

Maria Margarida Simões

O Processo de Criação de Graciliano Ramos



MARIA MARGARIDA SIMÕES

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE GRACILIANO RAMOS

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biotecnologias, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Campus de São José do Rio
Preto, para a obtenção do título de Mestre
em Letras (Área de Concentração em Teoria
da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra



739/97

**São José do Rio Preto
1996**

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Introdução 08

Agradecimentos

1. Histórias de Alexandre: narrativas folclóricas 15

1.1. No meio do "faz de conta", a verdade 19

1.2. A participação dos ouvintes na construção da fantasia 33

1.3. A narração oral: estratégia de denúncia da verdade 42

- Ao professor Ismael, pela seriedade e paciência com que sempre me orientou; 45

- Aos professores Nildemir e Arnaldo, pelo incentivo e cooperação; 54

2.1. Contos narrados por uma voz etnoetiológica 56

- Às colegas Cláudia e Silvadez, que colaboraram na etapa final deste trabalho; 57

2.2. Contos narrados por uma voz heterodiegética 60

- Às funcionárias da biblioteca e da pós-graduação do IBILCE, pela atenção dedicada; 67

2.2.2. "Uma aula", "Luciana", "Mônica", "Camila", "A prova de J. CamoGomes" 70

- À Glicéria, à Cíntia, à Betinha, ao Zé e ao Hélio, pelo carinho, pela paciência e pelo estímulo nos momentos mais difíceis. 90

3. O processo de criação de Graciliano Ramos 95

3.1. Conto e romance: íntima relação 96

3.2. Inédito e a produção romanesca de Graciliano Ramos 101

3.3. Considerações do criador e da crítica 106

3.4. Histórias de Alexandre: produção esquecida 111

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Abstrat

Introdução 08

1. *Histórias de Alexandre*: narrativas folclóricas 15

1.1. No meio do "faz de conta", a verdade 19

1.2. A participação dos ouvintes na construção da fantasia 33

1.3. A narração oral: estratégia de denúncia da verdade 42

1.4. *Histórias de Alexandre* e outras histórias 45

2. *Insônia*: contos 54

2.1. Contos narrados por uma voz autodiegética 56

2.1.1. "Insônia", "O relógio do hospital", "Paulo" 57

2.2. Contos narrados por uma voz heterodiegética 66

2.2.1. "Dois dedos", A testemunha", "Um pobre diabo" 67

2.2.2. "Uma visita", "Luciana", "Minsk", "Clúmes", "A prisão de J. CarmoGomes" .. 70

2.2.3. "Um ladrão" 84

2.3. *Insônia*: projeções e recorrências 90

3. O processo de criação de Graciliano Ramos 95

3.1. Conto e romance: íntima relação 96

3.2. *Insônia* e a parodução romanesca de Graciliano Ramos 101

3.3. Considerações do criador e da crítica 106

3.4. *Histórias de Alexandre*: produção esquecida 111



Conclusão	114
-----------------	-----

Bibliografia	127
--------------------	-----

Resumo

Considerando a condição marginal em que se encontram as obras *Incônis* e *Histórias do Alexandre*, de Graciliano Ramos, este trabalho se propõe fazer uma leitura dessas produções, tendo em vista a ausência de estudos sobre tais narrativas. Além disso, uma vez que Graciliano Ramos compareceu-se com seus romances, pretendeu-se, ainda, observar de que modo *Incônis* e *Histórias do Alexandre* se aproximam ou se afastam do discurso romanesco do autor.

Constatamos, ao longo desta dissertação, que essas obras têm um papel específico dentro da literatura do autor. Um papel que deve ser resgatado, já que a situação marginal a que estão condenadas essas produções impede que sejam objeto de discussão e análise críticas.

Palavras-chave: literatura, narrativa, conto, crítica.

Resumo

Considerando a condição marginal em que se encontram as obras *Insônia* e *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, este trabalho se propôs fazer uma leitura dessas produções, tendo em vista a escassez de estudos sobre tais narrativas. Além disso, uma vez que Graciliano Ramos consagrou-se com seus romances, pretendeu-se, ainda, observar de que modo *Insônia* e *Histórias de Alexandre* se aproximam ou se afastam do discurso romanesco do autor.

Constatamos, ao longo desta dissertação, que essas obras têm um papel específico dentro da literatura do autor. Um papel que deve ser resgatado, já que a situação marginal a que estão condenadas essas produções impede que sejam objeto de discussão e análise críticas.

Unitermos: literatura, narrativa, conto, crítica.

ABSTRAT

Considering the marginal condition that Graciliano Ramos works *Insônia e Histórias e Alexandre* reflects, this study intends to make a reading of these productions having in mind the lack of critical studies about such narratives. Besides, since Graciliano Ramos devoted himself to his novels, we still intend to observe in which way *Insônia e Histórias de Alexandre* approach keep away from the author's romanesque discourse.

We verify, by along this dissertation that this work have a specific part inside of the author's literature. A paper that should be redeemed, since the marginal situation which these productions are condemned forbid them to became object of discussion and critical analysis.

Keywords: Literature, Narrative, Short Story, Criticism.



Conclusão	114
-----------------	-----

Bibliografia	127
--------------------	-----

Introdução

O objetivo central deste trabalho é fazer uma leitura de duas produções marginais de Graciliano Ramos, procurando definir a localização dessa literatura dentro da obra ficcionista do autor. Ou seja, uma vez que Graciliano Ramos se consagrou a partir de sua produção romanesca, a leitura de sua obra dentro de qualquer outro gênero só pode ser feita quando se estabelece uma comparação com seus romances, estratégia que nos permite verificar de que modo essa literatura em particular aproxima-se ou distancia-se da literatura romanesca do autor. Para tanto, porém, não partimos de uma análise pormenorizada de toda sua literatura romanesca. Pelo contrário, no contexto de sua produção marginal com sua produção no gênero romance, consideramos somente os elementos clássicos que caracterizam, distinguem e singularizam a sua obra romanesca. Nossa leitura procura, ainda, analisar o modo como esta produção foi recebida pela crítica especializada que se preocupou em desenvolver análises de romances e esboços de autor, sem, contudo, mostrar maiores interesses pelas obras que são objeto de estudo desta dissertação.

As obras que se encontram à margem na literatura de Graciliano Ramos são *Memórias de Alexandre* e *Memórias de Alexandre*. A segunda, publicada em 1944, foi reeditada com um novo título, *Alexandre e outros heróis*, após a morte do autor. Essa reedição, além de incluir "Histórias de Alexandre", traz também dois outros textos, "A terra dos marinheiros perdidos" e "Pequena história da república". Nossa

Introdução

O objetivo central deste trabalho é fazer uma leitura de duas produções marginais de Graciliano Ramos, procurando delimitar a localização dessa literatura dentro da obra ficcionista do autor. Ou seja, uma vez que Graciliano Ramos se consagrou a partir de sua produção romanesca, a leitura de sua obra dentro de qualquer outro gênero só pode ser feita quando se estabelece uma comparação com seus romances, estratégia que nos permite verificar de que modo essa literatura em particular aproxima-se ou distancia-se da literatura romanesca do autor. Para tanto, porém, não partimos de uma análise pormenorizada de toda sua literatura romanesca. Pelo contrário, no cotejo de sua produção marginal com sua produção no gênero romance, consideramos somente os elementos clássicos que caracterizam, distinguem e singularizam a sua obra romanesca. Nossa leitura procura, ainda, averiguar o modo como essa produção foi recebida pela crítica especializada que se preocupou em desenvolver estudos os romances e memórias do autor, sem, contudo, mostrar maiores interesses pelas obras que são objeto de estudo desta dissertação.

As obras que se encontram à margem na literatura de Graciliano Ramos são *Insônia* e *Histórias de Alexandre*. A segunda, publicada em 1944, foi reeditada com um novo título, *Alexandre e outros heróis*, após a morte do autor. Essa reedição, além de incluir "Histórias de Alexandre", traz também dois outros contos, "A terra dos meninos pelados" e "Pequena história da república". Nosso



estudo desenvolve-se com base na análise dessa segunda edição, porém, como nos restringimos à leitura de "Histórias de Alexandre", referimo-nos à obra com o título da primeira edição, quando os contos folclóricos foram publicados isoladamente sob o título de *Histórias de Alexandre*.

O desenvolvimento desta dissertação é feito em três etapas. Em princípio, fazemos uma leitura de *Histórias de Alexandre*, estabelecendo a comunicação dessa obra com produções do autor e com produções alheias à obra de Graciliano Ramos que, seja em função do público a que se destina, seja em função dos elementos que a constituem, vão se fazendo presentes no desenvolvimento da leitura.

No segundo capítulo, fazemos uma leitura dos contos que constituem *Insônia*, procurando verificar os aspectos temáticos e formais que caracterizam essa publicação.

Por fim, no terceiro capítulo, apresentamos algumas considerações da crítica direcionadas à *Insônia* e à *Histórias de Alexandre*. Em sua maioria, são reflexões breves, que estabelecem à essa literatura em particular um juízo de valor negativo, sem, contudo, fundamentarem uma análise mais detalhada sobre os contos do autor. Selecionamos inclusive considerações do próprio Graciliano que, como os estudiosos, também menosprezou essas obras. Em seguida, procuramos discutir o papel e a localização dessa literatura marginal dentro da obra de Graciliano Ramos.

Nossa leitura tem como base teórica alguns conceitos da semiótica greimasiana e da teoria do narrador desenvolvida por Gerald Genette. Assim, iremos aproveitar essa introdução para fazer alguns esclarecimentos quanto às terminologias empregadas ao longo desta dissertação.



Esclarecimento teórico

Segundo Florin (1992: 17), um texto tem por finalidade a produção de sentido e seu conteúdo significativo é organizado por meio de um percurso gerativo de sentido, isto é,

uma sucessão de patamares cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo.

Esses patamares distribuem-se em três níveis, o fundamental, o narrativo e o discursivo. De ordem relacional e conceptual, a sintaxe dos patamares do percurso é responsável pelas regras de encadeamento das formas de conteúdo na sucessão do discurso que, em cada combinação de formas, tem um dado sentido.

Na primeira etapa do percurso gerativo, o nível fundamental, tem-se as categorias semânticas básicas do texto. São elementos que se fundamentam em uma oposição sustentada por um aspecto comum entre os termos que se opõem. O termo masculinidade, por exemplo, pode ser oposto à feminilidade devido ao traço comum que os envolve: ambos referem-se à sexualidade.

Determinados os termos opostos, que são chamados de contrários, deles se extrai um elemento contraditório (ou subcontrário), aplicando-se a cada um dos termos contrários uma operação de negação. Assim, para masculinidade temos o subcontrário não-masculinidade e, para feminilidade, o subcontrário não-feminilidade.

Nesse nível fundamental, o papel da sintaxe é estabelecer as possibilidades de relação entre os termos contrários e os subcontrários, fato que pode ocorrer de duas maneiras:

- a) afirmação de a, negação de a, afirmação de b



b) afirmação de b, negação de b, afirmação de a

Na segunda etapa desse percurso, o da sintaxe narrativa, temos dois tipos de enunciados elementares, os de estado e os de fazer. Os primeiros refletem a relação de junção entre um sujeito e um objeto; os segundos correspondem às transformações de um estado ao outro.

Determinadas pelos enunciados de estado, existem dois tipos de narrativas mínimas: as de privação e as de liquidação de uma privação. As narrativas de privação correspondem a um estado inicial conjunto e um estado final disjunto, enquanto as narrativas de liquidação de uma privação caracterizam-se por um estado inicial disjunto e estado final conjunto.

No nível da sintaxe narrativa, os enunciados de estado e de fazer organizam-se de forma a estabelecerem o esquema narrativo canônico que se desenvolve em quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

A manipulação implica a ação de um sujeito sobre outro, levando-o a querer e/ou dever fazer alguma coisa. Ela manifesta-se por meio da tentação, da provocação, da intimidação ou da sedução. Na etapa da competência, ao sujeito que fôra modalizado pelo querer e/ou dever fazer, será atribuído um saber e/ou poder fazer. A performance é caracterizada pelo fazer, isto é, o sujeito executa uma ação porque adquire o saber-fazer. Para que ela ocorra, é necessário que o sujeito esteja modalizado pelos elementos das fases anteriores, isto é, querer e/ou dever fazer algo, poder e /ou saber realizá-lo. Em seguida, há a sanção, o reconhecimento da performance, a constatação de que algo se realizou. Em certos textos, algumas dessas fases podem aparecer pressupostas ou implícitas ou, ainda, organizadas em uma ordem diferente da que expusemos aqui.

Na semântica do nível narrativo, verificamos que os valores inscritos nos objetos podem ser modais e de valor. Em outras palavras, são os objetos necessários para a aquisição do objeto valor. Os objetos modais, por sua vez, são o



querer, o dever, o fazer e o poder fazer. Os objetos valor são aqueles com os quais se entra em conjunção ou disjunção na performance principal.

A enunciação é o ato de produção do discurso e por essa razão, está pressuposta no enunciado. Por esse motivo, na terceira etapa do percurso gerativo, a discursiva, a sintaxe trata das projeção da enunciação no enunciado e da relação entre enunciador e enunciatário. A projeção do enunciado ocorre por meio da debreagem, um mecanismo que projeta no enunciado a categoria da pessoa, do tempo e do espaço da enunciação. Na debreagem enunciativa há a projeção de um eu (pessoa), um agora (tempo) e um aqui (espaço); na debreagem enunciva, projeta-se no enunciado um ele (pessoa), um então (tempo) e um lá (espaço). Além desses tipos de debreagens, podem ocorrer, ainda, debreagens internas, que são denominadas debreagem enunciativa ou enunciva de 2º grau. Quando ocorre a suspensão de pessoa, tempo e lugar, realiza-se um mecanismo inverso a debreagem que é denominado embreagem.

Todo discurso tem por objetivo a persuasão. Há sempre um sujeito enunciador que pretende persuadir o enunciatário, aquele que assume o papel de interpretante do discurso. Muitos são os recursos argumentativos utilizados pelo enunciador, entre eles podemos citar a ilustração e o uso de figuras de pensamento.

A ilustração é um procedimento em que o narrador faz uma afirmação geral e a exemplifica com o objetivo de comprová-la. No rol das figuras de pensamento está a ironia, caracterizada pelo acontecimento, sutil, de uma afirmação no enunciado e uma negação na enunciação; a litotes, negação no enunciado e afirmação na enunciação; a preterição, em que ocorre uma afirmação no enunciado e uma negação, explícita, na enunciação; e a reticência, que significa não dizer no enunciado, mas dizer na enunciação. No domínio das oposições graduais tem-se, ainda, o eufemismo, figura na qual se observa uma atenuação no



enunciado e intensificação na enunciação, e a hipérbole, em que se intensifica no enunciado e se atenua na enunciação.

Na semântica discursiva, verificamos que as camadas mais abstratas do discurso são revestidas por temas e figuras. Isto é, por elementos que remetem ao mundo natural (figuras) e elementos que, embora não remetam ao mundo natural e possuam natureza conceptual, organizam e ordenam as figuras.

Outro teórico cujos estudos orientou nossa dissertação é Gerard Genette, principalmente no que se refere à questão do narrador. Segundo Genette, a categoria de modo narrativo diz respeito à regulação da informação narrativa. Ou seja, o fato contado pode ser expresso segundo variáveis pontos de vista e o narrador pode, à medida que regula a informação, estabelecer maior ou menor distância da história que narra. Assim, para a categoria de modo narrativo, são modalidades essenciais a distância e a perspectiva. A primeira abrange a distância entre aquele que narra e aquilo que é narrado; a segunda refere-se à amplitude, ao ponto de vista adotado pelo narrador, uma perspectiva que pode mais ou menos esconder o que se conta.

No âmbito da distância, Genette distingue as narrativas de acontecimento das narrativas de fala. A primeira é caracterizada por apresentar maior quantidade de informação e menor presença do narrador. As narrativas de acontecimento, por sua vez, apresentam menor quantidade de informação e maior presença do narrador.

Nas narrativas de fala, Genette comenta o discurso das personagens, que pode aparecer na forma de : discurso narrativizado, em que se delega voz à personagem; discurso transposto, em que a fala da personagem aparece no discurso do narrador na forma de discurso indireto ou indireto livre; e discurso imediato, característico do monólogo interior.



Quanto à questão relativa ao ponto de vista, Genette adota o termo focalização para denominar as diferentes perspectivas que podem ser adotadas pelo narrador. Assim, chama de focalização zero as histórias contadas por um narrador onisciente; focalização interior as narrativas em que o narrador se aproxima de uma ou mais personagens; e focalização externa a história que se desenvolve a nossa frente sem que tenhamos conhecimento dos pensamentos ou sentimentos das personagens.

A categoria de voz narrativa, para Genette, refere-se a aquele que narra, o sujeito responsável pela narração dos fatos. A essa categoria associam-se o tempo narrativo, os níveis narrativos e a relação entre narrador e narratário. Em relação ao tempo, importa, no estudo de voz, verificar a localização da história em relação ao presente da narração. Ou seja, os fatos narrados podem ser de diferentes tipos: ulterior, no passado; anterior, narrativas preditivas; simultânea, narrativa no presente; e intercalada.

Os níveis narrativos são o diegético, relativos aos fatos narrados; extradiegético, instância em que figuram narrador e narratário; e metadieético. Esse último refere-se a narrativas de segundo grau, que se desenvolvem no interior de outra narrativa. As narrativas metadieéticas estabelecem diferentes tipos de relação com a narrativa em que estão inseridas. Essas relações podem ser de causalidade, tendo a narrativa metadieética uma função explicativa; de relação temática; de ausência de relação entre os dois níveis da história.

No que diz respeito à pessoa que narra, Genette distingue o narrador que não participa dos fatos narrados daquele que atua na história. O primeiro tipo denomina heterodieético e o segundo, homodieético. Também utiliza o termo autodieético para distinguir o narrador homodieético que narra fatos em que é protagonista daquele que, embora participe da ação, atua como uma personagem secundário.



Histórias de Alexandre: narrativas folclóricas.

**"um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enframem:
se realando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate"**

João Cabral de Melo Neto



Histórias de Alexandre, assim como *Vidas Secas*, é uma obra que focaliza o sertanejo e as suas precárias condições de vida. Ela tem como fonte primária histórias populares do Nordeste. Mas, ao contrário de *Vidas Secas*, em *Histórias de Alexandre*, Graciliano deu voz ao sertanejo que, na figura de Alexandre, narra os contos folclóricos. Isto é, Alexandre opõe-se a Fabiano devido ao fato de ter a capacidade discursiva desenvolvida. E isso ocorre porque protagoniza uma narrativa que não tem como centro temático as condições de carência do nordestino. Pelo contrário, ela desvia sua atenção das condições miseráveis das personagens, para destacar aspectos relativos a sua cultura, em particular, as narrativas folclóricas. E procura fazê-lo de modo a mostrar desde a elaboração até a transmissão das histórias, dois momentos que, na obra, coincidem à medida que o narrador oral, típico contador dos contos folclóricos, enquanto narra, cria o enredo de suas histórias.

A obra é uma narrativa constituída por diversas histórias que nela se encaixam a partir da narração de Alexandre, o que permite ao sujeito enunciador resgatar o universo folclórico tanto das histórias como o de sua transmissão. Assim a narrativa encaixante, na qual as demais se organizam, funciona, de acordo com Todorov (1970: 126), como narrativa de uma narrativa, pois

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa narrativa abstrata da qual todas as outras são partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.

Uma vez que o propósito de *Histórias de Alexandre* é ser a narrativa de uma narrativa, no caso, ser a narrativa que conta os contos populares nordestinos, verificamos que a obra se aproxima do universo imaginário do



sertanejo e se afasta do mundo seco e silencioso abordado em *Vidas secas*, o que justifica as oposições formais que caracterizam as duas obras. Se no romance o sertanejo está condenado às dificuldades brutais de sua realidade, em *Histórias de Alexandre*, essa brutalidade é sublimada, uma vez que por meio da narração de Alexandre, as personagens são transportadas para um universo fantasioso em que o meio natural é um aliado, permitindo ao sertanejo viver em abundância.

Embora a obra dê ênfase às condições de criação e transmissão das narrativas fantásticas, mostra, em segundo plano, a condição de carência do nordestino, apresentado-a na narrativa encaixante e opondo-a ao mundo de abundância narrado por Alexandre. Confronto, aliás, intencional, já que por meio dele o narrador₁* mantém distância dos fatos narrados e manipula o discurso de modo a instaurar, a todo instante, dúvida quanto à veracidade das histórias contadas pelo narrador₂. O narrador₁, sem participar da história e dando preferência à focalização onisciente, desde a abertura da obra, procura delimitar uma distância entre si e os contos folclóricos, anunciando que estes serão contados por uma personagem. Também denuncia o caráter fantasioso das histórias ao determinar que não são lembranças, mas fruto da imaginação do personagem-narrador, cujas histórias cria com a ajuda da esposa.

Se tem a preocupação de estabelecer o limite entre fantasia e realidade, não apresentando as histórias como verdadeiras e focalizando as distinções entre o presente da narração e os fatos narrados, que se opõem por representarem, respectivamente, um estado de carência e um estado de abundância, o narrador₁ manifesta comprometimento com a realidade do sertanejo, que não sofre transformação alguma. Quando ela ocorre é apenas no nível da

* Uma vez que a obra apresenta dois narradores, um ausente dos fatos narrados, e outro, Alexandre, a que o primeiro delega voz para a narração dos contos folclóricos, optamos por distingui-los, chamando-os narrador₁ e narrador₂, respectivamente.



fantasia. Esse fato vai de encontro às considerações de Cristóvão(1975: 32) que, ao fazer um estudo do narrador na obra de Graciliano Ramos, afirma:

Na verdade, só nas narrativas fantasiosas do folclore e da história infantil - *Histórias de Alexandre e Terra dos meninos pelados* - existe a terceira pessoa pura e o diálogo abundante. Aqui reina o interesse lúdico e a evasão do faz de conta, excluindo-se o que é típico do romance. Recriar o mundo e dele representar uma visão totalizante. Banida de qualquer exigência de objetividade, o narrador está perfeitamente à vontade para narrar e contar de maneira intemporal, impessoal e sem quaisquer outros limites que não sejam as de um gênero em que tudo é permitido.

Para o crítico, a escolha de um narrador heterodiegético que adota, preferencialmente, a focalização onisciente, justifica-se porque, diferente das demais obras, Graciliano Ramos, em *Histórias de Alexandre*, dá ênfase ao caráter fantástico da narrativa, sem muita preocupação com o real. Diante do que já afirmamos, podemos discordar, no que diz respeito a *Histórias de Alexandre*. Não é "em virtude de possibilitar a evasão do faz de conta(...) sem qualquer exigência de objetividade" que a narração da obra é feita por um narrador heterodiegético e onisciente. A preferência por um narrador ausente da história ocorre em função do controle daquilo que Cristóvão denomina de "faz de conta", pois, apesar de estar sempre presente, em nenhum momento o narrador₁ assume os contos folclóricos encaixados na obra. Para a narração dessas narrativas, delega voz a uma personagem e, desde a apresentação até o fim, procura denunciar o caráter imaginário das situações narradas por Alexandre, utilizando-se de diversas estratégias narrativas.

Em primeiro lugar, logo na apresentação da obra e de suas personagens, o narrador₁ manifesta descrença quanto ao fato de serem ou não verdadeiras as histórias contadas por Alexandre, e reforça essa idéia ao não assumir a narração dos contos, delegando essa responsabilidade ao próprio



sertanejo. Além disso, no decorrer da obra, verificamos que as personagens são manipuladas de modo a possibilitar, no plano narrativo, a crença na palavra de Alexandre e, paradoxalmente, no plano da narração, o convencimento do narratário quanto ao caráter mentiroso das histórias contadas pelo sertanejo. Isso ocorre porque as personagens, com exceção a Firmino, não manipuladas de modo a crer em tudo que o sertanejo conta. A Firmino compete instaurar a dúvida, denunciando as contradições que aparecem no discurso do personagem-narrador. A Alexandre, por sua vez, não compete apenas a narração de suas histórias, ele também deve garantir que sua palavra seja inquestionável e, para isso, utiliza-se de jogos de sedução, condicionando sua narração à crença dos ouvintes em sua palavra: sem credibilidade, Alexandre não narra. Desse modo, ao explicitar essas relações entre as personagens, o narrador₁, mais uma vez, desperta desconfiças quanto à veracidade das histórias de Alexandre. Somado a isso tudo, há o fato de a narração dos contos folclóricos ser feita por um narrador oral que tem sua palavra registrada em uma narrativa escrita. Assim, o narratário pode facilmente verificar a pertinência das dúvidas de Firmino e perceber os exageros e as contradições da narração de Alexandre, como poderemos verificar melhor na sequência deste capítulo.

1.1. Em meio ao "faz de conta" está a verdade

No início da obra, o narrador₁ faz uma apresentação de Alexandre e Cesária, localizando-os em um tempo já consideravelmente distante do presente da narração. O espaço é o sertão do Nordeste; o tempo, antigamente. A partir dessa delimitação da distância entre narrador₁ e personagens, faz um comentário sobre as ocasiões em que Alexandre narrava suas histórias e o modo como elas foram



surgindo, anunciando que serão narradas "aproveitando a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária". Esses comentários preliminares apontam a sua preocupação de se manter distanciado das narrativas contadas pelo narrador₂. Esse distanciamento irá reiterar-se durante toda a obra de modo a construir o clima de ironia que persegue as narrações de Alexandre.

A preocupação com a manutenção da distância em relação às narrativas folclóricas é necessária para que o narrador₁ possa denunciar o caráter folclórico e mentiroso das histórias narradas por Alexandre. Assim, já na apresentação, embora diga que Alexandre narra histórias da mocidade, em um trecho no qual comenta o bom entrosamento do casal, narrador₁ faz uma ligeira alusão à falta de realidade das histórias ;

O que um dizia o outro achava certo. E assim, tudo se combinando, descobriram casos interessantes que se enfeitavam e pareciam ser tão verdadeiros como a espingarda lazarina, o curral, o chiqueiro e a casa onde eles moravam (10)

Nas histórias narradas por Alexandre uma das características mais marcantes é o alto poder econômico da personagem, contudo, no presente da narração, percebemos que o casal vive em condições miseráveis, tendo como únicos bens a espingarda lazarina, o curral e a casa. O narrador₁, ironicamente, estabelece uma relação de igualdade(tão...como) entre as duas realidades de Alexandre, apontando, desse modo, o caráter mentiroso das narrativas do narrador₂.

Uma outra estratégia para o não estabelecimento das narrativas como fatos verdadeiros está na caracterização das personagens, desde Alexandre até o preto Firmino. Todas, com exceção ao negro, são caracterizadas como sujeitos que, de alguma maneira, desenvolvem atividades que buscam interferir na



realidade de modo a modificá-la. Como ouvintes para suas histórias o narrador₂ tem Mestre Gaudêncio, Das Dores e Seu Libório; o primeiro é curandeiro, a segunda, benzedeira e o terceiro, cantador de emboladas. Alexandre é o narrador e Cesária, sua esposa, auxilia-o na tarefa de transportar os ouvintes de seu universo de carência para o mundo maravilhoso por ele criado. Quanto ao preto Firmino, sua singularidade é ser cego. Aliás, tanto ele quanto Alexandre possuem uma característica relativa à visão. Porém, enquanto o olho torto de Alexandre simboliza a sua capacidade de fantasiar, de criar uma realidade virtual, os olhos cegos de Firmino tendem a permanecer voltados para a realidade factual. Por essa razão, a ele é dada a função de apontar as contradições e os exageros do discurso do narrador₂. É a única personagem que contesta e duvida das histórias de Alexandre. As demais apenas as escutam sem demonstrar qualquer descrédito quanto à veracidade dos fatos narrados.

Alexandre apresenta, nas relações com seus ouvintes, todos os predicativos de um narrador que, segundo Walter Benjamin (1986: 197-221), é o sujeito que se deixa fisgar pela necessidade de transmitir um saber adquirido que provém de seus conhecimentos das tradições e histórias do lugar onde viveu ou são fruto de suas observações e vivências em terras distantes. As narrativas estão, normalmente, distantes do tempo e do espaço da narração. São fatos ou acontecimentos passados em tempo ou lugar distante, o que confere à palavra do narrador₂ um valor de verdade inquestionável à medida que suas histórias não são passíveis de verificação. É, então, na ordenação cronológica dos acontecimentos narrados o lugar em que repousa o caráter de verdade narrativa. Esse aspecto é apontado por Miranda(1992: 104) quando afirma que :

Alexandre é o protótipo do camponês-narrador de Benjamin: guardião da memória coletiva, só o é na medida em que a entrelaça com



a própria experiência - "tudo quanto uma pessoa vê e ouve na vida" - e é capaz de intercambiá-la com quem a ele acorre (...).

Assim, à medida que "entrelaça com a própria experiência" os acontecimentos que narra, Alexandre acumula duas funções: herói e narrador. Herói porque é ele o protagonista de cada aventura narrada; narrador porque é ele quem conta os fatos. Alexandre afirma que suas histórias são experiências antigas, vivenciadas, muitas vezes, em viagens que fazia em busca de fortuna. E, organizando-as cronologicamente, diz que a primeira ocorreu antes de seu casamento com Cesária, quando o pai ainda era vivo:

- Meu pai, homem de boa família, possuía fortuna grossa, a nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e o dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era, Cesária? (11)

A distância dessa época em relação ao presente da narração é determinada por Cesária, que, referindo-se às condições em que vive o casal, afirma:

- Hoje é isto...(12)

A partir desse marco temporal, Alexandre organiza progressivamente as demais narrativas. "O olho torto de Alexandre" ocorre, de acordo com ele, em consequência da primeira história. A narrativa "A história de um bode" é apresentada como se tivesse ocorrido um ano depois da primeira. "Um papagaio falador" acontece no início de seu casamento com Cesária, durante a primeira viagem que diz ter feito depois de casado. "O estribo de prata" ocorre na primeira visita que fez ao sogro. "O marquesão da jaqueira", em decorrência da morte do pai, que, segundo Alexandre, deixara-lhe a herança que lhe possibilitou adquirir uma casa na cidade, local em que se dá o episódio. Em



seguida vem "A safra de tatus", localizada cinco anos antes do presente da narração; "A história de uma bota", também associada a viagens; "Um missionário", história que acontece devido à insistência de Cesária em possuir um papagaio falador. Em seqüência são narradas as histórias "Uma canoa furada", "A espingarda de Alexandre" e "Moqueca", que vão se aproximando do presente da narração e desaguam em "A doença de Alexandre", narrativa que conta um fato contemporâneo, uma forte febre, que leva Alexandre a um delírio que o faz reviver, confusamente, todas as histórias que havia narrado.

Desse modo, ao narrar as aventuras associando-as à sua própria vida, Alexandre faz-se herói e narrador de contos que somente o seu público ouvinte pode acreditar, pois são histórias cujo enredo ultrapassa o limite do real, desaguando em um universo de magia e fantasia.

Os contos folclóricos narrados por Alexandre apresentam o sertanejo dominando o meio natural, de modo a torná-lo aliado em sua luta pela sobrevivência e conquista de riquezas. Seu sertanejo não sofre qualquer privação; dinheiro em sua casa é "cama de gato".

Em algumas histórias, agem como aliados animais e objetos; em outras, focaliza-se somente o sertanejo, de modo a engrandecê-lo, valorizando a sua capacidade de solucionar problemas e desenvolver atos heróicos. Podemos, então, dividir em três blocos distintos as narrativas que Alexandre conta a seus ouvintes, considerando que todas têm um único objetivo: resgatar a dignidade do nordestino, atribuindo-lhe condições sócio-econômicas diversas de sua realidade.

Essa divisão, seguindo a proposta de Osman Lins (1980: 190-191), apresenta, no primeiro bloco, o sertanejo em diversas situações em que demonstra suas habilidades físicas e cognitivas. Fazem parte desse bloco as narrativas "O olho torto de Alexandre", "Uma canoa furada", "A história de uma bota" e "A doença de Alexandre".



No segundo bloco, o sertanejo tem ao redor de si animais, a maioria perigosos, que, sob a ação de sua força física ou cognitiva, subordinam-se a seu comando e o auxiliam na tarefa de conquistar fama, respeito e riquezas. Entre essas narrativas estão as histórias "Primeira aventura de Alexandre", "Um papagaio falador", "A safra dos tatus", "História de uma guariba", "A história de um bode" e "Moqueca".

Por fim, no último grupo, o sertanejo é possuidor dos objetos excepcionais que aparecem nas narrativas "O marquesão da jaqueira", "O estribo de prata" e "A espingarda de Alexandre".

Como já dissemos, essas histórias, embora recheadas de conteúdos fantásticos, que fogem ao plano do real à medida que se sustentam sobre o exagero, não são apresentadas pelo narrador₂ como fatos imaginários. Alexandre associa-as ao plano do real e espera que os ouvintes interpretem-nas como verdades.

A maioria das histórias tem início a partir de um diálogo entre personagens, mediado pelo narrador₁, que descreve as circunstâncias, o ambiente e a expressão dos ouvintes durante a conversação. Duas delas, porém, fogem a essa regra. São "Um missionário" e "Histórias de uma guariba". Essas narrativas iniciam-se já na voz de Alexandre e desenvolvem-se sem que haja interferência das demais personagens. O caráter de verdade é atribuído a elas pela relação que o narrador₂ faz entre os fatos narrados e as demais histórias e/ou ao presente da narrativa. Além disso faz referência a Cesária, cuja participação nas ações narradas garante-lhe, no presente da narrativa, a condição de única testemunha capaz de confirmar os fatos anunciados pelo esposo, afinal, ela presenciou ou participou de grande parte das aventuras narradas. Cesária, portanto, tem a função de confirmar o discurso do narrador₂, responsabilizando-se pela manutenção do estatuto de verdade do discurso de Alexandre.



Seguindo essa estratégia, a primeira narrativa, "Um missionário", é apresentada como consequência do desejo de Cesária, já manifestado na história do papagaio falador, de possuir um papagaio falante. Em decorrência da morte do primeiro, a personagem insiste que o marido lhe arranje outro com a mesma capacidade do "anterior".

Depois da morte do louro, referiu Alexandre, Cesária começou a aperrear-me pedindo outro. Eu me encafiei: — "Onde é que vou arranjar isso, filha de Deus? Que arrelia!" Mas Cesária não me largava de mão. — "Xandu, veja se me descobre um parente dele. Raça boa não falha, Xandre." — "Está bem, está bem." (68)

O extraordinário é estabelecido nas dificuldades que a personagem tem que vencer para encontrar um animal que agrade à esposa, e na consulta que faz a Mestre Gaudêncio sobre a possibilidade de uma ave vir a possuir alma. A resposta do curandeiro, negativa, garante a condição de animal extraordinário ao papagaio adquirido por Alexandre, pois a ave, após permanecer na fazenda por algum tempo, foge e é reencontrada pelo personagem-narrador, rezando um terço com as demais aves da sua espécie. A oração o pássaro aprendera, de acordo com Alexandre, ouvindo as beatas que rezavam o credo na cidade onde ele o havia comprado. E fora pregá-la na mata, porque estava agradecido por Cesária tê-lo solto das correntes que o prendiam:

— Padre nosso, que estais no céu... Um cento de beatas ajoelhadas na grama, respondia com vontade: — "Santa Maria, mãe de Deus..." O papagaio tinha escutado o sermão, foi o que pensei, e queria mostrar o reino do céu à parentela. Um missionário, com todos ff e rr. (73)

Na "História de uma guariba" há predomínio absoluto da voz de Alexandre, que começa narrando e termina sem fazer consultas ou permitir a



interferência de qualquer personagem. A narrativa é localizada em relação ao presente da narração anunciando proximidade entre os fatos da história e o momento em que Alexandre os narra:

— Um domingo destes, contou Alexandre aos amigos, vesti o guarda-peito e o gibão, cobri-me com o chapéu de couro, acendi o cachimbo, pus o aió a tiracolo peguei a espingarda, resolvido a desenferujá-la, se aparecesse caça graúda.(80)

Aqui, o narrador₂ não faz uso de nenhum artifício presente em outras histórias para comprovar a veracidade dos fatos narrados. Não conta com o testemunho de Cesária, que não participa da narrativa, nem com o auxílio de outra personagem. Trata-se de uma narrativa na qual Alexandre não é sujeito da ação. Pelo contrário, ele encontra uma guariba com estranhos poderes, que, de certa maneira, assombram-no. Nem mesmo o narrador₂ consegue explicar os fatos que se sucedem nessa história. Assim, apela para o plano do sobrenatural, o universo da feitiçaria, como único elemento capaz de justificar o estranho comportamento da guariba.

Das coisas desse mundo nunca tive medo, com os poderes de Deus, mas em negócio de feitiçaria não entro. Fujo e entrego os pontos.(83)

Desse modo, Alexandre conquista a credibilidade dos ouvintes . Essa história não é uma exaltação de seus valores pessoais, suas capacidades e posses. Ao contrário, é a única história em que o homem, o sertanejo Alexandre, demonstra suas fraquezas e medos, sendo subjugado por poderes mágicos. É esse o único caso que o próprio narrador₂ classifica como extraordinário.



As demais histórias são introduzidas por breves comentários e discussões no presente da narração. A principal arma utilizada por Alexandre no sentido de garantir para si o domínio dos ouvintes e a credibilidade da sua palavra é o seu poder de narrar. Sua capacidade enquanto organizador e narrador de histórias propicia uma recreação às demais personagens que, inclusive, procuram Alexandre para ouvi-lo, fato para o qual aponta o narrador₁, que já na "Primeira aventura de Alexandre", descreve os ouvintes como sujeitos muito interessados nas histórias:

Vou contar aos senhores... principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha.

Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:

- Conte, meu padrinho.(11)

A consciência do desejo dos ouvintes em escutá-lo, garante a Alexandre o poder de negociar com eles a credibilidade de sua palavra. Ou seja, uma vez que duvidem da veracidade das histórias, Alexandre desencadeia um processo de sedução, ameaçando calar-se ao ser questionado. Assim, na história "O olho torto de Alexandre", quando Firmino aponta uma dúvida quanto à história anterior, Alexandre, após afirmar que nunca ninguém pôs dúvida em sua palavra, cala-se e se recusa a continuar narrando. Desse modo, induz os ouvintes a implorarem por sua narração:

Aí Alexandre, magoado com a objeção do negro, declarou aos amigos que iria calar-se(...) Mestre Gaudêncio curandeiro e seu Libório cantador procuraram com bons modos resolver a questão, juraram que a palavra de seu Alexandre era uma escritura e o cego preto Firmino desculpou-se rosnando.

- Conte, meu padrinho, rogou Das Dores.

- Como os amigos insistem...(20)



Em várias outras histórias o mesmo acontece. Isto é, o fato de Alexandre anunciar que irá narrar uma história modaliza as demais personagens a querer ouvi-lo, manifestando interesse e atenção sobre o narrador². Esse interesse é manifestado por todas as personagens, incluindo o preto cego Firmino, como observamos na "História de um bode":

- Outro caso que tenho pensado em contar a vossemecês é o do bode, anunciou Alexandre um domingo, sentado no banco de copiar. Podemos encaixá-lo aqui para matar o tempo. Que diz, seu Firmino?

O cego preto Firmino e Mestre Gaudêncio curandeiro, os dois ouvintes daquela tarde, sem falar em Das Dores e Cesária, entusiasmassem-se.

- Está certo, seu Alexandre. Bote o bode para fora.

- Venha o bode, meu padrinho, exclamou Das Dores batendo palmas. (26)

E também em "A história de uma bota":

- Por falar em bota, lembrei-me do aperto em que me vi há muitos anos, quando furara mundo. Tomei um susto dos diabos, e, pensando nisso, ainda me arreio. Se quiserem escutar, abram os ouvidos. Se não estiverem com disposição, usem de franqueza: calo a boca, seu Libório pega na viola e canta aí umas emboladas para a gente.

- Não senhor, escusou-se o cantador, modesto. Fale vossemecê.

Todos afirmaram que estavam curiosos, Alexandre tossiu, temperou a goela:

- Bem...(61)

Além de negociar com os ouvintes o valor das próprias narrativas, instaurando um processo de sedução, Alexandre se utiliza do testemunho de Cesária, uma vez que, como ele afirma, ela viveu parte das histórias narradas. Assim, não é raro, o personagem-narrador interpelar a esposa, durante uma narração, para que ela comprove o que está dizendo. Às vezes a própria Cesária,

mesmo sem ser solicitada pelo marido, faz interferências que sugerem a veracidade do fato que está sendo discorrido. Em "A Primeira Aventura de Alexandre", Cesária já desenvolve o papel de testemunha e auxiliadora do narrador₂, repetindo essa atitude em outras histórias como "Primeira aventura de Alexandre", "O olho torto de Alexandre", "O marquês da jaqueira" e "A doença de Alexandre":

- Meu pai, homem de boa família, possuía fortuna grossa, como não ignoram. A nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era Cesária?

- Era, Alexandre, concordou Cesária. Quando os escravos se foram, foi um dismantelo, mais ainda sobraram alguns baús com moedas de ouro. Sumiu-se tudo. (11-12)

Tenho rolado por este mundo, meus amigos, assisti a muita embrulhada, mas essa foi a maior de todas, não foi, Cesária?

- Foi, Alexandre, respondeu Cesária levantando-se e acendendo o cachimbo de barro no candeeiro. Essa foi diferente das outras. (23)

(...) Um dia Cesária chegou junto de mim e saiu-se com esta proposta: "Xandu, vamos na rua a festa da Senhora Sant'Ana?". Não respondi que sim nem que não, e Cesária, renitente, pegou a amolar-me: - "Vamos, Xandre. Você, numa labuta dos diabos, se esquece do mundo. Faz um bando de anos que não saímos deste buraco, nem para ouvir missa. Vivemos em pecado, isto aqui fede a heresia, Xandre. E aquela casa fechada está se desgraçando com certeza no cupim e na goteira. Vamos passar na rua a festa da senhora Sant'Ana". Foram as suas palavras, Cesária.

- Foram as minhas palavras, Alexandre. Você tem memória. (51)

A febre não era deste mundo, um febrão pior que o fogo do inferno, sim senhores. Aí sinhá Terta se apresentou. Sentiu de longe a quentura no fim do pátio, lá para os pés de juá, foi o que ela disse. Foi ou não foi, Cesária?

- Foi, Alexandre, confirmou Cesária. Podem perguntar a sinhá Terta. (101)



Alexandre também simula a existência de provas que confirmem os fatos narrados. Isso ocorre durante a narração de "O estribo de prata", em que narra aos ouvintes que, após matar uma cascavel com mais de doze metros, faz dela um chocalho, objeto que pede para que Cesária busque, a fim de que os ouvintes o apreciem:

Ó Cesária, veja se arranja dois dedos de cachimbo lá dentro. Eu preciso molhar a palavra. E os nossos amigos estão com o ouvido seco. Vá buscar o cachimbo, Cesária. E procure o chocalho da cascavel, que você guardou.

...

- Preparei o cachimbo. Aguardente não falta, e as abelhas trabalham de graça. Mas o chocalho sumiu-se. Estava no girau, misturado com balaios e combucos: provavelmente anda escondido em buracos de ratos. (42)

A companheira atende ao pedido mas volta à sala sem o chocalho alegando que ele devia estar perdido. O único objeto que de fato restou dos tempos narrados por Alexandre é a espingarda. A arma, entretanto, não corresponde à imagem que dela faz o narrador₂. De acordo com ele, a espingarda é capaz de matar duas aves que voam em altura distinta, com um único tiro. O narrador₁, contudo, descreve-a como sendo uma espingarda "velha e enferrujada".

A falsa modéstia e o exagero são duas características da narração de Alexandre que o narrador₁ explora para fazer ironias. A primeira característica está associada à necessidade de Alexandre sentir que as demais personagens desejam ouvi-lo. Assim, antes de iniciar algumas narrativas, Alexandre, como diz o narrador₁, faz "melindres", ou seja, provoca os ouvintes por meio do processo de sedução. Contudo, ele gosta de narrar. Tem necessidade de contar suas histórias, o que confessa na última narrativa, quando afirma ter ficado doente e impossibilitado de narrar:



— Há uma semana que não falo, seu Firmino, e se falo, é para soltar variedades. Agora que estou no meu juízo não me calo, nem por decreto. Preciso desabafar, dizer o que vi naqueles sonhos agoniados de quem está de viagem para a terra dos pés juntos (99)

Assim, toda vez que simula não desejar narrar, sugerindo que seu Libório cante, o personagem-narrador está dissimulando, manipulando os ouvintes, através da sedução, com o objetivo de fazê-los insistirem para que narre. Desse modo, Alexandre valoriza suas histórias e, conseqüentemente, sua palavra.

O exagero é atributo constante em suas narrativas, é ele o principal elemento caracterizador dos fatos narrados por Alexandre. Todos os atos e personagens de suas histórias têm características superiores a seu estado natural. Há onça que se permite ser domada; bode que se comporta como cavalo; marquesão de jaqueira que se transforma em pé de jaca; papagaio capaz de rezar o terço etc. O protagonista, contudo, várias vezes procura disfarçar essa característica. O episódio a respeito do preço que afirmara ter pagado pela aquisição de um papagaio é um bom exemplo de sua tendência ao exagero e, paradoxalmente, a sua necessidade de desmenti-lo, uma vez que deve garantir um estatuto de verdade e precisão à sua palavra.

Na história "Um papagaio falador", Alexandre afirma ter comprado um papagaio pelo preço de quinhentos e cinqüenta e quatro mil e seiscentos réis. Depois, em outra narrativa, "História de uma bota", o narrador₂ alude ao episódio do papagaio e Firmino o interrompe, afirmando que se lembrava da história em que Alexandre comprara um papagaio que "tinha astúcia de cristão e valia um conto de réis". Alexandre zanga-se com o preço estipulado pelo cego e retruca:

- Não é verdade, seu Firmino, retorquiu Alexandre enfadado. Quem já viu papagaio de conto de réis? Esse que os amigos conhecem custou seiscentos e vinte e cinco mil e trezentos e saiu caro. Detesto exageros. Guardo as minhas conversas na memória, tudo direito. E se



comprei o papagaio por seiscentos e vinte e cinco mil e trezentos, por que haveria de aumentar o preço dele? Responda seu Firmino.(61)

Embora afirme não gostar do exagero, Alexandre aumenta o preço que pagara pelo pássaro, denunciando, desse modo, tanto o exagero como a inexatidão de suas afirmações.

Fato semelhante ocorre durante a narração de "A espingarda de Alexandre". Nessa história o personagem-narrador propõe aos ouvintes que determinem a distância entre o lugar em que se encontram e o monte no qual acertara, com um tiro, um veado. A maioria optou por meia ou duas léguas. Das Dores, contudo, arriscou cinquenta e foi repreendida por Alexandre:

- Isso não, Das Dores. Que desconchavo? Assim também é demais. Deixe desses despotismos, para os nossos amigos não fazerem mau juízo, não pensem que eu ando com invenções. As minhas histórias são exatas.(86)

O narrador₁, ironicamente, classifica essa advertência de Alexandre como moderada. E a ironia se instaura quando percebemos que, no decorrer da história, a distância estabelecida por Alexandre é indubitavelmente impossível, visto que ele determina a distância entre o monte e a casa a partir da soma dos palpites dos ouvintes dividida pelo número deles (ouvintes), considerando, inclusive, as cinquenta léguas proposta por Das Dores. O resultado é dezessete léguas, quase nove vezes mais que a opção de Mestre Gaudêncio, duas léguas. Essa medida novamente anuncia um jogo de sedução: toda conta que Alexandre propões é uma forma de investi-lo de um saber para que todos acreditem nele. Contudo, para o narratário da obra, essa medida estabelece uma distância que desmente o compromisso que o personagem-narrador afirma ter com a realidade, com os fatos exatos e sem exageros.



Na "Safrá dos tatus", Alexandre faz a seguinte afirmação a respeito da quantidade de pés de mandioca que afirma ter plantado:

...cinco mil pés, não quatorze mil pés ou mais. No fim havia trinta mil pés...(56)

Há, sem dúvida, um enorme exagero na proporção que vai estabelecendo entre uma quantidade e outra. Principia com cinco mil pés e termina com trinta. No final da história, depois de contar que a plantação foi invadida por tatus, diz que colheu, ao invés de mandioca, quarenta mil tatus.

Em "Uma canoa furada", Firmino considera uma exorbitância a distância estabelecida por Mestre Gaudêncio entre a terra e o sol, aproximadamente cem léguas. Alexandre, mais adiante, para provocar o cego, falando de suas viagens ao São Francisco, comenta:

Seu Firmino andou no São Francisco? Não andou. É o maior rio do mundo. Não se sabe onde começa nem onde acaba, na opinião dos entendidos, tem umas cem léguas de comprimento.(76-77)

Desse modo, mostrando a narração de Alexandre, expondo as contradições e as armadilhas que ele utiliza para conquistar a credibilidade dos ouvintes, o narrador₁ vai anunciando o caráter fantástico das narrativas. Também explora a participação das outras personagens, seja Cesária e os demais auxiliares ou o preto Firmino, que, à medida que expõe os aspectos frágeis do discurso do personagem-narrador, coopera, explicitamente, com a instauração da verdade, com a qual está comprometido o narrador₁: a apresentação de Alexandre como um narrador cabotino, no qual não se pode confiar.



1.2. A participação dos ouvintes na construção da fantasia

Uma vez que desejam conhecer as narrativas de Alexandre, que lhes garantem alguns instantes lúdicos, as personagens, além de aceitarem a manipulação de Alexandre, acreditando em sua palavra, desempenham um outro papel: o de facilitadores do trabalho do narrador².

Já apontamos o papel desenvolvido por Cesária: confirmar os fatos narrados pelo marido, uma vez que ela é a única testemunha de suas histórias. Ela, porém, não se restringe a essa ação e ajuda-o na narração das histórias, introduzindo narrativas ou respondendo, para Alexandre, as inconvenientes perguntas do preto Firmino.

A narrativa "Um papagaio falador", por exemplo, é principiada por Cesária, que a introduz contando a festa de seu casamento e o desejo que manifestara ao marido de possuir um papagaio para lhe fazer companhia quando Alexandre tivesse que se ausentar.

Eu vendia e comprava, dirigia as coisas direito. Sempre tive cadência para as arrumações. Mas as viagens e transações de muito dinheiro quem fazia era Alexandre. Na primeira viagem dele encomendei um papagaio. Queria um papagaio falador, custasse o que custasse. Agora você conta o resto, Alexandre.(35)

Durante a narração de "A espingarda de Alexandre", ele não consegue resolver a contradição apontada por Firmino referente à pontaria de sua espingarda. Por isso Cesária socorre o marido resolvendo a dúvida do cego.

Cesária também estimula os ouvintes a insistirem com Alexandre, pedindo-lhe que narre. Dessa forma, coopera com o marido na negociação do valor de sua palavra com os demais personagens, pois, enquanto clamam pela palavra de Alexandre, colocam-se em um nível de dependência e inferioridade em relação



a ele, o único que tem a habilidade de narrar. Essa atitude de Cesária é clara em "A safra dos tatus", quando Alexandre se recusa a narrar, ela interfere, dirigindo-se aos ouvintes:

- Se os senhores pedirem, ele conta, murmurou Cesária aos visitantes. Aperte com ele, seu Libório. (54)

A narração das histórias segue sempre um ritual: as personagens sentam-se ao redor de Alexandre, que fuma cachimbo e bebe. É a esposa quem serve os ouvintes e o marido, garantindo o conforto necessário para que as histórias sejam narradas.

Das Dores, benzedeira de quebranto e sobrinha do casal, é outra personagem que estimula Alexandre incentivando-o a contar suas histórias. Durante as narrações é a primeira a pedir para que Alexandre narre:

Os amigos abriram os ouvintes e Das Dores interrompeu o cochicho.

- Conte, meu padrinho. (11)

Ao sugerir que contaria a história do bode, Alexandre é logo interrompido pela afilhada:

- Venha o bode, meu padrinho, exclamou Das Dores batendo palmas. (26)

Das Dores cumpre papel semelhante ao de Cesária. Jamais contesta o personagem-narrador ou sua esposa. Além disso, participa ou fazendo sugestões a Alexandre quanto à história que deve ser contada, ou reforçando as propostas de Cesária.



O cego Firmino entrou e, tateando, ladeando a parede, foi acocorar-se. Os bilros emudeceram e a voz de Cesária ergueu-se lenta:

- Conte a história do marquês, Alexandre.

- É o que eu estava com vontade de pedir, meu padrinho, marquês, gritou Das Dores. (46)

Na história "A safra dos tatus", Das Dores provoca a narração iniciando, com Cesária, um diálogo que alude à narrativa:

- Como foi esse negócio dos tatus que a senhora principiou a semana passada, minha madrinha? perguntou Das Dores. (54)

As intervenções de Mestre Gaudêncio sempre reiteram o que Alexandre narra. A profissão de curandeiro garante-lhe autoridade entre os ouvintes, daí a importância de esse personagem jamais discordar ou questionar o narrador₂.

Na "História de um bode", quando questionado por Firmino, Mestre Gaudêncio concorda com Alexandre quando este esclarece ao cego o que havia narrado:

- O bode tinha descido com o senhor ou tinha ficado na ribanceira?

- Não me interrompa, seu Firmino, resmungou Alexandre. Assim a gente não pode contar. Então eu já não expliquei? Desci e apeei, foi o que eu disse. Foi ou não foi?

- Exatamente, concordou Mestre Gaudêncio. (31)

Na narrativa "Moqueca", a opinião de Mestre Gaudêncio garante o caráter extraordinário da história. Alexandre interroga a personagem quanto à sua crença em "artes do diabo":

- Sem dúvida, seu Alexandre, respondeu o curandeiro. Quem não acredita? Tenho tirado com reza muito espírito mau do couro de cristão. (97)



Seu Libório pouco participa da narração. Suas interferências sempre consideram as habilidades de Alexandre enquanto narrador. Estando no mesmo plano de Alexandre, ambos ligam-se à arte, um é narrador, outro, cantador de emboladas, o respeito que essa personagem dedica à Alexandre refere-se, principalmente, à sua capacidade de narrar, de contar história. Jamais questiona os fatos narrados, pois a capacidade narrativa de Alexandre, para essa personagem, é inquestionável. Quando Alexandre propõe que os ouvintes interroguem Cesária a respeito do fim que levava a onça que domara, seu Libório responde:

- Não é preciso, respondeu seu Libório cantador. Essa história está muito bem amarrada. E a palavra de seu Alexandre é um evangelho. (25)

Durante a narração de "Marquesão de Jaqueira", seu Libório interrompe uma cantiga, para que Alexandre narre:

- Não senhor. Isso é bondade. Estava aqui dizendo umas besteiras, para matar o tempo. Agora, se seu Alexandre tem um Marquesão na cabeça, eu me calo. Quando seu Alexandre move um dedo, quem se atreve a piar? Hem? Puxe o marquesão, seu Alexandre. (47)

Alexandre narra oralmente suas histórias, o que exige dos ouvintes uma audição aguçada e atenta. Entre eles, o que melhor escuta o narrador₂, até devido à sua deficiência física, é o cego Firmino. Uma vez que está privado da visão, o preto tem um ouvido atento, capaz de perceber os exageros e as contradições do discurso de Alexandre. É o único que o questiona, envolvendo-o em situações em que sua palavra é posta em xeque.



Mas, apesar do antagonismo entre Alexandre e Firmino, o cego também deseja ouvir as histórias do personagem-narrador, fato que o desarma e o força a aceitar a ambigüidade das respostas de Alexandre às suas perguntas, quando este, uma vez interrogado, ameaça calar-se.

E se Firmino aceita, ou finge aceitar as contradições do narrador₂, suas interferências servem, no plano narrativo, para reforçar a crença dos ouvintes na palavra de Alexandre. Ou seja, sua oposição e dúvida acabam por reforçar a credibilidade da narração de Alexandre.

Entre as interrogações de Firmino, há elementos que se referem à própria organização do texto do narrador₂ que, em algumas histórias, apresentam aspectos que instauram contradições que podem provocar dúvidas quanto à verdade daquilo que é narrado.

A primeira interferência de Firmino ocorre em "O olho torto de Alexandre", quando o cego questiona a história anterior, mencionando um espinheiro que, de acordo com a memória do cego, em outras circunstâncias em que a história fora contata, não existia:

Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado.
Por que essas nove-horas?

- Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente na semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou do espinheiro. (29)

O espinheiro, porém, é um elemento fundamental na história do olho torto e sua ausência impossibilita a narração desse caso. Por isso, frente ao questionamento do cego, Alexandre ameaça calar-se, o que obriga Firmino, contra a sua vontade, ceder à pressão dos ouvintes e ao silêncio do narrador₂: o preto desculpa-se "rosnando".



No episódio "A espingarda de Alexandre" o narrador₂ conta dois fatos envolvendo a arma. No primeiro afirma que matara duas araras que voavam em alturas distintas, com um único tiro, o que leva Mestre Gaudêncio a concluir que a espingarda era capaz de unir o chumbo. No segundo episódio, diz que matou um veado, a 17 léguas, também com um só tiro. O veado, segundo ele, fora encontrado com um tiro na cabeça e outro no pé. Firmino, então, aponta a contradição, pois, para que o tiro atingisse o veado em locais opostos (pé/cabeça), seria necessário que a espingarda separasse o chumbo. Ou seja, fizesse exatamente o contrário do que Alexandre narrara a respeito das araras.

- Mas seu Alexandre, insistiu o negro, o senhor não disse que a espingarda junta o chumbo, como é que os dois caroços estavam tão separados? Creio que houve engano.(89)

A esse comentário, que aponta claramente a contradição do discurso de Alexandre, o personagem-narrador não tem resposta. Quem o soluciona, após verificar o constrangimento do esposo, é Cesária, que afirma:

- Seu Firmino gosta de explicações. Está certo. Cada qual como Deus o fez. Quer saber por que o chumbo se espalhou? Não se espalhou não, seu Firmino: o veado estava coçando a orelha com o pé.(90)

Além de apontar os aspectos contraditórios das narrativas de Alexandre, Firmino também cobra do protagonista elementos capazes de comprovar a veracidade das narrativas. Atento à palavra do narrador₂, o cego, em todas as narrativas em que Alexandre faz referências a existência de animais ou objetos comprobatórios da história, incita-o a mostrar a relíquia adquirida no feito heróico.



Na narrativa "A história de um bode", o negro espera o narrador₂ concluir a narração em que falava das habilidades de um bode que mais parecia um eqüino, para inquiri-lo:

- E o bode? murmurou o cego. Que fez o senhor do bode? (33)

Em função da distância que estabelecera entre os fatos narrados e o presente da narração, Alexandre justifica a ausência do bode afirmando que ele morrera. Afinal, "se fosse vivo, tinha trinta anos, e nunca houve bode que vivesse tanto."

A história "Moqueca" exalta as qualidades de uma cachorra, sua inteligência e capacidade, fora do comum, para farejar caça. A cadela é morta por um porco espinho. Ela, porém, estava prenha e sua cria nasce enquanto é atacada. De acordo com Alexandre, os cãesinhos, que eram "criaturas de boa raça, latiam para o porco agressor." Inclusive um, que logo morreu, porque nascera sem cabeça. Ora, em vista de cães tão habilidosos, Firmino não deixa por menos:

- Me arranje um, seu Alexandre, pediu o cego. Estou precisando de guia, e um animal desses vinha a propósito.(97).

Mais uma vez Alexandre responde ao cego que, infelizmente, os cachorros morreram, pois "o que tem valia não dura".

Ao término da narrativa "O estribo de prata", na qual Alexandre conta que seu estribo, depois de picado por uma cobra, nas noites de lua, inchava, produzindo muitas arrobas de prata, o preto Firmino quer saber do estribo, onde está o estribo:



- E o estribo, seu Alexandre? O senhor ainda tem esse estribo? perguntou o cego. (45)

A resposta de Alexandre é negativa, afirmando que o estribo, com o tempo deixou de inchar e tornou-se comum.

A história da onça, narrada em a "Primeira aventura de Alexandre", é seguida pela história do olho torto, que Alexandre narra para justificar seu olho torto que, segundo ele, enxerga melhor que o olho direito. Enquanto os demais estão impressionados com essa informação, seu Firmino questiona o narrador, desejoso de saber o que ocorrera com a onça da primeira história:

- E a onça? Que fim levou a onça que ficou presa no mourão, seu Alexandre? (24)

Alexandre responde afirmando que ela morrera triste, misturada com o gado do curral.

Não restou nenhum animal ou objeto que tenha participado dos fatos contados por Alexandre, nada que comprove suas histórias. E o preto Firmino, a todo instante, faz alusão a essa falta de prova, mostrando, assim, que, para ele, a palavra de Alexandre é questionável. Porém, ele sempre abdica de suas dúvidas frente às ameaças de silêncio do narrador₂. Desse modo, no plano narrativo, a sua performance enquanto oponente, acaba por fortalecer a crença dos ouvintes na palavra de Alexandre.

Observamos, portanto, que todos as personagens desempenham funções que auxiliam a narração de Alexandre. Cesária atua no sentido de garantir o estatuto de verdade à narração de Alexandre uma vez que é a única testemunha dos fatos narrados pelo marido; Das Dores provoca a narração sugerindo algumas histórias; Mestre Gaudêncio endossa a palavra do personagem-narrador, tendo em



vista o fato de jamais contestá-la e ser ele, Gaudêncio, uma figura de autoridade e respeito entre os ouvintes; e Seu Libório, por sua vez, jamais contesta os fatos narrados em função de admirar e reconhecer a capacidade de Alexandre de organizar e contar histórias. Somente Firmino exerce uma função paradoxal, pois, se de um lado sua atuação acaba por fortalecer a crença na palavra de Alexandre, uma vez que ele se mostra aparentemente satisfeito com as respostas às suas dúvidas, por outro lado, Firmino, ao analisar o discurso do narrador₂, está reproduzindo o discurso do narrador₁, trazendo a superfície do texto as contradições, os exageros e os embustes que caracterizam as narrativas de Alexandre.

1.3. A narração oral: estratégia de resgate da verdade

No nível da narração, porém, as interferências de Firmino, assim com as interferências das demais personagens, são utilizadas pelo narrador₁ na construção da denúncia do caráter mentiroso das narrativas. O aspecto em torno do qual se organizam todas as estratégias do narrador₁, nesse sentido, é o fato de ter delegado a Alexandre o papel de narrar oralmente. Faz dele um narrador oral, que precisa contar com a memória para organizar suas narrativas. O problema é que Alexandre inventa, cria histórias fantasiosas, temperadas pelo exagero, e quer que os ouvintes as recebam como verdades. Para isso relaciona-as à sua própria vida e organiza-as em uma seqüência cronológica que lhe possibilita, durante a narração, fazer alusões a histórias já narradas. Contudo, nem sempre suas referências correspondem às informações que dera durante a narração das histórias aludidas, fato que provoca dúvida em pelo menos uma personagem, Firmino.



De acordo com Vogth (1978: 23), as condições de produção das narrativas orais são diferentes das condições de produção das narrativas escritas. No discurso oral a distância entre narrador e narratário é diluída: o primeiro, o narrador, é identificado pelo ouvinte como sendo a pessoa que fala; o segundo é, para o sujeito que fala, identificado como o narratário. Normalmente, o narrador compõe uma imagem idealizada de si e, por essa razão, o ouvinte pode duvidar de sua palavra, considerando-o um mentiroso, já que há uma dependência entre a imagem do narrador em relação ao "seu discurso e ao efeito que ele tem sobre o narratário. A configuração do narratário reverte, assim, como uma das formas de constituição do narrador". É o que acontece em *Histórias de Alexandre*.

Essa situação exige do narrador uma contra-reação às reações dos interlocutores durante a narração, o que é possível, porque, na narrativa oral, desfaz-se o intervalo temporal que há entre a elaboração do enunciado e a sua recepção, permitindo ao sujeito enunciador verificar a eficácia de seu discurso e, se necessário, replanejá-lo à medida em que isso se fizer necessário.

Devido à necessidade de garantir um estatuto de verdade à sua história, o narrador precisa ser convincente. Ele é aquele que conhece os fatos, o lugar em que ocorreram e as pessoas que dele participaram. Compete-lhe fornecer "as informações que julga relevantes para o melhor entendimento do narratário, ou as razões para convencê-lo da veracidade do que diz" (Vogth, 1978: 25).

Na seleção de informações que devem ser passadas a seus narratários, Alexandre abusa daquelas que aumentam os riscos de dificuldades de suas aventuras, enfatizando-o enquanto herói. Isso provoca o descrédito de Firmino, e, como não há distância entre narrador e narratário, no discurso oral, aquele que narra fica exposto às interferências dos ouvintes. Assim, havendo dúvidas, o cego pode interromper, questionando Alexandre.



É por essa razão que o narrador², tantas vezes se utiliza de jogos de sedução, ou recorre às personagens auxiliares, que simplesmente aceitam como inquestionável a sua palavra e ajudam-no a escapar das inconveniências de Firmino. Alexandre, inclusive, ao comentar as repercursões do episódio sobre o marquês que virou jaqueira, opõe o discurso oral ao escrito, de modo a eliminar dúvidas quanto à veracidade de suas histórias:

Esse caso teve numerosas testemunhas que não me deixam mentir, entre elas, Cesária, aqui presente, e o Silva, tipo de muito respeito, sisudo como o diabo. Mas confesso a vossemecê que no folheto dele, publicado em letras de forma, há muito exagero. Silva não se refere ao marquês nem fala em jaqueiras: afirma que toda a mobília tinha criado raízes, que o corredor e as camarinhas se atrochavam de laranjeiras e paus-d'arco. Até acrescenta que as gavetas da cômoda tinham virado cortiços de abelhas, coisa que não vi, francamente ,não vi. Nem eu nem Cesária. Ficam, portanto, os amigos avisados de que na história do Silva há uns floreios. Acho que ele procedeu com acerto: quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É como eu faço. Na sala havia quatro jaqueiras. Apenas.(53)

O caráter ficcional da narrativa escrita é identificado por Alexandre como um exagero próprio desse tipo de discurso, em que há necessidade de se preencher um espaço em branco. Em seu comentário, deixa implícito, o valor da palavra na narrativa oral, considerando a mentira, ou o exagero, uma característica própria do discurso escrito, enquanto que a verdade é da natureza do discurso oral.

Todas as estratégias de Alexandre são para garantir o caráter de verdade a suas narrativas: a narração ocorre desde que o personagem-narrador tenha a credibilidade dos ouvintes, ou seja, Alexandre faz com que sua histórias sejam vistas como verdadeiras. É seu jogo de manipulação. E, embora Firmino, em alguns momentos rompa o acordo, retoma-o sempre, pois é subjugado pelas

demais personagens e por sua própria sede das narrativas de Alexandre. Os ouvintes, portanto, satisfazem-se e a narrativa prossegue.

Entretanto, a narrativa escrita implica no registro dos fatos e o narratário da obra pode, facilmente, flagrar as contradições do discurso do narrador₂. Alexandre não pode escapar da condição de narrador oral, que deve utilizar a memória para não responder às questões de modo a instaurar incoerências em seu discurso. Ele não tem essa capacidade muito desenvolvida e acaba inventando respostas que contradizem fatos narrados anteriormente ou simplesmente não respondem às questões do cego. Assim, se ele, como afirma Sanders(1995: 130),

não lembra tudo o que diz lembrar, deve estar inventando isso tudo, embelezando e moldando um certo material original ou impressões de sentido, ao invés de reelaborar alguma outra *auctoritas*. Deve estar contando uma história, inventando uma história. Ou seja, deve estar fabricando e moldando inverdades, ou aquilo que chamamos escrever ficção.

Desse modo, o narrador₁ denuncia o caráter mentiroso das Histórias de Alexandre, mostrando que, assim como ele, o narrador₂, ao contar suas façanhas, está " embelezando e moldando um certo material original " e, por estar criando, não está comprometido com a verdade.

1.4. Histórias de Alexandre e outras histórias

Assim como Graciliano Ramos, outros autores escreveram livros explorando contos folclóricos. O transporte da cultura popular para a literatura, normalmente se faz em textos destinados a um leitor infantil. Lobato (1973), por



exemplo, explorou o folclore ibérico em *Histórias de tia Anastácia*, que, publicada antes de *Histórias de Alexandre*, tem uma estrutura semelhante a esta. Isto é, Lobato também opta por um personagem-narrador para contar os casos folclóricos. Escolhe a negra Anastácia, personagem do *Sítio do Picapau Amarelo* como representante da cultura popular e a ela delega a responsabilidade de narrar os contos.

A narração de Tia Anastácia é feita de modo impessoal. Escolhe marcas clássicas de impessoalidade, como "Era uma vez..." ou "Havia...", para anunciar o seu distanciamento e falta de compromisso em relação às histórias que narra. A participação dos ouvintes só ocorre no final da narração, quando aproveitam para avaliar as histórias e questionar o personagem-narrador quanto às suas incoerências. A negra, à medida que não se compromete com os fatos narrados, responde às questões afirmando que reproduz as narrativas de acordo com o que ouvira, isentando-se assim de qualquer responsabilidade. Isso faz com que os demais ouvintes direcionem a discussão para uma avaliação da cultura popular e da sua tradição oral, que impõe, ao longo do tempo, perdas às narrativas.

Há inúmeras diferenças entre *Histórias de Alexandre* e *Histórias de tia Anastácia*. A negra não é nenhuma figura de autoridade entre os ouvintes nem procura dar às suas histórias o estatuto de verdade que, para Alexandre, é imprescindível. Além disso, há uma grande distância entre as histórias, o personagem-narrador e as demais personagens. Tia Anastácia e suas narrativas representam a cultura popular; os ouvintes, que reproduzem o discurso do narrador da obra, são detentores de uma cultura burguesa, pela qual, durante a narração, demonstram franca preferência. Além disso, com exceção de Dona Benta, todos os ouvintes são crianças enquanto o personagem-narrador é um adulto. Essa distância entre ouvintes e personagem-narrador não ocorre na obra de Graciliano Ramos: Alexandre e suas histórias provêm da mesma classe social daqueles que o ouvem.



O aproveitamento da tradição popular, originariamente oral, é uma prática comum desde o século XVIII, quando se iniciou, na Europa, a produção literária dirigida ao leitor infantil. Desse modo, tornou-se comum essa temática dentro da literatura infantil. Além de tal aspecto, há, nesse gênero em particular, um caráter educativo, um compromisso em passar comportamentos sociais à criança e, por isso, para ser compreendida, essa literatura deve adequar sua linguagem ao universo do leitor a que se destina. Em Lobato, é nítida a preocupação com esse caráter didático. Ele utiliza-se dos contos folclóricos para, na voz das personagens, orientar o leitor no sentido de valorizar a cultura burguesa em detrimento das tradições populares. Essa questão é tratada de modo explícito, no final da narração de Tia Anastácia, quando a discussão gira em torno de uma avaliação da cultura popular.

Histórias de Alexandre, por sua vez, também é considerada uma obra voltada para crianças. Isso ocorre em função de o autor recorrer a textos folclóricos, de fundo fantástico, para a sua composição. Além disso, optou por um tom engraçado, que atribui à leitura um caráter lúdico e recreativo. Para Osman Lins (1980: 188), essas características da obra podem representar um período de pausa no decorrer da carreira literária de Graciliano Ramos. Comentando os contos que compõem *Alexandre e outros heróis*, afirma que tais textos foram escritos no auge das forças do autor,

nos anos intermédios entre a conclusão da obra romanesca e o início da obra memorialista, representam uma espécie de pausa, de recreio que se concede este escritor severo, sofrido, tão exigente em relação à forma e tão compenetrado no sentido trágico da existência.

Do ponto de vista de Lins, Graciliano Ramos apresenta, em *Histórias de Alexandre*, uma menor preocupação com aspectos formais e temáticos,



permitindo-se a produção de uma obra em que está ausente o universo de tensão característico de sua produção literária. A leitura da obra, porém, parece questionar as considerações de Lins.

Não se comprometendo com as preocupações educativas próprias a uma literatura direcionada ao leitor infantil, Graciliano Ramos opõe o conteúdo fantástico e ideal das histórias narradas por Alexandre às condições de carência em que vivem as personagens no momento em que são transmitidas as narrativas populares. Ou seja, ao invés de mostrar o sertanejo em trânsito, refletindo sobre sua realidade e buscando melhores condições de vida, focaliza-o suprimindo suas dificuldades através do escapismo proporcionado pelas narrativas populares. Assim, a mesma dualidade inerente a todas as personagens de Graciliano Ramos, seja de ficção ou memória, também se apresenta em *Histórias de Alexandre*. Só que desta vez ela se resolve por meio do discurso do personagem-narrador que, em suas narrativas, inaugura uma nova realidade, que permite ao sertanejo realizar seus anseios pessoais e sociais.

A obra, portanto, está vinculada ao "sentido trágico da existência". Apenas o autor preferiu abordá-lo nas entrelinhas, permitindo a suas personagens manterem-se num plano além do real, próprio da fantasia, mas delegando ao narrador₁ a missão de denúncia, por meio do deboche, do aspecto mentiroso que envolve toda a trama. As narrativas de Alexandre não têm o poder de, no nível da realidade, resolver a situação de carência em que vivem tanto o narrador₂ quanto os ouvintes. Elas os transportam para o universo da arte, um plano ideal e romântico, e, simultaneamente, condena-os às condições sub-humanas que a realidade de todos os Alexandres e Fabianos lhes impõem.

Por outro lado, a obra foi escrita visando já um leitor infantil em um período em que, de acordo com Lajolo (1984: 71-72), outros já haviam feito publicações destinadas a esse tipo de leitor também explorando contos populares,



como o fez o já citado Monteiro Lobato. Assim como Lobato, Graciliano Ramos recria as circunstâncias de transmissão da cultura popular. Mas o faz com o cuidado de evitar repetir as estratégias do primeiro, escrevendo uma obra em que há grande aproximação entre o personagem-narrador e aqueles que ouvem e entre o espaço da aventura e o espaço doméstico das personagens. Além disso, mais que a narração do maravilhoso, o que é de fato preocupação do narrador₁ é todo universo em que se inscreve a narrativa popular, quer no que concerne à sua criação, quer no que diz respeito a sua transmissão.

O que a leitura da obra permite questionar, então, é se de fato ela possui as prerrogativas de um texto que se destina a um leitor infantil, gênero em que está enquadrada. Isso porque Graciliano Ramos não adota uma postura didática no decorrer da narrativa. Pelo contrário, prefere a ironia à exposição clara do narrador₁ frente à situação que pretende destacar, deixando nas entrelinhas sua verdadeira intenção.

Graciliano Ramos, embora faça uso de elementos que constituem a cultura popular, não o faz procurando anunciar qualquer preconceito quanto à sua simplicidade. Na verdade, em *Histórias de Alexandre*, os contos populares são valorizados, uma vez que o narrador₁ permite ao protagonista fazer-se herói, no nível narrativo, exatamente em função de sua competência discursiva. Ou seja, Alexandre é herói porque sabe narrar, ou ainda, é herói enquanto narra. Não há, portanto, uma crítica ao modo como se apresentam ou são transmitidos os contos populares, pois ao relevar as condições sócio-econômicas das personagens, delegando-lhes voz e a própria narração dos contos a uma personagem, ao contrário do que fez em *Vidas secas*, Graciliano Ramos restitui a condição humana dos sertanejos a partir da valorização de sua cultura: a narração de Alexandre constrói a imagem do homem ideal, ser valoroso, capaz de viver em abundância mesmo em condições adversas e desumanas.



O Alexandre herói de suas narrativas é a imagem do homem ideal, um ser que se contrapõe à sua realidade no presente narrativo, já que o Alexandre narrador é um homem de físico frágil e de poucas posses. Mas, quando não admite que duvidem de sua palavra, exigindo que os ouvintes acreditem em suas mentiras, ele elimina a distância entre o real e o ideal, instaurando, desse modo, a crença, a conformidade e, por que não dizer, a alegria entre todos os miseráveis que escutam suas histórias, com exceção ao cego que não "fantaseia" nem enxerga além do real. Desse modo, as ironias presentes na obra garantem ao narrador₁ o mesmo tom lúdico que envolve as personagens durante os saraus na casa do narrador₂.

Considerando o tom de deboche da obra bem como a necessidade de seu protagonista fazer-se herói, verificamos que *História de Alexandre* se aproxima da obra de Cervantes, *Dom Quixote*. Para D'Onofio (1981: 168), o protagonista dessa obra

é considerado um louco porque decide fechar os olhos à realidade e viver num subjetivismo absoluto(...).

Pela força do seu querer, D. Quixote cria um mundo ideal, no qual, necessariamente, devem reinar a justiça, a verdade, o amor puro, a beleza, a honestidade. Ele tornou-se, portanto, o símbolo do homem utópico, que sonha em estabelecer na sociedade um conjunto de valores ideológicos(...)

Em outras palavras, essa personagem tem como prioridade, ao longo da narrativa, constituir-se herói. Alexandre traça esse trajeto utilizando-se de sua competência como narrador e desenvolvendo exclusivamente a ação de narrar. D. Quixote, por sua vez, mesmo tendo seu desejo de fazer-se herói originado de suas leituras de novelas de cavalaria, não narra. Ele desenvolve essa trajetória percorrendo o mundo em busca de situações que lhe possibilitem desenvolver ações dignas de um cavaleiro andante, condição heróica por ele almejada.



Mas a ação heróica não tem um fim em si mesma. Assim como Alexandre narra com o objetivo de ser reconhecido pelos ouvintes como um herói, Dom Quixote toma mundo e realiza suas performances com o mesmo objetivo do protagonista da obra de Graciliano Ramos, ou seja, deseja que suas ações sejam entendidas como heróicas e ele visto como um corajoso cavaleiro andante. Mais que isso, Dom Quixote também quer protagonizar uma narrativa, quer que suas aventuras sejam posteriormente narradas e imortalizadas. De imediato, contudo, basta-lhe que todos os seus atos sejam contados à Dulcinéia, aquela a quem dedica suas aventuras.

Para viabilizar o sonho de ser um cavaleiro andante e correr mundo, esse protagonista necessita de credibilidade. A maioria das personagens de sua história, porém, têm-no por louco, e agem de modo a tornar impossível a realização de sua performance. Dom Quixote necessita de um aliado e o consegue por meio da sedução. Com promessas de poder e status, convence Sancho Pança a acompanhá-lo e a vê-lo como aquilo que, de acordo com o narrador, pensa ser, isto é, um cavaleiro andante. Processo semelhante ocorre em *História de Alexandre*, quando o personagem-narrador exige a credibilidade dos ouvintes, conseguindo-a também, por meio da sedução, uma vez que só narra caso suas mentiras sejam entendidas como verdades. No nível intradieético, Alexandre é melhor sucedido que o protagonista de Cervantes: este seduz somente uma personagem enquanto aquele tem a credibilidade da maioria de seus ouvintes. No nível extradieético, contudo, ambas as personagens têm suas performances malogradas: o narrador das duas obras trabalham de modo a convencer o leitor do caráter fantasioso das ações que desenvolvem os seus protagonistas.

Ora, malogrados ou não os objetivos dos heróis dessas obras, o fato é que anunciam e discutem a necessidade humana de desenvolver uma trajetória heróica. E o fazem de modo a provocar o riso, pois ambos os protagonistas, em

vista de terem as suas façanhas desmentidas pelo narrador, não podem ser percebidos como sérios, mas cômicos.

Não podemos negar o aspecto folclórico que envolve as narrativas contadas por Alexandre. Contudo, a leitura da obra nos permite afirmar que não pode ser simplesmente apontada como um livro de contos folclóricos, direcionado a crianças e sem maiores pretensões. Também não convém anunciá-la como uma obra que determina uma pausa na literatura do autor, nem muito menos como texto em que Graciliano Ramos não manteve o seu compromisso com o universo tencionante que percorre toda a sua literatura. *Histórias de Alexandre* não apresenta o mesmo estilo das demais obras de Graciliano Ramos, mas, sem dúvida, não é uma obra tão simplista, para ser quase ignorada pela crítica.

Até porque, o fato de apresentar diferentes estratégias narrativas, principalmente no que se refere à voz, ao foco e ao discurso narrativo, essa obra, dentro da literatura de Graciliano Ramos, mostra uma faceta nova do autor, pois, apesar das diferenças, ela consegue desenvolver uma questão constante nas narrativas de Graciliano Ramos: o discurso. Toda obra é organizada de modo a discutir questões que envolvem elementos relativos aos aspectos comunicativos de um texto. A presença de um narrador oral em oposição a um narrador escritor, as dificuldades inerentes à narrativa oral, o fato de a obra estruturar-se de modo a constituir-se como a narrativa de outra narrativa, focalizando as condições de transmissão de uma cultura popular, são aspectos que vão anunciando e desenvolvendo as questões relativas à construção do discurso narrativo, uma preocupação manifestada pela maioria dos narradores autodiegético de seus romances. Só que *Histórias de Alexandre* tem esse aspecto não como questão a ser discutida, mas como temática a ser desenvolvida, uma vez que a obra se realiza enquanto narrativa que procura mostrar as condições de produção e transmissão de outras narrativas.



Assim, seja em função das diferenças formais e da temática desenvolvida, seja em função das diversas possibilidades de leitura, incluindo aqui as possibilidades de comunicação que a obra estabelece com obras de autores distintos, podemos afirmar que *Histórias de Alexandre* não é uma obra menor dentro da literatura de Graciliano Ramos. Pelo contrário, é uma obra que vem acrescentar aspectos novos ao estilo do autor, elemento suficiente para que seja objeto de estudo dos pesquisadores que, até o momento, insistiram em ignorá-la.

Ineônia: contos.

"Quero escapar da morte do meu corpo, mas o meu espírito um mundo onde ele estará morto. Construo um espaço para ele, onde transitará morto-vivo. É uma pena. Impossível conciliar o meu desejo ardente de prazer e vida com o meu desejo de uma sociedade justa e igualitária. Quero tanto conciliá-las. Seria tão importante. E o que vejo?"

Silvano Santiago

Insônia: contos.

"Quero escapar da morte do meu corpo; mais e mais acato um mundo onde ele estará morto. Construo um espaço para ele, onde transitará morto-vivo. É uma pena. Impossível conciliar o meu desejo ardente de prazer e vida com o meu desejo de uma sociedade justa e igualitária. Queria tanto conciliá-los. Seria tão importante. E o que vejo?"

Silviano Santiago

Se *Histórias de Alexandre* se aproxima de *Vidas secas* em função da presença do sertanejo nas mesmas condições de carência de Fabiano e sua família, *Insônia* estabelece proximidade com esse romance por outras razões. Nessa obra, as questões regionais presentes nas outras duas não existem, porém suas personagens estão condenadas a vivenciar os seus dramas sob o mesmo silêncio em que Graciliano Ramos aprisionou os retirantes do romance.

Parte dos contos do livro foi escrita no mesmo período em que o autor escreveu *Vidas secas*, o que pode justificar a identificação formal que há entre as duas obras: ambas possuem como característica marcante a presença quase absoluta do discurso indireto livre. Em *Vidas secas* a preferência por esse discurso é justificada porque a situação de carência econômica do sertanejo impõe-lhe uma condição de vida sub-humana, que o torna desprovido, inclusive, de fala. Já os contos de *Insônia* buscam denunciar como o sujeito vai adaptando a sua individualidade ao meio social, o modo como vai se afastando de suas verdades pessoais com o objetivo de ser aceito por um determinado grupo. Assim, ele deixa de ser agente de seu destino, atuando de modo tão passivo que perde o direito à voz, o direito de expressar suas diferenças, necessidades e opiniões.

Em *Histórias de Alexandre*, essa mesma passividade caracteriza as personagens que, embora vivam em condições precárias, não se revoltam nem buscam soluções para as suas dificuldades. Mesmo assim, ao contrário do que acontece em *Vidas secas* e *Insônia*, o narrador dessa obra explora abundantemente o discurso direto; dá voz a todas as personagens. Mas só o faz porque a obra desenvolve uma temática folclórica e apresenta o discurso, o ato de narrar, como a solução encontrada pelas personagens para suprirem suas dificuldades existenciais. O discurso é o meio de transporte que as leva para uma realidade irreal, porém, ideal.



Em *Insônia*, as personagens estão presas às contingências de sua realidade. Não há nenhum elemento que possibilite a evasão, a fuga para um plano capaz de suprimir as dificuldades que têm de superar ao longo das narrativas. E, uma vez que nenhuma personagem tem competência para realizar-se enquanto ser, não têm direito à voz. Dos treze contos que compõem a obra, sete possuem essa característica: silêncio quase absoluto por parte das personagens cuja interioridade é exposta devido à ação do narrador.

Os outros quatro contos são narrados pelo próprio protagonista que, à moda de Luis da Silva, a partir do monólogo, expõe seus dramas íntimos. Há, portanto, dentro da obra, dois blocos de contos que se distinguem devido à voz e ao discurso narrativo: sete são narrados por um narrador heterodiegético, que não participa da narrativa e que explora o discurso indireto livre; quatro são contados por um narrador autodiegético, que narra sua própria história utilizando-se do monólogo. Assim, em função dessa distinção, dividimos a análise dos contos que compõem a obra.

2.1. Contos narrados por uma voz autodiegética

Em *Insônia*, os textos narrados por um narrador autodiegético são quatro: "Insônia", "Paulo", "O relógio do hospital" e "Silveira Pereira". A escolha dessa voz narrativa possibilita a utilização do monólogo, recurso que, a partir do encadeamento de imagens ou idéias associadas, enfatiza o estado interior das personagens. Elas são apresentadas em uma situação de delírio, em que questionam aspectos da realidade.



2.1.1. "Insônia", "O relógio do hospital" e "Paulo"

Cada conto desse grupo apresenta um universo de imagens que se opõem e denunciam o estado interior do personagem-narrador. Lidos isoladamente restringem-se a descrever a personagem flagrada em um estado de ansiedade provocado por alguma circunstância que desestabiliza sua rotina e a força a refletir sobre a sua condição no mundo.

Em "Insônia", o conflito da personagem concretiza-se na manifestação do desejo de dormir em detrimento do estado de insônia; em "Relógio do Hospital" a personagem busca ampliar a visão de si própria e do mundo, uma vez que seu estado de delírio opõe-se à necessidade de distinguir o real do imaginário; em "Paulo" o sujeito quer realizar seus anseios pessoais, em detrimento da necessidade de satisfazer as expectativas sociais; em "Silveira Pereira", um adolescente descreve sua luta para ser respeitado como um homem adulto, livre e independente. Em nenhum desses contos, lidos isoladamente, as personagens adquirem, ao longo do monólogo, competência para passar de um estado a outro, terminando as narrativas sem que sofram uma mudança significativa, seja do ponto de vista pragmático ou cognitivo.

Entretanto, os três primeiros contos ("Insônia", "O relógio do hospital" e "Paulo"), em virtude das recorrências no modo de narrar e na composição do enredo, podem ser considerados três figurativizações de uma mesma personagem, possibilitando, assim, uma leitura conjunta que nos permite verificar uma evolução cognitiva do protagonista. De "Insônia" a "Paulo", o protagonista passa de um estado de não saber para um estado de saber no que se refere à condição existencial humana. Trata-se de um sujeito angustiado, cuja insatisfação é figurativizada pelo estado de insônia ou doença ao qual está submetido no decorrer dos três contos. "O relógio do hospital" é, em relação às outras duas, uma narrativa intermediária, que descreve as condições psicológicas do sujeito na passagem de



um estado ao outro. Nesse conto, a personagem, em função de sua frágil condição física, que a obriga a permanecer em uma cama de hospital, reflete sobre as contingências de sua existência, manifestando um imenso desejo de viver em oposição à sensação da proximidade da morte. Encontra-se, portanto, em disjunção com seu objeto valor, esquema que reincide nos outros dois contos, "Insônia" e "Paulo".

A vida aparece associada a figuras que remetem ao conceito de liberdade; enquanto a morte associa-se à prisão e à degradação física. O protagonista encontra-se em um quarto de hospital, preso a uma cama e a todo instante é assombrado pelo fantasma da morte, os gritos de dor que circulam pelo hospital. Além disso, sente-se morto da cintura para baixo:

Morto da barriga para baixo. O resto do corpo iria morrer também, no dia seguinte descansaria no mármore do necrotério, seria esquartejado, serrado. (88)

A vida associam-se as figuras "janela", "chinelo" e "relógio". A primeira, compondo o cenário do quarto, representa o desejo e a possibilidade de vida além do hospital. Os chinelos aludem à vida da cintura para baixo, à possibilidade de vir a se locomover. Estão ausentes do ambiente, mas são a todo instante invocados pela personagem, em função da necessidade de se sentir próximo da realidade:

E esqueci o nome dos chinelos. Apesar de saber que eles são inúteis, desgosta-me não conseguir pedi-los. Se estivessem ao pé da cama, sentir-me-ia próximo da realidade, as pessoas que me cercam não seriam espectrais e absurdas. (42)

A ausência dos chinelos e a impossibilidade de transpor as paredes do quarto de hospital e alcançar a rua levam o indivíduo a fixar-se no aspecto



temporal, o maior indício de vida, como se as pancadas do relógio fossem o pulsar da vida e o silêncio, a morte:

Silêncio. Por que será que essa gente não fala e o relógio se aquietou? Uma idéia acabrunha-me. Se o relógio parou, com certeza o homem dos esparadrapos morreu. Isto é insuportável. (42-43)

Mellin Filho(1973: 30), ao analisar esse elemento composicional do conto, afirma que

o relógio , como realidade oposta concretamente caracterizada, compõe uma antítese ao complexo de pensamento e visões oníricas do narrador que ajuda a empurrar o estado de tensão para uma possível saída, saída que é buscada inutilmente.

Ou seja, embora a personagem mantenha-se atenta à passagem do tempo, não pode salvar-se da duração de seu delírio. Nenhum dos elementos que a remetem à realidade podem salvá-la da confusão interior em que se encontra ao tentar buscar um modo de equilibrar o universo antagônico que a constitui enquanto ser.

Nos outros contos, "Insônia" e "Paulo", essa tensão entre dois pólos opostos também está presente e se manifesta do mesmo modo. O protagonista encontra-se aprisionado entre as quatro paredes de um quarto, de onde pode visualizar, através da janela, a cidade adormecida ou a vida além do hospital, respectivamente. Entre um conto e outro, porém, percebemos que o objeto valor ambicionado pela personagem sofre uma inversão. Considerando "O relógio do hospital" um conto intermediário, que focaliza a angustiante reflexão a que se entrega o indivíduo na busca do conhecimento de si mesmo e do mundo, "Insônia" e "Paulo" representam, cada qual, uma trajetória antagônica. No primeiro conto, a personagem procura fugir do encontro consigo mesma, em "Paulo", ela se entrega a esse encontro, reconhece-se e, além disso, percebe a inutilidade desse saber, já



que a necessidade humana de se socializar, muitas vezes, obriga-o a trair a si próprio, para conseguir se adequar a um determinado grupo.

Para o sujeito, no conto "Insônia", a claridade é um elemento opONENTE, que a personagem teme, em oposição à escuridão, um aliado ao que busca, ou seja, o sono. Esses dois elementos revestem a idéia do saber e o não-saber. A personagem prefere ignorar a razão da insônia: sua inadequação à vida. Quer continuar dormindo, embora reconheça que essa condição aproxime-a a um estado aquém da humanidade:

Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não pensar, não desejar, matéria fria e impotente. Bicho inferior, planta ou pedra num colchão. (09)

O protagonista deseja estar em conjunção com o estado de ignorância, não sabe nem quer saber as razões que o impedem de dormir. Reconhece no sono o estado de satisfação e tranqüilidade que almeja. Para permanecer alheio a si mesmo, busca uma resposta para o conflito que o perturba, comparando-se a sujeitos que acredita estarem dormindo. Assim, é na imagem do outro que vislumbra o estado existencial ideal, uma relação de conjunção entre o ser e o sono:

Um dois, um dois. Que me dizia ontem à tarde aquele senhor risonho, perto de uma vitrina? Tão amável! Penso que discordei dele, achei tudo ruim na vida. O homem amável sorriu para não me contrariar. Provavelmente está dormindo. (15-16)

Para dormir é necessário ser risonho, estar em concordância com a vida, estar satisfeito. Indivíduos assim provavelmente estão dormindo. Nesse trecho, notamos a posição do narrador, que parece discordar da personagem. O velho risonho, embora aparente estar em conformidade com a vida, também

poderia estar insone. E o narrador nos prova isso quando se distancia de si enquanto personagem:

Um sujeito acordou no meio da noite, não reatou o sono, veio sentar-se à mesa e fumar apenas. Inteiramente calmo, os cotovelos pregados na madeira, o queixo apoiado na munhecas, o cigarro preso nos dentes, os dentes quase parados... (15)

Aparentemente, o sujeito descrito nesse trecho em nada difere do senhor risonho. Trata-se apenas de alguém que perdeu o sono. A focalização interior é o elemento capaz de distingui-lo. Com relação à aparência, de modo geral, o sujeito mostra-se em estado de conjunção com a vida. Entretanto, interiormente é angustiado, insatisfeito com a existência maquinal a que está submetido e da qual o protagonista de "Insônia" deseja se aproximar.

É exatamente nesse aspecto que os dois contos, "Paulo" e "Insônia", chocam-se. Diferente de "O relógio do hospital", o protagonista, no conto "Paulo", localiza a sua doença no lado direito de seu corpo. Trata-se de uma ferida que vai se agigantando, adquirindo uma tal proporção, que a personagem a reconhece como outro ser, Paulo:

O homem que se apoderou do meu lado direito não tem cara e ordinariamente é silencioso. Mas me incomoda. Defendo-me, grito palavrões, e o sem-vergonha escuta-me com um sorriso falso, um sorriso impossível, por que não tem boca. (56)

Como em "O relógio do hospital", a luta do sujeito é contra uma parte de si. Mas não se trata apenas da metade de seu corpo. Trata-se de um "eu" que nele habita e o incomoda. Trata-se de uma ferida, da doença que o prende a uma cama de hospital e o impede de viver. Ao contrário do que acontece em "Insônia", conto em que a personagem não consegue vislumbrar em si mesma dois "eus"



antagônicos (um em acordo com a vida, capaz de levá-la ao estado do sono; outro em desacordo, questionador e insatisfeito, responsável pelo estado insônia), o protagonista, em "Paulo", reconhece em si próprio esses dois sujeitos. Assim, os elementos que em "Insônia" aparecem como oponentes, ressurgem como aliados em "Paulo". Dessa vez, o oponente é aquele que, em "Insônia", aparece como ser almejado, o estado existencial desejado pela personagem. Isso se torna claro, quando observamos, em "Paulo", a personagem reconhecer como nocivo o que, em "Insônia", pensa ser um comportamento satisfatório. Isto é, à medida que se imagina distante do hospital, retomando a vida diária, não se vê realizando ações maquinais. O que deseja é ser livre, é poder fazer apenas o que quer:

Entrarei nos cafés, conversarei sobre política. Umas duas vezes por semana, irei com minha mulher ao cinema. De volta, comentaremos a fita, papaguearemos um minuto com vizinhos na calçada. Não nos deteremos diante da porta de João Teodósio. Apressaremos o passo, fugiremos daqueles olhos medonhos de quem vê almas.(58)

O oposto ocorre em "Insônia" quando a personagem manifesta o desejo de ser um sujeito liberto de insatisfações, capaz de dormir para acordar com "rumores das ruas, os pregões dos vendedores", que nunca escuta.

Os três contos, portanto, vistos em conjunto, mostram uma evolução na capacidade cognitiva de uma mesma personagem. A capacidade de análise do protagonista vai se ampliando sem que isso lhe traga qualquer benefício além do autoconhecimento. O que acontece é que ele se torna capaz de compreender as razões do estado de angústia que o acompanha durante as três narrativas. Esse estado de saber é descrito por Cândido (1964: 108) ao afirmar que

Quando a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem ao máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento, passam a colidir no mesmo indivíduo um ser



social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e, um ser profundo, revoltado com elas, inadaptado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente e o nascimento do sentimento de culpa e autonegação.

Enquanto em "Insônia" a personagem desconhece esse ser dual, que a constitui, em "Paulo" tem plena consciência dessa contingência e dá à ferida, ao ser social que a oprime(como o nomeia Cândido), o nome de Paulo, que se manifesta sempre que o protagonista reflete sobre a possibilidade de realizar ações convencionais e contrárias aos seus desejos. Ao imaginar-se longe do hospital, por exemplo, vê-se conversando com João Teodósio, um sujeito que o incomoda e que preferiria ignorar:

Sem querer, entro a palestrar com ele, de volta do cinema. Apólo-me à bengala e suspendo um pouco a perna. (59)

À essa atitude o sujeito associa a ferida ao referir-se à perna e, assim que tem essa visão do futuro, no presente narrativo, sente as dores provocadas por Paulo:

A ferida começa a torturar-me. Não estou de pé cavaqueando com um vizinho amalucado, estou de costas num colchão duro. Veio-me um acesso de tosse e o tubo de borracha que me atravessa a barriga parece um punhal.(59)

A aquisição do saber que a personagem vai conquistando ao longo dos contos não traz, do ponto de vista pragmático, nenhum alívio às suas angústias. Não lhe dá poder para transformar o seu estado existencial. Resta-lhe apenas render-se à contingência, concentrando-se no tempo, no pulsar dessa vida inútil e degradante, caracterizada por uma luta interior entre o desejo pessoal do indivíduo



e as expectativas sociais. Por essa razão, as batidas de um relógio reincidentem nos três contos como o único elemento capaz de revestir de vida a existência de um sujeito que, reconhecendo-se constituído por dois seres antagônicos, está condenado ao sentimento de "culpa e autonegação".

2.1.2. "Silveira Pereira"

Enquanto o protagonista dos três contos acima busca o autoconhecimento em uma investigação interior em que procura separar os componentes sociais e individuais de sua personalidade na tentativa de resgatar a singularidade pessoal, brutalmente soterrada por uma existência maquinal e submissa à ordem social, o protagonista de "Silveira Pereira", por sua vez, embrenha-se em um caminho exatamente inverso, ou seja, procura adaptar o seu ser a um padrão de conduta que possa integrá-lo a um grupo social, no caso, o dos intelectuais.

O conto é o último da obra e se localiza neste bloco em função da voz e do foco narrativos, visto que é narrado pelo próprio protagonista que, utilizando-se do monólogo, focaliza interiormente as suas dificuldades para alcançar seu objeto valor, que, aliás, não é atingido. Durante o desenvolvimento do monólogo, observamos que o personagem-narrador, um adolescente, procura impressionar um dos moradores da pensão em que vive. Quer provar que já é adulto e, por essa razão, deve ser respeitado como tal:

O que preciso é dar cabo nessa benevolência, mostrar que sou um homem. Se eu tivesse barba, passaria dias sem ir ao banheiro, sairia à rua com um rosto peludo. Infelizmente estas bochechas lisas e vermelhas não inspiram respeito. (159)



Assim como a garota do conto "Luciana", como veremos adiante, o protagonista deseja ser um adulto e, a todo custo, busca adquirir hábitos que, embora o desagradem, possam, em sua fantasia, vesti-lo como adulto:

E aprendi a fumar. Isto não me dá prazer, mas é necessário.
(160)

Seu modelo de homem é o hóspede do quarto 9, sujeito que o protagonista acredita ser um literato. O protagonista também deseja sê-lo e, para tanto, deixa de cumprir suas obrigações de estudante, passando a escrever um conto com a intenção de mostrá-lo a Silveira Pereira. Não sabemos se o hóspede leu o texto do garoto, mas, se o fez, continuou a ignorá-lo. O jovem, então, passa a narrar as diversas tentativas malogradas de impressionar o vizinho. Entre um relato e outro, a sua imaturidade vai transparecendo, denunciando a falta de competência para realizar o seu desejo, isto é, ser visto e repetido como se fosse um adulto:

De qualquer forma o homem esquisito me atrapalha. Farei novas tentativas, escreverei outros contos, que não me darão nenhuma vantagem. Talvez dêem desvantagens, uma reprovação, porque enfim estou cru. Além disso minha mãe e meus tios xingam os literatos. Devem ter razão. Mas não importa.(167)

Durante todo o conto o protagonista vai discutindo os seus desejos e os seus deveres. Realiza performances com o objetivo de conquistar a admiração de seu vizinho, contudo, nada disso o faz alcançar seus objetivos, pois sua condição de adolescente não lhe garante competência para ser tratado como um intelectual adulto e, como tal, ser reconhecido por Silveira Pereira. Percebemos, então, que o protagonista, à medida que nega sua essência, busca viver no nível da aparência com a sanção de Silveira Pereira. Mas o hóspede, uma vez que não



aceita o contrato de manipulação do personagem-narrador, impede-o de alcançar esse objetivo.

2.2 Contos narrados por um narrador heterodiegético

Os contos do grupo anterior, como vimos, são, isoladamente, narrativas cuja preocupação principal é, a partir do congelamento de um estado interior de angústia, descrever ou mostrar os elementos conflitantes que agem sobre o indivíduo em estado de ansiedade. A personagem apresenta-se e "esparrama" sobre o texto todas as suas dúvidas e as angústias, expondo, desse modo, a fragmentação e fragilidade de seu universo interior.

O mesmo não ocorre com os contos agrupados no segundo bloco. Aqui há a preocupação de localizar, flagrar o sujeito em sua interação com o meio social. É também o universo interior, a percepção do indivíduo frente aos fatos do mundo, o objeto a ser narrado. Para o desnudamento das personagens, o narrador as paralisa para então mergulhar em sua interioridade, o mesmo mundo conflitante e contraditório das personagens dos contos anteriores. Aqui, porém, esse universo de incertezas e medos é o elemento responsável pelas performances frustrantes que as personagens realizam nos contos e que acabam por condená-las a uma existência em que a realização pessoal, em vista dos elementos antagônicos que constituem a personalidade humana, não é passível de ser atingida.

É exatamente em função dessa exposição interior do sujeito em uma dada circunstância social, que dele exige uma tomada de atitude, um certo posicionamento pragmático, que justifica a narração desses contos por uma voz heterodiegética. À medida que se distancia dos fatos narrados, o narrador pode analisar friamente o indivíduo que focaliza. E o faz jogando com a focalização



interior e a onisciente, de modo a expor a personagem e, simultaneamente, posicionar-se criticamente em relação a ela, que, na maioria dos contos, desenvolve uma trajetória que afasta o indivíduo de seu "eu-profundo" e o aproxima de seu "eu-social", um estado interior caracterizado pela submissão a preceitos exteriores ao sujeito que aceita, silenciosamente, a condição de ser dominado.

2.2.1. "Dois dedos", "A testemunha" e "Um pobre diabo"

Nos contos "Dois dedos", "A testemunha" e "Um pobre diabo", observamos que a narrativa desenvolve-se a partir da passagem dos protagonistas de um espaço familiar a um local desconhecido, para onde se dirigem com o objetivo de se encontrarem com alguma autoridade relacionada ao Estado, na intenção de rever um amigo, dar um breve testemunho ou fazer um pedido, respectivamente. Entretanto, ao passarem de um espaço ao outro, as personagens constroem-se diante das diferenças existentes entre elas e a autoridade que foram procurar. Esse constrangimento provoca a imobilidade do sujeito, que, em uma relação de espelho, a partir do que enxerga no outro, passa a reconstruir a imagem que tem de si mesmo.

Em "Dois dedos", o Dr. Silveira resolve visitar um amigo que não vê há vinte anos, na expectativa de um encontro amistoso. O amigo, porém, tomara-se governador do Estado. Assim, a distância e as diferenças socio-econômicas que distinguem as duas personagens fazem com que o encontro fracasse. O mesmo ocorre nos outros dois contos, em que os protagonistas se dirigem a uma determinada repartição pública com claros objetivos mas, no momento em que se vêem diante das autoridades que foram procurar, sentem-se intimidados e não conseguem realizá-los.



Acontece que a presença do outro, no caso uma autoridade com poderes superiores aos dos protagonistas e representantes da ordem social, reflete sobre as personagens, levando-as a se sentirem inferiores, inadequadas e impotentes. Isso é o que nos mostra o narrador quando adota a focalização interna, menosprezando a ação narrativa e expondo os conflitos interiores dos protagonistas. Essa focalização, predominante em todos os textos, é alterada pela narração onisciente, o que nos permite vislumbrar com clareza a oscilação do estado interior das personagens, antes e depois de se verem diante da autoridade. Dr. Silveira, por exemplo, sentia-se seguro quanto à necessidade de cumprimentar o amigo e, ao ser desestimulado pela mulher, desconsiderando os vinte anos que o separavam do governador, responde:

Que galho! retrucara Dr. Silveira. Éramos como irmãos, Vivíamos juntos. Vou. Se não fosse o homem havia de reparar. Um irmão. (108)

Em seu próprio meio, as personagens não percebem, ou ignoram, os aspectos sociais que interferem em sua condição existencial. Por isso, sentem-se seguras e partem em busca das autoridades com objetivos claros.

Contudo, ao se verem diante do outro, sentem-se paralisadas e, pouco a pouco, vão tomando consciência de que não têm competência para realizar a performance planejada. Até o instante do encontro tinham uma imagem equivocada da sua própria condição existencial, que passa por uma reavaliação à medida que, no confronto com o outro, reelaboram a visão que têm de si e do mundo. Trata-se da mesma trajetória percorrida pelo protagonista de "Insônia", "O relógio do hospital" e "Paulo", com a diferença de que nos contos deste grupo as personagens reconstituem o seu universo interior a partir da observação do outro e não de si.



Por meio da observação da posição do narrador, notamos que ele, ao jogar com a focalização interior e a focalização onisciente desde o início das narrativas, vai denunciando a ingenuidade dos protagonistas, que pensam estar conhecendo o universo do outro, mas estão, na verdade, entrando em contato com suas próprias limitações. Ou seja, a realidade interior das personagens vai sendo decodificada na medida em que o narrador impõe-lhes a ostentação do ambiente em que se encontram em oposição à sua insignificante condição social de cidadãos anônimos.

Em "Dois dedos", Dr. Silveira fica impressionado quando entra no gabinete do governador e depara-se com uma coleção de livros que, segundo ele, deveria ser muito cara:

De relance percebeu uma fileira de volumes taludos, bem encadernados e entristeceu. Deveria ser um dicionário monstruoso, uma enciclopédia, qualquer coisa assim, para conto de réis. Engano: era simplesmente uma coleção do *Diário Oficial*.(107)

Enquanto Dr. Silveira se encolhia diante da coleção, o narrador aponta o equívoco, denunciando a subjetividade dessa visão ao mostrar que os livros são, na verdade, volumes do *Diário Oficial*. Além disso, a "monstruosa coleção desperta a consciência do protagonista para as diferenças entre ele e o amigo, fazendo-o sentir-se intimidado na presença do Governador, que, segundo quem narra, não passa, naquele momento, de um "homenzinho escrevendo".

Medo, insegurança e autodegradação são os sentimentos alimentados por Dr. Silveira, que desiste de cumprimentar o amigo, acreditando que não fora reconhecido. Mas novamente o narrador intervém e, aproximando-se do Governador, em focalização interna, mostra que Dr. Silveira havia sido reconhecido.



Contudo, a lembrança do Governador é vaga, como o peso dos vinte anos que os separam :

Um antigo condiscípulo, um sujeito encontrado em qualquer parte. Amigo, certamente, desses que a gente saúda com indiferença: — Olá! Como vai? Procurava se lembrar do nome do Dr. Silveira. Colega de escola primária, de liceu ou de academia. Tentava recordar-se, a pena suspensa, o telegrama interrompido. Visita inoportuna, tempo perdido. (113)

As conclusões do protagonista são todas imprecisas, visto que não está, de fato, a ver o outro. Vê a si mesmo, reconhecendo, ali, que a opção que fizera por uma vida humilde, médico de periferia, atribua-lhe características que o impossibilitavam de ser amigo do Governador. O status socio-econômico do outro sobrepunha-se ao seu. Assim, rende-se à contingência social, abdica de seu desejo interior, e, como justificativa à visita, pede um emprego ao "amigo". E reforça essa transformação cognitiva, ostentando ao Governador, enquanto pede-lhe o favor, um anel de esmeralda, seu único objeto de valor.

2.2.2. "Uma visita", "Luciana", "Minsk", "Clúmes" e "A Prisão de J. Carmo Gomes"

Enquanto os protagonistas dos contos acima iniciam a narrativa determinados a desenvolver uma performance, em função da segurança que acreditam possuir, transportando-se do espaço a outro, os protagonistas de "Uma visita", "Luciana", "Minsk", "Clúmes" e "A prisão de J. Carmo Gomes" permanecem no espaço familiar e são aí surpreendidos pela "novidade" que os obriga a reavaliar sua posição existencial. Todos eles buscam, em princípio, desenvolver a autoestima a partir do reconhecimento social.

O conto "Uma visita" inicia-se com a chegada de três personagens, um diretor de revista, um romancista novo e uma cantora de rádio, à casa de um



escritor decadente. Na casa, encontram-se, ainda, um velho bicudo e um rapaz zarolho. O objetivo do protagonista é levar ao conhecimento dos ouvintes o seu mais recente romance, ainda não publicado. O desenvolvimento da leitura mediante os convidados, porém, não lhe garante o sucesso de sua empreita, pois percebemos que a personagem, embora não tome conhecimento do fato, não consegue sequer ser ouvida, o que fica evidente quando o narrador, optando pela focalização interna, aproxima-se dos três convidados, durante o desenvolvimento da narrativa, e denuncia o alheamento desses sujeitos. Nenhum deles consegue prestar atenção à "literatura oca e palavrosa" que sai dos "pulmões cavernosos" do escritor decadente. Estão distraídos, absortos em seus problemas pessoais, o que lhes confere a condição de oponentes aos objetivos do protagonista.

Por outro lado, ora através do olhar dessas personagens, ora através da focalização externa, o narrador apresenta-nos como sujeitos compenetrados e satisfeitos com a literatura que invade a sala, o rapaz zarolho e o velho bicudo. Nada sabemos do interior dessas personagens, nem sobre o do protagonista, que recebe o mesmo tratamento de seus aliados até o final da narrativa, quando, enfim, o narrador, adotando a focalização onisciente e a focalização interna, expõe a ingenuidade do escritor decadente:

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 atacavam ferozmente a literatura. Sacudiu a cabeça: tomou a esfregar as mãos: tinha sido um pequeno triunfo e não queria pensar em coisas tristes. (157-158)

A ironia do narrador em relação ao protagonista vem à tona, na medida em que ele, através da focalização interior, contrapõe a ignorância do escritor decadente ao fato de o narratário ter consciência da inutilidade da leitura.



Ele sabe que nenhum personagem prestou atenção à leitura do escritor, por essa razão, tem conhecimento de que a literatura desse sujeito passou despercebida.

Esse conto parece restringir-se a este propósito: denunciar a antipatia do narrador por tipos assim, ingênuos, que vivem no nível da aparência sem atingir uma consciência mais profunda. Do ponto de vista pragmático, o protagonista realiza a sua performance fazendo a leitura da obra. Mas o alcance dessa leitura não ultrapassa os limites da aparência, pois não fora ouvida pelas personagens que o escritor queria impressionar. Do ponto de vista cognitivo, também não há qualquer evolução, visto que o protagonista chega, no final da narrativa, a uma conclusão equivocada no que diz respeito a eficiência da leitura. Sua ingenuidade é tanta que se aproxima a de uma criança, como podemos verificar ao lermos os contos "Luciana" e "Minsk", protagonizados por uma garotinha.

A garota, Luciana, protagonista dos dois contos, tem como objeto valor estabelecer conjunção com o respeito; quer ser respeitada em sua individualidade e diferenças. Reconhece, no adulto, como podemos observar no conto "Luciana", o representante desse estado. A primeira atitude da garota em direção ao seu objeto valor é imitar o adulto, criando a personagem D. Henriqueta da Boa Vista. Mas D. Henriqueta não impede que Luciana seja tratada como criança sempre que se rebela contra as vontades da mãe. Assim, quando o tio Severino afirma que ela sabe onde o diabo mora, a menina, embora reconheça ignorar esse fato, modaliza-se no sentido de vir a descobri-lo, para, então, conseguir o reconhecimento almejado.

Durante a narrativa, a partir da focalização interna, o narrador mostra que o grande problema de Luciana é o tratamento que recebe da mãe, um adulto que a todo instante sanciona negativamente as ações da menina. O desejo de Luciana é ser livre para poder ir e vir, sem que a mãe lhe puxe a orelha ou a engaiole dentro de casa. No final da narrativa, percebemos que a garota não



estabelece conjunção com seu objeto valor: não descobre onde o diabo mora nem se liberta das punições da mãe. Contudo, como acredita que a palavra do tio Severino é lei, Luciana pensa-se um ser diferente, digno da admiração e do respeito do tio. Ela, porém, é uma menina e, até por questões de verossimilhança, a não compreensão do universo que a rodeia é aceitável. E o narrador parece estar de acordo com isso, pois permanece próximo à personagem, incorpora seu vocabulário, demonstrando-lhe simpatia. Embora Luciana não conquiste o respeito pelo qual tanto lutou nessa narrativa, esse problema parece resolver-se no conto "Minsk", pois nele verificamos que a garota atinge a condição que almejava em "Luciana".

Nesse conto a menina ganha do tio Severino um papagaio que batiza com o nome de Minsk. Minsk, assim como Luciana, é um ser "disposto as aventuras e à liberdade". Por essa razão, às vezes foge em busca das copas de mangueiras. Luciana, agindo como a mãe, sai à procura dele e o traz de volta, prendendo-o em casa. Assim, a relação de opressor e oprimido, questionada nas reflexões de Luciana, no conto anterior, apresenta-se em Minsk de modo inverso, ou seja, a menina torna-se a opressora e o papagaio o oprimido. E Luciana desenvolve tão bem o papel que, no final, Minsk morre sob seus pés. É, portanto, na relação com o papagaio que a menina consegue conquistar para si o respeito que tem o adulto nas relações que estabelece com o universo infantil. Respeito que, para o narrador, é conseguido através do exercício de poder, numa relação de opressor e oprimido, apreendida pelo ser humano, desde a infância, em suas observações, imitações e reflexões sobre o mundo adulto.

O conto "Ciúmes" inicia-se com alguém informando à personagem Zulmira que seu marido mantém um relacionamento com uma mulher do Manguê, delegando-lhe um saber antes desconhecido. Zulmira tinha confiança no marido e



em si própria, sentia-se segura, diferente das outras mulheres que se sujeitavam à infidelidade de seus parceiros:

Presumia-se em segurança, tão segura que, ouvindo falar em maridos infiéis, encolhia os ombros, sorrindo:

- Todos eles são iguais. Não se tira um.

Tirava-se o dela, naturalmente, e, inteirando-se da história desgraçada percebeu que neste mundo só há safadeza e ingratidão.
(132)

Tomar conhecimento da infidelidade do marido provoca na personagem um estado de disforia, caracterizado por nervosismo, revolta e certa incredibilidade em relação à informação que recebera, fato que leva d. Zulmira a buscar indícios que comprovassem as afirmações da informante:

D.Zulmira considerou que os móveis eram alheios, abaixou a pancada e findou a investigação com menos barulho. Não encontrando sinais comprometedores, deixou cartas e camisas misturadas sobre a mesa, encostou-se à janela e pôs-se a olhar o jardim, dando ligeiras pancadas nervosas no assoalho. (127-128)

Provas não são encontradas e a revolta de d. Zulmira aumenta. Sua raiva é direcionada ao filho, seus brinquedos e à moça do Mangue, o que determina certa resistência, por parte da personagem, em reconhecer a traição do marido.

Quando, enfim, começa a refletir sobre seu casamento, tomamos conhecimento das razões que justificam sua resistência em aceitar a informação que recebera. D. Zulmira acreditava-se superior. Tinha o esposo como um sujeito gordo, inútil e sem opiniões, incapaz de tomar qualquer atitude que pudesse atingi-la. De acordo com o narrador, sua confiança e segurança eram tanta que flertava com outros homens e pecava muito em pensamento. Enquanto faz suas considerações, d. Zulmira vai se conformando e aceitando como verdade o fato de



que o sujeito inútil lhe era infiel. Essa consciência fragiliza-a, roubando-lhe a segurança e confiança em si mesma:

O sujeito barbudo tinha subido muito e a superioridade que a inchava estava minguando. (132)

Assim, pouco a pouco o marido vai crescendo. De sujeito sem opinião transforma-se no monstro responsável pela infelicidade da esposa:

Achou-se vítima de traição e injustiça...(132)

Inventariou os defeitos do marido, um monstro. Gostou do nome e repetiu-o, convenceu-se de que realmente vivia com um monstro e era muito infeliz. (133)

Em contraposição ao crescimento do marido, o narrador passa a descrever D. Zumira de modo a diminuí-la, mostrando toda sua fragilidade e toda falta de consciência que tinha de si mesma. D. Zulmira diminui. Já não é mais a mulher segura que flertava com outros homens. É apenas uma das que foram traídas e injustiçadas por um homem e que, diante de semelhante situação, não sabe o que fazer:

Pouco satisfeita com o exame, vestiu um roupão e foi sentar-se na cama. Enrolando os dedos curtos na franja da colcha, durante alguns minutos transformou-se numa criancinha. Toda cólera havia desaparecido. (133)

Ou melhor, comportando-se como uma criancinha, a solução encontrada por d. Zulmira é chorar. Ao terminar seu pranto, já está conformada, afirmando que o envolvimento do marido com a moça do mangue é fato ordinário, sem muita relevância, pois todos os homens são assim. E, mesmo não querendo



aceitar sua nova situação, mesmo desejando poder fazer algo que lhe devolva a condição anterior, a personagem não tem competência para recuperar sua antiga segurança. O que d. Zulmira faz é vingar-se do marido realizando uma prática que, se antes era sinônimo de liberdade e superioridade, agora não passava de uma atitude que denunciava sua fragilidade e impotência. Isto é, d. Zulmira, de acordo com o narrador, vinga-se do companheiro pecando "num sonho cheio de realidade, pecando em demasia por pensamento".

Assim observamos que d. Zulmira, no início da narrativa, demonstrava viver no nível do parecer, acreditando-se superior ao marido e diferente das outras mulheres. No final, ela toma consciência de sua verdadeira condição, percebendo que também era adaptada a uma concepção machista da realidade, para a qual ao homem tudo é permitido e, à mulher, tudo é proibido, com exceção de pecar "em demasia por pensamento".

Podemos constatar que, ao ser informada da traição do marido, d. Zulmira, que vivia em conjunção com a aparência passa para o estado de negação da aparência. Seu desejo é voltar a viver em conjunção com a situação anterior que, embora ilusória, era-lhe favorável. A personagem, porém, está impossibilitada de fazer o caminho de retorno e chora, reconhecendo assim, a ausência dos objetos modais que lhe garantiriam a realização de seu desejo. Dessa forma, apesar de não querer fazer, segue um percurso cujo destino é levá-la a estar em conjunção com o ser, a essência. Ao estabelecer a conjunção com a essência, d. Zulmira sente o desejo de vingar-se do marido, realizando essa performance dentro dos limites que sua verdadeira situação permite, ou seja, traindo o esposo apenas em pensamento. Assim, a solução que deu ao problema retifica, ou sanciona, a performance principal, cujo objetivo era estabelecer conjunção do sujeito com sua essência.



A narração de "Clúmes" é feita por um narrador que não participa dos fatos narrados e tem absoluto conhecimento da personagem cujo estado interior desnuda:

O ser hermafrodita evaporou-se, e ela enxergou o sujeito barbudo e chato com quem vivia. Como se julgava muito superior, sentia-se humilhada ao descobrir que semelhante indivíduo a enganava. (131)

Para a exposição das emoções e pensamentos de d. Zulmira, ele utiliza-se do discurso indireto e discurso indireto livre, oscilando, assim, entre a focalização onisciente e a focalização interna .

Sabemos que no discurso indireto o narrador toma posse da fala da personagem e a organiza de acordo com determinadas marcas lingüísticas. No discurso indireto livre, a fala da personagem invade a do narrador e elas se confundem, não sendo possível distinguir ser esta ou aquela pessoa que fala. Já observamos que Zulmira, assim como a maioria das mulheres, estava adaptada a uma organização social machista. Porém, no nível do parecer, a personagem acreditava-se diferente. Pensava-se superior ao marido e, por isso, sentia-se mais livre, segura e ousada que as outras mulheres. Em outras palavras, Zulmira não tinha consciência de sua própria visão de mundo machista:

Pensou em namorados antigos, em alguns recentes. Se um deles fizesse aquilo, bem, estava certo. Mas o homem barbudo sempre fôra inofensivo. Ela se divertia em experimentá-lo praticando leviandades.(131)

Declarou a si mesma que era uma pessoa incompreendida. Não era bem o que tencionava dizer, mas possuía vocabulário reduzido, e a palavrinha familiar, vista em poesia de moça, servia-lhe perfeitamente.

Incompreendida. Sem fazer exame de consciência, achou-se pura, até pura demais...(134)



Essa estratégia no modo de narrar tem por objetivo zombar de Zulmira. O narrador a conhece, sabe de sua ignorância e, por isso, organiza seu discurso de modo a ironizar a situação da personagem. Nos poucos instantes em que lhe dá voz, antecipa as verdadeiras crenças de Zulmira no conteúdo implícito de sua fala. Nas duas vezes em que ela comenta o problema da infidelidade masculina afirma: "Todos eles são assim. Não se tira um." Quando se refere ao filho, que brincava com bonecas, faz as seguintes observações: "Toma safadinho, molengo. Tu és fêmea para andares com bonecas?" e "Marica. Moleirão". E ainda, ao aceitar como verdade a traição do marido, tudo que ouvimos de Zulmira é "Ai. Ai." Como se pode notar, em todas essas falas, há um forte conteúdo machista, preconceituoso e conformista, que se opõe à imagem da mulher superior, livre e segura que a personagem tinha de si mesma.

Assim, o narrador deixa clara a diferença de saber entre ele e d. Zulmira e, nesse desnível, constrói a ironia que percorre toda a narrativa. Logo no início do conto o universo contraditório da personagem é desmascarado em um parágrafo em que há alguns comentários a respeito do uso de palavrão:

D. Zulmira resmungou baixinho uma praga bastante cabeluda. Aborrecia palavrões na linguagem escrita. Ainda na véspera, diante das amigas, condenara severamente um romance cheio de obscenidades. Mas gostava de rosar essas expressões enérgicas, chegava a utilizá-las em voz alta e isto lhe dava enorme prazer. (128)

A personagem nega o palavrão mas, ao mesmo tempo, deixa claro o prazer que sente ao utilizar-se de tais expressões. Nas descrições de d. Zulmira, também percebemos o caráter irônico da narrativa, pois o narrador, após afirmar que a personagem tomou conhecimento da infidelidade do marido, passa a descrevê-la como alguém que incha e cresce, adquirindo proporções insustentáveis, que dificultam sua respiração e forçam-na a "alargar mais o vestido". A essas



observações quanto à aparência da personagem, segue a afirmação de que ela chora e, posteriormente, acalma-se. Assim, parece que o narrador descreve a explosão de d. Zulmira, a desintegração de seu universo aparente, que desmorona, dando lugar a sua verdadeira condição existencial, pois, após a explosão, a personagem é comparada a uma criancinha e, em seguida, a um animal doméstico:

Chegara ao quarto como um gato zangado, agora se estirava como um gato em repouso. Vivera muitos anos assim gata, bem domesticada, arranhando pouco, miando pouco, entregue a seus deveres de bicho caseiro.(134)

Zulmira é, portanto, um gato doméstico, sem voz, com as patas deformadas e achatadas. Não tem o saber e/ou o poder de transformar o seu destino. Encolhe-se diante dessa dificuldade, descobrindo-se um ser achatado, aprisionado no grande número de amolações a que se acostumara. E encolhe-se à medida que toma consciência que de sujeito manipulador, passa a condição de sujeito manipulado.

Em a "Prisão de J. Carmo Gomes" verificamos que a rígida posição do patriarca da família, sujeito dominador e conservador, as restrições impostas pela igreja e o caráter reacionário e dogmático do movimento integralista vão estruturando a personalidade de Aurora, uma senhora que, em função dos valores sociais que fora assimilando durante sua vida, denuncia o irmão à polícia, sob a acusação de ser comunista, em um período histórico em que essa tendência política era encarada como um crime. D. Aurora é movida pelo medo e suas paixões dominadas por um instinto de proteção que a faz buscar, desesperadamente, valores que lhe são externos, mas que, sendo normais sociais, aparentemente, poderiam lhe garantir segurança individual. Não há qualquer



questionamento crítico por parte da personagem, que, desconsiderando a transitoriedade e contradições da sociedade, termina sendo atropelada por uma das instituições das quais se aproximava: o partido integralista.

Essa trajetória da protagonista é contada por um narrador que dá espaço, em seu discurso, para que o conflito interior da personagem venha à tona, mostrando toda sua fragilidade e insegurança. Em contrapartida, distanciando-se de d. Aurora, o narrador vai apontando os enganos cometidos por ela, que vai traçando para si mesma destino idêntico ao do irmão: a prisão. E essa ambigüidade, própria da personalidade da protagonista, vai se espalhando por todo discurso do narrador.

O título da narrativa faz uma alusão direta à atitude da protagonista contra o irmão. Porém, somente um J, abreviando José, estabelece a distinção entre a personagem e o irmão. Uma distinção que, no desenrolar do conto, vai sendo diluída a medida que d. Aurora descreve uma trajetória de aprisionamento. Já no segundo e terceiro parágrafos do texto, essa diluição aparece:

D. Aurora pensou no jornal abandonado minutos antes, uma angústia apertou-lhe novamente o coração. Encaminhou-se ao banheiro, fechou-se. E a casa 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 não havia cordialidade. Por isso um tinha sido comido.(79)

Silva (1979: 56), em um estudo sobre as antecipações que ocorrem nesse conto, aponta o trecho acima como uma antecipação composicional que, ao indicar a jaula como o elemento capaz de garantir a cordialidade entre os animais (gato/canário), "antecipa, metaforicamente, o falso sentimento de piedade que, pela racionalização, garantiu à d. Aurora a coragem para denunciar seu irmão à polícia".



D. Aurora, então, é representada pelo gato, que, no caso, é o animal em condições de engolir o canário, que simboliza o irmão preso.

Ocorre, contudo, que, no desenrolar da narrativa, o narrador indica a todo instante um processo de aprisionamento da própria d. Aurora. Em primeiro lugar, a focalização interior impõe à personagem instantes de introspecção, de reflexão retrospectiva sobre os fatos de sua vida. D. Aurora vasculha-se interiormente procurando compreender a sua angústia presente. Nessa viagem, embora a personagem não consiga atingir um estado cognitivo que a possibilite compreender a si própria, o narrador vai mostrando claramente as opções erradas feitas pela protagonista com o objetivo de garantir para si uma vida livre de conflitos e ameaças.

O maior de seus equívocos fora deixar-se seduzir pela Ideologia dos integralistas que, entre outras coisas, apontavam como ameaça à sociedade os comunistas. De acordo com uma das personagens, se os comunistas tomassem o poder, d. Aurora perderia sua casa no Meyer, ficando, desse modo, desprotegida. Em função desse temor a personagem decidiu livrar-se do irmão. O conto, porém, focaliza a personagem no dia posterior à derrota da rebelião integralista. A partir desse fato, os integralistas passam a ser vistos como ameaça à sociedade e são, assim como os comunistas, perseguidos e aprisionados. Desse modo, os valores sociais que antes protegiam a personagem passam a ameaçá-la. Por essa razão, d. Aurora passa a depreciar os integrantes do movimento, pessoas, antes, aliadas:

Para que estar catando defeitos no próximo? Eram todos irmãos. Irmãos. Estremeceu com a recordação desagradável, que logo se apagou.(80)

O narrador associa os integrantes do partido à d. Aurora, tão perigosos, agora, nesse instante de crise, quanto ela fora antes, ao denunciar o



irmão. E, mesmo sem se dar conta desse fato, a protagonista vai se encolhendo, trancando-se em sua casa, considerando-se "abandonada, sozinha, miúda como um rato, exposta a inimigos numerosos". Ora, o rato, assim como o canário, tem o gato como predador. Esse fato, associado à afirmação do narrador de que d. Aurora fechara-se no banheiro para tomar banho enquanto o canário "molhava-se sob o bebedouro da gaiola" denuncia que a personagem, na narrativa, não assume apenas o papel de gato, mas também o do canário, exposto a "gatos numerosos", que, assim como ela fizera antes, podem denunciá-la à polícia, acusando-a de fazer parte do grupo integralista. Um grupo que, se anteriormente cumpria o papel de determinar valores sociais, acusando e reprimindo aqueles que não os assumiam, agora é visto como subversivo, criminoso e marginal.

Em todos os contos da obra assistimos à luta entre o aspecto individual e o aspecto social que constituem a personalidade humana. O que mostra este conto em particular é a tentativa da protagonista de assumir sua individualidade buscando apoio em grupos sociais, o que faz, por exemplo, ao aproximar-se dos integralista que, ao assegurarem os valores burgueses, negam o compromisso com a coletividade. O narrador, porém, aponta a transitoriedade e as contradições dos valores que regem a sociedade e que, por isso, não podem garantir segurança a nenhum indivíduo. D. Aurora é uma personagem solitária e, por isso mesmo, de fácil manipulação, submetendo-se, sem resistência, aos valores do grupo do qual se aproxima. Ela desconhece as contradições ressaltadas pelo narrador; as contradições responsáveis pelo seu estado de tensão, manifestado do início ao fim da narrativa pois, no final da história, tempo anterior ao início, quando a personagem pensava-se segura da opção que fizera, aceitando os preceitos integralistas, que lhe convinham, já que lhes asseguravam, pelo menos, a posse da casa do Meyer, percebemos que essa segurança não lhe garantia tranquilidade:



Levantara-se um dia branca, machucada, olheiras enormes, um embrulho no estômago. Vestindo-se lenta, esquecendo peças de roupa, temendo qualquer rumor, padecia muito. Necessário salvar o irmão. Saíra de casa e fôra denunciá-lo à polícia. (101)

Está certa de que cumpre com o seu dever, porém, apresenta-se incomodada e tensa. No início do conto, quando já é fato a derrota dos integralistas, a mesma tensão acompanha a personagem:

Na pequena casa do Meyer, à rua Castro Alves, d. Aurora Gomes, filha do major Carmo Gomes, soltou o jornal desanimada, com um aperto na garganta, procurando ar, o diafragma contraído (79)

Essa circularidade do conto determina a falta de competência da personagem para resolver sua questão existencial. D. Aurora está condenada a viver nessa angústia à medida que não tem sua individualidade cultivada, não tem qualquer valor além daqueles que representam esse ou aquele grupo. Antes do movimento integralista, a personagem aproximara-se da igreja, em busca de refúgio, procurando, nas forças divinas, o poder para afastá-la de ameaças e dificuldades:

Suicídios, fome, devastação. D. Aurora, esquecida de que esses horrores haviam sido agourados inutilmente em 1930, voltara a receá-los, e caíra na sacristia, encomendara-se aos santos, pedira a Nossa Senhora que estabelecesse um cordão sanitário em redor do Brasil. (92)

Na infância, o poder no qual se sustentava era o pai, figura tão importante que, na lembrança de suas palavras, quando ainda era vivo, d. Aurora fora buscar justificativa e permissão para tomar a atitude de denunciar o irmão. O major Gomes, preocupado com as atividades do filho, costumava afirmar: "Tu acabas na cadeia, José".

A falta de competência da protagonista para ser sujeito de sua própria história aparece inclusive no modo como o narrador a descreve, uma mulher angustiada e temerosa, que se aproxima da janela de uma casa que fica entre a sede do partido integralista e os telhados da igreja. A personagem parece representar a Luciana adulta. A garotinha que, em busca de uma identidade própria, observa, imita e assimila o comportamento do grupo que, de seu ponto de vista, detém o poder: o adulto. Uma vez atingida a idade adulta, de outros grupos ela se aproxima, condenando a um silêncio sepulcral a sua individualidade.

2.2.2. "Um ladrão"

Movimento completamente inverso faz o protagonista de *Um ladrão*. A história tem início com algumas críticas do narrador, dirigidas a sujeitos que, não tendo os modos necessários para desempenhar um determinado ofício, optam por desenvolvê-lo desconsiderando esse fato. Desse modo, o final da narrativa é antecipado, pois o narrador acrescenta a seus comentários uma observação que coincide com o final da história :

Se não batessem nos móveis e não dirigissem a luz para os olhos das pessoas adormecidas, não cairiam na prisão, onde ganham os modos necessários ao ofício.(19)

A antecipação do final da história justifica-se à medida que o narrador não pretende focalizar os fatos em si mesmos, interessa-lhe expor as condições psicológicas da personagem no momento em que realiza o roubo.

Durante a narrativa, dois sujeitos agem sobre universo cognitivo do protagonista. Eles não participam dos fatos, povoam a memória do ladrão e alternadamente surgem em sua lembrança de modo a influenciá-lo a tomar atitudes



antagônicas. Isto é, um desses sujeitos impulsiona o protagonista ao roubo; o outro, por sua vez, enfraquece sua coragem, fazendo-o considerar a sua falta de preparo para a realização de tal empreita.

O primeiro desses sujeitos é Gaúcho, um ladrão experiente, com diversas passagens pela prisão e a quem o protagonista respeita e quer impressionar:

O medo foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho. Realizara uma proeza, sim senhor, só queria ouvir a opinião de Gaúcho. Se não acontecesse uma desgraça, procuraria Gaúcho no dia seguinte(...)Contaria a história no dia seguinte, sem falar no medo, e Gaúcho aprovaria tudo, sem dúvida.(27)

Gaúcho é o sujeito que modaliza o protagonista de modo a fazê-lo querer realizar o roubo. É o exemplo e a admiração por esse amigo que o encoraja e o faz seguir adiante. De outro lado, porém, agem outras lembranças, forças contrárias e mais remotas, a memória da infância, especialmente a imagem de uma menina de tranças:

Durante minutos lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste e enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A menina de trança era linda, falava apertando as palpebras, escondendo os olhos verde.(24)

Essa é a primeira das muitas referências à menina de tranças, imagem que será decisiva ao desfecho da narrativa. Nesse trecho já observamos a influência dessas lembranças da infância quando a personagem destaca o vizinho mal encarado" que, no passado, submetia-o a alfinetadas e no presente narrativo representa a instituição capaz de puni-lo, ou seja, a justiça. Há nessa lembrança uma alusão ao medo de fracasso e, conseqüentemente, ao medo da punição que o



protagonista sofrerá caso o roubo que pretende realizar não dê certo. Essas imagens da infância são índices da falta de competência do sujeito para a realização de sua performance.

Os dois fantasmas que assombram o protagonista ao longo da narrativa representam ainda o mesmo universo polar que aparece em toda a obra. Isto é, de um lado há o sujeito em sua relação com o mundo exterior procurando a todo custo impressionar os indivíduos que constituem o seu grupo social; de outro lado, há o "eu singular" desse indivíduo que, em todos os demais contos, é diluído diante da ação da pressão social. Gaúcho é uma autoridade do grupo ao qual o protagonista quer se integrar. A menina de trança e as imagens da infância constituem o mundo particular do ladrão, sua singularidade, o seu desejo interior e individual.

A focalização interior mostra a alternância dessas imagens na mente da personagem. Ao longo do texto, somente três frases são enunciadas em discurso direto pelo protagonista: "Tem de ser", "Estupidez" e "Que doidice". Cada um desses enunciados avalia as decisões que a personagem vai tomando e as considerações que vai fazendo enquanto realiza o roubo. "Tem de ser" associa-se aos planos e decisões referentes a como agir de modo adequado para o sucesso de sua ação. "Estupidez" sanciona negativamente o desejo de comer e a memória da menina de tranças. "Que doidice" avalia o desejo de subir a um dos quartos do andar superior da casa onde vira uma moça dormindo que, segundo a personagem, tinha os traços parecidos com os da menina de trança de sua infância.

Nessas falas podemos observar a consciência do protagonista quanto às atitudes corretas para a realização do roubo e as ações que podem vir a prejudicar o bom desempenho de sua performance. O enunciado "Tem de ser" está carregado pelos sentidos de obrigatoriedade, necessidade e, ao mesmo tempo, incerteza. Ele modaliza o protagonista pelo dever-fazer, mostrando o



comportamento que o sujeito deve ter para atingir seus objetivos, uma vez que pressupõem um saber-fazer. "Estupidez" e "Que doidice", por sua vez, caracterizam idéias e comportamentos de risco que podem comprometer o sucesso das ações do protagonista. Essas frases pressupõem um não saber-fazer, modalizando-o pelo não dever-fazer.

Vejam algumas considerações da personagem que são seguidas por esses enunciados. A primeira manifestação de "Tem de ser" ocorre quando o sujeito, ainda na rua, sente as "mãos fria e molhadas", anunciando sua insegurança quanto à ação que pretende desenvolver. A frase age, então, como um elemento neutralizador dessa apreensão, incentivando-o a prosseguir. Depois, torna a surgir no momento em que o ladrão tenta estabelecer a disposição dos cômodos da casa que anteriormente visitara passando-se por consertador de fogão. Embora tenha dúvidas quanto a localização dos cômodos, dissipa-as com a afirmativa "Tem de ser." Por fim, já na casa, ao dirigir-se aos cômodos do andar superior, onde havia pessoas dormindo, apavorou-se, "experimentando uma sensação de enjôo", que também é neutralizada pela afirmativa "Tem de ser." Como podemos ver, essa afirmação surge sempre que o ladrão é invadido pelo desejo de recuar e desistir do roubo. Ela o modaliza a prosseguir adotando um comportamento adequado para quem quer realizar um roubo: agir de modo firme e seguro. A partir desse enunciado, notamos que o ladrão sabe os modos necessários para a realização "de seu ofício", desmentindo, assim, as considerações iniciais do narrador.

Além de mobilizar suas forças para prosseguir de modo adequado, o protagonista, como anunciam os outros dois enunciados ("Estupidez" e "Que doidice"), reconhece as atitudes que podem prejudicá-lo durante o desenvolvimento de sua ação. Em discurso direto, "Estupidez" aparece uma única vez, no momento em que a personagem entra no quarto em que há uma jovem dormindo. A luz acesa permite-lhe observar os traços da moça e neles encontrar semelhanças com



a menina de sua infância. É, então, invadido por uma forte emoção que procura afugentar caracterizando-a como uma estupidez:

Olhou a cama, julgou a princípio que estava lá uma criança, mas viu um seio e estremeceu. Voltou-se, não queria arriscar-se à toa. Deu uns passos em direção à porta, deteve-se, curvou-se, observou a moça. Achou nela traços da menina de olhos verdes. O coração bateu-lhe demais no peito magro, pareceu querer sair pela boca.

- Estupidez. (30)

Em outras passagens da narrativa, o mesmo substantivo é usado para qualificar os pensamentos e desejos do protagonista. Nessas passagens, porém, temos acesso à consciência da personagem por meio do discurso do narrador. Isso ocorre, quando, ao tentar entrar na casa, fantasia a existência de uma vidraça que deveria ser quebrada sem ruído. Para tanto, o protagonista usaria um jornal para abafar o barulho dos vidros caindo. Acontece que o ladrão verifica que nem a casa possui vidraça, nem ele possui jornal. Assim, ao perceber que as dificuldades existiam apenas em sua imaginação, considera ser "Estupidez fantasiar dificuldades". O mesmo acontece ao sentir o desejo de comer um pedaço de queijo que vira sobre a geladeira. O tempo que com isso perderia e o barulho que poderia provocar o fez admitir ser "Estupidez arriscar-se tanto por um pedaço de queijo". Desse modo, a personagem demonstra ter consciência do que pode causar problemas para o desenvolvimento da performance. Porém, embora de posse desse saber, deixa-se levar por tais emoções inadequadas.

A primeira atitude que tomou apesar de considerá-la inconveniente para o bom desempenho de suas ações foi ceder ao desejo de experimentar o pedaço de queijo. Assim, após ter percorrido o andar superior da casa, retorna ao térreo e come o queijo tão desejado. Em seguida, permite-se ser invadido pelas imagens da infância e cede ao seu segundo desejo: retornar ao quarto da jovem que dormia. Considera essa atitude reprovável e afirma: "Que doidice". Mas leva



adiante a loucura e, aproximando-se da moça, beija-a. Dessa maneira põe tudo a perder, ou seja, vai para a prisão, onde, segundo o narrador, irá aprender os "modos necessários para o ofício".

Notamos, portanto, que o protagonista distingue as atitudes que podem beneficiá-lo durante a realização do roubo e também as atitudes que podem prejudicá-lo. Ele opta por desempenhar os papéis prejudiciais à realização de sua performance, condenando-a, desse modo, ao malogro. O ladrão estava inseguro com relação a seu saber-fazer, uma vez que não estava de posse do mesmo saber de Gaúcho. Assim, opta por um caminho que o sancionará negativamente.

As figuras que recobrem os elementos favoráveis e/ou contrários a realização da performance do ladrão revestem também, como já anunciamos antes, a temática recorrente nos demais contos da obra, isto é, a luta humana em busca de estabelecer um equilíbrio entre sua necessidade de socialização e seus desejos singulares e particulares. Nos demais contos, assistimos à acomodação dos protagonistas ao meio social, relevando seus desejos interiores mediante às pressões do meio. Em "Um ladrão", contudo, ocorre exatamente o oposto.

Para ser reconhecido e respeitado dentro do grupo social em que deseja ser inserido, o ladrão deve obter sucesso na realização do roubo. E ele demonstra, ao longo da narrativa, saber o que fazer para impressionar Gaúcho. Porém, toma uma atitude que prejudica o seu desempenho e o leva ao fracasso. Ora, ocorre que a mesma ação que o desqualifica enquanto ladrão o aproxima de sua individualidade, seu eu interior. Percebemos isso ao notarmos que os elementos que o desabonam enquanto ladrão referem-se a necessidades e sensações humanas, como fome, medo e paixão. A atitude racional e correta para o sucesso do roubo é vencida pelo desejo passional de aproximar-se da jovem que dormia, concretizando, desse modo, a paixão da infância. Isso ocorre quando percebemos que, à medida que se aproxima o momento de a personagem retornar



ao quarto da jovem, a presença da focalização interior intensifica-se, permitindo-nos observar que, na mente do protagonista, passado e presente fundem-se. Seu último momento de consciência desses dois marcos temporais é marcado pela afirmação "Que doidice". Depois disso, nada o separa dos tempos da infância: a jovem adormecida é para ele a menina de trança, a qual ele presenteia com um beijo. Assim, vemos o desejo do homem sobrepor-se ao desejo do ladrão, o papel social desempenhado pelo protagonista. O narrador, então, afasta-se da personagem e anuncia as consequências de sua atitude, ou seja, uma vez malgrado o roubo, o protagonista será punido pela sociedade, indo para a prisão, onde aprenderá "os modos necessários para o ofício".

Ora, mas o fracasso já havia sido anunciado no início da narrativa, quando o narrador, adotando certo distanciamento dos fatos narrados, preocupa-se em fazer críticas às atitudes do protagonista. Para a narração do episódio, porém, o sujeito enunciator aproxima-se da personagem, mostrando suas sensações e impressões durante a realização do roubo. Isso possibilita-nos verificar que o desempenho do protagonista não foi completamente insatisfatório, como sugere o final do episódio e as considerações feitas pelo narrador no início do texto.

Pelo contrário, à medida que a consciência do indivíduo é desvendada, podemos observar que, durante a ação narrativa, ele agiu impulsionado por duas forças antagônicas, dois desejos opostos que se digladiavam entre si. A primeira força é o desejo de realização social, o desejo de enquadrar-se em um determinado grupo e nele ser respeitado e admirado. A outra força provém do desejo de realização pessoal, a concretização de sonhos e paixões antigas, ou seja, a sua realização enquanto ser. O protagonista, portanto, não é vítima de sua falta de competência, ele age conscientemente, optando por sua realização pessoal em detrimento da sua realização enquanto sujeito no



desempenho de um papel social. Sua trajetória, no nível cognitivo, opõe-se a seu trajeto pragmático: fracassa enquanto ladrão e ascende enquanto ser humano.

Essa trajetória, contudo, parece não representar para o narrador um percurso totalmente favorável, uma vez que a sociedade o sanciona negativamente e o condena à prisão. Tendo em vista a obra como um todo, essa atitude do sujeito enunciator poder ser justificada pela postura cética que adotou em todos os contos, parecendo querer anunciar a falta de condições existenciais para que o ser humano se realize plenamente. Nos demais contos da obra, as personagens optam por realizarem-se socialmente, mesmo que isso lhes custe a quase absoluta negação de sua individualidade. Nesses contos nenhuma personagem é sancionada negativamente pelo meio social. Todavia, em todos eles, as personagens relevam suas expectativas, seus desejos e suas necessidades, com o objetivo de desempenharem de modo adequado um determinado papel social. Não há, então, condições existenciais favoráveis para a realização plena do indivíduo, uma vez que em toda situação de tensão ele se flagrará sob a ação dessas duas forças antagônicas, e, seja qual for sua opção, não haverá uma sanção totalmente positiva.

2.3. *Insônia*: projeções e recorrências

Como podemos observar, *Insônia* possui contos cuja trama e/ou temática são recorrentes, apresentando poucas variações. É o que ocorre nas narrativas "Um pobre diabo", "A testemunha" e "Dois dedos". Nelas as personagens transitam de seu meio familiar a um lugar desconhecido, onde é desenvolvida a história. Nos três contos, atuam como antagonistas figuras que representam o cenário político-social, representantes, portanto, da ordem social. O processo a que



são submetidos os protagonistas, cidadãos comuns, também se reitera: por meio da observação do outro, as personagens tomam consciência de sua própria posição existencial e social.

Os contos "Uma visita", "Luciana", "Minsk" e "A prisão de J. Carmo Gomes" desenvolvem temática semelhante, mostrando a ação de autoridades sobre a consciência e o comportamento dos protagonistas. Neles, porém, não há o trânsito das personagens, que são flagradas por uma nova situação em seu próprio ambiente. Desse modo, não é o outro, mas uma nova situação que desencadeia o processo de busca e autocrítica a que são submetidas as personagens.

Enquanto os contos "Ciúmes" e "A prisão de J. Carmo Gomes" mostram as personagens Zulmira e Aurora angustiando-se com a descoberta dos disfarces que encobrem sua verdadeira condição existencial, os contos "Luciana" e "Uma Visita", por sua vez, restringem-se a flagrar uma situação em que os protagonistas demonstram sua ingenuidade, sua falta de consciência de si mesmos e dos outros. "Silveira Pereira" também se desenvolve desse modo, diferenciando-se desse dois contos apenas em função da voz narrativa.

Outra característica da obra é apresentar textos cujas narrativas se entrelaçam, sugerindo haver entre elas uma relação de contigüidade. Encontram-se nessa situação "Luciana" e "Minsk", que têm como protagonista uma mesma personagem, a garotinha Luciana. No primeiro conto, a menina manifesta o desejo de possuir a mesma autoridade e independência de um adulto e, embora realize diferentes programas narrativos, não consegue realizar seu desejo. Em "Minsk", a situação se resolve, uma vez que Luciana atinge a condição almejada ao ganhar um papagaio. Essa mesma característica apresenta-se, ainda, nos contos "Insônia", "O relógio do hospital" e "Paulo". Essas narrativas, isoladamente, não mostram uma mudança significativa nas atitudes cognitivas e pragmáticas do protagonista. Sua leitura conjunta, porém, permite-nos verificar que, ao longo dos



três textos, a personagem vai sofrendo transformações, de modo a manifestar, em "Paulo", uma consciência de si e da sociedade completamente distinta daquela que apresenta no primeiro conto do grupo e da obra, isto é, "Insônia".

Os contos "A prisão de J. Carmo Gomes" e "Um Ladrão" distinguem-se em função da posição existencial escolhida pelos protagonistas: enquanto D. Aurora opta pela sua adequação e adaptação a um grupo social; o protagonista de "Um ladrão" cede a seus desejos pessoais em detrimento das expectativas de seu meio.

O que há em comum entre essas narrativas é o modo como o narrador manipula a categoria de tempo, condicionando os fatos narrados a episódios anteriores ao momento em que a história se desenvolve. Em "A prisão de J. Carmo Gomes", todas as justificativas de D. Aurora para denunciar o irmão dizem respeito a fatos, observações e experiências anteriores ao presente narrativo. O mesmo acontece em "Um ladrão", uma vez que são lembranças de personagens que não estão presentes na história que provocam ou inibem o protagonista no sentido de desenvolver ou não sua performance. Essa característica dos dois contos sugere possíveis desdobramentos da história que, à moda do que Graciliano Ramos fez com "Baleia", caso tivessem sido desenvolvidos, ampliariam as narrativas, podendo elas, inclusive, transcenderem aos limites do conto.

Insônia permite, então, ser entendida como uma obra que apresenta reiterações e projeções. A primeira característica se manifesta nos contos que repetem a mesma temática e o mesmo modo de narrar. A segunda apresenta-se nos contos que têm entre si uma relação de complementaridade. Além disso, há contos que, em sua organização interna, aludem a episódios anteriores ao tempo narrativo e que, embora não narrados, são fundamentais para o desenvolvimento da história.



Como veremos adiante, a obra não se restringe a apresentar reiterações técnicas e temáticas em seu interior apenas. Pelo contrário, em relação às outras obras do autor, verificamos que Graciliano Ramos repetiu nesse livro, temática e técnicas já utilizadas anteriormente. Assim, à obra do autor *Insônia* não acrescenta uma nova concepção de realidade nem inova no que diz respeito às técnicas narrativas adotadas em sua elaboração. Pelo contrário, apresenta o mesmo estilo que caracterizou as publicações que a antecederam, em especial, *Angústia*, *Vidas secas* e *São Bernardo*.

O processo de criação de Graciliano Ramos

"Corram contra? Não sei fazer contra."

Graciliano Ramos



Antes de discutirmos o lugar das obras *Insônia* e *Histórias de Alexandre* dentro da literatura de Graciliano Ramos, consideramos necessário apresentar a postura que alguns críticos adotaram em relação a essas obras. Além disso, em função de *Insônia* ser um livro de contos e de o conto ter estado presente como texto original de todos os romances publicados pelo autor acreditamos ser necessário, também, relembrar a íntima relação que esse gênero estabeleceu com a literatura romanesca de Graciliano Ramos. Para tanto, faremos alusão a alguns períodos da vida de Graciliano com o único objetivo de circunstanciar o momento em que cada obra foi produzida. Não temos a intenção de traçar um perfil biográfico de sua vida o que justifica a pouca profundidade e extensão dos comentários referentes a esse aspecto. E, como nos restringimos a períodos em que Graciliano escrevia uma ou outra obra, os dados biográficos podem aparecer fragmentados, sem uma sequência linear e progressiva.

O processo de criação de Graciliano Ramos

3.1. Conto e romance: íntima relação

"Seriam contos? Não sei fazer contos."

Graciliano Ramos casou-se com Maria Augusta Bastos em 1915.

Graciliano Ramos

Permaneceram casados durante cinco anos, até que a esposa faleceu por complicações de parto. De acordo com Clara Ramos (1979, 46), no período posterior à morte de Maria Augusta, Graciliano passou por uma série crises existenciais, que o transformaria em um "homem esquivo, melancólico mesmo e com os livros". Mas, se essa crise repercutiu de modo negativo na vida pessoal do autor, foi favorável à sua literatura, pois, nesse princípio da década de vinte, Graciliano dedicou-se às leituras e à escritura de contos que, posteriormente, seriam transformados em romances. Em carta a J. Pinto da Mota Lima Filho, datada de 1926, o autor confessa que

Antes de discutirmos o lugar das obras *Insônia* e *Histórias de Alexandre* dentro da literatura de Graciliano Ramos, consideramos necessário apresentar a postura que alguns críticos adotaram em relação a essas obras. Além disso, em função de *Insônia* ser um livro de contos e de o conto ter estado presente como texto original de todos os romances publicados pelo autor acreditamos ser necessário, também, rememorar a íntima relação que esse gênero estabeleceu com a literatura romanesca de Graciliano Ramos. Para tanto, faremos alusões a alguns períodos da vida de Graciliano com o único objetivo de circunstanciar o momento em que cada obra foi produzida. Não temos a intenção de traçar um perfil biográfico de sua vida o que justifica a pouca profundidade e extensão dos comentários referentes a esse aspecto. E, como nos restringimos a períodos em que Graciliano escrevia uma ou outra obra, os dados biográficos podem aparecer truncados, sem uma sequência linear e progressiva.

3.1. Conto e romance: íntima relação

Graciliano Ramos casou-se com Maria Augusta Bastos em 1915. Permaneceram casados durante cinco anos, até que a esposa faleceu devido a complicações de parto. De acordo com Clara Ramos (1979: 48), no período posterior à morte de Maria Augusta, Graciliano passou por uma séria crise existencial, que o transformaria em um "homem esquisito, metido consigo mesmo e com os livros". Mas, se essa crise repercutiu de modo negativo na vida pessoal do autor, foi favorável à sua literatura, pois, nesse princípio da década de vinte, Graciliano dedicou-se às leituras e à escritura de contos que, posteriormente, seriam transformados em romances. Em carta a J. Pinto da Mota Lima Filho, datada de 1926, o autor confessa que



queimara alguns manuscritos "imprestáveis", mas poupou ao fogo umas coisas velhas que me trazem recordações agradáveis e dois contos que andei compondo ultimamente, porque tenho andado desocupado e me imaginei com força para fabricar dois tipos criminosos (Ramos, 1981:76)

Na verdade, os contos produzidos nessa época eram três. Os mencionados pelo autor, "A carta" e "Entre Grades", dariam origem aos romances *São Bernardo* e *Angústia*, respectivamente. Eles, porém, foram esquecidos no período restante da década de vinte, dedicando-se, Graciliano Ramos, ao terceiro conto "que se estirou demais e desandou num romance", publicado sob o título de *Caetés*, em 1933.

Em 1932, Graciliano retoma uma das narrativas abandonadas em 1924, "A carta". Nessa época, o autor retornara de Maceió a Palmeiras dos Índios, renunciando ao cargo de diretor do Diário Oficial. Em Palmeiras dos Índios iria se encontrar "com vários filhos, sem ofício nem esperança, enxergando em redor nuvens e sombras" e, por isso confessa:

Nessa situação crítica voltou-me ao espírito o criminoso que em 1924 me havia afastado as inquietações - um tipo vermelho, cabeludo, violento, de mãos duras, sujas de terra como raízes, habituadas a esbofetear caboclos na lavoura. As outras figuras da novela não tinham relevo, perdiam-se a distância, vagas e inconscientes, mas o sujeito cascudo e grosseiro avultava, no alpendre da casa-grande de S. Bernardo, metido numa cadeira de vime, cachimbo na boca, olhando o prado, novilhas caracus, habitações de moradores, capulhos embranquecendo o algodão, paus-d'arco floridos a enfeitar a mata. E, sem recorrer ao manuscrito de oito anos, pois isto prejudicaria irremediavelmente a composição, restaurei o fazendeiro cru, a lápis, na sacristia da igreja enorme que o meu velho amigo padre Macedo andava a construir. Surgiram personagens novas e a história foi saindo muito diversa da primitiva. (Ramos, 1979: 76)

O sujeito cabeludo e violento é Paulo Honório. Ao redor dele foram surgindo novas personagens e o romance foi se incorporando até que, concluído, foi



publicado em 1934, com o nome da fazenda em que o sujeito fumava cachimbo em uma cadeira de vime, isto é, *São Bernardo*.

A conclusão de *São Bernardo* é seguida pelos assombros do outro assassino, também esboçado nos anos vinte:

Em 1935 novas dificuldades me surgiram - o criminoso do outro conto me importunou. Localizei esse tipo na capital, fiz dele um pequeno funcionário, último galho de uma família estragada, e dei-lhe um nome insignificante, Luís da Silva, condenado a passar despercebido, era prejuízo certo para o editor. (Ramos, 1979: 90)

Desse modo, Graciliano Ramos dá início à produção de *Angústia*, que seria editada em 1936, quando o autor, preso nesse mesmo ano, ainda se encontrava na prisão.

Libertado em 13 de janeiro de 1937, Graciliano vê-se em uma difícil situação financeira, que o força a escrever contos para serem publicados em jornais e revistas. Entre os contos produzidos nessa época está "Baleia", que, mais tarde, tornar-se-ia o nono capítulo de seu último romance, *Vidas secas*. Em carta a Helóisa Ramos, de maio de 1937, relata

Escrevi um conto sobre a morte de uma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma dum animal. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos (Ramos, 1981: 194)

Vidas secas é concluído rapidamente e, em 1938, sai sua primeira edição. Comentando o processo de elaboração do romance, Graciliano conta que após a criação de "Baleia" dedicou

em seguida, várias páginas ao dono do animal. Essas coisas foram vendidas em retalho, a jornais e revistas. E como José Olympio me



pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra baleia. (Ramos, 1979: 125)

Os quatro romances, como podemos notar, originaram-se de narrativas menores, que o autor desenvolvia de modo a transformá-las em uma narrativa maior e mais complexa. É o processo com que Graciliano Ramos escreve seus romances: a partir de um conto constrói um universo narrativo mais complexo, transformando-o em um romance.

Mas o papel do conto em sua obra romanesca não se restringe à condição de embrião de seus romances. Sua participação nos gêneros narrativos maiores é tal que, em *Vidas Secas*, toda a obra é uma montagem feita com pequenos núcleos narrativos, que possuem um estatuto de conto à medida que podem ser lido isolados do contexto da obra, mas que, no romance, estabelecem entre si uma relação de dependência que garante a unidade. São, portanto, capítulos-conto.

Segundo Cristóvão (1975: 135), mesmo em *São Bernardo* e *Angústia* já se verificava a tendência de inclusão, dentro da obra, de capítulos-conto. No primeiro romance, aponta como exemplos os capítulos terceiro, quarto, sexto e sétimo; no segundo, os que se referem à morte do pai de Luis da Silva, à descrição da criada e à morte de Julião Tavares. Na verdade, para esse estudioso, tal característica, excetuando *Caetés*, apresenta-se em toda a obra do autor (romances e memórias), o que lhe possibilita afirmar que Graciliano Ramos "escrevia sempre em forma de conto, quer o texto fizesse ou não parte de um romance". E esse aspecto do modo de criação do autor não prejudicou a unidade de suas obras, como costumam afirmar alguns críticos. Embora Graciliano Ramos escrevesse capítulos independentes e de tal forma acabados que pudessem ser



lidos como contos, enquadrava-os dentro de um esquema narrativo capaz de estabelecer laços entre eles a partir de

referências e ligações a episódios anteriores a estabelecerem implicações e precedências, sínteses e recapitulações; existência de alguns esquemas narrativos a enquadrar as diversas partes. (Cristóvão, 1975: 149)

Tendo em vista esses dois aspectos, o conto atua de duas maneiras dentro da obra do autor: a partir de um conto-embrião surgem narrativas maiores e, além disso, à forma de contos constrói diversos capítulos de seus livros. Para Cristóvão, tanto a criação dos romances a partir de contos quanto a composição desse romances por capítulos-conto justifica-se em função de Graciliano Ramos possuir a linguagem metonímica que, segundo Jakobson(s/d), caracteriza-se por uma preferência pelos aspectos combinatório e contextuais da linguagem em detrimento dos mecanismos de seleção e substituição. Na organização de *Vidas secas*, por exemplo, Graciliano Ramos utilizou-se de pequenos núcleos narrativos, textualmente completos, e os contextualizou, segundo critérios de combinação e ordenação, em um núcleo narrativo maior, o romance.

Em oposição a esse percurso criativo que parte do conto a narrativas maiores e com elas compõe capítulos contos, a obra menos valorizada de Graciliano Ramos é *Insônia*, constituída, exclusivamente, por contos. E o mesmo lugar ocupa, talvez com menos alarde, *Histórias de Alexandre*, uma obra elaborada a partir de contos do folclore brasileiro.

A negação de sua competência enquanto contista não parte, como veremos, apenas da crítica, mas do próprio Graciliano Ramos que, em algumas ocasiões, mostrou-se avesso a esse gênero. Mas antes de verificarmos a posição

do autor e da crítica, vejamos como *Insônia* se comporta em meio às demais obras do autor.

3.2 *Insônia* e a produção romanesca de Graciliano Ramos

A leitura dos contos possibilita-nos afirmar que a problemática central em *Insônia* recai sobre a condição existencial do ser humano. Há um recorte, um momento no tempo e no espaço, na vida de sujeitos comuns. A partir disso, esses seres são focalizados interiormente, com o objetivo de retratarem as suas impressões e reações diante de determinadas situações.

A escolha desse modo de narrar, tão ao gosto do autor, coloca-nos frente a um homem que sofre um processo de desnudamento cujo objetivo é confrontar seus desejos pessoais às expectativas sociais que recaem sobre cada um. Os mecanismos inibidores utilizados pela sociedade são questionados de forma a denunciar suas contradições e arbitrariedades.

Trata-se de uma problemática inerente a toda obra de Graciliano, desde *Caetés* a *Memórias de Cárceres* e que levou Cândido (1964) a intitular seu artigo, a propósito da obra de Graciliano Ramos, de "Os bichos do subterrâneo". É sempre o ser submerso na polidez adquirida na vida em sociedade que fascina e preocupa o autor. Em Graciliano vislumbramos o ser primitivo, atormentado pelos valores vigentes no meio social, valores dos quais são escravos. É um universo fechado, do qual não há saída.

Há, em *Insônia*, sempre um caeté recolhido que, submergindo dos corredores de seu interior, permite-se questionar e valorar o mundo exterior e a si próprio. São personagens que, conscientes ou não, conhecem o sabor amargo de uma semi-vida ornada de desejos insatisfeitos e reprimidos.



Nos contos, a preocupação de quem narra é mostrar esse homem por dentro, expondo suas emoções e reflexões no momento em que é focalizado. Essa característica da obra vai ao encontro da afirmação de Cândido(1956: 17), que considera ser "uma preocupação ininterrupta de Graciliano o seu comprometimento com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular". Para o crítico, portanto, a realidade de Graciliano é subjetiva na medida em que é descrita a partir de impressões individuais.

Do ponto de vista formal *Insônia* também não acrescenta nenhuma novidade à obra de Graciliano Ramos. A obra apresenta técnicas utilizadas em livros como *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. A opção por um narrador autodiegético que abusa da focalização interna, submetendo o mundo narrado à visão do narrador, é uma preferência de Graciliano Ramos, justificada por Cristóvão(1975: 16), como "resultado duma exigência de objetividade e revela duma concepção de verdade romanesca que não difere muito da concepção de verdade histórica nos escritos biográficos". Pois, em Ramos, sejam as personagens de ficção seja ele mesmo nos livros de memória, a problemática central, a natureza existencial do homem universal, é discutida a partir da percepção desse ser, considerando suas condições psico-sociais. E quatro dos contos de *Insônia* são escritos por essa voz narrativa que adota a focalização interna, utilizando o monólogo para expor os conflitos das personagens, técnicas já presentes em alguns capítulos de *São Bernardo* e na obra *Angústia*.

Assim como Paulo Honório ou Luís da Silva, as personagens desses contos têm suas entranhas abertas e seus conflitos expostos em um discurso povoado de incertezas, contradições e medos. Um discurso que não se compromete com a linearidade do tempo cronológico nem com a explicitação clara e objetiva das relações de causa e consequência. Ao contrário, tem como tônica a apresentação da essência humana, a denúncia da verdade interior, a



presentificação do eu. O monólogo surge, então, como o único discurso que nos permite entrar em contato com o universo derrotado do vitorioso protagonista de *São Bernardo*, o angustiante ego de Luís da Silva e o desconforto existencial do sujeito anônimo que rasteja pelos contos "Insônia", "O relógio do hospital" e "Paulo".

Reconhecemos as técnicas usadas na criação de *Vidas secas* nos contos em que o narrador opta por uma voz heterodiegética. Para Cristóvão(1975: 32), ainda, excetuando as narrativas do fantástico, nas quais encontramos um narrador heterodiegético que adota a focalização onisciente, em Graciliano Ramos, por meio do discurso indireto livre, as narrativas contadas por um narrador heterodiegético são, na verdade, narradas por um narrador autodiegético disfarçado. Uma opção que parece estar vinculada ao conceito de verdade construída, visto que, embora narrador e personagem não se confundam, o relato se desenvolve a partir da percepção de uma personagem.

Em *Insônia* esse fato ocorre nos contos narrados por um narrador heterodiegético, já que neles se verifica uma redução das "dimensões da primeira pelo monólogo interior indireto". Em todos os contos a focalização interna é predominante, restringindo o campo de visão do narrador, que narra a partir da visão de uma ou mais personagens. No conto "Um ladrão", inclusive, percebemos que essa narração é invadida, em um determinado momento, por uma voz que diz: "O homem a que me refiro..."

A proximidade com *Vidas secas*, porém, não se restringe à voz e ao foco narrativo. Em função da investigação interior, o narrador congela as personagens, aprisionando-as em um determinado tempo e espaço, o que confere às narrativas certa proximidade com a pintura. Os contos são quadros, um recorte na realidade cotidiana das personagens, que são paralisadas para o narrador analisá-las interiormente a partir dos elementos espaciais exteriores em



contraposição à percepção que as personagens têm desses mesmos elementos. É, inclusive o ambiente externo que leva o sujeito a tomar um posicionamento frente à situação em que é descrito. Isso é visível na reação do protagonista de "Um pobre diabo", que passa, gradativamente, por um processo de autodegradação que só termina quando, no final da narrativa, a personagem se sente aderindo às paredes da sala em que se encontra com o deputado governista. Em outras palavras, podemos dizer que a degradação atinge seu ponto máximo no instante em que o protagonista se vê reificado, transformado em um inútil quadro que adorna o gabinete do deputado.

O mesmo recorte em sua realidade sofrem as personagens de *Vidas secas* cuja história se constrói a partir de fragmentos do cotidiano dos nordestinos, pequenas situações que permite ao narrador investigar as personagens. Não é muito diferente, por exemplo, o que ocorre com Fabiano no episódio em que ele se confronta com o soldado amarelo, quando, apesar do forte desejo de se vingar dos maltratos anteriormente cometidos pelo policial, encolhe-se diante dele. Todo episódio é narrado a partir da visão de Fabiano, que tem suas ações paralisadas para que o narrador adentre em sua consciência e denuncie os conflitos que assombram a personagem durante o encontro com a autoridade.

Essa falta de inovação que a obra traz à literatura de Graciliano Ramos pode ser uma das razões que desmotive os estudiosos a investigá-la, pois, como veremos mais adiante, a crítica ou rejeita a inserção desses textos no gênero conto, ou aponta-os, em função desse gênero, como contos mal escritos ou inacabados, o que justifica a situação marginal da obra dentro da literatura do autor. Contudo, essa postura de quase isolamento de *Insônia* em relação à demais publicações de Graciliano Ramos, não responde a questão: qual o seu papel dentro da literatura do autor?



Graciliano Ramos, embora desconsiderasse a sua capacidade enquanto contista, vinculou quase toda sua obra a esse gênero em particular. A maioria de seus romances tem como embrião um conto que vai sendo desenvolvido de modo a ser transformado em uma narrativa maior e mais complexa. Esse seu modo particular de criação literária levou críticos a considerarem a sua produção exclusiva desse gênero como um exercício de escrita sem maiores pretensões.

Se considerarmos o período em que os contos foram escritos, podemos verificar que essa hipótese não está absolutamente errada. A maioria dos contos publicados em *Insônia* foi escrita em épocas que coincidem com a escritura de seus romances. Levando em conta a divisão que fizemos, a separação dos contos narrados por uma voz autodiegética daqueles narrados por uma voz heterodiegética, constatamos que os contos que compreendem o primeiro bloco, "Insônia", "O relógio do hospital" e "Paulo", seguem as mesmas técnicas que o autor desenvolveu nos romances *São Bernardo* e *Angústia*. A escritura de "O relógio do hospital", por exemplo, tem início antes da publicação de *São Bernardo*, como aponta Clara Ramos(1979). Por outro lado, a maioria dos contos escritos por uma voz heterodiegética, que insiste em narrar preferencialmente através da focalização interna, foram escritos durante o período em que o autor criava *Vidas secas*, romance em que essa técnica foi explorada. Assim, a afirmação de que os contos dentro da literatura de Graciliano Ramos desempenharam um papel de exercícios literários que o autor desenvolvia em obras maiores é perfeitamente possível, seja em vista da consideração que acabamos de fazer, seja em vista do fato de nada acrescentarem, do ponto de vista formal ou temático, a obra completa do autor .

Seja qual for a hipótese mais adequada para delimitar o papel do conto na literatura de Graciliano Ramos, todas têm em comum um aspecto que parece indicar para o modo como essa produção do autor pode ser abordada. Isto é, apontam para o processo criador de Graciliano Ramos, o modo como foi



tecendo a sua literatura de modo a garantir, em cada publicação romanesca, um fato literário novo e distinto de suas publicações anteriores. Quer como exercício de técnica, quer como possíveis embriões de narrativas maiores, os contos de *Insônia* nos permitem afirmar que são eles o testemunho do processo a partir do qual Graciliano Ramos desenvolvia sua literatura. Tratam-se de textos inacabados e, por estarem nessa situação, despertam as negações da crítica e do autor, como poderemos constatar a seguir.

3.3. Considerações do criador e da crítica

Graciliano Ramos, mesmo tendo escrito uma obra toda vinculada ao gênero do conto e tendo publicado um volume exclusivamente desse gênero, falava da sua condição como contista com certa reserva. Não se acreditava um escritor de contos e, sempre que se referia a sua produção dentro desse gênero, fazia-o de modo a negar a qualidade do texto e à sua capacidade de desenvolver um bom conto. A maior parte de seus contos foram escritos em um período de crise financeira. Graciliano os produzia como se fossem mercadorias, feitas por encomenda, para serem vendidas a periódicos. Em cartas escritas à esposa, Heloísa Ramos, no ano de 1937, quando publicava narrativas desse gênero em jornais e revistas, eram comuns observações negativas a tais produções. Numa dessas cartas, Graciliano comenta a escritura de "Um pobre diabo", texto mais tarde publicado em *Insônia*:

Terminei um conto horivelmente chato. O protagonista não tem nome, não fala, não anda. Está paralisado em um canto de parede e escuta um político também sem nome. A chateação, que saiu comprida, é para descobrir o que o personagem pensa, encolhido, calado. A pior



amolação desse mundo (...). O conto que terminei ontem é uma estopada que nenhum leitor normal agüenta. (Ramos, 1981: 189)

Em um depoimento no qual comenta os contos "Paulo" e "O relógio do hospital", Ramos(1981: 116) expõe a necessidade que sentira de traduzir as impressões causadas pelo sofrimento, aproveitando o espaço para questionar a qualidade dessas narrativas:

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.

E, quando arranjava, tempos depois, um desses contos para a publicação em um jornal, comenta em carta à Heloísa:

Esta semana arranjei para a Lanterna Verde um dos contos do hospital. Acabo de ler e emendar esta porcaria. Não vale nada, é uma desgraça. (Ramos, 1981: 192)

E, linhas abaixo, na mesma carta, desabafa:

Apesar da burrice imensa em que me acho, tenho que arranjar esta semana umas encomendas. Eu desejava que me dissessem logo que isto não vale nada, que não me pedissem esses horrores. (Ramos, 1981: 193)

Horrores ou não, o fato é que os contos foram produzidos e depois de publicados em periódicos, foram editados, em princípio, em uma obra denominada *Histórias incompletas*. Posteriormente, feitas algumas modificações, foram publicados em *Insônia*, obra sobre qual, em dedicatória, no volume de Álvaro Lins, escreveu:



Álvaro: Os contos são quase todos péssimos. Isto é uma tapeação para embromar o público e o José Olympio. Abraços do Graciliano. Rio. 1947.

Abordar a recepção crítica da produção literária de contos de Graciliano Ramos não é um trabalho muito simples, pois há uma grande escassez de análises e considerações críticas sobre esses contos. Parte dos estudiosos prefere ignorar a obra de contos do autor, abordando-o, exclusivamente, como escritor de romances e memórias. É o que faz o historiador da literatura brasileira, Alfredo Bosi. Em sua obra, *História concisa da literatura brasileira*, dedica algumas páginas a Graciliano Ramos, fazendo comentários a seus quatro romances e a suas duas obras de memórias. *Histórias de Alexandre* e *Insônia* não são mencionadas nem comentadas. A elas o autor limita-se a uma referência em nota de rodapé, na qual lista os livros publicados por Graciliano Ramos.

Os críticos que se ocupam da análise da obra do autor pouco ou nada dizem a respeito de seus contos. *Histórias de Alexandre*, por sua vez, é uma publicação quase ignorada. *Insônia* incomoda mais e, por essa razão, encontramos algumas apreciações críticas à essa obra. São, na verdade, referências pejorativas, que questionam a qualidade da obra e sua classificação no gênero conto. Os críticos, porém, dado ao pouco valor que conferem a tais contos, não se preocupam em estabelecer critérios, a partir de um estudo mais profundo que possa confirmar suas impressões. Alguns estudiosos adotam para *Insônia* o mesmo tratamento que dão a *Histórias de Alexandre*, marginalizando a obra e desenvolvendo seu estudo sobre Graciliano Ramos sem fazer qualquer referência a essa publicação. Esse silêncio, por si só, já é bastante revelador, pois denota a rejeição da crítica frente a tais obras, indo ao encontro daqueles que afirmam que são edições acessórias no contexto das publicações de Graciliano Ramos.



Lins (1970: 199) faz um estudo de toda a obra de Graciliano, valorizando cada publicação e procurando classificá-la dentro de um ou outro gênero. A *Insônia* dedica algumas linhas nas quais discute a qualidade dos contos que a compõem :

O volume de contos *Insônia*, com exceção a duas ou três peças, representa a parte fraca da obra do Sr. Graciliano Ramos, somente não comparável a *Caetés* pelas qualidades de estilo. Creio que quase todos os contos são páginas de circunstâncias, escritas para jornais e revistas sem grandes cuidados. Rigorosamente nenhum deles é conto. "Insônia" e "O relógio do hospital" são dois monólogos magníficos, mas como classificá-los na categoria de contos? Do mesmo gênero é o capítulo, "Paulo", mas de qualidade inferior. Estes três capítulos, aliás, são variações sobre o mesmo tema. "Um ladrão", que provoca a princípio, um interesse apaixonante, decepciona em seguida pelo convencionalismo do desfecho. Peças como "A prisão de J. Carmo Gomes", "A Testemunha", "Ciúmes" e "Uma visita", só desejaríamos que nunca houvessem sido escritas, elas são literariamente indignas de qualquer escritor, ainda mais um escritor da espécie do Sr. Graciliano Ramos.

De seu ponto de vista, Lins considera como contos dignos de valor "Dois dedos" e "Minsk". Poderíamos não levar a sério sua opinião se considerássemos as críticas que, no mesmo ensaio, dirige a *São Bernardo* e *Caetés*. Muitos estudiosos se opuseram às opiniões de Lins a respeito dessas duas obras, porém, no que diz respeito a *Insônia*, a posição dos demais críticos reforça suas opiniões.

É o que observamos no ensaio de Cândido (1956: 51). O crítico faz uma leitura da obra de Graciliano, sem qualquer referência a *Histórias de Alexandre* e dedicando a *Insônia*, apenas um parágrafo, no qual afirma que os contos contidos no livro

são, no geral, medíocres, constrangidos e dúbios, mais parecem fragmentos; falta-lhes certa gratuidade artística e a capacidade de



fundamentar-se numa situação limitada, esquecendo possíveis desenvolvimentos, sem o quê dificilmente se manipula em bom conto.

Cristóvão(1975: 38), ao comentar a questão do foco narrativo na obra de Graciliano Ramos, observa que

A maioria dos contos de *Insônia* escritos na terceira pessoa são menos perfeitos que os escritos na primeira, o que, porém, não se deve ao foco narrativo em si, mas a outros fatores, visto que sob qualquer foco narrativo pode um conto ser estruturado com igual felicidade.

Essa consideração do crítico recai sobre os contos narrados por uma voz heterodiegética, levando-nos a pressupor que as narrativas contadas por um narrador autodiegético têm qualidade superior às demais. No entanto, linhas adiante, encontramos novas observações de Cristóvão (1975: 39) que anulam a exclusão anterior :

Os contos de primeira pessoa não chegam a organizar-se de maneira consistente dentro do gênero: a obsessão da análise e a ausência total de diálogo condenam-nos ao fracasso.

De modo geral, como podemos observar, os críticos não se restringem a questionar o valor literário das narrativas de *Insônia*. Vão além, e demonstram desconfiar desses textos enquanto produção a ser incluída no gênero do conto, elaborando a pergunta: são ou não contos os chamados contos de Graciliano Ramos? Uma pergunta articulada pelo próprio autor que, em tom de desabafo, referindo-se a algumas dessas narrativas, interroga-se quanto a possibilidades de seus contos não serem contos.



Mendes Remédios apud Lima (s.d: 12) afirma que

não há definição essencial entre o romance e o conto. Em todo conto há naturalmente uma base, um fundo que alargado a outras proporções, entremeado com outras intrigas, daria um romance. Como esse, apertado em moldes mais concisos, teria de classificar-se no primeiro gênero.

Essa posição explicaria, então, o fato de Graciliano Ramos vincular a origem de seus romances a um conto. Contudo, não esclarece o fato de seus contos serem tão rechaçados pela crítica, cujas posições apontam, sobretudo, para o fato de as narrativas de *Insônia* não alcançarem um estatuto de contos. Ou seja, embora Graciliano Ramos tenha vinculado a maior parte de sua obra, tanto no que diz respeito à origem como no que se refere à composição interna, ao gênero do conto, sua publicação exclusiva dentro desse gênero específico não agrada os estudiosos. Isso porque o conto tem uma estrutura definida, impõe limites principalmente no que se refere a elementos espaço-temporais que, de acordo com os comentários críticos aqui expostos, não são respeitados pelo autor, pois a maioria dos estudiosos indica certa incompletude nas narrativas que representam o autor nesse gênero. Falta, porém, uma leitura que explique e justifique essa impressão que sucinta os contos do autor. Além disso, quer atinjam a condição de conto, quer não a atinjam, o fato é que *Insônia* insere-se na literatura de Graciliano Ramos e desempenha, dentro dela, um papel específico que dever ser delimitado.

3.3.1. *Histórias de Alexandre*, uma publicação esquecida

Os contos que constituem *Histórias de Alexandre* são pouco mencionados, o que se deve, em primeiro lugar, ao fato de ser uma publicação direcionada a crianças, sendo citada, normalmente, apenas por estudiosos que se



preocupam com o gênero literatura infantil. Soma-se a essa situação, o fato de eles estarem organizados de modo a constituírem uma narrativa maior, o que lhes salvam da condição de "fragmentos", como ocorrem com as narrativas que constituem *Insônia*. Contudo, se a crítica não ataca esse livro, também não o menciona, permitindo que passe despercebido em meio as demais publicações do autor. Essa posição, por si só, já indica a falta de interesse que esse livro desperta.

Alguns estudiosos apontam para esse problema. É o caso de Galdilho (1987: 161), que comenta a inexistência de estudos sobre essa obra, considerando, por outro lado, os leques de possibilidades que os pesquisadores podem explorar para desenvolver uma leitura de *Histórias de Alexandre*, que

tem permanecido quase inteiramente à margem de estudos e interpretações(...)

São inúmeras as questões de representação artística, das fontes da literatura culta, da passagem do oral ao escrito, da verossimilhança, das relações de poder no mundo simbólico, da diferença entre o comunal e o individual e entre o narrar solitário da escrita e o contar solidário da fala etc., que as *Histórias de Alexandre* propõem.

Lins(1972: 1-2), desenvolve, por outro lado, uma das poucas análises de *Histórias de Alexandre*, a qual lhe permite afirmar, no que diz respeito à elaboração do enredo e à linguagem escolhida para a narração, que

Alexandre e suas histórias são moldados com o mesmo rigor e a mesma plasticidade que encontramos na linguagem. Delinela-se, portanto (...) como um todo coerente, regido por convicções estilísticas precisas e por uma visão realista, compreensiva e não destituída de compaixão dos seus personagens e do meio onde vivem. Circula em Alexandre o mesmo sangue de Fabiano.

Contudo, embora sua leitura aponte para a qualidade do texto, logo na introdução dessa análise, publicada em suplemento literário da Folha de São Paulo,



o autor critica a situação de isolamento dessa obra em relação às publicações romanescas e memorialista de Graciliano Ramos:

Muitos têm sido os estudos consagrados à obra de Graciliano Ramos, voltados em geral para os livros mais ambiciosos e elaborados: as memórias e os romances. Inexistem, porém, nos grandes criadores, empreendimentos destituídos. Todos, uma vez submetidos à análise, revelam-se tensos de sugestão e em geral ampliam ou ratificam a visão que possuímos do autor. Na bibliografia de Graciliano Ramos, encontramos exemplos dessa afirmação em um dos textos mais negligenciados pelos exegetas dos seus livros _ *Histórias de Alexandre* - e talvez o escritor haja contribuído para isto.

Miranda (1992: 103), ao discutir os aspectos semelhantes entre o narrador caracterizado por Walter Benjamin e o narrador de *Memórias de cárcere* anuncia a necessidade de comentar a construção do personagem-narrador em *Histórias de Alexandre*, referindo-se à obra como "um texto "marginal", apontando, assim, para a condição de obra esquecida a que continua condenada essa produção do autor.

Mediante as observações recolhidas, percebemos que, embora a apreciação crítica sobre *Insônia* e *Histórias de Alexandre* não seja a mesma, ambas as obras, em vista do fato de estarem esquecidas em meio às demais produções do autor, recebem o mesmo tratamento. Isto é, enquanto à *Insônia* são destinados comentários depreciativos, *Histórias de Alexandre* recebe alusões positivas, que buscam estimular o despertar de um maior interesse sobre a obra. Esse aspecto, porém, não garante à essa última produção salvar-se das condições em que se encontra e a aproxima de *Insônia*. Assim, vemo-nos diante de duas obras distintas, quer no que se refere à sua composição, que no que diz respeito à recepção da crítica. O que têm em comum é serem textos esquecidos dentro da obra de um autor já consagrado em outros gêneros.



Conclusão

Graciliano Ramos apresentou, em cada publicação romanesca uma literatura nova, que determinou sua crescente ascendência dentro desse gênero em particular. Afirmar o mesmo em relação à sua publicação de contos não parece ser verdadeiro. Pelo contrário, o autor escreveu, de fato, uma obra nesse gênero, *Insônia*. Publicou outras duas, *Histórias incompletas* e *Dois dedos*, que são, basicamente, coletâneas. Esse fato associado às considerações do autor sobre a sua produção de contos já denuncia o seu pouco interesse por esse gênero específico.

Além disso, como vimos, Graciliano Ramos escreveu a maioria dos contos que compõem a obra *Insônia* e *Histórias incompletas* motivado por necessidades econômicas. Na segunda obra, inclusive, aparece o conto-embrião do romance *Vidas secas*, publicado com o título de "Baleia". Em princípio, os contos eram escritos e publicados em periódicos. Alguns dos textos eram feitos sob encomenda. Esse tipo de publicação exigia uma produção rápida, o que poderia prejudicar a qualidade de alguns dos contos e justificar o fato de *Insônia* contribuir tão pouco para a literatura do autor. Isso porque essa obra apresenta-se com narrativas construídas a partir de técnicas que o autor já havia consagrado anteriormente. Nela encontramos o discurso que percorre *Angústia* e alguns capítulos de *São Bernardo*, na voz de personagens asfixiadas por seu universo interior onde digladiam dois "eus" antagônicos que as condenam a um estado de



tensão e ansiedade constantes. Esses dois "eus" também estendem-se aos contos narrados pela voz de um sujeito estranho ao mundo narrado, mas que insiste em se apossar do olhar de suas personagens e mostrar o modo singular com que vêem a si próprias e a vida de modo geral. Nessa invasão, especialmente, reconhecemos as técnicas narrativas utilizadas em *Vidas secas*, em que o autor usou do discurso indireto livre para a composição do árido universo de suas personagens.

A crítica ou rejeita a inscrição desses textos no gênero do conto, ou aponta-os, em função desse gênero, como contos mal escritos ou inacabados, justificando desse modo a situação marginal em que se encontra *Insônia* dentro da obra do autor. Esquecem, contudo, o modo peculiar com que o conto foi, em princípio, utilizado por Graciliano Ramos, que teve a maioria de seus romances iniciados a partir de um conto-embrião, processo que culminou com a criação de *Vidas secas*, romance que, além de ter tido sua origem em um conto, é constituído pelo que se denomina capítulos-contos.

Os contos folclóricos que compõem *Histórias de Alexandre*, assim como os capítulos de *Vidas secas*, também podem ser lidos isoladamente, uma vez que cada narrativa configura uma história. Porém, a leitura da obra indica uma íntima relação entre os textos, apontado a necessidade de os contos serem lidos em seu conjunto, uma vez que eles são parte de uma narrativa maior que procura mostrar o modo como são transmitidos os contos populares. Assim, verificamos que as histórias são distribuídas na obra de modo a corresponderem a um encontro entre o personagem-narrador, Alexandre, e seus ouvintes. Ou seja, em cada encontro Alexandre narra uma história completa, o que possibilita a leitura isolada de cada conto. Contudo, essa independência vai se desfazendo, à medida que o personagem-narrador conta suas histórias de acordo com uma seqüência cronológica progressiva. Não narra ao acaso, mas estabelecendo uma ordem



temporal entre as narrativas, o que lhe permite retomar algumas histórias, ou antecipar outras.

As contradições do personagem-narrador são estabelecidas no decorrer das diversas narrativas. Em vários momentos, Alexandre faz alusões a episódios já narrados, acrescentando-lhes dados novos ou apresentando-os com algumas modificações. É o que acontece com a história "O papagaio falador", uma narrativa mencionada em várias histórias e, em todas elas, apresentando divergência em relação ao preço que a personagem pagara pelo papagaio.

As duas primeiras narrativas, "Primeira aventura de Alexandre" e "O olho torto de Alexandre", possuem entre si uma relação tão íntima que os fatos narrados na segunda são consequência dos atos heróicos desenvolvidos na primeira. Ou seja, Alexandre ficou com um olho torto porque o perdera em um espinheiro, quando domesticava uma onça, episódio que configura a sua primeira aventura.

A postura do narrador é mais clara em uma ou outra narrativa. O distanciamento entre ele e o personagem-narrador, bem como as ironias e artimanhas que organiza para desmascarar as "mentiras" de Alexandre são dados que só podem ser recolhidos mediante a leitura da obra como um todo. Como ocorre em *Vidas secas*, embora haja certa independência entre os contos, eles são, na realidade, parte de uma narrativa maior, parte do conjunto que constitui *Histórias de Alexandre*.

Novamente nos deparamos com o modo peculiar que Graciliano Ramos escreve: cria textos que, embora sejam independentes, podem ser incorporados a um texto maior, como acontece em *Histórias de Alexandre* e na maioria de seus romances. É esse o fato que nos chama a atenção. Se textos independentes podem, posteriormente, ser elementos integrantes de um outro texto, é porque dentro de sua estrutura há elementos capazes de remetê-los a um



contexto maior. Nesse caso, sua independência seria relativa, pois, de algum modo, quando isolados, indicariam sua incompletude. Assim, não seria essa a razão de os contos inseridos em *Insônia* serem, pela maioria dos críticos, vistos como narrativas que não correspondem às prerrogativas exigidas pelo gênero?

O primeiro livro de contos de Graciliano Ramos foi publicado com o título de *Histórias incompletas*. Nele, além de "contos" que seriam posteriormente publicados como capítulos de *Vidas secas*, havia outros que foram reeditados na obra *Insônia*. O próprio título da obra, *Histórias incompletas*, sugere a noção de incompletude, idéia que adquire relevo quando observamos que parte de seus contos são, na verdade, capítulos de um romance.

Na obra *Insônia*, por sua vez, Graciliano Ramos nos apresenta contos que nos possibilitam uma leitura conjunta, manifestando entre si uma relação de contigüidade. Além desses, encontramos outros que, embora apresentem algumas distinções na história, são escritos segundo uma mesma estrutura e trama.

Os contos "Luciana" e "Minsk" desenvolvem a mesma temática e apresenta os mesmos elementos narrativos. "Minsk" parece ter uma relação de contigüidade em relação à história de "Luciana". Nesta, a menina questiona a autoridade da figura materna, fazendo alusões às repressões e imposições dos adultos sobre as crianças. Naquela, observamos Luciana crescer, ou seja, assimilar os valores que questionara no conto anterior: a menina ganha um papagaio e o educa à maneira da mãe, com regras, imposições e repressões.

Fato semelhante ocorre entre "Insônia", "Paulo" e "O relógio do hospital", contos que também permitem uma leitura conjunta à medida que constituem três figurativizações de uma mesma personagem, que vai sofrendo, no decorrer de cada conto, modificações em sua visão de mundo e de si própria. E isso ocorre de tal maneira que em "Paulo" a personagem demonstra ter adquirido



uma impressão de si e do mundo completamente diferente daquela que manifestou em "Insônia".

Em "Dois dedos", "Um pobre diabo" e "A testemunha" verificamos a presença de uma mesma temática abordadas de modo semelhante: o narrador adota a mesma posição em relação às personagens, considerando as mesmas estratégias narrativas, para mostrar o efeito repressivo que autoridades representantes do Estado exercem sobre cidadãos comuns que, ávidos por reconhecimento e respeito, perdem a própria individualidade para irem ao encontro das expectativas das autoridades.

Os demais contos, apesar de apresentarem tramas distintas que não permitem uma aproximação tão íntima quanto os apontados acima, do ponto de vista temático, retratam ângulos distintos de um mesmo tema: as diversas maneiras de o indivíduo ir promovendo a sua adaptação às limitações impostas pelo meio social. Dois deles, porém, chamam a atenção para um aspecto comum em sua estrutura que pode, talvez, explicitar melhor os objetivos desta discussão. Os contos são "Um ladrão" e "A prisão de J. Carmo Gomes".

Nessas duas narrativas, verificamos que os fatos que se desenrolam ao longo das histórias são conseqüências de episódios que ultrapassam o tempo e espaço narrativos do conto. No caso de "Um ladrão", percebemos que a não conclusão da performance, a realização do roubo, fora determinada pelas influências da memória do protagonista que perdeu a noção de tempo e de espaço, condicionando suas ações a sentimentos anteriores ao presente narrativo. Uma vez que as lembranças não correspondem a fatos, mas apenas a imagens de pessoas significativas na vida da personagem, esse condicionamento sugere especulações que ultrapassam os limites temporal e espacial propostos pelo conto. Em outras palavras, sendo essas imagens passadas tão fundamentais na vida do protagonista, a ponto de serem a causa do fracasso de sua performance, não deveriam ser



narradas? Ou melhor, não sugerem essas imagens a presença potencial de outras narrativas que complementaríamos a história iniciada em "Um ladrão"?

Em "A prisão de J. Carmo Gomes" ocorre um processo semelhante. Também a protagonista dessa história, d. Aurora, tem suas ações condicionadas a episódios além dos que compreendem o espaço narrativo do conto. A personagem é construída a partir de alusões a episódios anteriores ao tempo narrativo, que compreendem desde sua infância até o momento em que denuncia o irmão à polícia. Os fatos anteriores surgem a partir de imagens de pessoas ou instituições que, de certa maneira, influenciaram as atitudes da personagem. Também essas imagens sugerem novas narrativas capazes de desenvolver e esclarecer o episódio do conto. E tanto é assim que, segundo Cristóvão(1975: 135), Graciliano Ramos deixou um manuscrito, não publicado, em que desenvolvia outros episódios narrativos relacionados a esse conto publicado em *Insônia*. Esse fato, talvez, denuncie a intenção do autor em vir a desenvolver um romance a partir de "A prisão de J. Carmo Gomes". E, se esta intenção surgiu, não foi levada adiante.

O que nos interessa aqui não é o fato de esses contos serem ou não projetos de romance. Contudo, não podemos nos esquecer do modo como Graciliano Ramos cria o seu discurso literário. Ele não faz um projeto global para, então, ir desenvolvendo as suas narrativas de modo a torná-las romances ou memórias. Pelo contrário, Graciliano parte do fragmento para o todo, ou seja, constrói, em princípio, uma unidade narrativa mínima que traz em si elementos capazes de remetê-la, relacioná-la à outras unidades narrativas que, com essa primeira, constitua um universo maior e mais complexo que o conto. Assim, para Graciliano Ramos o conto é, acima de tudo, o princípio de um texto maior, que pode ou não vir a ser desenvolvido, mas que contém em si elemento que abrem e sugerem essa possibilidade.



Em vista disso, podemos afirmar que a publicação de contos do autor é mais do que o testemunho de uma produção "sem qualidade", como nos faz pensar a crítica que desse modo a ela se refere sem outras explicações. Ela é um retrato pulsante do modo como Graciliano Ramos fez surgir obras como *São Bernardo*, *Vidas secas* ou *Angústia*, denunciando o modo de criação literária do autor, uma vez que os contos são, potencialmente, embriões de narrativas mais complexas que talvez, por uma questão de interesse, Graciliano Ramos não desenvolveu. Afinal, não podemos nos esquecer de que depois de *Vidas secas* o autor abandonou o gênero romanesco para se dedicar a memórias.

Quanto a *Histórias de Alexandre*, também essa obra desempenha o mesmo papel que *Insônia* dentro da literatura do autor? À essa questão, sem dúvida, nossa resposta é não. Graciliano Ramos escreveu essa obra e, tempos depois de sua publicação, afirmou que a esqueceu. Essa postura do autor não difere muito da que adotou em relação aos contos de *Insônia*. Contudo, a localização da obra dentro de sua literatura e até mesmo a sua importância dentro do gênero em que está inserida, ou seja, uma literatura voltada para um público infantil, é muito diferente de tudo que já afirmamos sobre *Insônia* até o momento.

Histórias de Alexandre não repete, como vimos em *Insônia*, estratégias já consagradas em outras publicações. Embora inspire-se em motivos nordestinos, temática já desenvolvida em *Vidas secas*, para compor *História de Alexandre*, Graciliano inova o seu modo de narrar, trabalhando com um narrador onisciente que procura, ao máximo, estar distanciado dos fatos narrados. E o faz em função de manter o equilíbrio entre os dois mundos antagônicos manifestos na obra: o real e o imaginário. Essa estratégia narrativa permite-lhe contrapor, ainda, as diferenças entre a narração oral e a narração escrita, uma preocupação tanto do narrador da obra quanto do personagem-narrador, que não deixa de comentar esses dois modos de narrar. A nítida oposição entre o real e o imaginário possibilita



ao narrador contrapor a condição desumana em que vivem as personagens às situações de abundância narradas por Alexandre. É desse modo que *Histórias de Alexandre* realiza-se enquanto narrativa de uma narrativa. Ou seja, dentro de um texto maior, o narrador recria as condições de transmissão de história folclóricas e permite que elas sejam narradas por uma personagem.

Mesmo explorando a temática folclórica, comum em textos que se destinam a crianças, *Histórias de Alexandre* também trouxe inovações a esse gênero em particular. É o que afirma Lajolo (1984: 73), para quem a inovação no uso do folclore em textos infantis "provém de Graciliano Ramos, autor de *Alexandre e outros heróis* publicado em 1944".

De nosso ponto de vista, porém, o autor ultrapassa, com essa obra, os limites de um texto destinado a um público infantil, uma vez que ela se constrói a partir de ironias e jogos estabelecidos entre o nível da enunciação e o nível do enunciado. A própria elaboração da linguagem, construída principalmente por vocábulos regionais, dificulta a sua recepção por um público infantil. Assim, parece-nos um equívoco inseri-la dentro desse gênero específico.

Histórias de Alexandre não é um livro de memórias nem é um romance, portanto, não está inscrito em nenhum dos gêneros em que Graciliano Ramos é reconhecido. Contudo, trata-se de uma obra que, à medida que se distingue formalmente das demais produções do autor, mostra uma nova faceta daquele comumente conhecido como o Eça de Queirós nacional. Nessa obra, Graciliano distancia-se, sem com isso perdê-lo de vista, do fatalismo realista de sua literatura, para trabalhar as malezas da realidade a partir de um mundo mágico e ingênuo e, por isso mesmo, mais tênue. Não há na obra o clima tenso tão característico de seus textos. Pelo contrário, *Histórias de Alexandre* é uma obra que aborda a fatalidade a partir do deboche. A crítica constrói-se sobre o risível, sobre a inverossimilhança das histórias contadas por Alexandre, denunciada pela



própria maneira como são contadas. Assim, o autor se afasta da casmurrice das outras publicações e se aproxima da sátira típica de Cervantes.

Alexandre também é um D. Quixote. Também ele faz-se herói em um tempo em que o heroísmo não ultrapassa os limites da ficção. Ao contrário do herói espanhol, porém, Alexandre não busca construir essa imagem a partir do fazer, ou seja, do desenvolvimento de atos heróicos. O seu heroísmo existe em seu discurso que, em função do acordo que estabelece com as demais personagens, é inquestionável. Assim como em Cervantes, em que o narrador heterodiegético afirma textualmente o que é verdadeiro em contraposição à versão de D. Quixote, na relação narrador/narratário, os atos heróicos que Alexandre afirma ter desenvolvido são, como vimos, apresentados como mentiras, frutos da fantasia do protagonista. São, na verdade, consequência do desejo humano de vencer, de domar as dificuldades e sair-se vitorioso, alcançando, desse modo, a imortalidade. Mas esse não é um trajeto real e só se configura no plano do ideal, daí a razão de D. Quixote parecer um louco e Alexandre ser um narrador.

Esse é um aspecto, aliás, que parece trazer a solução para o pessimismo característico na obra de Graciliano Ramos. Em toda sua literatura a contingência humana é marcada pelo fracasso. Suas personagens não atingem, jamais, uma condição existencial positiva. Estão condenadas à fatalidade e, por isso mesmo, não alcançam a realização pessoal. Todavia, todas têm em comum, com exceção de Fabiano, a condição de serem ou desejarem ser um narrador. Valério fracassa nesse propósito, acumulando para si duas performances malogradas: não se faz narrador nem se realiza enquanto ser. Paulo Honório e Luís da Silva, porém, embora fracassem enquanto ser, conseguem criar, conseguem narrar e, desse modo, atingir um equilíbrio entre vitória e derrota. Fabiano, desprovido até mesmo de linguagem, tem sua existência condenada à sorte, não tem sequer oportunidade de escolha; seja no sertão ou na cidade, seu destino é o



fracasso. As personagens de *Insônia*, por sua vez, são, em grande maioria, desprovidas de linguagem, assim como o sertanejo de *Vidas secas*. E o silêncio dessas, a falta de autoridade sobre si mesmas, também as condena ao fracasso.

Assim, como podemos observar, todas as personagens aqui citadas só conseguem escapar da insignificância absoluta quando se tornam o sujeito enunciador de um texto, quando conseguem narrar, quando conseguem tomar posse de um discurso. Desse modo, a capacidade de realização manifesta-se na forma de um texto. E o texto torna-se o símbolo, a metáfora da existência ideal, aquela que permite ao indivíduo trabalhar a sua originalidade de modo a poder construir, criar, realizar.

Cintra (1980: 44-57) discute as reflexões desenvolvidas por Graciliano Ramos, ao longo de sua obra, sobre a linguagem do ponto de vista literário e social. No que se refere a esse último aspecto, procura mostrar, na figura de Fabiano, com sua quase não linguagem, a visão do autor sobre o papel social da linguagem, que a apresenta como um "recurso de defesa e de libertação do homem". Essa afirmação vem ao encontro de nossa consideração, quando anunciamos que o pessimismo inerente à *Insônia* parte da incapacidade de suas personagens de tomarem posse de um discurso capaz de desvendar os seus desejos e necessidades, que só transparecem no discurso do narrador, que parece reprovar o comportamento conformista de suas personagens, que insistem em se calar quando se encontram diante de figuras que, de algum modo, representam a ordem social vigente. Por outro lado, em *Histórias de Alexandre*, o narrador se afasta, delega voz a uma personagem que, a partir do discurso, consegue aproximar-se de uma condição existencial completamente inversa à sua realidade. É evidente, contudo, que Alexandre só alcança essa condição no nível discursivo, uma vez que o universo de carência que caracteriza a sua realidade não muda. Como Cintra afirma, ainda comentando as reflexões de Fabiano, a linguagem, em Graciliano



Ramos, configura-se "como algo ambíguo, pois se a sua carência é causadora de problemas, o seu domínio não significa solução automática das dificuldades".

Entendemos que isso ocorre porque, para o autor, não há de fato qualquer solução capaz de eliminar todos os problemas da existência humana. Ela não existe enquanto realidade; existe exclusivamente no discurso, no fazer literário, no mundo ilusório das palavras.

Além dos aspectos já discutidos, há o fato de Graciliano Ramos, ao longo de sua obra, ter feito questão de levantar discussões relativas à construção do discurso narrativo. As obras narradas por uma voz autodiegética sempre apresentaram discussões sobre o modo como estava sendo construída, ou o modo como poderia ser construída. Em *São Bernardo*, por exemplo, há capítulos dedicados exclusivamente a problemas metalingüísticos, o que denuncia sua preocupação com a criação literária e sua necessidade de colocar em discussão o processo de criação de um texto. Ora, essa necessidade parece realizar-se integralmente em *Histórias de Alexandre*, uma vez que a obra é a narrativa de outra narrativa. O que nela importa não é a trajetória existencial de Alexandre, mas a sua competência discursiva que é, inclusive, a responsável pela continuidade da obra. Ou seja, a narrativa termina quando Alexandre se cala. Enquanto narra, enquanto tem a posse do discurso, Alexandre substitui o seu universo real, caracterizado pela carência, por um mundo ideal, no qual ele é herói, um sujeito dotado de todas as condições necessárias para vencer qualquer dificuldade. E, uma vez que a obra não pretende discutir, como ocorre em *Vidas secas*, as trágicas condições de vida do sertanejo, esse aspecto fica em segundo plano. Até porque a maior parte do tempo narrativo é preenchido pela voz de Alexandre contando os seus feitos heróicos. Não é preocupação do narrador o Alexandre sertanejo. Interessa-lhe o sujeito que narra, que sabe narrar. Assim, uma vez que, durante toda obra, o narrador procura focalizar a personagem desenvolvendo a ação de



narrar, através da qual consegue tornar-se herói, porque inventa feitos heróicos e porque é narrador, o eterno pessimismo de Graciliano Ramos, nesta obra, aparece resolvido. Afinal, se para o autor a única realização possível é a narração, em *Histórias de Alexandre* não há fracasso, já que o protagonista tem como performance a ser cumprida o ato de narrar. Alexandre é, essencialmente, um narrador. E é por essa razão que a obra na qual é protagonista não manifesta o universo sombrio característico na literatura do autor. A obra não apresenta seu famoso pessimismo. Em *Histórias de Alexandre*, pelo contrário, Graciliano Ramos nos mostra a única saída possível, o discurso.

Histórias de Alexandre e *Insônia* são duas obras que se distinguem tanto do ponto de vista formal quanto do alcance que cada uma atinge no que se refere à literalidade. Por essa razão, cada uma desempenha papéis diferentes dentro da obra de Graciliano Ramos.

Insônia mostra-nos o Graciliano em busca de um romance. Traz em si narrativas inacabadas; narrativas que se entrelaçam em uma relação de complementaridade, ou que apresentam situações que ultrapassam o espaço e tempo do conto, razão pela qual é tão refutada pela crítica. Entendemos, então, que a inserção dessa obra dentro do gênero do conto não corresponda, de fato à sua realidade. *Insônia* é mesmo um livro de exercícios literários, constituído por textos em que Graciliano Ramos desenvolvia as técnicas narrativas de seus romances. Textos em que essas técnicas se apresentam com o mesmo primor com que surgem na obra romanesca, sem, com isso, garantir a eles o estatuto de um conto simplesmente porque, em Graciliano Ramos, o conto não ultrapassa os limites de um projeto, um esboço de uma narrativa maior e mais complexa. Por isso, referir-se a essa obra em função do gênero do conto, é relevar o que ela apresenta de mais valioso, isto é, a condição de ser uma obra que retrata e anuncia o Graciliano em processo de criação. O Graciliano em busca de um texto



mais complexo que um conto, elaborando um projeto de romance e/ou novela e, ao mesmo tempo, exercitando as técnicas que iriam consagrá-lo como autor de romances e memórias.

Histórias de Alexandre, por sua vez, apresenta-nos uma narrativa absolutamente divorciada de sua tradição romanesca. Uma obra nova, original. e acabada. Uma narrativa constituída pelo entrelaçamentos de outras narrativas com o objetivo de apresentar o discurso como solução para a reiterada angústia que percorreu o discurso romanesco de Graciliano Ramos. Enfim, a narrativa de uma narrativa.

Assim, essas duas obras ocupam lugares distintos na literatura desse autor, comunicando-se com suas outras produções de maneira diferenciada. Porém, entre si, as obras apresentam um aspecto comum. Ou seja, quer no silêncio sepulcral que determina o fracasso das personagens de *Insônia*, quer na voz criativa e salvadora de Alexandre, a linguagem surge monstruosa como único elemento capaz de provocar transformações e resgatar a dignidade que o sujeito vê diluir-se mediante as convenções, os valores, os preconceitos e a ordem social.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Graciliano Ramos

- RAMOS, Graciliano. *Cactés*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record,, 1979.
- _____. *São Bernardo*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Angústia*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Vidas secas*. 27ª ed. São Paulo: Martins, 1970.
- _____. *Infância*. 10ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Insônia*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.
- _____. *Alexandre e outros heróis*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Cartas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Obras sobre o autor

- ABDALA Jr, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-linguística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5ª ed. São Paulo: DIFEL, 1982.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: INL, 1956.
- _____. "Os bichos do subterrâneo" In: CÂNDIDO, Antônio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1964.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: CEB, 1943.
- CINTRA, Ismael A. "Consciência e crítica da linguagem: Graciliano Ramos" In: *Revista de Letras*, São Paulo, UNESP, V. 20, 1980, p. 44 -57.
- MELLIN FILHO, Oscar. "O relógio do hospital - Graciliano Ramos" In: *Arcádia*, São Paulo, Nº 3, 1983, p. 24 -30.



FELDMANN, Heimit. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Fortaleza: Imprensa Uni. Ceará, 1967.

GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo, FACIOLI, Valentim. *Antologia e estudos: Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

LAFETÁ, João Luís. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LAIJOLO, M, ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História e histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LINS, Álvaro. "Valores e mistérios das vidas secas". In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 27ª ed. São Paulo: Martins, 1970.

LINS, Osman. "O mundo recusado, o mundo aceite e o mundo enfrentado". In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980, p. 187-198.

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

MARTINS, Wilson. "Graciliano Ramos, o cristo e o grande inquisidor". In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 9ª ed. São Paulo: Martins, 1970.

MORÃO, Rui. *Estrutura: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Arquivo, 1970.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, autor e ator*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1972.

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

SILVA, Antônio M. dos Santos "Antecipações num conto de Graciliano Ramos" In: D' ONÓFRIO, Salvatore et al. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.

Obras de Fundamentação Teórica

BENJAMIN, Walter. "Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" In: __ *Magia e técnica, arte e política*.

BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e estética: teoria do romance*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/ENESP, 1990.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BREMMOND, Claude. "A lógica dos possíveis narrativos". In: __ *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisseia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1992.



- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GENOUVRIER, Emile, PEYTARD, Jean. *Linguística e ensino do português*. Coimbra: Livraria, Almedina, 1974.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUBBOCH, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- OLSON, David R., TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- REIS, C, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2o ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VOGT, Carlos A., VIEIRA, Yara F. "Funções do narratário nas narrativas orais de experiência pessoal"
In: *Estudos Linguísticos*. Bauru: FAFIL, 1978, nº 2.

Outros:

- CERVANTES, Mmiguel. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- LOBATO, Monteiro. "Histórias de tia Anastácia" In: _____. *Obras completas*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1973, Série A, V. 4, p. 101 - 163.



