAMOS, 2013, p. 100)

O trecho acima revela o distanciamento pessoal do crime por parte de Gouveia, que, apesar de se encontrar, espacialmente, em posição de contribuir com as investigações, não demonstra interesse no fato que havia testemunhado. Durante todo o período em que fica à espera, Gouveia ressalta o caráter obrigatório de seu testemunho e como não se sentia confortável com a situação em que se viu envolvido:

[...] distraiu-se com o automóvel e com as pancadas do relógio.

- Tudo à toa, desorganizado.

Tinha recebido intimação para comparecer às dez horas. Chegara momentos antes. Apenas o oficial de justiça e um servente negro na sala suja de escarro e lixo. Porcaria, falta de ordem. Fumou um cigarro, contou os urubus que maculavam as nuvens, pensou no acontecimento desagradável em que pretendiam metê-lo. Ignorava quase tudo, certamente ia embrulhar-se.

- Ratoeira. (RAMOS, 2013, p. 99)

A ideia de que ele mesmo estava preso, como o rato em uma armadilha, é recorrente no conto e ilustra o primeiro momento de animalização dos personagens. Assim que entra no tribunal, o protagonista apresenta o juiz dr. Pinheiro como inimigo e logo o define como um caranguejo:

Afastou o depoimento que se esboçava, quase todo baseado em noticiários, porque realmente só percebera a multidão, barulho, um carro e a frontaria do chefe de polícia. Fumou outros cigarros. Sim senhor, ali à disposição da justiça, igual a um preso. Tentou marchar com segurança no soalho antigo e bichado, que balançava como um navio. Ouviu passos na escada, parou, cumprimentou o juiz de direito, o promotor e alguns advogados. Mas não se aproximou do dr.

Pinheiro, um inimigo. Sem motivo, dr. Pinheiro começara a torcer-lhe o focinho. Prejuízo pequeno, um caranguejo morto. Dr. Pinheiro era um caranguejo. Tinham ido contar-lhe mentiras, provavelmente, envenená-lo contra uma pessoa que não lhe fizera mal. (RAMOS, 2013, p. 100-1)

Fica evidente a insegurança de Gouveia quando se inicia o julgamento, seu desconforto com o cerimonial e a diferença do discurso que havia se programado a falar e o discurso dos jornais, assim como a consciência do teor representativo e convencional da situação de que participava: “O que vira nos jornais não combinava com as observações da mulher, havia na história incongruências e passagens obscuras. Quebrava a cabeça tentando harmonizar as duas versões; como isto não era possível, resolveu sapecar uma delas. [...] E o julgamento? Sossegou. Teatro, palhaçada, tudo palhaçada” (RAMOS, 2013, p. 101).

A partir do início do julgamento, o processo de animalização dos envolvidos torna-se cada vez mais acentuado:

Começou o negócio. O fura-bolo e o mata piolho de dr. Pinheiro deram no ar um piparote, reduziram Gouveia à condição de inseto, quiseram derrubá-lo da cadeira onde ele se acomodava mal, ora numa nádega, ora noutra. O inseto levantou os ombros, indignado. (Provocação tola: dr. Pinheiro era um caranguejo.) Torceu a cara, fungou, lá foi escorrendo que se chamava Gouveia, trabalhava na imprensa, tinha trinta anos, sabia ler e escrever. As perguntas desnecessárias constrangiam-no, amesquinhavam-no. Atrapalhava-se e tinha cócegas na garganta, desejo de rir. (RAMOS, 2013, p. 101-2)

Enquanto Gouveia é reduzido agora à condição de inseto, desprezível em tamanho e importância, o dr. Pinheiro é diferenciado dele, pois era um caranguejo, superior. A imaginação do protagonista divaga dentro desse universo zoomorfizado, até o momento em que percebe que cometeu alguma indiscrição:

[...] Provavelmente dissera não quando era preciso dizer sim, e por isso lhe avivavam a atenção.

Bem. O promotor se remexia, um sujeito razoável que bocejou perguntas fáceis e passou Gouveia às unhas dos advogados. O primeiro tossiu, grunhiu, mostrou as gengivas num sorriso piedoso e se declarou satisfeito. O segundo usou várias expressões pedantes. E Gouveia se atordoou, teve a impressão de que o achatavam, machucavam numa prensa. Acuado entre o sorriso do primeiro bacharel e o pedantismo do segundo, julgou-se um idiota, meteu os pés pelas mãos, disparatou, cometendo frases, indiferente ao juiz, que se arreliaava e coçava o queixo.

Aí o dr. Pinheiro entrou na dança: o volume dele aumentou, o peito começou a inchar, inchar, um papo de peru, um fole que engrossava, recolhendo ar suficiente para discursos. Dr. Pinheiro ficou assim um minuto, engolindo vento, direitinho um camaleão. Em seguida a voz

sonora, gorgolejada, cheia de adjetivos compridos. Era apenas uma pergunta, mas tão enfeitada que se perdia, como essas cruzeiras de beira de estrada, invisíveis sob fitas e flores de papel. Gouveia sentiu um choque e vergou o cachaço; depois se aprumou com lentidão, examinou os circunstantes, convencido de que ia ver surpresa nos rostos. Como todos se conservassem tranquilos, julgou ter ouvido mal, encolheu-se e esperou a repetição da pergunta. Quando esta veio, enfática e ondulosa, experimentou vivo constrangimento. Ia jurar que lhe tinham dito uma porção de asneiras, mas as carrancas sérias desnortearam-no. Achou-as duras como pau, sentiu um arrepio e deu para tremer. Ouvira duas vezes as mesmas frases, vira uns cabelos derramados, um papo enorme – e não compreendera nada, ali estava simulando atenção, procurando nas caras, no teto, nos móveis, no forro da mesa, alguma ideia. Certificou-se de que em roda o achavam imbecil, teve um medo terrível do advogado, viu-o sob a forma de animal feroz, bicho primitivo, qualquer coisa semelhante a um caranguejo monstruoso. Tentou arrumar evasivas, períodos vagos, mas a voz esmoreceu – e foi para ele que todos olharam espantados. Isto aperreou-o. Escutavam naturalmente dr. Pinheiro e admiravam-se porque Gouveia calava-se. Teve um rompante interior. Selvagens, cambada de brutos. Não ligava importância a nenhum. Viu que as pálpebras moles do escrivão se cerravam e os dedos amarelos descansavam no teclado da máquina. (RAMOS, 2013, p. 102-103)

É possível associar o processo em que o protagonista se vê envolvido como uma dança macabra na qual não consegue articular corretamente os passos. Diante de tamanho desconforto, Gouveia pede permissão para fumar e “Através da nuvem de fumaça, a figura de dr. Pinheiro crescia e arredondava-se. Provavelmente tinham vivido em épocas remotas caranguejos medonhos de cores venenosas” (RAMOS, 2013, p. 104). A atmosfera tensa do tribunal é acrescida da densidade de um nevoeiro capaz de ocultar as figuras presentes no local, assim como o nevoeiro ofuscava a visão do protagonista de “O relógio do hospital”. Além disso, a imagem dos dedos amarelos do trecho acima e a descrição das batidas dos pêndulos do relógio, que aparecem nos primeiros parágrafos de “A testemunha”, dialogam com o ambiente pútrido e angustiante do quarto de hospital representado nos contos “O relógio do hospital” e “Paulo”.

Na sequência, Gouveia passa a dedicar sua atenção aos suspeitos de terem cometido o assassinato, “um homem gordo bem vestido, provavelmente rico, e um preto com aparência de macaco. Procurou estabelecer relação entre os dois, mas a linha com que os cosia de instante a instante se quebrava, e as peças aproximavam-se, afastavam-se. Pensou em cemitérios e em fogos-fátuos” (RAMOS, 2013, p. 105). É involuntário o questionamento que o protagonista se faz sobre as diferenças abismais entre os réus:

“Como diabo se juntaram eles?” (RAMOS, 2013, p. 105-6). A difícil associação entre os dois possíveis criminosos incomoda desde o início Gouveia, que, intimamente, sabe como as diferenças sociais influenciariam o júri ali presente.

O homem gordo com certeza tinha casa grande e automóvel; o preto dormia debaixo das pontes, passava dias em jejum. Examinou-os, curioso. Por que se haviam lembrado de chamá-lo para depor? Involuntariamente observava as duas caras fechadas, dr. Pinheiro empurrava-lhe para dentro da cabeça aqueles seres de outro mundo, confusos e vazios. O homem gordo franzia a testa, apertava os cantos da boca pálida; o negro pendurava o beijo grosso, parecia mastigar qualquer coisa e encarquilhava as pálpebras. Tipos diferentes, de profissões diferentes: operações comerciais ou procura de objetos nos monturos. Um encontro na vida, uma topada num cadáver – depois se haviam apartado, cada qual seguia o seu caminho. (RAMOS, 2013, p. 105)

Em um dado momento, Gouveia responde sem pensar a uma pergunta com um advérbio inocente: “Naturalmente”. No entanto, a resposta foi recebida com um gesto de aprovação pelo promotor. A partir daí, a história flui de seus lábios:

A mulher percebera gritos na casa vizinha, gente se comprimia na calçada, um automóvel roncara e a careca do chefe de polícia aparecera. O sangue do homem assassinado formava um riachinho que desaguava na sarjeta, a multidão assanhada zumbia, o carro do chefe de polícia buzina, um negro de pernas tortas e beijo caído passava entre soldados. Tudo isso estava nos autos, mas era como história velha, escrita em língua morta. Os períodos arrastavam-se, frios e mastigados. Um crime vago, criaturas indefinidas, incompletas, ali paradas em torno da mesa. Provavelmente iam separar-se. O homem gordo seria absolvido e receberia telegramas de felicitações. Naturalmente. Ensinaria boas maneiras aos filhos, brigaria com a mulher, sustentaria uma rapariga bonita, comentaria os jornais, seguro. Naturalmente. O preto seria condenado a alguns anos de prisão – e o advogado não apelaria. (RAMOS, 2013, p. 106-7)

A resposta aparentemente corriqueira a uma pergunta crucial condenou o negro, o elo mais fraco da corrente social. Não demora muito para que Gouveia perceba que a utilização de um advérbio banal em sua resposta (“naturalmente”) poderia ter contribuído para a condenação de uma pessoa inocente:

A máquina calou-se, dobraram-se as pastas, o juiz levantou-se. Gouveia espreguiçou-se, agarrou o chapéu, esgueirou-se para a escada sem se despedir e chegou à rua. Um transeunte pisou-lhe um calo. Bem. Estava livre das mentiras e das ciladas. Procurou um relógio. Quatro horas. Tempo perdido. Até quatro da tarde sem almoçar. Estava besta, cansado, falando alto. Dr. Pinheiro, que tinha sido caranguejo, virava jiboia, apertava-o nos anéis fofos, puxava-o para um lado e para outro, enroscava-se na sombra, bicho frio e elástico. Gouveia arrepiava-se, engulhava, desconjuntava-se. Parecia-lhe que

ainda marchava sobre as tábuas carunchosas e oscilantes, desejava que lhe pisassem novamente os pés com força.

- Perdão, perdão.

- Ora essa! Não tem de quê. (RAMOS, 2013, p. 107)

A liberdade que tanto almejava desde que havia entrado para depor finalmente chega. No entanto, a sensação de haver sido injusto o persegue e o leva a um estado de busca por redenção, de modo a fazê-lo se desculpar pelo mais simples esbarrão em um estranho. O dr. Pinheiro passa de caranguejo a jiboia, constritor na maneira como havia conduzido o julgamento, sobretudo pela constante paráfrase, em termos desusados, da fala de Gouveia com o objetivo de confundir-lhe as ideias e aniquilá-lo.

Andava de cabeça baixa, o espinhaço curvo. De repente esbarrou e aprumou-se diante de um homem gordo, vermelho, de ruga na testa e pregas nos cantos da boca. A amolação da audiência entrou-lhe no espírito – o tique-taque da máquina, o chiar dos papéis, as frases antiquadas, os cochilos, o caranguejo enorme levantando a pata enorme. Empalideceu e encostou-se a um muro, tremendo, o coração aos baques e o estômago embrulhado. (RAMOS, 2013, p.108)

“Um pobre diabo” também é narrado em terceira pessoa e traz a perspectiva de um protagonista que “não tem nome, não fala, não anda. Está parado num canto de parede e escuta um político também sem nome” (RAMOS, 1981, p. 186). Graciliano Ramos (1981), em carta datada de 14 de março de 1937 à sua esposa Heloísa, cita o processo de produção deste conto, que tem como único objetivo trazer à luz o que se passa na mente do personagem que se encontra encolhido e calado em um canto.

Correu a vista pelos quadros ali pendurados, deteve-se numa paisagem verde e azul, bastante desenxabida. Teve a impressão de que, se continuasse a encolher-se, iria achatar-se com a paisagem – coqueiros verdes e céu azul. A voz era uma espécie de ronco inexpressivo.

- Homem das cavernas, monologou. Criatura paleolítica. Homem das cavernas, sem dúvida.

Mas em vez de dizer qualquer coisa que melhorasse a sua triste situação, pensou nos trogloditas e, como se achava perturbado, confundiu-os com a multidão que fervilhava lá embaixo, na rua. Avizinhou-se da janela. As pessoas que rolavam nos automóveis apareceram-lhe armadas e ferozes, cobertas de peles cabeludas. Olhou com desgosto a mão que tinha apertado a mão do político influente. Comprida, fina, inútil.

A chaminé da fábrica elevava-se à distância. Anúncios verdes, vermelhos acendiam-se e apagavam-se. O letreiro de um jornal reluzia em frente, num quinto andar. Àquela hora o elevador enchia-se, tipos suados, de roupas frouxas, entravam e saíam. Os ônibus e os bondes moviam-se devagar, como formigas, e a carga deles aumentava ou diminuía nos postes, uma parte esgueirava-se na sombra – linhas insignificantes dentro da noite. (RAMOS, 2013, p. 117-8)

A voz do político lhe imprimia estranho poder, fazendo com que ele achasse natural a excitação das galerias quando a escutavam. No entanto, a voz “o jogava para direções contrárias: a porta meio cerrada e a parede onde se penduravam os coqueiros verdes e o céu azul” (RAMOS, 2013, p. 118). Ou seja, o discurso sedutor do orador governista o chamava a adentrar seu universo, mas também o fazia desejar cada vez mais distanciar-se daquele lugar e refugiar-se sob os coqueiros verdes e o céu azul, utilizados aqui como símbolo de segurança.

Toda a indignação do protagonista ao ouvir o discurso, no entanto, é reprimida. Apenas em casa,

[...] de pijama e chinelos, em frente do livro ou do jornal, ser-lhe-ia fácil discutir e indignar-se, catar minudências, concluir que estava sendo roubado. Soltaria o papel, acenderia o cigarro, deitar-se-ia na cama. Depois retomaria com rancor o livro ou o jornal, torceria o nariz a um defeito qualquer, e o defeito se alastraria na página inteira como nódoa. Diria injúrias mentalmente ao deputado, comparar-se-ia a ele, queixar-se-ia da sorte. (RAMOS, 2013, p. 120)

A última impressão que fica ao personagem principal quando ele finalmente “escapa” do discurso do orador governista é a de seus olhos de cobra, recurso de animalização semelhante ao utilizado para a caracterização do dr. Pinheiro em “A testemunha”:

Deu algumas pernadas e encostou-se à parede, respirando a custo. Estava em segurança. Afirmou que estava em segurança, e a ideia do perigo sumiu-se completamente. A presença do orador governista já não lhe inspirava temor: o que lhe causava era admiração, respeito supersticioso. O olho duro e cinzento continuava a fixar-se nele como um olho de cobra.

- Em segurança. (RAMOS, 2013, p. 122)

Após se ver a uma distância segura do orador governista, o personagem principal recobra sua confiança e inconformismo, bradando aos quatro ventos seu verdadeiro pensamento sobre os políticos, o que evidencia o poder da influência mobilizadora, e alienante em certo ponto, do discurso do deputado:

Ao cerrar a porta, respirou com alívio. Meteu-se num corredor escuro, dobrou esquinas, parou, apertou um botão, acendeu um cigarro, pensou nos telegramas estrangeiros lidos pela manhã. Penetrando no elevador, mastigava o cigarro nervoso. À medida que descia tranquilizava-se. E ao pisar na calçada, criticava os livros, mentalmente. A literatura do político era com efeito ridícula.

Remoeu as coisas desparafusadas que ele escrevera. Malucas, absolutamente malucas.
Roeu as unhas com fúria e multiplicou o deputado:
- Cretinos. (RAMOS, 2013, p. 124)

O conto “Dois dedos”, narrado em terceira pessoa com utilização recorrente do foco narrador onisciente neutro, por sua vez,

[...]foca pólos opostos do alpinismo social, com metáforas irônicas acomodadas à caricatura das hierarquias de pisos humanos. Dr. Silveira procura o Governador, seu amigo e irmão que trepara na vida [...]. O conflito sevia o leitor para a coleção de desastrosas impressões. O conto desambienta os antigos amigos, separados por inadequações no espaço e no tempo da humanidade social interrompida. [...] A dolorosa metáfora do dedo amputado representa a mutilação dos afetos. (ARAÚJO, 2008, p. 151)

Dr. Silveira, o médico que foi amigo de infância e juventude do governador, havia sido advertido pela mulher para não procurar o colega e não se envolver no ambiente da política. No entanto, para o protagonista, o mais importante era rever o homem que tinha sido seu vizinho, colega de liceu, amigo íntimo, “unha com carne”. Dr. Silveira afirma para a mulher:

- Que política! Eu me importo com política? É que fomos criados juntos. Assim, olhe.
Juntava o médio e o indicador da mão direita, de modo que se conservassem em posição horizontal, movia-os ligeiramente. Nenhum dos dedos ultrapassava o outro.
- Assim.
Estirava o dedo indicador e contraía o médio, para que ficassem do mesmo tamanho. Infelizmente não tinham ficado. Um deles estudara Direito, entrara em combinações, trepara, saíra governador; o outro, mais curto, era médico de arrabalde, com diminuta clientela e sem automóvel. (RAMOS, 2013, p. 90)

Era devido a essa desigualdade de mundos que havia entre os dois, que a mulher não queria que o marido fosse procurar o governador. Tal abismo social entre eles fica visível desde o momento em que o médico chega ao gabinete e pede para falar com o político: por causa de seus trajes simples, os seguranças presumem que ele esteja lá para pedir algum tipo de favor.

Enquanto espera para falar com o governador, Silveira lembra que “O amigo, o irmão, havia sido reprovado em química vinte anos antes, enganchara-se no átomo. Agora dominava aquilo tudo, e o átomo era inútil” (RAMOS, 2013, p. 90). A imprevisibilidade dos rumos tomados por cada um dos amigos remete ao médico a

mutabilidade dos valores, pois o conteúdo escolar que afligia o governador no passado e fazia com que a facilidade de compreensão de Silveira se tornasse relevante em nada afetava o político e em nada fazia mais importante o médico.

A insegurança constante de Silveira, a sensação de que estava em terreno escorregadio e a lembrança de que não era conveniente escorregar ou fraquejar em ambientes desse tipo atormentam o protagonista durante todo o percurso que ele faz para chegar ao governador, caminhando sobre o “brilho excessivo das tábuas” (RAMOS, 2013, p. 92), que demonstra uma ostentação ofuscante. Toda a narração do momento em que Silveira se dirige ao colega é marcado por uma constante deformação do espaço, em que os móveis ostensivos adquirem proporções extravagantes de modo a oprimir mais ainda o médico.

Bem. Dr. Silveira estava no gabinete, livre de incertezas e das informações daquelas caras antipáticas. Avançou dois passos, os braços estirados como para abraçar alguém, sem ver nada. Infelizmente escorregou no soalho muito lustroso e parou. Veio-lhe então a ideia de que escorregar era inconveniente. Não devia escorregar. Pisando no paralelepípedo, caminhava direito. Mas ali, na madeira envernizada, a segurança desaparecia. Cócegas nas solas dos pés, suor nas solas dos pés. Um escorrego – confissão de inferioridade.

Aprumou-se, estendeu os olhos em redor, e foi aí que notou o lugar onde se achava. No salão, fechado, o que lhe provocou a atenção foi a mesa de tamanho absurdo, entre cadeiras de altura absurda. Teve a impressão extravagante de que a mesa era maior que o salão. Nunca havia entrado em gabinetes, mas acostumara-se a julgá-los pequenos. E o salão era enorme, cercado de vidros por um lado, de livros pelo outro. Aquilo tinha aparência de biblioteca pública.

De relance percebeu uma fileira de volumes taludos, bem encadernados, e entristeceu. Devia ser um dicionário monstruoso, uma enciclopédia, qualquer coisa assim, para contos de réis. Engano: era simplesmente uma coleção do Diário Oficial. Mas isto produzia efeito extraordinário, e dr. Silveira imaginou ali grande soma de ciência. Deu um passo tímido no soalho, temendo escorregar de novo. Nenhuma segurança. Os braços, que se arqueavam para um abraço, caíram desajeitados ao longo do corpo meio corcunda. (RAMOS, 2013, p. 91)

Ao deparar-se com o governador, descrito como um homenzinho de olhos empapuçados, o médico desiste da aproximação e percebe que provavelmente não seria bem recebido se viesse falar sobre as lembranças do passado. O olhar contrariado do governador, ao soltar a pena que usava para escrever e deixar escapar um gesto de desprezo, paralisa dr. Silveira, que passa a se autocomiserar, em um processo recorrente

nos contos do livro: “Criatura inferior. Sem dúvida, inferior. Não avançava nem recuava. Iria aproximar-se pela direita ou pela esquerda?” (RAMOS, 2013, p. 95).

Quando dr. Silveira percebe que o governador esperava que ele viesse pedir algum favor, um emprego ou um cargo, o protagonista vai se desarmando cada vez mais. No entanto, o narrador onisciente apresenta uma possível projeção do médico de que o político o havia reconhecido, mas considera o reencontro desnecessário:

O homem dos olhos empapuçados julgava-o um pulha, um pedinte de emprego, uma dessas criaturas que aparecem nas audiências públicas e levam cartas de recomendação. Por isso estava com o rosto parado, pronto a murmurar uma recusa seca, defendendo o osso roído. Dr. Silveira não precisava do osso. Queria conversar por uns minutos, lembrar o tempo de liceu, a senhora velha que lia o romance, as meninas, os pontos, o átomo, as amolações de Silveira pai. Impossível falar sobre essas coisas. Tinham sido dois dedos, assim, mas estavam separados. Como vencer a separação, a mesa enorme que se interpunha entre eles, rodeada de cadeiras altas? Iria pela direita ou pela esquerda? Dr. Silveira afastava-se para um lado, afastava-se para outro lado, e permanecia no mesmo lugar. O homem dos olhos empapuçados não o reconhecia. Reconhecia-o. Talvez não o reconhecesse. Um antigo condiscípulo, um sujeito encontrado em qualquer parte. Amigo, certamente, desses que a gente saúda com indiferença: - “Olá! Como vai?” Procurava lembrar-se do nome de dr. Silveira. Colega de escola primária, de liceu ou de academia. Tentava recordar-se, a pena suspensa, o telegrama interrompido. Visita importuna, tempo perdido. (RAMOS, 2013, p. 96-7)

Reconhecendo como havia sido ingênuo ao tentar se reconectar com o passado perdido, com as recordações minguiadas, o médico percebe que a esposa estava certa e deseja acabar com a situação o mais rápido possível, aceitando o papel que lhe haviam atribuído: o de apenas mais um “pedinte”.

[...] voltar ao subúrbio, vestir pijama, calçar chinelos, ler as revistas indispensáveis.

Avançou. Não sabia se avançava pela direita ou pela esquerda. Completamente atordoado. Acabar depressa com aquilo. A mulher tinha razão.

- Olá! Como vai? perguntou o homem de olhos empapuçados.

Dr. Silveira sentou-se numa das cadeiras altas demais, começou a gaguejar. Cadeiras tão altas! Esfregou as mãos. E pediu o emprego. Uma sinecura, um gancho na Saúde Pública. Não se referiu aos acontecimentos antigos. Necessidade, pobreza, tempos duros. Esfregava as mãos encabulado, mostrando a esmeralda. Um emprego na Saúde Pública.

- Está bem, disse lentamente o homem de olhos empapuçados. Vamos ver. Apareça.

E encostou a pena no papel, manifestou a intenção de continuar o telegrama. (RAMOS, 2013, p. 98)

O conto “Ciúmes”, cuja narração em terceira pessoa por um narrador onisciente neutro apresenta recorrência de trechos de focalização interna, é marcado por um “processo de aguçamento das hipertrofias do pensamento hegemônico, descarrilamentos nas relações humanas marcadas quase sempre pelo grotesco.” (ARAÚJO, 2008, p. 153). A narrativa se inicia no momento em que d. Zulmira descobre uma traição do marido e desconta a raiva no filho Moacir:

No dia em que d. Zulmira soube que o marido se entendia com uma criatura do Mangue foi uma aperreção. A princípio não quis acreditar e exigiu provas, depois teve dúvidas, ficou meio convencida, levantou-se da mesa antes do café e dirigiu à informante um olhar assassino. Entrou no quarto com uma rabanada, rasgou a saia no ferrolho da porta e aplicou duas chineladas no pequeno Moacir, que, sossegado num canto, manejava bonecas:

- Toma, safadinho, molengo. Tu és fêmea para andares com bonecas? Marica.

O pequeno Moacir entalou-se, indignado, e saiu jurando vingar-se. A primeira ideia que lhe veio foi derramar querosene na roupa da cama e riscar um fósforo em cima. Refletindo, achou o projeto irrealizável, porque na casa não havia querosene, e resolveu contar ao pai que tinha visto a mãe conversar na praia com um rapaz. (RAMOS, 2013, p. 109)

A resolução de Moacir, que opta por não incendiar a casa, mas sim contar para o pai que a mãe havia conversado com um rapaz na praia traduz o pensamento intuitivo da criança da melhor maneira de se sentir vingado pela agressão ao notar que o projeto de colocar fogo na casa era inviável.

Logo no começo do conto, tomamos conhecimento do intenso processo de reconhecimento de si mesma que a traição produz em Zulmira:

D. Zulmira resmungou baixinho uma praga bastante cabeluda. Aborrecia palavrões na linguagem escrita. Ainda na véspera, diante das amigas, condenara severamente um romance moderno cheio de obscenidades. Mas gostava de rosar essas expressões enérgicas. Às vezes, em momentos de abandono completo, chegava a utilizá-las em voz alta – e isto lhe dava um enorme prazer. A palavra indecente pronunciada para não ser ouvida trouxe-lhe ao espírito a recordação de cenas íntimas, que afastou irada, agitando a cabeça e batendo mais fortemente com o calcanhar na tábua. Tinha duas pequenas rugas verticais entre as sobrancelhas, os cantos da boca repuxados, excessivamente amarelos os pontos do rosto onde não havia tinta. (RAMOS, 2013, p. 110)

Desde então, a mãe começa a canalizar, na figura do filho, o ódio que estava sentindo pelo pai:

Olhou a foto do menino e começou a distinguir no rostinho bochechudo as feições do pai. Lembrou-se do noivado chocho, do enjoo, do parto difícil. Sentia-se gravemente ofendida pelos dois. Soltou um longo suspiro, voltou a fotografia para a parede e cravou os olhos no chão. As bonecas tinham-se escondido debaixo dos móveis, o que havia no soalho eram algumas camisas, lenços e cartas. O coração de d. Zulmira engrossou muito, cheio de veneno, e o bicho que o mordida tinha a princípio a figura do pequeno Moacir, tornou-se depois um ente hermafrodita, com pedaços de homem e pedaços da mulher do mangue.

- Ai, ai, (RAMOS, 2013, p. 11)

Ao se desfazer a imagem do ser hermafrodita que o filho havia se tornado, Zulmira reconhece a verdade sobre o marido, em meio a lamentações, e a verdade sobre como ela mesma se comportava no relacionamento conjugal:

O ser hermafrodita evaporou-se, e ela enxergou o sujeito barbudo e chato com quem vivia. Como se julgava muito superior ao companheiro, sentia-se humilhada ao descobrir que semelhante indivíduo a enganava. Não sabia direito por que era superior, mas era, sempre se imaginara superior, sem análises.

Pensou em namorados antigos, em alguns recentes. Se um deles fizesse aquilo, bem, estava certo. Mas o homem barbudo sempre fora inofensivo. Ela se divertia em experimentá-lo praticando leviandades. O marido não se alterava: comia com o rosto em cima do prato, andava de cabeça baixa, tranquilo, sem opinião. (RAMOS, 2013, p. 111-2)

A ideia de que d. Zulmira pecava apenas por pensamentos perto dos outros e por palavras quando sozinha é recorrente na narrativa:

Feitas essas ligeiras sondagens, d. Zulmira recolhia-se, prudente e honesta. Pecava muito por pensamento, e por palavras também, mas os seus atos maus eram insignificantes, nem valia a pena recordá-los. Avançava um pouco, depois ia recuando, refreava os desejos que tinha de descarrilar. Às vezes perdia o sono, entrava pela noite fantasiando ruindades. O marido acordava, via-a de olho arregalado, como um gato:

- Durma, filha de Deus.

E adormecia. Ela virava-se na cama, tapava as orelhas para que os roncos e a cara cabeluda não lhe estragassem o sonho. Coitado. Tão gordo, tão inútil! Findos os devaneios complicados, d. Zulmira entrava nos eixos, tornava-se a melhor das esposas e, com um vago desprezo a que se juntava algum remorso, enternecia-se por aquela gordura e aquela inutilidade. (RAMOS, 2013, p. 112)

Aos poucos, d. Zulmira perde o ar de superioridade que sempre teve diante de todas as amigas, sobretudo no que se referia aos casos de infidelidade dos maridos:

- Todos eles são assim. Não se tira um.
Tirava-se o dela, naturalmente, e, inteirando-se da história desgraçada, percebeu que neste mundo só há safadeza e ingratidão. O sujeito barbudo tinha subido muito – e a superioridade que a inchava ia minguando. (RAMOS, 2013, p. 112)

Sentindo-se acuada, Zulmira passa um tempo nua, avaliando-se no espelho, mas, como não gosta do que vê, começa a chorar e desfaz a maquiagem que havia feito:

Olhou-se ao espelho do guarda-vestidos, viu-se miúda e cercada de um nevoeiro. Enxugou os olhos, observou os dentes e os cabelos, corrigiu as duas rugas da testa, as pregas dos cantos da boca. Achou-se vítima de traição e injustiça, o coração continuou a engrossar. Precisou alargar mais o vestido. [...]

Ergueu-se, dirigiu-se de novo ao espelho, achou-se feia e lambuzada. Foi ao lavatório, abriu a torneira, lavou a cara, ficou muito tempo enxugando-se. Em seguida regressou à cama, onde se acomodou para sofrer mais. O choro não voltou, agora os suspiros obedeciam aos desejos dela e tinham pouca significação. Isto lhe causou certo desapontamento. Afirmou que o encontro do marido com a mulher do Mangue era fato ordinário.

- Todos eles são assim. Não se tira um. (RAMOS, 2013, p. 112-3)

D. Zulmira se assusta por conformar-se tão depressa com a condição de mulher traída, e é a partir daí que se dá sua descrição animalizada como um bicho doméstico, caseiro, refletindo a dificuldade de a mulher conseguir mudar sua condição na vida familiar e, por consequência, na sociedade. O conto termina demonstrando que o “pecar em pensamento”, que pode significar tanto a consumação virtual da traição como as ofensas e os palavrões que ela não dirigia diretamente ao marido, apresenta-se como a forma encontrada pela protagonista de suportar e superar a condição de mulher traída:

Chegara ao quarto como um gato zangado, agora se estirava como um gato em repouso. Vivera alguns anos assim, gata, bem domesticada, arranhando pouco, miando pouco, entregue aos seus deveres de bicho caseiro.

Olhou com desconsolo as patas macias e as garras vermelhas, bem aparadas. Sentiu novo aperto no coração, o diafragma contraiu-se, um bolo subiu-lhe à garganta e outros soluços rebentaram. Enganada por um tipo ordinário, a quem se juntara sem entusiasmo. Tentou ver as garras bonitas, manchas róseas quase invisíveis. Através das lágrimas, as patas macias deformavam-se, achatavam-se.

Estirou os braços, com vontade de rasgar panos. Não queria ser um animalzinho bem ensinado, comer, engordar, consertar meias, dormir, pentear os cachos do pequeno Moacir. Achou o quarto vazio e estreito, desejou sair, livrar-se daquilo. A lembrança do homem gordo e da mulher do Mangue era insuportável.

Infelizmente d. Zulmira se tinha habituado a um grande número de amolações e receava não poder viver sem elas. Declarou mais uma vez que sempre havia procedido corretamente. Aumentou a falta do

marido, julgou-o criminoso e porco. Assentou-lhe adjetivos ásperos e fechou os olhos, planejando uma vingança muito agradável. O homem barbudo sumiu-se. Os soluços de d. Zulmira decresceram, os suspiros encurtaram-se, agitaram-lhe docemente as asas do nariz.

E, metida num sonho cheio de realidade, d. Zulmira pecou por pensamento, pecou em demasia por pensamento. (RAMOS, 2013, p. 114-5)

e) “Uma visita”

A situação inicial do conto “Uma visita” introduz o tom do encontro entre os personagens que irão protagonizar a ação dramática:

O diretor da revista, o romancista novo e a cantora de rádio saíram do automóvel, atravessaram a cancela, penetraram na quinta, onde bichos invisíveis acordaram com o rumor dos passos na areia. Chegaram-se à casa. O escritor decadente recebeu-os à entrada, cheio de sorrisos. [...] Entraram. Os visitantes não sabiam direito que tinham ido fazer. O diretor da revista recebera o convite e levava no carro dois companheiros disponíveis. Na sala encontraram um velho bicudo e um rapaz zarolho, que, logo nas primeiras palavras, se manifestaram torcedores do escritor decadente.

Iniciou-se uma conversa ambígua, em que as seis pessoas, desorientadas, cantavam loas umas às outras. O velho bicudo xingou de poetisa a cantora de rádio e o romancista novo foi considerado jornalista. Sentaram-se. (RAMOS, 2013, p. 125-6)

Araújo (2008, p. 154) define “Uma visita” como conto de “simbolismo um tanto obscuro”, com personagens que “movimentam um drama obtuso de contornos imprevisíveis”. A atmosfera pesada e de contornos indefinidos e imprevisíveis muito se relaciona com a alternância de focalização que caracteriza esse conto, pois, nele, o narrador em terceira pessoa não atua como conhecedor do desenvolvimento dos fatos narrados, mas sim como um diretor de cenas que se sucedem a partir da atividade mental dos personagens. A narração, que, no primeiro momento, é feita a partir do foco narrador onisciente neutro é transferida para os três personagens que chegam à casa do escritor decadente para ouvir a leitura de sua última produção. Dessa forma, temos, segundo Friedman (2002), o foco narrativo onisciência seletiva múltipla.

O romancista novo, o diretor da revista e a cantora de rádio, inquietos, consultaram o relógio, que marcava dez horas por cima da cabeça do dono da casa, e pediram a Deus um trabalho pequeno ou longo demais, tão longo que não pudesse ler-se numa noite. Avaliaram o número de páginas, verificaram se as linhas estavam espaçadas e desanimaram: a obra inédita não era curta nem comprida. E a leitura principiou, fanhosa, encatarroada, com um pigarro que findava em assobio encerrando os períodos extensos. (RAMOS, 2013, p. 126)

A partir do momento em que a leitura se inicia, o narrador em terceira pessoa funde seu discurso ao do diretor da revista que assume a narração:

- Perfeitamente, concordou o diretor da revista.
Mas não ligou importância à explicação: examinou os móveis antigos e a cabeça do escritor decadente, uma cabeça esquisita, com jeito de pão de açúcar, rodeada de cabelos brancos, pelada no cocuruto, semelhante a uma coroa de frade.
- Que haveria nos papéis? Então aquele homem não tinha experiência, não compreendia que uma leitura assim era inútil, ninguém prestava atenção ao que ele dizia? Calculou o espaço que as folhas poderiam tomar na revista ou no suplemento semanal de um jornal grande. Seria melhor que o homem tivesse feito artigos. Claro. Artigos de cem ou duzentos mil-réis. Talvez menos, provavelmente menos de cem.
- Ótimo, bradou percebendo um assobio mais forte que rematava capítulo. (RAMOS, 2013, p. 126-7)

O discurso indireto livre, nesse caso, atua como recurso para a alternância de focalização entre o narrador e os personagens. É o diretor da revista que protagoniza esse trecho do conto, em que acompanhamos parte da atividade mental do executivo. No excerto abaixo, por exemplo, a partir do questionamento “Prosa que vinha dos pulmões cavernosos?”, o discurso do narrador e do diretor se confundem de tal forma que se torna impossível definir quem realmente fala, nos termos de Genette (1995), nos períodos seguintes:

[...] tentava firmar o pensamento em qualquer coisa e vencer o sono. Endireitou-se na cadeira, abriu muito os olhos, esforçou-se por conservá-los escancarados. Não produzindo efeito o exercício a que se entregava, fez uma tentativa desesperada para alcançar a significação da prosa que vinha dos pulmões cavernosos do homem. Prosa que vinha dos pulmões cavernosos? Não era isto. Dos pulmões cavernosos vinham um pouco de ar viciado que passava por vários lugares e se transformavam em prosa. Que lugares? Não sabia. Em todo o caso era fenômeno curioso o ar converter-se em prosa medida, certinha, gramatical. (RAMOS, 2013, p. 128)

A narração de uma leitura lenta, morosa e a sensação térmica de extremo calor contribuem para a atmosfera onírica e difusa do conto, em que inúmeras vezes é mencionada a sonolência em que se encontravam os personagens que chegaram para ouvir a fala do escritor decadente.

O romancista novo é o próximo a assumir a narrativa, e ele o faz salientando novamente a alta temperatura e a voz nada estimulante do escritor:

Um sorriso largo imobilizou-lhe os músculos do rosto, um calafrio correu-lhe o corpo. E derreou-se na cadeira, vencido pelo calor.

A voz fanhosa tinha baixado, era um zumbido inexpressivo. O cachorro tornou a uivar, o galo cantou novamente. Um vento morno entrava por uma janela, agitava os penduricalhos do abajur e os cabelos que enfeitavam o crânio polido e vermelho do escritor decadente.

Quando a pretinha de olho vivo se retirou com a bandeja o romancista novo meteu a mão no bolso para tirar um cigarro. Depois do café, nunca deixava de fumar. O escritor decadente empilhava os papéis em cima da mesa e estendia-se em considerações sobre o trabalho que ia ler. (RAMOS, 2013, p. 129)

No trecho acima, novamente, no segundo parágrafo, notamos a fusão entre o discurso do narrador e do personagem, pois não é possível definir com clareza quem narra os sons que são ouvidos por todos. Também no terceiro parágrafo, o período “Depois do café, nunca deixava de fumar” parece ser uma constatação do romancista, que não surge indicada por meio de nenhum sinal gráfico, mas que poderia também fazer parte do discurso do narrador onisciente.

O trecho narrativo protagonizado pelo romancista novo é marcado pelo momento em que ele envereda em um processo de rememoração sobre o início de sua relação com a literatura de ficção. O gatilho para o início desse processo é a imagem do rapaz zarolho que remete a alguma figura de seu passado:

[...] Começava a antipatizar fortemente com o rapaz zarolho. Tinha conhecido um sujeito como aquele muitos anos antes. Onde? Quando? Uma cara assim pálida, um bugalho zombeteiro. Quem seria? Procurou, procurou, afinal renunciou à busca e pensou nas amabilidades pífidas que um crítico lhe endereçara na véspera, lisonjas suficientes para arrasar um livro. [...]

Sentiu a pupila do zarolho fiscalizando-o, teve a impressão de que o tipo mangava dele. Virou o rosto, notou que as pálpebras do diretor da revista se cerravam, temeu adormecer também.

[...]

De repente a figura esquecida surgiu. Era o professor de geografia, um horror que tinha aquele olho vidrado, parecia não ligar importância às pessoas a quem se dirigia, examinava os objetos afastados, vigiava sem querer todos os alunos. Lembrou-se de que esse professor de geografia venerava o escritor decadente. Fora ele que, nas horas de recreio, lhe impingira a literatura oca e a palavrosa que agora ouvia distraído. Recordou o que experimentara naquele tempo, menino de calças curtas, leitor de romances de capa e espada, livros de viagens e contos obscenos. O diabo do vesgo lhe pusera nas mãos um volume cheio de arrumações difíceis. Indignara-se, resistira à influência do mestre, que pregava o dedo amarelo numa página, tentava mostrar-lhe com paciência belezas imperceptíveis. Tinha-se habituado às viagens maravilhosas, aos folhetins, às histórias indecentes. As personagens de ficção iam visitá-lo na cama. E uma peste lhe afirmava que o que valia

era aquilo: palavras incompreensíveis, dispostas cuidadosamente. (RAMOS, 2013, p. 130-1)

O rapaz zarolho o lembrava seu professor de geografia, que lhe havia apresentado um tipo de literatura hermética, diferente daquela à que ele havia se habituado, pois, até então, a relação afetiva do romancista novo com a literatura era íntima e bastante próxima. Um dado interessante a ser ressaltado é o fato de que o professor de geografia que tanto o traumatizou com essa introdução a uma produção marcada pelo uso de palavras incompreensíveis, calculadamente justapostas, venerava o escritor decadente, que no momento presente da narrativa estava diante do romancista.

O ressentimento que trazia pelo professor de geografia, reavivado pela figura do rapaz zarolho, junto à leitura maçante do escritor decadente contribuem para um processo de escoamento mental da raiva reprimida que o romancista guarda consigo:

Machucava cigarros inúteis e sentia-se leve, o vento morno o transportava para longe dali.

- Patife.

Era o professor de geografia, o bruto odioso que lhe incutira a confusão terrível na pobre cabeça. Um dedo amarelo sublinhando as expressões mais vistosas, um olho torto e severo ameaçando autores ausentes, o outro admirando guloso o livro aberto.

- Canalha.

Evitara o bicho desalmado, mas assistira à morte dos heróis de capa e espada, ficara muito tempo desgostoso, sem achar quem os substituísse. E uma dúvida começara a roê-lo. Teriam as palavras desusadas mais valor que as ordinárias? Não gostava delas, adormecia lendo-as, mas invadira-o um medo supersticioso do literato incompreensível.

Ainda agora, soprando no calor e triturando cigarros, conservava aquele vago receio. (RAMOS, 2013, p. 132)

A pergunta ressentida do monólogo interior do romancista “Teriam as palavras desusadas mais valor que as ordinárias?” muito carrega da postura literária de Graciliano Ramos, que prima por uma linguagem bem articulada, objetiva, mais preocupada com a mensagem que se quer transmitir. Esse posicionamento, aliado a um constante processo de autorrevisão, resulta em uma linguagem extremamente articulada com o pensamento, que toca no leitor pela verdade do que narra junto ao modo como narra.

A última a assumir a narrativa é a cantora de rádio. O olhar do romancista novo, ao se questionar sobre o que pensariam os que ali estavam, direcionado para a moça, marca essa mudança de focalização:

O cachorro distante uivou pela segunda vez. Em que estariam pensando as criaturas ali presentes? O velho bicudo extasiava-se num sorriso baboso. Uma parte do zanolho escutava a leitura e o resto se enjoava em excesso. O diretor da revista escancarava os olhos, resistindo ao sono. A cantora de rádio pregava um cotovelo na mesa e encostava a testa na palma da mão. Nem se mexia. (RAMOS, 2013, p. 133)

A cantora de rádio, assim como o romancista novo, é apresentada no momento em que se sente mais distraída e incomodada com o calor. A utilização do futuro do pretérito como recurso verbal para a projeção de desejos a serem realizados após uma situação de inquietação e incômodo, assim como em outros contos de *Insônia* analisados nesta seção, aparece em “Uma visita”:

No momento em que a moleca retirou as xícaras e a bandeja, a cantora viu o monte de folhas, notou o perigo, estudou as caras dos companheiros. Em seguida encolheu-se e baixou a cabeça. Pouco a pouco, embalada pela música fanhosa, distraiu-se, brincando com a pulseira. No calor medonho o vestido apertado incomodava-a demais, as calças molhadas de suor colavam-se-lhe às coxas. Se estivesse em casa, meter-se-ia num banho. (RAMOS, 2013, p. 133)

Do mesmo modo que o romancista novo, a cantora se volta para seu passado e percorre as memórias dos últimos anos:

[...] A cantora de rádio continuou a bulir na pulseira, pensou com desgosto no marido, de quem mal recordava as feições. Em três anos de afastamento esquecera-o. Se o encontrasse na rua, passaria indiferente. No princípio da separação imaginara que se arriscava: aquela pessoa antipática se havia grudado a ela, era um órgão necessário. Receava a amputação. Contudo o pedaço cortado não lhe fizera nenhuma falta.

O galo cantou, o cachorro uivou, mas a moça não os ouviu. Lembrava-se da vida de solteira, das praias de banho de carnaval, da liberdade que o casamento suprimira. (RAMOS, 2013, p. 133-4)

O ponto de vista da cantora de rádio mostra-se interessante, uma vez que apresenta o olhar feminino sobre o que se passava durante a leitura, mas também por trazer a perspectiva da mulher sobre temas controversos para a época, como o divórcio, por exemplo. O fluxo mental da cantora não demonstra nenhum arrependimento pela separação e afirma a certeza de que, apesar do receio que a falta daquele “órgão” até então poderia lhe causar, essa foi a melhor escolha. A mulher entra em um processo de escoamento de todas as frustrações e repressões por que havia passado:

Cansada, amodorrada, a fisionomia do marido avivando-se e desbotando. A voz antiga reapareceu, fanhosa, ranzinza, dando leis a

respeito do corte dos cabelos e da cor da roupa. Hora para sair, hora para entrar – e ela andava na rua como se estivesse amarrada por um cordel.

Olhou os livros das estantes, teve a impressão de que eles haviam sido pigarreados por vozes fanhosas, ouvidas por pessoas sonolentas, em noites de calor. E todas as vozes ordenavam que as mulheres fossem marionetes, puxadas a cordões. (RAMOS, 2013, p. 134-5)

Há, no trecho acima, a iluminação de um posicionamento crítico e consciente de como as mulheres são moldadas para cumprir com obrigações da ordem da submissão.

O relógio, símbolo presente em praticamente todos os contos de *Insônia*, atua como marcador do fim do processo de rememoração da personagem e como marcador do fim da leitura do escritor, conectando mais uma vez o tempo interior da personagem ao tempo cronológico da narrativa:

Estirou as pernas entorpecidas, espreguiçou-se na cadeira, moderadamente, percebeu o tique-taque do relógio, a pancada de uma porta, um uivo lamentoso à distância. Voltou a cabeça para o mostrador. Mas levantou-se antes de ver os ponteiros.

Estavam todos de pé. O velho bicudo dava pulinhos e agitava os braços como se quisesse voar; o rapaz zarolho tinha um brilho de entusiasmo no olho certo; o romancista novo murmurava amabilidades que estivera a compor no fim da leitura; o diretor da revista, arrancado aos cochilos, engasgava-se e apertava atrapalhado as mãos do dono da casa.

- Lindo, lindo, exclamou a cantora de rádio.

Não achou coisa melhor para dizer. Também não desejava mostrar-se. Queria livrar-se depressa, rodar para casa, tirar a roupa molhada, tomar um banho e dormir. (RAMOS, 2013, p. 135)

Por fim, o desfecho da narrativa caracteriza-se pelo retorno do foco narrador onisciente neutro, que finaliza o conto direcionando o olhar para aquele que havia atuado como voz de fundo de todos os processos mentais narrados na história: o escritor decadente.

Retiraram-se.

O escritor decadente acompanhou-os ao portão balbuciando agradecimentos. Quando o automóvel se afastou, recolheu-se, meio trôpego, ficou à porta, esfregando as mãos, levemente comovido. Depois abraçou o rapaz zarolho e o velho bicudo. Supunha que os três lá fora lhe atacavam ferozmente a literatura. Sacudiu a cabeça, tornou a esfregar as mãos: tinha tido um pequeno triunfo e não queria pensar em coisas tristes. (RAMOS, 2013, p. 135)

O entrelaçamento de modalidades discursivas de *Vidas secas* sobre o qual Bueno (2006) discorre também pode ser encontrado na organização da narrativa “Uma visita”,

pois a ausência de um narrador que se mantenha integralmente na narração e que, portanto, opta por delegar o ato de narrar para os personagens como forma de melhor representar o outro faz com que o efeito alcançado nessa representação seja mais efetivo e, de fato, se aproxime mais da mensagem pretendida. Nesse caso, temos a voz de um diretor que traz inquietações mais pragmáticas, enquanto o romancista e a cantora enveredam por feixes memorialísticos que trazem à tona diversas frustrações individuais.

Capítulo 3 – A narrativa memorialística de *Insônia*

3.1 A narrativa memorialística

A autobiografia pode ser definida de modo bastante genérico como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 16) e, num sentido mais amplo, como “qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2008, p. 62).

Apesar de vagas, tais definições estabelecem pontos importantes a serem considerados quando tratamos do gênero autobiográfico: a necessidade de um movimento retrospectivo acerca de sua própria vivência, a expressão de emoções e sentimentos que constituem uma personalidade e a existência de um contrato proposto pelo texto literário. Esses preceitos caracterizam grande parte dos estudos sobre autobiografia, pois tratam do problema da constituição do texto confessional e da relação de subjetividade implícita que marca o vínculo entre destinador e destinatário da autobiografia.

A trajetória do gênero autobiográfico, inevitavelmente, recua às confissões de Santo Agostinho como precursor desse gênero literário. De acordo com Goodwin (1993), suas confissões originaram algumas convenções da autobiografia como a descrição de um eu íntimo, a busca pelo significado do passado e a narração de um evento que modifica a história de um indivíduo. Santo Agostinho deu origem ao que ficou conhecido como autobiografia confessional ou espiritual, em que a trajetória rumo à santidade é a trajetória rumo ao autoconhecimento. A conversão de Santo Agostinho como evento divisor de águas explicita o foco religioso da Idade Média, que declarava o homem, primeiramente, como ser pecador. No entanto, em suas confissões, Santo Agostinho escolhe narrar apenas os acontecimentos pertencentes ao traçado que está esboçando de sua história, ou seja, omite fatos não considerados relevantes para o perfil de si mesmo que procura construir, colocando o momento de sua conversão como ponto de partida em torno do qual tudo se move.

Após os séculos XVI e XVII, há a propagação do pensamento iluminista, no qual o homem passa a ser visto, antes de tudo, como ser *humano* que se torna livre das

amarras do pensamento religioso para enxergar o seu próprio eu. Segundo Goodwin (1993), é nesse contexto que se inserem os textos autobiográficos de Montaigne, René Descartes e Jean-Jacques Rousseau, em que o ponto de partida para a autobiografia não é a jornada do eu rumo à conversão da santidade, mas sim o autoconhecimento, pois, na ausência da figura concreta de Deus como caminho a seguir, o homem se sente pronto para elaborar uma definição de si mesmo e moldar sua própria história. Starobinski (1991) pensa a autobiografia como forma mista (história e discurso) que está entre a narração em terceira pessoa e o monólogo puro, como uma experiência individual, que remete ao patrimônio comum; ou seja, o eu da autobiografia é, simultaneamente, sujeito e objeto no discurso narrativo. Além disso, o autor utiliza as confissões de Rousseau como exemplo de maturidade literária que une estilo e recordação à representação da figura humana livre da necessidade de conversão. Esse tipo de autobiografia é denominado cética ou iluminista justamente por ser marcada pela figura do eu autoprojeto, autogovernado, autocompreendido e não muda o propósito inicial do gênero, uma vez que a história de uma vida continua servindo como modelo para se entender a própria existência. A grande diferença entre a autobiografia cética e a espiritual é que a primeira expõe e mostra os defeitos do autobiógrafo, como forma de apresentar para o leitor o eu íntimo em sua totalidade; enquanto a segunda omite os fatos sobre a vida do autobiógrafo que podem desvirtuar ou desqualificar a conversão narrada.

A partir dos anos 1950, houve um maior interesse na investigação das convenções autobiográficas e no estudo da autobiografia como gênero, provavelmente pelo trauma do pós-guerra e pela popularização da psicologia freudiana, centrada na ideia de inconsciente e subconsciente como figurações de um eu esquivo que orienta o homem, muitas vezes em momentos nos quais ele não se encontra consciente dessa influência. Os estudos freudianos propõem o trabalho com o subconsciente para que ele possa emergir e, dessa forma, possibilitar que o homem aja com liberdade, com a consciência da existência dessas pulsões e desejos interiores, mas sem que seja regido por eles.

Bauer (2016) destaca que, no mundo pós-guerra, a autobiografia passa a ser vista como meio de explicação de traumas, desejos e sentimentos. Portanto, o eu do presente revive o passado, sabendo da existência de um conhecimento negado a ele no momento

em que os eventos do passado ocorriam, ou seja, apreendendo um novo sentido para esses episódios de sua história. O conhecimento, no presente, dessa nuance mostra que o eu da autobiografia é diferente do eu do passado representado no texto, fazendo com que esse gênero literário, segundo Pascal (1960), possa ser visto como alternativa para descoberta de uma verdade mais profunda que o simples relato dos fatos históricos sobre um indivíduo. Lejeune (2008) afirma que

Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade (LEJEUNE, 2008, p. 121).

Ou seja, a identidade do autobiógrafo representada no texto confessional está intimamente relacionada à verdade individual, organizada na narrativa autobiográfica por meio da memória, como forma de percepção da própria existência. Sendo assim, a autobiografia, da maneira como a conhecemos, é um gênero moderno que associa conhecimento histórico (uma vez que trata, de modo geral, da vida de uma personalidade historicamente identificada) à criação artística, mas também transita e dialoga com outros gêneros da literatura íntima, tais como memória, diário e ensaio.

Diante de tamanha pluralidade de influências e conformações literárias, é válido trazer a reflexão de Candido (2011, p. 67), ao afirmar que, em certos tipos de textos autobiográficos, “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo”, dando origem a um “[...] tipo especial de memorialística: o que supera francamente o sujeito-narrador para se concentrar poeticamente no objeto e, de torna-viagem, ver o sujeito como criação” (CANDIDO, 2011, p. 67). Dessa forma, na autobiografia moderna, Candido (2011) valoriza o crivo subjetivo do indivíduo que narra sua própria história, mas ressalta a importância de determinada atitude poética e ficcionalizante nesse tipo de texto como forma de refletir o mundo e, ao mesmo tempo, refletir sobre si mesmo como criação literária.

Já os estudos de Benjamin (2012) descrevem a existência de uma memória que diverge e se distancia da experiência concreta do presente, mas cujo acesso é necessário para compreender a própria vivência. É preciso, por conseguinte, ter a consciência de que essa memória pode agir de diferentes formas sobre a experiência e sobre o processo

de recordação. Benjamin, perspicazmente, considera que é a recordação propriamente dita que norteia e conduz a obra literária, em termos estruturais e semânticos. Diferentemente de outros teóricos que se debruçam sobre o gênero autobiográfico, em “A imagem de Proust”, Benjamin (2012, p. 39) afirma que “a unidade do texto está apenas no *acto purus* da própria rememoração, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação”, já que, segundo o autor, “Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes ou depois” (BENJAMIN, 2012, p. 38). Se há vários tipos de lembrança, haverá várias conformações literárias de textos autobiográficos, tais como prosa, poesia, cartas, etc. Benjamin reconhece a finitude do fato vivido, mas afirma que a memória é marcada pela amplitude de possibilidades encaminhadas pelo fluxo da lembrança.

Benjamin (2015), em “O contador de histórias”, de 1936, descreve a memória como faculdade épica por excelência e sobre a qual não se pode exercer nenhum controle, e via na *recordação* “a cadeia da tradição que transmite o acontecido de geração em geração. É ela o elemento artístico da épica em sentido amplo” (BENJAMIN, 2015, p. 165). A recordação, segundo o alemão, é a união da memória imortalizadora do romancista, dedicada a um relato isolado de um indivíduo isolado, com a memória coletiva do contador de histórias. “Por outras palavras, é a *rememoração*, que, como lado artístico do romance, se junta à memória, ao lado artístico da narração, depois de, com a decadência da epopeia, a unidade das suas origens se ter cindido na recordação” (BENJAMIN, 2015, p.165).

No entanto, é visível que, no mundo moderno, houve uma crescente substituição da memória coletiva pela informação de caráter jornalístico, que é rápida, breve e desestimula o processo da recordação.

Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência. Todas estas formas, por seu lado, se destacam da narrativa, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para ela, não era importante transmitir a pura objectividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para o passar aos ouvintes como experiência (BENJAMIN, 2006, p. 109).

Benjamin reflete

sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista da sociedade) e uma reflexão *convergente* sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (...), portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o *trauma*, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

Em “A imagem de Proust”, Benjamin (2012) aponta para a aproximação entre a memória involuntária e o esquecimento integrante do processo ao qual chamamos aqui de recordação, pois, para o filósofo alemão, o acontecimento vivido precisa do esquecimento para ser rememorado. O *continuum* da rememoração é a denominação benjaminiana para tal caminho percorrido pelo acontecimento vivido. É nesse trajeto que a memória conservadora elabora as lembranças volúveis e as organiza em forma de texto, num processo que ele aproxima ao oposto do trabalho de Penélope. Enquanto Penélope primeiro costura para depois descosturar sua tapeçaria, Benjamin afirma que o texto literário seria uma imagem invertida dessa tapeçaria ao ter como ponto de partida para a sua concepção o esquecimento, a reminiscência espontânea, para depois ser construído como unidade textual.

Ao considerarmos as reflexões de Benjamin (2012; 2006) tanto em “A imagem de Proust” quanto em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, é possível pensar que o texto autobiográfico moderno que objetiva trazer à superfície a descrição de um eu íntimo concatenada a um processo integral de autoconhecimento teria como base o processo de recordação, conduzido pela memória pura e marcado pela elaboração das lembranças, das reminiscências e do conteúdo acessível da consciência.

A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Os estudos de Benjamin sobre memória, concebendo-a como ferramenta de recuperação do vivido, sempre por meio de um processo fragmentário, relacionam-se singularmente com a autobiografia, pois reafirmam a necessidade e a dificuldade de reconstrução do passado de maneira artística, procurando ressignificá-lo.

Existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por

observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado deste gesto, o fantasma da verdade (LEJEUNE, 2008, p. 123).

Destarte, a autobiografia funciona, sobretudo, como meio de recriação da própria existência que realiza uma leitura retrospectiva do passado, dando forma e sentido ao que parecia absurdo e atuando por meio da relação com a memória de modo a tornar possível esse processo de recordação. Sendo assim, procuramos trazer à luz algumas considerações sobre a memória no texto autobiográfico, que serão importantes para o percurso de análise pretendido dos contos de *Insônia*, de Graciliano, cuja produção é singularmente reconhecida pela íntima relação entre ficção e memória.

A obra de Graciliano Ramos é vista por Candido (2012) como um arco, um vetor, que tem como ponto de partida a observação do mundo e como destino a descrição do eu, ou seja, sua obra parte da ficção e chega à confissão.

A obra de Graciliano é como um vetor cujo vértice aponta para um desfecho cada vez mais assumidamente pessoal quanto à forma. Conforme se trilha o caminho de volta, ao ponto de sua origem, porém, percebe-se que a forma (autobiográfica) é mais uma consequência do que escolha: é um desdobramento natural de toda a trajetória percorrida pelo desejo íntimo do escritor de significar a si mesmo: a forma possível de significar simultaneamente a história do homem que foi Graciliano e a história do homem como ser social. Do menino maltratado ao homem encarcerado, a trajetória de Graciliano simboliza o desvalimento do homem histórico em vários aspectos, fazendo refletir a dinâmica do seu modo abstrato de ser em uma forma de gênero aproximadamente concreta. Ou seja, a autonarrativa será tanto mais definida com relação à forma quanto mais imperiosa sua necessidade de representar o homem, apresentando-se a si mesmo. (AMORIM, 2010, p. 78).

Amorim (2010) sintetiza de forma bastante satisfatória a obra de Graciliano, evidenciando os traços mais marcantes de sua produção literária, em que o escritor, “memorialista por impulso e ficcionista pelo domínio da técnica” (PÓLVORA, 1975, p. 16), trouxe de diversas maneiras o drama social filtrado pelo drama do indivíduo.

Afinal, usar a elaboração discursiva para reconstruir partes da própria vida através da memória significa, em certa medida, lançar mão da ficção, especialmente quando os fatos distam mais de dez anos do momento da narrativa, como em *Memórias do cárcere*. Neste livro, o ponto de vista do eu narrado (...) só pode ser resgatado pela visão do eu narrador que se debruça e julga seu próprio passado. É este eu narrador, pois, quem reproduz as experiências do outro, passando-se

por ele e relatando, a partir de uma realidade totalmente nova, as atrocidades ocorridas há uma década. (AMORIM, 2010, p. 90).

Dessa forma, a memória atua como forma de percepção da própria existência, a partir da reelaboração da realidade por meio de uma atitude ficcionalizante. Em Graciliano Ramos, a transformação interna do indivíduo e o caráter exemplar da mudança fornecem o assunto para o discurso narrativo no qual o eu é tanto sujeito como objeto. Vemos, na obra do alagoano, a individualidade da autobiografia e o caráter coletivo da memória alinhados à construção de uma experiência

conjugada ao conceito de verossimilhança: antecedendo a arte existe a vida, que deve ser comunicada de forma convincente e orgânica. É preciso sacar de dentro de si aquilo que tenha a faculdade de produzir um efeito real ou aproximado da experiência de outros homens. A representação, assim, tem para ele um potencial referencial que esteia em experiências subjetivas, reiteradas na coletividade. Dessa forma, compreende-se o paradoxo de ser e não ser personagens, não havendo incoerência entre as duas afirmações. (AMORIM, 2011, P. 346-7).

Nesse sentido, podemos aproximar as considerações de Amorim (2011) às de Benjamin (2006). De acordo com este último, é a partir da absorção dos estímulos da sociedade do choque que se pode constituir a experiência moderna, vista por ele como a “destruição da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 2006, p. 148). Assim, a experiência moderna estaria intimamente ligada à consciência da perda da autenticidade e do caráter místico, de forma geral, da obra de arte, como alternativa para estabelecer um novo tipo de relação com a vivência da modernidade. Além disso, as reflexões benjaminianas também entendem a memória como ferramenta de recuperação do vivido. Diante dessa ótica, é possível considerar a memória como possibilidade de leitura para algumas narrativas que integram a coletânea de contos *Insônia* (1947), de Graciliano Ramos, como “O relógio do hospital” e “Paulo”, por exemplo, uma vez que o próprio Graciliano, ao relatar sua experiência na prisão, revive e reflete o processo de escrita dessas narrativas, no segundo volume de *Memórias do cárcere*:

A lembrança do hospital se agravava quando me abatia preguiçoso no colchão, de barriga para cima, a olhar os casebres do monte, os indivíduos que subiam e desciam a ladeira vermelha. E o desejo me chegou de narrar sonhos, doidice, rumor de ferros na autoclave, os gritos horríveis de uma criança, um rosto sem olhos percebido na enfermaria dos indigentes e as roncadas pancadas de um relógio invisível. Já me surgira a idéia de escrever isto. Voltava agora com insistência. Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. (RAMOS, 1985, p. 207)

Desse modo, “O relógio do hospital” e “Paulo” apresentam-se como narrativas que relatam fragmentos de memória do escritor Graciliano Ramos relacionadas ao período em que ele esteve internado, mas que foram redigidas durante a experiência prisional do escritor. Sendo assim, o espaço do hospital relatado nesses dois contos muito dialoga com o espaço do cárcere em que o autor se encontrava no momento da escrita. O conhecimento de que os eventos narrados nesses dois contos têm ligação com a vivência na prisão permite que se desenvolvam novas leituras para as peças mencionadas, contemplando tanto os aspectos memorialísticos como os aspectos ficcionais.

3.2 Recuperação do vivido: o percurso da memória em *Insônia*

Eco (1994, p. 137) já apontava a ficção como meio de estruturar a experiência passada e presente por meio da memória individual e da memória coletiva. Da mesma forma, Pólvora (1975), ao pensar a narrativa memorialística na literatura brasileira, também o fazia associando-a à narrativa de ficção, em cuja aparente impessoalidade são diluídos os traços autobiográficos e os trechos de recordações:

“O memorialismo talvez não chegue ainda a impor-se como gênero na ficção brasileira. São relativamente poucos os livros de memórias, embora sobre os depoimentos históricos e políticos acidentais. A memorialística, como formação, experiência e peripécia de vida, como acervo cultural e código de humanismo, terá de ser procurada alhures, na ficção, onde está entranhada e diluída.” (PÓLVORA, 1975, p. 56)

Em Graciliano Ramos, como descreve Candido (2012, p. 98), esse processo se dá de modo bastante particular, pois “sua obra não nos toca somente como arte, mas também (e para alguns, sobretudo) como testemunho de uma grande consciência, mortificada pela iniquidade e estimulada a manifestar-se pela força de conflitos entre a conduta e os imperativos íntimos”. É com base nesse raciocínio que propomos a leitura de alguns contos de *Insônia* como feixes memorialísticos da vida do escritor, em que a poética do trauma, cujos sintomas aparecem na alternância entre pessoalidade e impessoalidade, resulta na diluição da memória na narrativa ficcional. Nesse sentido, os traumas e barbárie do mundo moderno que calam e silenciam o homem, de acordo com Benjamin (2015), no ensaio “O contador de histórias”, em Graciliano, impulsionam o processo criativo e dão forma e sentido à sua obra.

a) “O relógio do hospital” e “Paulo”: as reminiscências da doença e da prisão

Graciliano Ramos, em entrevista a Homero de Senna, datada de 1948, recorda a psorite que o acometeu em 1932 e como a cirurgia que havia feito e o período que havia passado no hospital o marcaram profundamente: “Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos – “Paulo” e “O relógio do hospital” – e no último capítulo de *Angústia*. No delírio, julgava-me dois, ou um corpo com duas partes: uma boa, outra ruim” (RAMOS, 2014, p. 195). No entanto, Graciliano só irá trabalhar no processo de escritura dessa lembrança no período em que viveu encarcerado. Os trechos a seguir, extraídos do livro *Memórias do cárcere*, em que o autor se dedica a relatar sua experiência prisional, remontam à época em que Graciliano estava na Casa de Correção no Rio de Janeiro em 1936:

[...] Enfim a necessidade urgente de escrever dois contos: pegar de qualquer jeito o relógio do hospital e Paulo. Seriam contos? Não sei fazer contos: precisava livrar-me daquilo, afastar o hospital e dormir. (RAMOS, 1985, p. 207)

[...] entrei a mexer no relógio do hospital, vagaroso. Vagarosos, eu e o relógio. O tique-taque se arrastava com preguiça, e a composição também rolava assim. Duas, três linhas, suspensão e bocejos. Desviava-me da folha, distraía-me ouvindo os comentários de Pompeu Accioly ao jogo famoso de Capablanca. Imergia depois no trabalho, jogava com esforço no papel o homem sem olhos, máscara de esparadrapo vista na enfermaria dos indigentes, a agonia da criança, os ferros na autoclave, delírios, a impertinência do mecanismo roufenho e desconchavado. [...] A composição me trazia enorme cansaço, deve ter rolado bem uma semana. De quando em quando emperrava. (RAMOS, 1985, p. 208)

Duas semanas, ausentes os encadernadores, ia isolar-me na sala atravancada, apossava-me de uma banca pulverosa e embrenhava-me a custo em sofrimentos velhos. Findei o "Relógio do Hospital" e o desvário que me desdobrara. Iniciei o terceiro conto⁶. Mas esse era lastimoso e pingava com extrema dificuldade. Realmente a composição marchava sem dar-me interesse; absorvia-me nela para livrar-me das conversas tumultuosas, de confidências e planos insensatos. Desânimo. (RAMOS, 1985, p. 212).

O fato de que Graciliano utilizou essas experiências traumáticas como tema de seus contos no momento em que ele próprio vivia uma experiência traumática é digno de nota. A insalubridade do ambiente prisional, a ausência de vaidade e de pudor, a incerteza do momento em que se verá livre novamente são lembranças do ambiente prisional que aparecem tanto em “O relógio do hospital” como em “Paulo”, transfiguradas para o ambiente do hospital.

O narrador protagonista de “O relógio do hospital” salienta constantemente como a doença faz com que se perca qualquer preocupação com pequenas vaidades e convenções sociais: “Nenhum pudor. Alguém me estendeu uma cobertura sobre a nudez. Como é grande o calor, descobri-me, embora estivessem muitas pessoas na sala. E não me envergonho quando a enfermeira me ensaboou e raspou os pelos do ventre” (RAMOS, 2013, p. 33). Da mesma forma, na prisão, Graciliano se via obrigado a partilhar a cela com desconhecidos, que utilizavam o mesmo ambiente em que dormiam para fazer suas necessidades fisiológicas, ou seja, na vivência do cárcere também não há espaço para pudores, convenções e regras sociais e, em ambos os casos, no conto e nas

⁶ “Os manuscritos de “Paulo”, “O relógio do hospital” e “A testemunha” estão datados por ele (Graciliano) da *Sala de Capela* (na casa de correção, no Rio) “9 de julho”, “23 de julho” e “8 de agosto de 1936”” (MAIA, 2008, p. 103). Portanto, o terceiro conto a que Graciliano se refere nesse momento de *Memórias do cárcere* é “A testemunha”, que será analisado em seguida.

memórias, é visível a desconcertante fragilidade em que se encontra o elemento humano nessas situações.

É válido lembrar que o percurso da memória em Graciliano Ramos, de modo geral, atua como forma de salientar não o evento rememorado em si, mas sim de ressignificar a dor e as experiências traumáticas, de sobrelevar as emoções e os fatos interiores, ou seja, apesar de toda a penúria do cenário e de todo o teor grotesco da experiência vivida na prisão, Graciliano transpõe esse evento para sua obra de modo a melhor compreender o homem e o mundo em que está inserido.

O final do conto “O relógio do hospital” se assemelha bastante ao final de *Memórias do cárcere*, sobretudo pela narração do desejo de se ver livre e de quais seriam seus passos se pudesse estar fora do hospital:

Cerro os olhos, digo a mim mesmo que me fatigo à toa, bocejo, tento lembrar-me de fatos que julgo importantes e logo se tornam mesquinhos. Afinal não veio a desgraça.

Vou restabelecer-me em poucos dias. Vou restabelecer-me, passear nas ruas, entrar nos cafés. Se não tivessem levado os chinelos, convencer-me-ia de que não estou muito doente.

Procuro dormir, esquecer tudo, mas o relógio continua a martelar-me a cabeça dolorida. Espero em vão o fononar de um automóvel, a cantiga de um bêbedor, as vozes de comando, o rumor dos fechos na autoclave. Tenho a impressão de que o pêndulo caduco oscila de mim, ronco e desprumado.

Os infelizes calaram-se, todos os sofrimentos esmoreceram, fundiram-se naquela voz áspera e metálica. (RAMOS, 2013, p. 42)

O conto “Paulo”, além de tratar de aspectos referentes ao ambiente prisional em que se encontrava Graciliano no momento de sua escritura, apresenta uma narração detalhada de um processo cirúrgico semelhante ao qual o escritor foi submetido em 1932. Graciliano, em carta para sua esposa Heloísa, datada de 15 de setembro de 1932, fala da lembrança que tem dessa experiência:

[...] O que me consola é ter na barriga a cicatriz da operação e poder, às vezes, olhando para ela, enganar-me e imaginar que conquistei um ferimento na trincheira, com glória. Veja você. Se este rasgão tivesse sido feito por um soldado ignorante de anatomia, eu seria um bravo e teria virado oficial, pelo menos sargento. Como fui cortado pelo Clemente, que é doutor, não tenho merecimento nenhum. E se tivesse morrido no hospital, seria hoje um defunto ordinário, sem citação na ordem do dia. (RAMOS, 1981, p. 121)

Graciliano transpõe a batalha hipotética que menciona na carta para a batalha travada no momento da narração da cirurgia por que passa o protagonista de “Paulo”.

b) “A testemunha”: a tensa relação com a ideia de justiça

O acuação do personagem principal Gouveia, em “A testemunha”, intimidado pelas figuras representantes da justiça que se apresentam diante dele, ilustra como Graciliano via o sistema jurídico brasileiro no momento em que estava preso.

A visão do protagonista é direcionada para os suspeitos do crime que ele havia testemunhado: um gordo rico e um negro raquítico. Por meio do discurso indireto, a memória das impressões do protagonista mostra a grande desigualdade econômica, social e o desnível do sistema judiciário na apuração e administração dos casos por que é responsável. Araújo (2008, p. 152-3) conclui que esse conto “se cinge, em seu final, à justiça aos pigarros, feita para escarmento das dignidades e desterro dos humildes e inocentes”.

Durante todo o momento em que o protagonista Gouveia dava seu depoimento sobre os fatos ocorridos conforme as informações lhe ocorriam, o juiz se manteve sonolento e desatento. A partir do instante em que o testemunho de Gouveia, por meio de uma resposta mal colocada, passa a dialogar com o interesse dos envolvidos na apuração do fato, ou seja, a partir do instante em que o testemunho de Gouveia permite que o homem gordo e rico seja absolvido, o juiz desperta de seu estado sonolento e o promotor dá sinais de aprovação:

Essa resposta a uma pergunta não ouvida saiu direita: dr. Pinheiro sobressaltou-se e o promotor fez um gesto de aprovação. Gouveia se distancia dali. A mulher percebera gritos na casa vizinha, gente se comprimia na calçada, um automóvel roncava e a careca do chefe de polícia aparecera. O sangue do homem assassinado formava um riachinho que desaguava na sarjeta, a multidão assanhada zumbia, o carro do chefe de polícia buzina um negro de pernas tortas e beijo caído passava entre soldados. Tudo isso estava nos autos, mas era como história velha, escrita em língua morta. Os períodos arrastavam-se, frios e mastigados. Um crime vago, criaturas indefinidas, incompletas, ali paradas em torno da mesa. Provavelmente iam separar-se. O homem gordo seria absolvido e receberia telegramas de felicitações. Naturalmente. Ensinará boas maneiras aos filhos, brigaria com a mulher, sustentaria uma rapariga bonita, comentaria os jornais, seguro. Naturalmente. O preto seria condenado a alguns anos de prisão – e o advogado não apelaria. (RAMOS, 2013, p. 106-7)

O trecho acima ilustra como, possivelmente, por conveniência, o assassinato do vizinho de Gouveia permaneceria sem uma investigação correta. O crime seria relatado de modo vago e impreciso, encaminhando o desenvolvimento dos fatos para a

convicção de que o negro seria o culpado do crime e que, mesmo sem provas convincentes, a defesa não apelaria. Essa visão de como são arquitetadas as prisões e os julgamentos demonstra o posicionamento crítico de Graciliano diante de sua prisão, sobre a qual o escritor nunca recebeu nenhuma acusação formal. Os procedimentos dentro do sistema jurídico e prisional do país dialogam mais com interesses pessoais, portanto, do que com a idoneidade da apuração e julgamento dos crimes e acusações. Ainda dentro do prisma da fragilidade da aplicação da justiça, é válido mencionar o capítulo “Venta-Romba”, do livro de memórias *Infância*. Nesse episódio, o pai do autor narrador, recém-nomeado juiz substituto, é chamado, na ausência do juiz em exercício, para averiguar o fato de que o conhecido e inofensivo mendigo da cidade, Venta-Romba, tinha entrado em sua casa e não respondia de forma coerente aos apelos da esposa e dos filhos. Com o intuito de manter sua autoridade intacta, tanto para seus familiares presentes na situação quanto para os moradores da cidade, o pai prende e leva embora o mendigo. Graciliano, já crescido, recorda-se de sua revolta, a princípio silenciosa, diante da inutilidade da prisão de Venta-Romba, sobretudo por saber que o pai conhecia o histórico do mendigo e havia efetuado a prisão apenas para não perder o prestígio e autoridade há pouco conquistados. Graciliano, assim como o protagonista Gouveia de “A testemunha”, sente remorso por não ter se pronunciado e por ter colaborado, ainda que de forma indireta por meio de sua omissão, para a prisão do conhecido:

Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso. Não arriscara uma palavra de misericórdia. Nada obteria com a intervenção, certamente prejudicial, mas devia ter afrontado as consequências dela. Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia.

Mais tarde, quando os castigos cessaram, tornei-me em casa insolente e grosseiro – e julgo que a prisão de Venta-Romba influiu nisto. Deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira. (RAMOS, 2002, p. 224)

c) “A prisão de J. Carmo Gomes”: as reminiscências de possível acusação que resultou na prisão de Graciliano Ramos

Ricardo Ramos, em sua biografia do pai, defende que a postura de Graciliano como diretor da Instrução Pública em Alagoas desagradou a muitos, pelo aumento expressivo do número de alunos nas escolas e pelos incentivos em programas que alimentassem e vestissem as crianças em idade escolar. Somado a isso, Ricardo (2011, p. 73) lembra o temperamento opinioso e irreverente do pai, que desfiava comentários críticos sobre a

situação do país em pleno processo de instauração do Estado Novo ditatorial de Getúlio Vargas.

(Graciliano) Tinha a certeza de que sua prisão fora resultante de uma denúncia. Anônima, mas próxima. Isso aparece, mais que sugerido no início de *Memórias do cárcere*. Uma parenta o visita e, após o áspero diálogo, ele relata: “Agradei e pedi-lhe que me denunciasse, caso ainda não tivesse feito”. O tema é retomado no conto “A prisão de J. Carmo Gomes”, em que a irmã denuncia o irmão. (RAMOS, 2011, p. 72)

A rigidez moral de D. Aurora, que adotou para si os ideais do integralismo, em “A prisão de J. Carmo Gomes”, descreve o pensamento de Graciliano sobre aqueles que adotam posturas acusatórias e limitadas em nível crítico.

Gimenez (2013), no ensaio “Um capítulo inédito de Graciliano Ramos – a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes”, apresenta o texto que Graciliano havia deixado como sequência para a narrativa publicada em *Insônia*. Gimenez (2013) ressalta como a continuação desse conto ilustra a inconformidade do autor com o ocorrido, além de denunciar os efeitos desastrosos que a prisão pode gerar na vida das vítimas, como o desemprego, por exemplo. “A prisão de J. Carmo Gomes” ganha mais perspectiva se analisada em conjunto com sua sequência de capítulos. No entanto, vale ressaltar o cuidado de Graciliano ao deixar ganchos para possíveis continuações na história de D. Aurora, mas, ao mesmo tempo, dar a essa história um aspecto de completude em si mesma.

d) “Um ladrão”: a ficcionalização latente a partir de dados memorialísticos

A história narrada no conto “Um ladrão” aparece novamente nas *Memórias do cárcere*, publicada postumamente, nas palavras de Gaúcho, companheiro de cela de Graciliano Ramos na Colônia Correcional:

- Não sei como certas pessoas se metem nesta vida. Eu tive um aprendiz assim, não dava. Foi um pivete muito ordinário, e quando cresceu, chegou a descuidista, não passou a ventanista. E queria ser escrunchante. Eu dizia: - “Rapaz, deixa de novidade. Tu não tem nervos para lunfa.” Mas o desgraçado teimava em me acompanhar: - “Me leve, Gaúcho.” Eu cedia. Botava a caneta na fechadura, e o garoto começava a tremer. Um dia se estrepou. Arrumei um assalto, guardei na memória a casa toda e a vizinhança. (RAMOS, 1985, p. 95) [...] A última vez que me acompanhou endoideceu e nunca mais se levantou. Arrombei a porta, fomos à copa, achei um queijo, comemos uma banda; piquei o resto e despejei querosene em cima.
- Porquê?

- Por nada. Só para fazer miséria. Subimos uma escada. Na sala da frente estava dormindo um casal de velhos. No guarda-vestidos afanei uma carteira com grana e um bobo. Um bobo, sim senhor, um relógio. Andei na casa toda, que não é direito sair deixando gaveta fechada. No oratório havia muito santo, mas nessas coisas de religião eu não mexo. Enfim consegui muamba regular para o intrujão. No derradeiro quarto vimos uma lindeza com os peitos de fora. Aí o sujeito perdeu a ação, ficou besta, de olhos arregalados, como se estivesse diante de uma imagem do altar. Puxei a manga dele, chamei e tornei a chamar: - “Vamos embora.” Nem ouvia. De repente subiu na cama e deu um beijo na boca da moça. Calcule. Foi encanado e escrachado, natural. Larguei-me escada abaixo, soltei a muamba, saí da casa, atravessei o jardim, pulei a grade. Felizmente salvei a carteira e o bobo. (RAMOS, 1985, p. 96)

A experiência prisional também resultou em repertório para a construção de enredos ficcionais, primorosamente elaborados, como é o caso do conto “Um ladrão”, em que o real é fundido ao discurso do protagonista e em que a história da personagem ultrapassa o limite do anedótico e encerra um caráter extremamente investigativo do interior da mente do personagem principal. Gaúcho é mencionado no conto como o criminoso mais experiente que introduziu o personagem principal no mundo do crime. Os elementos citados na história de Gaúcho, como o queijo em cima da geladeira, o oratório, as pancadas do relógio, são todos introjetados na ação dramática a partir da visão do ladrão iniciante. Na criação de “Um ladrão” é possível perceber o processo de ficcionalização latente na obra de Graciliano Ramos a partir de dados memorialísticos.

e) “Luciana”: construção de enredo em diálogo com a narrativa memorialística de *Infância*

A protagonista do conto “Luciana” e o narrador autobiográfico de *Infância* se aproximam pela ambientação dessas narrativas relacionadas ao universo infantil, mas sobretudo pela temática da apropriação da linguagem e da violência como atitude de primeira ordem na educação doméstica.

Cristóvão (1977) já apontava a recorrência de uma perspectiva metalinguística na obra de Graciliano, em que narradores e personagens fazem reflexões ao nível da palavra como signo, as quais afloram no problema de sua formação e valor, como é o caso dos capítulos de *Infância* relacionados ao processo de aprendizagem e inserção no

ambiente escolar e o caso do conto “Luciana”, marcado pelo reconhecimento e apropriação de novos vocábulos dentro da realidade do universo infantil.

Em *Infância*, no capítulo denominado “O Inferno”, cuja temática é semelhante à do capítulo “O menino mais velho”, de *Vidas secas*, o narrador autobiográfico deseja saber a significação exata da palavra inferno. Ao questionar a mãe, ela o instiga a não pronunciar essa palavra em voz alta, pois era um nome feio que se relaciona à ideia de um lugar ruim, repleto de fogueiras e povoado por pessoas em eterno desencontro e desentendimento. Ao queimar o dedo na fogueira das festas de S. João, o narrador se pergunta se seria possível pessoas resistirem a tanto tempo no fogo. Novamente, o garoto se dirige à mãe e pergunta se ela já esteve no inferno para ter tamanha certeza da descrição do lugar:

[A mãe] 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?

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. (RAMOS, 2002, p. 73)

“- 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 de 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-me chineladas e outros castigos oportunos. (RAMOS, 2002, p. 74)

“Luciana”, por sua vez, procura ela mesma definir o significado da palavra “diabo” e não aceita a imposição da cozinheira que lhe havia dito que o diabo tinha chifres, rabo e que remetia a algo ruim:

Lugares diferentes da calçada tranquila, do quintal sombrio. Na esquina do quarteirão principiava o mistério: barulho de carros, gritos, cores, movimento, prédios altos demais. Talvez o diabo dormisse num deles. Em qual? Desanimada, confessou interiormente a sua ignorância. Não tinha notícia do que havia além das portas de vidro onde se expunham objetos inúteis. E relativamente ao diabo, só podia

garantir, baseada nas informações da cozinheira, que ele era preto, possuía chifres e rabo. Chifres e rabo. Para quê? Admirou-se dessa extravagância. Que precisão tinha ele de chifres e de rabo? Preto, estava certo. No bairro moravam alguns pretos, sem chifres nem rabo. E se a cozinheira estivesse enganada? No espírito de Luciana, pouco inclinado a dúvidas, a pergunta esmoreceu, mas a indecisão momentânea descontentou-a: se privassem o diabo daqueles apêndices, ele ficaria reduzido, um brinquedo ordinário. Estremeceu maravilhada, num susto que encerrava prazer, uma visão patenteou-lhe a figura monstruosa. Certamente onde o diabo tinha gênio ruim, em horas de zanga batia nas pessoas com o rabo, espetava-as com os chifres. E retinto, da cor de seu Adão carroceiro. Mas seu Adão era bom, seu Adão era ótimo: quando via crianças chorando extraviadas, recolhia-as, contava histórias lindas, ria mostrando os dentes alvos. Procurou reconstituir uma das histórias, desviou-a lembrando-se do que lhe sucedia ao apejar da carroça e apresentar-se a mamãe. (RAMOS, 2013, p. 57)

Neste momento, o que Luciana não gostaria de lembrar é o fato de que, por mais que o carroceiro pedisse que a mãe tivesse paciência com a garota, bastava que ele saísse para que a mãe puxasse as orelhas da filha e batesse nela. No entanto, ela se sentia protegida pela convicção de que era especial, pois sabia onde o diabo dormia:

[...] A fala ranzinza (do tio) feria-lhe os ouvidos, dedos finos e nervosos agarraram-na. Um susto, a impressão de ter perdido qualquer coisa e achar-se em risco. Findo o sobressalto, imaginara-se protegida por entidades vigorosas e imortais. Agora a frase do tio Severino firmava-lhe a convicção. (RAMOS, 2013, p. 58)

Cunha (2017, p. 227), ao analisar *Infância*, definida como uma “composição híbrida”, com “trama narrativa feita de um conjunto de elementos que a colocam em um lugar de fronteira entre autobiografia e ficção”, destaca o papel da descrição como forma de reconstrução de figurações deformadas no limite do fragmentário numa relação com uma realidade densa e problemática. Do mesmo modo, em “Luciana”, é possível refletir como a narrativa também remete à representação de uma relação tensa com a realidade demonstrada. A maneira como Luciana se relaciona com a linguagem, de forma crítica e criativa, faz com que ela se sinta protegida diante da realidade de injustiças e, muitas vezes, de violência gratuita a que é submetida.

PARTE 3 - O conto literário na coletânea *Insônia*

Capítulo 4 - Poética do conto literário: apropriações e aproximações do gênero em *Insônia*

4.1 Breve introdução ao gênero literário conto

Gotlib (2006), em *Teoria do conto*, afirma que os contos modernos se afastam de certas ações ou fundamentos constantes e se desdobram em outras ações miúdas, de nossa realidade cotidiana, além de representarem em si mesmos o modo moderno de narrar, formando a “matriz da narrativa moderna contemporânea” (GOTLIB, 2006, p. 57). Para a autora, a fluidez do conto é resultado da antiguidade do gênero, uma vez que este surgiu como forma de narrar a percepção de eventos individuais dentro do contexto maior dos acontecimentos corriqueiros do cotidiano.

Friedman (1988), por sua vez, traz a contração como a base diferencial do conto, ou seja, para o crítico, mesmo que haja uma ação longa a ser desenvolvida, o conto a irá desenvolver melhor em uma forma contraída ou em proporções reduzidas. Essa seria sua marca distintiva em relação aos demais gêneros.

Kiefer (2011, p. 301-312) determina que o elemento de eficácia do conto ocidental é a essencialidade. O primeiro suporte imaterial do conto é a memória. Essa primeira forma de manifestação do gênero conto é marcada por um modelo estrutural repetitivo, por um caráter moral, pedagógico e religioso, extraídos da vida prática, o que Kiefer (2011) denomina de exemplaridade, conceito que se assemelha à ideia de experiência de Benjamin (2015). As características primitivas do conto que foram mantidas são a brevidade, a unidade e a totalidade. No entanto, a temática e a recepção foram alteradas, pois, no mundo industrial, há a perda da exemplaridade ou experiência e o suporte de recepção passou da forma oral para a forma escrita. Além disso, o gênero tornou-se mais sofisticado, intrincado e artístico dentro da grande variante ocidental.

O trabalho da *Poética do conto*, de Kiefer (2011), está centrado na produção, crítica e literária, de Poe, Cortázar e Borges, uma vez que os três escritores publicaram contos e se debruçaram sobre o estudo desse gênero. Kiefer (2011, p. 42) pontua que “se William Shakespeare inventou o humano, como o afirmou Harold Bloom, Edgar Allan Poe inventou o homem moderno, esse centauro desesperado, meio máquina, meio homem, meio anjo, meio fera”. A originalidade dos enredos de Poe, pensados em meados do século XIX, dialogou com descobertas posteriores da psicanálise do início

do século XX e pode ser estudada como representação aguda do homem moderno em constante processo de difusão de si mesmo. Segundo Kiefer (2011, p. 43), a poética de Edgar Allan Poe estrutura-se em torno do eixo do procedimento construtivo (gênero, tema, enredo e extensão) e do eixo do tratamento dos meios expressivos (estilo, linguagem e tom da narrativa). Poe, em sua “Filosofia da composição”, relaciona a extensão do texto à velocidade do tempo de leitura e cultua a brevidade como forma de garantir a unidade de efeito de sua produção literária, o que resulta em uma linguagem mais eficiente e funcional. A essencialidade e a contração defendidas por Poe se relacionam com o princípio da unidade, brevidade e totalidade, características primitivas do conto.

A poética de Júlio Cortázar recebe influência de Poe, uma vez que o argentino foi estudioso e tradutor da obra do norte-americano. Em *Alguns aspectos do conto*, Cortázar (2011) faz uma analogia do conto com a luta de box, ao defini-lo como incisivo, mordente e sem tréguas. Cortázar também ressalta a importância da brevidade como elemento característico do conto. A condensação de tempo e espaço promovem a tensão (maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta) e intensidade do conto que resultam na significação.

De acordo com Kiefer (2011, p. 213-4), a noção de esfericidade de Cortázar aproxima-se da noção de efeito de Poe, pois, para o argentino, “o conto esfera não pode fazer nenhuma concessão ao gosto, à moda, sob pena de trair sua ética da resistência” (KIEFER, 2011, p. 213), o conto-esfera atuaria como, passagem, “alegoria do mundo, da arte, de valores incorruptíveis” (KIEFER, 2011, p. 213). Dessa forma, é possível pensar que o tema é um aspecto importante ressaltado por Cortázar em seu ensaio. O trecho abaixo, extraído do ensaio do argentino, demonstra como ele se vale de imagens para delinear a sua perspectiva sobre o gênero conto:

[...] o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, [...], se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 2011, p. 152-3)

Por fim, Kiefer (2011) traz a visão de Borges sobre os contistas Poe e Cortázar, que o antecederam. Borges salienta a valorização da capacidade criativa, ironia sutil, esforço produtivo e a gênese do conto policial da obra de Poe. Já sobre Cortázar, Borges destaca que a porosidade e a simultaneidade temporal constituem o eixo central da narrativa cortazariana (KIEFER, 2011, p. 235-36), aliados a um estilo sintaticamente descuidado e semanticamente rigoroso e à trivialidade dos personagens e do enredo.

Borges se volta também para a obra de Hawthorne, contemporâneo de Poe, ao lembrar que o ponto de partida para os contos do americano são as situações. Kiefer (2011, p. 243) ressalta que Borges percebeu como a metáfora relaciona a imagem do sonho à da representação teatral nos contos de Hawthorne e que o autor utiliza diversas imagens e abstrações como forma de apreensão da realidade.

Ao fim, é possível relacionar a poética do conto dos três escritores da seguinte forma: “se em Poe o núcleo da poética do conto é a unidade de efeito, e em Júlio Cortázar, a esfericidade, em Borges é a duplicação da fábula, que reproduz a tese de Platão, de um mundo inteligível e outro sensível” (KIEFER, 2011, p. 254). Além disso, em Borges, a poética também deve ser buscada nos próprios contos, pois a produção literária do escritor elide a diferença entre ensaio e ficção. Na contística de Borges, há a predominância da onisciência neutra, e vemos a metaficção como elemento estruturador da sua contística:

A literatura, [...], não imita a realidade, ela é uma outra realidade, irmã do sonho, do devaneio, do delírio. Porque não podemos ter certeza de estarmos ou não sendo sonhados, resta-nos apenas sonhar outras tantas incertezas. E uma delas é a ficção, este sonho do sonho, terceiro grau de afastamento da verdade platônica, simulacro do que cremos ser o real. (KIEFER, 2011, p. 297-8)

Kiefer (2011, p. 44) também demonstra interesse no gênero *sketch*, que pode ser definido como uma “composição breve, leve ou informal”, de “sondagem introspectiva e diluição do enredo”. Esse gênero, estático em oposição ao conto, que é dinâmico, é marcado por ausência de enredo e tempo narrativo, pela acentuada presença do autor onisciente intruso e pela descrição marcada pelo confinamento espacial. No final do século XIX e começo do século XX, certos elementos do *sketch* retornarão com grande vigor. A sondagem introspectiva e a diluição do enredo serão fatores determinantes na contística cultivada nas produções de Anton Tchekhov e Katherine Mansfield, por exemplo, que são denominadas por Kiefer (2011) como a variante da modernidade oriental do conto, justamente pelo maior desenvolvimento da ambientação, do caráter

introspectivo e de certa dissolvência do enredo no interior da narrativa, fato interior e de certa em oposição à variante ocidental do conto, exemplificada, sobretudo, pelas produções de Poe, Cortázar e Borges.

Para Bosi (1977), o conto é o destino da ficção contemporânea, por se tratar de uma escrita moderna, de um texto sintético, pelo convívio de tons, gêneros e significados. O conto atua, segundo ele, entre as exigências da narração realista, dos apelos da fantasia e das seduições do jogo verbal; além disso, incorpora o narrativo lírico e o narrativo dramático, beira o documento folclórico, a crônica da vida urbana, o drama do cotidiano burguês, o poema do imaginário às soltas, o que lhe confere, nos termos de Bosi (1977), um caráter singularmente plástico.

De acordo com Bosi (1977), em *O conto brasileiro contemporâneo*, o eixo condutor em torno do qual o conto é criado são as situações vividas pelo homem contemporâneo. Enquanto para o conto a palavra-chave é situação, para o romance, a palavra-chave é evento.

O crítico brasileiro, assim como Cortázar (2011), defende a ideia de que “[...] o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação [...] o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção” (BOSI, 1977, p. 9). Portanto, é possível pensar que:

Durante esse processo de busca e invenção enfrentam-se o narrador e o fluxo da experiência: este acabará sendo a substância narrável, aquela ‘matéria vertente’ de que fala Riobaldo no *Grande Sertão*. O narrável vai se formando, de frase a frase, mediante a operação da escrita ficcional: é esta que sonda, no universo possível, móvel e aberto da existência, aquelas situações que vão ser significadas e resolvidas em tema e em estilo. (BOSI, 1977, p. 9)

Ao longo de seu ensaio, Bosi (1977) salienta alguns procedimentos do gênero conto na literatura brasileira, principalmente a partir da importante experiência estética do Modernismo e da prosa experimental de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como, por exemplo, a unidade da metáfora do sertão em Guimarães Rosa e a dispersão e fluidez da versão existencial do “mundo” de Clarice Lispector. Em relação à organização e escolha das modalidades linguísticas, o autor destaca que “sobretudo Rubem Braga, Graciliano Ramos e Marques Rebelo me parecem representar os modelos de uma forte concisão no arranjo da frase e de uma alta vigilância na escolha do vocabulário, marcas da sua modernidade em termos de um Realismo crítico” (BOSI, 1977, p. 15).

Como influências da literatura universal na produção contística da literatura brasileira, Bosi (1977) destaca os autores do conto intimista, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Gide, por exemplo, e os autores da prosa fantástica e metafísica, Poe, Kafka e Borges (além do teatro de Pirandello, que influencia a obra de Murilo Rubião) e a violência retratada em Hemingway, Steinbeck, Faulkner, que delinearam a pungência cruel de Dalton Trevisan e o brutalismo norte-americano na concepção de linguagem de Rubem Fonseca. Dessa forma, “o segundo modernismo e a literatura de fora mais divulgada a partir de 40 foram, portanto, o principal quadro de referência estilístico do conto brasileiro dos últimos vinte e cinco anos (1950-1974)” (BOSI, 1977, p. 15).

Por fim, o crítico prevê que

O conto de hoje, poliedro capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária, se constituiu no espaço de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa e empenhada na significação, mas não forçosamente modernista). [...] É muito provável que o conto oscile ainda por muito tempo entre o retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra. (BOSI, 1977, p. 21-22)

Bader (1945) define como base para o “enredo tradicional” dos contos o senso de unidade da obra pelo leitor, originado a partir da focalização do narrador sobre os conflitos e a resolução dos conflitos.

No entanto, muitas são as inovações na constituição da narrativa moderna. Sendo que

As principais diferenças dentre essas mudanças (na técnica narrativa moderna) são o limite mais restrito do tema e o método indireto da narração. O desejo do escritor moderno por realismo faz com que ele focalize um momento limitado de tempo ou um espaço limitado de ação para que isso seja inteiramente explorado e interpretado. (...) o leitor deve suprir as partes que faltam do enredo tradicional em muitos contos modernos. (BADER, 1945, p. 88, tradução nossa)⁷

May (1993), em “Reality in the Modern Short Story”, ao analisar as narrativas curtas dentro do panorama da narrativa moderna, define o conto moderno como o equilíbrio entre o lirismo dos eventos da vida privada e o realismo da vida pública.

⁷ Cf. original: Chief among these changes (in the modern technique) are the stricter limitation of subject and the method of indirection. The modern writer's desire for realism causes him to focus upon a limited moment of time or a limited area of action in order that it may be more fully explored and understood. (...) the reader must supply the missing parts of the traditional plot in many modern short stories. (BADER, 1945, p. 88)

Desse modo, é possível pensar o conto como uma forma de narrativa de ficção que lida com um fragmento, uma parte da vida que se destaca diante de sua totalidade.

Portanto, no contexto de produção e publicação dos contos de *Insônia*, faz-se necessária uma análise das narrativas deste livro que considere essa mudança no modo de narrar moderno, em que a narrativa “fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (GOTLIB, 2006, p. 29), ao desmontar o esquema tradicional de ação e conflito.

4.2 As narrativas de *Insônia* e o gênero conto

As análises das narrativas de *Insônia* realizadas na segunda parte deste trabalho pelo viés da ficção e da memória trazem a experiência individual que se converte em relato universal. No entanto, além da configuração estética e temática dos contos de *Insônia*, outro aspecto interessante a ser ressaltado acerca da crítica literária a respeito deste livro é o questionamento acerca da classificação das peças dessa coletânea dentro do gênero conto. Lins (1963), por exemplo, em seu ensaio “Valores e misérias de Vidas secas”, no qual tece uma crítica essencialmente positiva sobre a obra de Graciliano, propõe que “O volume de contos de *Insônia*, com exceção de duas ou três peças, representa a parte fraca da obra do Sr. Graciliano Ramos. [...] Rigorosamente, nenhum deles é um conto.” (LINS, 1963, p. 168).

Cristóvão (1977, p. 13) já pontuava que, em Graciliano, “é corrente a indistinção de fronteiras entre gêneros”. Não procuramos olhar para as narrativas de *Insônia* apenas com o objetivo de realizar classificação normativa dentro do gênero conto, mas sim pensar como as inovações da narrativa moderna dentro do gênero refletiram no processo de criação das peças do livro.

É possível pensar, portanto, que houve uma intensificação no arco que direciona o percurso de criação de Graciliano na produção de seus contos, devido, sobretudo, às próprias especificidades do gênero, já que este último requer

(...) um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 2011, p. 157).

Nos contos de *Insônia*, há essa concisão, que permite apresentar concomitantemente os personagens, o ambiente e a história narrada, originando “um estilo baseado na intensidade e na tensão” (CORTÁZAR, 1999, p. 157), e, singularmente, nos contos “O relógio do hospital”, “Paulo”, “A testemunha”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Um ladrão” e “Luciana”, essa intensidade coloca-se, simultaneamente, ao lado de outros títulos autobiográficos de Graciliano, ao retratar extratos de memória do autor. Além disso, é possível observar como a natureza da ficção dos contos dialoga com as características do *sketch*, apontadas na seção 4.1 deste

capítulo, por seu caráter introspectivo de descrição de fatos interiores e pela diluição do enredo. No entanto, narrativas como “Um ladrão” aproximam-se de outros gêneros literários, como a anedota, já que prezam pela narração de uma história de caráter peculiar.

Por fim, é possível associar a variante da modernidade oriental do conto de Kiefer (2011) ao modelo intimista de conto de Bosi (1977), enquanto a variante da modernidade ocidental de Kiefer tem seu correspondente na prosa fantástica e brutalista de Bosi. É possível pensar a contística de Graciliano Ramos a partir das narrativas de *Insônia*, dentro da variante oriental, intimista, que prima pelo desenvolvimento dos fatos interiores e também da variante ocidental, metafísica e com traços de violência. No entanto, nos contos de *Insônia*, a violência não é representada de modo incisivo e detalhista, mas sim incorporada aos enredos de forma simbólica, por meio do esmagamento das individualidades dos personagens, como é o caso da angústia dos protagonistas dos contos “Insônia”, “O relógio do hospital”, “Paulo” e “Um pobre diabo” e da sufocante e culposa tortura mental vivida por meio do processo de rememoração e do processo de avaliação da realidade que cercam os protagonistas de “Um ladrão”, “Luciana”, “Minsk”, “Ciúmes”, “A testemunha”, “Dois dedos”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Uma visita” e “Silveira Pereira.

Considerações finais

As narrativas de *Insônia*, conforme demonstrado, não foram protagonistas dos principais estudos críticos sobre a obra de Graciliano, e chegaram a ser, em alguns casos, consideradas acessórias em sua obra, nas palavras de Candido (2012); a parte fraca da produção do autor, nas palavras de Lins (1963), e “sobras emocionais de suas obras maiores”, de acordo com Pólvora (1975, p. 16).

No entanto, é válido ressaltar que, segundo Candido (2012), há um arco de criação na obra de Graciliano Ramos, que parte da ficção e pousa na confissão, e que, segundo Cristóvão (1977), o romance é o centro para onde convergem as influências na literatura de Graciliano Ramos, além de o conto ser o gênero que primeiro influencia e atua como eixo base para a produção de suas narrativas, tanto de ficção como de memórias. Nesse sentido, procuramos pensar as peças de *Insônia* como constituintes relevantes dentro da obra do escritor, como forma primeira de elaboração da narrativa e também como produções que trazem em seu material literário narrativas de teor ficcional e memorialístico e contribuem para a principal característica da produção literária de Graciliano: a busca pelo essencial no depoimento humano, de acordo com Araújo (2008). A análise realizada neste trabalho demonstrou de que forma os contos da coletânea incorporam a reflexão de experiências vividas representadas ficcionalmente como modo de traduzir uma visão de mundo, a partir de uma junção singular entre os elementos ficcionais e testemunhais da obra de Graciliano Ramos.

Ao final, trouxemos uma reflexão sobre a categorização genérica das narrativas de *Insônia* como contos, questionada por Lins (1963), em que procuramos descrever as peças do livro como contos que dialogam com outros gêneros literários, tais como a anedota e o *sketch*, e que se apropriaram de técnicas literárias como o monólogo interior. Dessa forma, também analisamos as narrativas de *Insônia* como contos que ilustram a influência das variantes da modernidade ocidental e oriental do conto, elencados por Kiefer (2011), na literatura brasileira, uma vez que elas primam tanto pela representação de uma violência simbólica, quanto pela descrição de fatos interiores.

Bibliografia

- AMORIM, M. S. O trajeto autobiográfico de Graciliano Ramos. *Romance notes*, v.51, p. 343-351, 2011.
- _____. Autodiegesse, ficção e pacto: os livros pessoais de Graciliano Ramos e o conceito de autobiografia. *Hispanófila*, n. 159, p. 77-93, 2010.
- ARAÚJO, J. S. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- BADER, A. L. The Structure of the Modern Short Story. In: _____. *College English*. v. 7, n. 2, p. 86-92, nov. 1945. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/371089>>. Acesso em: 28/02/2014.
- BARROS, M. L. P. Tempo e memória. *Alfa: Revista de Linguística*, v. 53, p. 537-555, 2009.
- BARTHES, R. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: _____. *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução: Maria Célia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.
- BASTIDE, R. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n. 2, p. 139-142, 2001. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?Pesq=Busque+por+palavra&bib=RevistaTeresaUSP&Pasta=Teresa+-+Revista+de+Literatura+Brasileira+-+2&button=buscar>>. Acesso em: 17/02/2015.
- _____. Graciliano Ramos. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n.2, p. 135-137, 2001. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?Pesq=Busque+por+palavra&bib=RevistaTeresaUSP&Pasta=Teresa+-+Revista+de+Literatura+Brasileira+-+2&button=buscar>>. Acesso em: 17/02/2015.
- BAUER, S. W. A história do eu: autobiografias e memórias. In: _____. *Como educar sua mente: o guia para ler e entender os grandes autores*. São Paulo: É Realizações Editora, 2015. p. 143-173.
- BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica – Arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.
- _____. “O contador de histórias”. In: _____. *Linguagem, tradução, literatura: (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2015, p. 147-178.
- _____. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. *A modernidade*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2006, p. 105-148.
- BORGES, F., OURIQUE, J. L. P. O silêncio que envolve o mundo: a temática do conto “Insônia”, de Graciliano Ramos, como reflexão para as inquietudes pós-modernas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM LETRAS. 12. 2012. Santa Maria. *Anais*. Disponível em: <<http://www.unifra.br/eventos/inletras2012/Trabalhos/4633.pdf>>. Acesso em: 05/01/2015.
- BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRAGA, R. Discurso de um ausente. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n.2, p.131-133, 2001. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?Pesq=Busque+por+palavra&bib=RevistaTeresaUSP&Pasta=Teresa+-+Revista+de+Literatura+Brasileira+-+2&button=buscar>>. Acesso em: 17/02/2015.
- BRAVO, N. “Duplo”. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998. p. 261-288.
- BRAYNER, S. Graciliano Ramos e o Romance Trágico. In: _____. *Graciliano Ramos*. Brasília: Editora Civilização Brasileira, 1977. p. 204-217.

BRITO, M. Graciliano Ramos IV. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n.2, p. 163-168, 2001. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?Pesq=Busque+por+palavra&bib=RevistaTeresaUSP&Pasta=Teresa+-+Revista+de+Literatura+Brasileira+-+2&button=buscar>>. Acesso em: 17/02/2015.

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos. In: *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPR, n. 74. p. 71-85, Jan./Abr. 2008.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4 ed. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2012.

_____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 61-83.

_____. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. et al. *A personagem de ficção*. 5 d. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

CARELLI, F. “Cabotagem”. In: ABDALA JR., B (Org.). *Graciliano Ramos: Muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017, p. 177-185.

CARPEAUX, O. M. Graciliano e seu intérprete. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n.2, p. 149-153, 2001. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?Pesq=Busque+por+palavra&bib=RevistaTeresaUSP&Pasta=Teresa+-+Revista+de+Literatura+Brasileira+-+2&button=buscar>>. Acesso em: 17/02/2015.

CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 147-163

CRISTOVÃO, F. A. *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar*. 2 ed. Rio e Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977.

CUNHA, M. Z. “Infância e linguagem – percepções do velho Graça”. In: ABDALA JR., B (Org.). *Graciliano Ramos: Muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017, p. 223-230.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, C. D. D. Apontamentos sobre o lugar da ficção em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Revista Sínteses*, Campinas, v.11, p. 139-152, 2006.

FILHO, L. A. *Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvão imenso do espírito*. Brasília: Editora UnB, 2008.

FRANCO Jr., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. & ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo: Edusp, n.53, p.166-182, mar/maio 2002.

_____. "What Makes a Short Story Short?" In: *Essentials of the Theory of Fiction*. Ed. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy. Durham (NC): Duke UP, 1988. 152-69.

GAGNEBIN, J. M. “Memória, história, testemunho”. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 49-57.

GOODWIN, J. *Autobiography: The Self-Made Text*. New York: Twayne, 1993.

GASS, W. H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

GEBRA, F. M. O ritmo angustiante do pesadelo: “O relógio do hospital”, de Graciliano Ramos. *Revista Língua & Literatura*, v. 14, n. 22, p. 128-154, 2012.

_____. Subterrâneos da mente: o duplo em “Paulo”, de Graciliano Ramos. *Voos Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá*, vol. 1, n. 2, p. 74-85, 2009.

GIMENEZ, E. T. Mal sem mudança: Notas iniciais sobre *Angústia*. *USP Estudos Avançados*, São Paulo, v.26, n.76, p. 209-224, Set/Dez 2012.

_____. “Tempos de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos”. *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. Um capítulo inédito de Graciliano Ramos: a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes. *USP Estudos Avançados*, São Paulo, v.27, n.79, p. 259-270, Set/Dez 2013.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1995.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HOLANDA, S. B. “O homem cordial”. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 139-151.

ISER, W. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.” In: LIIMA, L. C. (Org.) *A teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

KIEFER, C. *A poética do conto – De Poe a Borges: um passeio pelo gênero*. São Paulo: Editora Leya, 2011.

LEBENSZTAYN, I. Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro. *USP Estudos Avançados*, São Paulo, v.26, n.76, p. 237-224, Set/Dez 2012.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, A. Valores e Misérias das Vidas Secas. *Os mortos de sobrecasaca: Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. p. 145-169.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976.

MAIA, P. M. Gênese e motivos de *Vidas secas*. In : RAMOS, G. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a sus tradutores argentinos*. Salvador : EDUFBA, 2008, p. 101-112.

MALARD, L. Posfácio. In : RAMOS, G. *Insônia*. Rio de Janeiro : Record, 2013, p. 143-156.

MAY, C. E. Reality in the modern short story. Northern Illinois University: Pennsylvania State University Press, 1993.

MELLO, A. M. L. “As faces do duplo na literatura”. In: INDURSKY, F; CAMPOS, M. C. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MILLIET, S. Novembro, 20. In: *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2 ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. P. 278-282.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 13 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

NELLES, W. Getting Focalization into Focus. *Poetics Today*, v.11, n.2, p. 365-382, Summer 1990.

PASCAL, R. *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

PÓLVORA, H. “Um aspecto de Graciliano Ramos”. In: _____. *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975, p. 13-36.

_____. “Memorialistas”. In: _____. *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975, p. 56-67.

PUCCIELLI, L. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron, 1975.

RAMOS, G. *Angústia*. 49 ed. São Paulo: Record, 1998.

RAMOS, G. *Alexandre e outros heróis*. 61 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. *Angústia*. 52. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.

_____. *Caetés*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Cartas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Cartas inéditas* de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Organização Fernando da Rocha Peres. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. *Conversas*. Organização Thiago Mito Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Infância*. 36 ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

_____. *Insônia*. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Linhas tortas*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Memórias do cárcere*. Vol 1. 20 ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Memórias do cárcere*. Vol 2. 20 ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *São Bernardo*. 93 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Um livro inédito. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n. 2, p. 83-85, 2001. Disponível em: <
<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?Pesq=Busque+por+palavra&bib=RevistaTeresaUSP&Pasta=Teresa+-+Revista+de+Literatura+Brasileira+-+2&button=buscar>>. Acesso em: 17/02/2015.

_____. *Vidas Secas*. 34 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, R. *Graciliano: retrato fragmentado*. 2 ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.

REIS, Z. C. Tempos futuros: *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. *USP Estudos Avançados*, São Paulo, v.26, n.76, p. 187-208, Set/Dez 2012.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *Texto/Contexto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SILVA, A. M. S. “As Antecipações num Conto de Graciliano Ramos”. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979, p. 39-60.

SILVA, S. A. *Papel, penas e tinta: A memória da escrita em Graciliano Ramos*. 2006. 221f. Tese – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.

SILVA, M. F. Relendo “Insônia” de Graciliano Ramos. *Leituras diversas: crônicas, ensaios e contos*. vol. 2. João Pessoa: Ideia, p. 184-192, 2014.

SIMÕES, M. M. *O Processo de criação de Graciliano Ramos*. 1996. 129f. Dissertação - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 1996.

STAROBINSKI, J. Os problemas da autobiografia. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 187-207.

TELES, G. M. “Para uma poética do conto brasileiro”. *Revista de Filología Románica*. v. 19, 2002, p. 161-182.

TODOROV, T. “As Categorias da Narrativa Literária”. In: BARTHES, R. *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução: Maria Célia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.