

Graciliano Ramos e o romance no romance

Michele Giacomet





Possui Graduação em Letras Português/Francês pela Universidade Federal de Goiás, Mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é professora da Faculdade Alfredo Nasser. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria literária e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: atividades interdisciplinares, ensino, língua portuguesa, metodologia e prática de estágio em língua portuguesa, teoria literária, ensino de literatura e literatura infanto-juvenil. É, também, desde 2013, Editora-chefe na Editora Faculdade Alfredo Nasser.

Este livro se propõe a analisar alguns aspectos das três primeiras obras romanescas de Graciliano Ramos: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*. Nestas obras serão examinados o procedimento ou estratégia narrativa que denomino “o romance no romance”, bem como algumas das implicações decorrentes, tanto da utilização do referido procedimento, quanto da presença de um personagem-escritor, que é também, protagonista e narrador das narrativas em questão. Em outros termos, mostra de que modo a utilização dos referidos procedimentos – o romance no romance e a presença do personagem-escritor – são utilizados pelo autor para questionar, no interior da própria narrativa, tanto o fazer romanesco, quanto aspectos diversos da estética do romance e/ou da literatura.



G426g Giacomet, Michele

Graciliano Ramos e o romance no romance / Michele Giacomet.
– Aparecida de Goiânia: Faculdade Alfredo Nasser, 2016.

68p. Inclui Bibliografia.

ISBN: 978-85-68122-07-5

1. Crítica literária. 2. Literatura brasileira. 3. Teoria do romance.
4. Romance histórico. 5. Estudos literários. 6. Graciliano Ramos. 7. São
Bernardo. 8. Faculdade Alfredo Nasser.

CDU: 82.09 (091) (81)



FACULDADE ALFREDO NASSER

Diretor Geral

Prof. Alcides Ribeiro Filho

Diretor Acadêmico

Prof. Dr. Carlos Alberto Vicchiatti

Diretor de Relações Institucionais

Prof. Luiz Antonio de Faria

Diretor de Desenvolvimento

Prof. Divino Eterno de Paula Gustavo

EXPEDIENTE

Editora-chefe

Prof^a. Dr^a. Michele Giacomet

Editor-assistente

Prof^a. Me. Frederico Henrique Galves Coelho da Rocha

Bibliotecárias

Ana Márcia Santana Lima
Eliana Batista Pires e Silva
Francisca Rodrigues da Silva.

Editor de layout e diagramação

Cleyton Nascimento

Graciliano Ramos
e o romance no romance

Michele Giacomet



Michele Giacomet

**GRACILIANO RAMOS
E O
ROMANCE NO ROMANCE**

1ª Edição

Aparecida de Goiânia
Faculdade Alfredo Nasser
2016



APRESENTAÇÃO

Este livro se propõe a analisar alguns aspectos das três primeiras obras romanescas de Graciliano Ramos: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*. Nestas obras serão examinados o procedimento ou estratégia narrativa que denominei o romance no romance, bem como algumas das implicações decorrentes, tanto da utilização do referido procedimento, quanto da presença de um personagem-escritor, que é também, protagonista e narrador das narrativas em questão.

Em outros termos, mostrarei de que modo a utilização dos referidos procedimentos – o romance no romance e a presença do personagem-escritor – são utilizados pelo autor para questionar, no interior da própria narrativa, tanto o fazer romanesco, quanto aspectos diversos da estética do romance e/ou da literatura.

Graciliano Ramos e o Romance no romance é resultado da minha Dissertação de Mestrado, defendida no ano de 2003. Lá vai tempo. Sinto-me, hoje, no capítulo XIX de *São Bernardo*, tentando reconstituir, tanto o fato, seus desdobramentos, emoções e intenções associadas, quanto o lapso temporal. Apenas tentativa. É justamente aí que reside a beleza da criação e da investigação – o percurso – ou a análise dele. A introspecção, a atitude narcisista de apontar-se com o próprio dedo, como propunha Roland Barthes em *Literatura e metalinguagem*, propicia não somente a autoanálise, mas, perspectivas de renovação. No entanto, o distanciamento possibilita que tenhamos uma dimensão mais clara, mais tranquila, talvez mais complacente e generosa para com o objeto e com o texto. Afinal, o texto que ora lemos deflagrou uma infinidade de outras possibilidades e desdobramentos direcionados a minha atividade investigativa. Tem o mérito do encantamento inicial.

A propósito, neste trajeto, mais especificamente no final dele, encontrei um coautor, Cleyton Nascimento, designer gráfico da Faculdade Alfredo Nasser, que em proposta intersemiótica, contribuiu para com a ideia do livro de forma criativa e decisiva. Apresentei a ele uma constelação imagética do que seria uma representação do livro, e ele conseguiu coadunar as várias ideias em uma belíssima ilustração, que como por espelhamento, contém o conteúdo.



Faço um agradecimento em especial à Zênia de Faria, minha orientadora na Graduação em Letras, no Mestrado e no Doutorado em Estudos Literários. Mais que isso, minha mentora intelectual. Minha formação acadêmica teve lugar na Universidade Federal de Goiás, espaço que propiciou a efervescência de ideias que mais tarde ganhariam corpo físico e emocional: minha atuação enquanto pesquisadora e docente. Portanto, é preciso que não esqueça dos mestres e colegas que participaram deste período, assim como são aqui reverenciados os mestres do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Agradeço, também à CAPES, pela bolsa concedida, durante o período de Mestrado.

Agradeço, finalmente, a Faculdade Alfredo Nasser, aludindo ao Diretor de Relações Institucionais, Luiz Antonio de Faria e ao estimado colega Frederico Henrique Galves Coelho da Rocha, pela oportunidade de publicação deste livro na Editora Faculdade Alfredo Nasser, “projeto atual dos meus amores, do meu encanto”.



SUMÁRIO

PREÂMBULO	7
I. SOBRE A QUESTÃO DA AUTORREFLEXIDADE	13
II. <i>CAETÉS</i> : O ROMANCE NO ROMANCE E O ROMANCE	
HISTÓRICO	21
III. <i>SÃO BERNARDO</i> : O ROMANCE NO ROMANCE E A	
AUTOBIOGRAFIA ROMANCEADA	36
IV. <i>ANGÚSTIA</i> : O ROMANCE NO ROMANCE E AS VISÕES CRÍTICAS	
DE UM PERSONAGEM-ESCRITOR	54
REFERÊNCIAS	63



PREÂMBULO

Nos estudos da história ou da evolução do romance, os críticos ou historiadores literários referem-se com frequência à crise desse gênero. Situam esse fenômeno em momentos históricos diversos e justificam sua ocorrência com as mais diversas razões possíveis. Michel Raimond, por exemplo, comenta a esse respeito que

Les romanciers eux-mêmes, depuis la célèbre enquête de Jules Huret, em 1891, sont de décennie en décennie, voire d'année en année, invités à se pronocer sur la santé du genre, ses maladies, sa décadence, son avenir ou as fin prochaine¹.

Entre as diferentes acepções de crise do romance, ou dos sentidos correntes da palavra *crise*, interessa-nos particularmente aquela em que essa palavra é entendida em seu sentido etimológico. Crise em grego significa criticar, julgar examinar, observar. Nesse sentido, como o esclarece Pageaux, “le roman est en crise, parce qu’il s’examine”².

Isto significa que aspectos do próprio romance e do fazer literário passam a ser questionados não apenas fora das obras literárias, pelos teóricos e críticos literários, mas também dentro dos próprios romances, pelos romancistas.

Assim, o romance passa a constituir também um espaço reflexivo, em que os questionamentos e indagações do autor e de seus contemporâneos sobre esse gênero fazem parte do assunto romance, ou seja, são explicitados na própria obra. O autor expõe aí, com frequência, aspectos de seu projeto ficcional. A atitude reflexiva assumida no texto, caracteriza-se por posicionamentos críticos e estéticos, que remetem ao fazer romanesco, podendo, em alguns casos, esboçar as preocupações do autor sobre esses aspectos ou, ainda, projetarem-se sobre a obra fazendo com que o texto literário seja convertido em produto das ideias nele propostas.

Desse modo, autorreflexividade no romance, que é o objeto deste estudo, representa, ao mesmo tempo, uma pergunta e, às vezes, uma resposta à crise vivida pelo gênero. Sabe-se que este tipo de crise do romance, a que nos referimos, e que foi responsável

¹ RAIMOND, Michel. *La crise du roman*. Paris: Corti, 1985, p. 9.

² PAGEAUX, Daniel-Henri. *Naissances du roman*. Paris: Klincksieck, 1995. p. 63.



Michele Giacomet

por uma grande profusão de obras romanescas, ocorreu primeiramente, nos Séculos XVII e XVIII de Sorel à Sterne, de Scarron à Diderot³. Considerando-se que se costuma situar no referido período o surgimento do romance moderno pode-se dizer que este já nasceu em crise.

Nessa tradição de contestação e de questionamento do romance por ele mesmo, Pageaux aponta um outro momento de crise iniciado no final do século XIX. No decorrer do século XIX, houve uma progressiva revolução e evolução na técnica, na forma e no conteúdo do romance. Entretanto, consideramos que a consequência de ordem capital para o romance moderno refere-se à atitude do romancista frente à realidade, ou melhor, à crise de sua representação. Nesse caso, tal crise implicaria a contestação do que o realismo havia, sob diversas formas, instaurado:

[...] l'autorité énocriative d'un narrateur tout-puissant, la réalité d'un réel objectif, posé devant le narrateur, lui faisant face. Un réel qui ferait que les mots seraient toujours seconds par rapport à ce réel ainsi promu et interprété⁴.

Essa crise da representação exigiu uma ruptura e, conseqüentemente, reformulações dos moldes realistas, os quais se apoiavam na crença da possibilidade de reprodução do real, na suposta verdade exterior fielmente apresentada num tempo predominantemente cronológico, sequencialmente ordenado, no qual movimentavam-se, linearmente, as personagens.

É necessário esclarecer que essas mudanças não ocorreram repentinamente. Mesmo a prosa realista, por meio de alguns de seus expoentes, como Gustave Flaubert e Honoré de Balzac, contribuíram enormemente para a evolução do romance. Logo, a crise da representação desencadeou a revisão daqueles pressupostos e propiciou, ainda, novas articulações no espaço textual do romance, nele explicitando o gosto pelas formas que se voltam para si mesmas, que mostram o seu processo construtivo e reproduzem os meios com que se realiza a sua própria criação.

Ao assumir tais características, o romance, objeto de si mesmo, reivindica um leitor mais ativo, que participe da interação autor-obra-leitor. O leitor passa a ser invocado e convocado para reconstruir a ordem do romance, para preencher as lacunas, talvez conscientemente deixadas pelo autor. Assim, um dos temas recorrentes no romance moderno

³ Idem, *ibidem*, p. 10.



será a arte do próprio romance: uma arte que recria o mundo através da narrativa, mas que também questiona, discute e examina o fazer romanesco, a matéria literária e a linguagem romanesca.

Todos estes aspectos tornam-se, na verdade, o próprio assunto do romance, sendo então a discussão sobre a forma não só o meio para se chegar ao conteúdo, mas o próprio conteúdo. Este é o caso de autores que se utilizam de personagens-escritores que, expondo as dificuldades formais que enfrentam na escrita do romance, refletem sobre a feitura da obra e, muitas vezes, transformam as reflexões em prática ao longo da própria narrativa. Nesse sentido, o romance passa a ser sujeito de si mesmo, sendo denominado por Malcolm Bradbury como “romance de introversão⁵”, isto é, a narrativa que se volta para si mesma. A esse respeito, o referido crítico em seu artigo “O romance de introversão”, observa que

[...] o intenso direcionamento do romance moderno para a sua plena realização como arte – sua ênfase no poder da forma e da técnica, no drama da consciência do artista, na musicalidade da composição, na disposição de blocos estéticos temáticos e espaciais, que alinhavam um romance a partir de dentro, e apelam não ao sentido histórico, mas ao sentido de harmonia estética do leitor – também faz parte de um profundo questionamento da arte e da sensação de uma difícil divergência entre a arte e a realidade. A consciência do caráter efêmero e descontínuo da realidade moderna, da evanescência da personalidade, da sequência desordenada do tempo, invade o romance modernista.⁶

Vários dentre os autores do romance de introversão ocuparam-se da carpintaria do romance dentro e fora de suas produções literárias, como é o caso de André Gide e de outros que escreveram, paralelamente às suas obras, cadernos de notas, observações, críticas e até mesmo formularam teorias a partir da práxis.

Na literatura brasileira, no tocante à utilização dessa estratégia metaficcional, Graciliano Ramos foi um dos pioneiros. No entanto, esta estratégia metaficcional⁷ foi verificada na literatura brasileira apenas na década de 30, paralelamente ao movimento da literatura no Brasil.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 109.

⁵ Acho oportuno lembrar que o procedimento do “romance no romance” tem recebido, por parte dos teóricos e ou/ críticos, que trataram dessa problemática, as mais diversas denominações, entre elas: meta-narrativa, romance de introversão, narrativa satélite, narrativa autorreflexiva, narrativa referencial, narrativa auto-representativa e narrativa narcisista

⁶ BRADBURY, Malcom & MC. FARLANE, James. (Org.) *Guia geral do modernismo 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 336.



As três primeiras obras de Graciliano Ramos, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1935)⁸, apresentam personagens-escretores que fazem, no próprio corpo da narrativa, a crítica da feita romanescas e questionam aspectos diversos da narrativa. Cada uma delas aborda temática diferente, porém, o recurso utilizado pelo autor é o mesmo – a presença de um personagem que é, ao mesmo tempo, protagonista e escritor. Assim, *Caetés* é o primeiro romance de Graciliano que contém um personagem-escritor que critica sua própria narrativa.

A delimitação do corpus, para o estudo do problema proposto, tem aí seu primeiro critério: *Caetés* foi a primeira obra de Graciliano Ramos em que se pode observar o fenômeno do romance no romance. As outras duas, que constituem o corpus, *São Bernardo* e *Angústia*, também apresentam o mesmo procedimento. Sendo estas do mesmo autor, achei por bem analisar o conjunto dessas obras, por coincidência, os três primeiros romances do autor. Estabeleci então, o segundo critério de seleção para a escolha dos romances.

Embora os romances em análise contenham a utilização do mesmo procedimento – a utilização de um personagem-escritor e de um romance a ser questionado em seu interior – , a preocupação deles não é a mesma: *Caetés* evidencia as inquietações de um escritor que se ocupa da feita de um romance histórico; *São Bernardo* coloca em relevo o romance autobiográfico; *Angústia* coloca em cena um personagem que é perseguido pelo desejo de escrever um livro e se debate entre a dificuldade que sente em escrever e uma acirrada auto-crítica com relação ao que escreve. Desse modo, os romances formam uma tríade que coloca em questão possibilidades do romance moderno que eram e talvez ainda continuem sendo preocupações presentes na literatura, preocupações estas, que não são somente objeto da crítica e da teoria literária, mas, como já foi dito, que invadem os limites do romance e instalam-se na própria narrativa. Este foi, pois, mais um critério que pesou para definir esta seleção.

O primeiro capítulo do estudo destina-se à exposição teórica que servirá de referência para reflexão e para análise das obras. Procurei examinar posições de teóricos que tenham abordado, de modo sistemático, a questão da evolução do gênero romanescos a partir

⁷ Referimo-me especificamente à presença de um personagem-escritor no romance, e das consequências meta-narrativas daí advindas.

⁸ No presente estudo serão utilizadas as seguintes edições dos romances de Graciliano Ramos: *Caetés* 24 ed. 1933, *São Bernardo* 63 ed. 1934 e *Angústia* 42 ed. 1935. Todas as citações dos romances de Graciliano serão retiradas destas edições, da Editora Record. Para evitar remissões às notas, os números das páginas das citações serão colocados entre parênteses, logo após as mesmas.



de mecanismos e procedimentos intra-textuais, que interessam especificamente à temática proposta. Sobre essa problemática encontrei um material bibliográfico restrito: alguns artigos, capítulos de livros ou pequenas abordagens em análises literárias isoladas. Nessa busca, *Le récit spéculaire*⁹ de Lucien Dällenbach, pareceu o tratado mais abrangente acerca do assunto.

No segundo capítulo, iniciei a análise dos romances do corpus. Segui a ordem cronológica de sua escritura começando por *Caetés*. Este romance lança um olhar crítico sobre aspectos diversos da literatura, e, particularmente, sobre problemas relativos a uma forma importante do gênero romanesco: o romance histórico. O processo de criação desse tipo de romance é examinado, na narrativa, por meio do personagem-escritor João Valério, que é utilizado como um instrumento, por Graciliano, para questionar não só esse tipo de romance, mas também a linguagem, literária ou não, e ainda certos aspectos inerentes à estética do romance, como, por exemplo: o problema da verossimilhança, a relação entre História e Literatura, a relação entre representação e realidade.

No terceiro capítulo, minha atenção volta-se para *São Bernardo* que, de igual modo, apresenta um personagem-escritor, portador de inquietações que acredito serem de Graciliano Ramos. Contudo, estas preocupações serão diferentes das de *Caetés*, pois o enfoque da construção romanesca será outro: *São Bernardo* constitui um romance autobiográfico. Paulo Honório, o protagonista, coloca em relevo aspectos peculiares à escrita deste tipo de romance. Por isso, farei uma análise desta obra baseando-me em alguns dos pressupostos teóricos de Philippe Lejeune sobre o assunto, em *Le pacte autobiographique*¹⁰.

O quarto e último capítulo é dedicado a análise de *Angústia*, obra que encerra a tríade e o estudo acerca do romance no romance em Graciliano Ramos. Apesar de *Angústia* também apresentar um personagem-escritor, Luís da Silva, tal personagem difere dos outros dois por ser um escritor profissional, além de ser revisor e de fazer crítica literária. Neste capítulo examino, pois, a relação deste personagem com a escrita tendo em vista suas diferentes atividades acima referidas. O problema do romance no romance, em *Angústia*, será abordado nesse contexto.

Acredito que as obras de Graciliano Ramos das quais me ocupo neste estudo, contribuíram significativamente para a evolução do gênero romanesco na literatura brasileira. A meu ver, um dos aspectos que mais contribuíram para isso foi a presença do que chamo

⁹ DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Suil, 1997.

¹⁰ LEJUENE Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil. 1996.



genericamente, neste estudo, "o romance no romance", e que implica a presença de personagens-escritores, às voltas com a escrita romanesca e questionando, do interior da própria narrativa, aspectos diversos do fazer literário e da estética do romance.

Nas leituras que fiz da crítica sobre a obra romanesca de Graciliano Ramos, verifiquei que a problemática por mim aqui estudada – que considero um aspecto diferenciador na obra do autor, logo de suma importância – não teve, ainda, por parte dos críticos, a abordagem que merece. Embora mencionado, ou mesmo tratado parcialmente por alguns críticos brasileiros, esse aspecto da obra de Graciliano não foi estudado de modo tão aprofundado quanto deveria, nem de forma sistemática, abrangendo o conjunto dos romances do autor que têm esse caráter de meta-narrativa. Este foi um fator que teve uma importância decisiva, não só para estabelecer o corpus, mas, também, para definir meu objeto de estudo.



I. SOBRE A QUESTÃO DA AUTORREFLEXIVIDADE

A história literária tem nos mostrado que as rupturas nos gêneros efetivam-se sempre em relação de continuidade, ou seja, não há como conceber uma ruptura sem a transgressão de paradigmas legitimados. Em outros termos, determinadas formas ou gêneros literários continuam a existir, mesmo que alguns de seus aspectos tenham sido transgredidos com uma intenção renovadora. É o caso do romance: se não existisse essa continuidade, poderíamos afirmar que esta forma literária teria morrido na primeira tentativa de mudança de paradigmas ocorrida em sua forma canônica.

A partir desta relação de oposição a um outro sistema de regras formais, de procedimentos criativos é que se pode conceber novas expectativas e, conseqüentemente, novos moldes a serem legitimados. Entretanto, a passagem de antigos moldes para paradigmas vindouros não ocorre de maneira imediata. Ela constitui primeiramente uma zona de transição, isto é, uma zona de latência, de reorganização e reconstrução, na qual são gestados e maturados os pressupostos futuros. Segundo Ferenc Féher, a sobrevivência do romance também reside no fato de que “o gênero soube se renovar e produziu frutos de alto nível sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais.”¹¹

Daniel Pageaux tem uma concepção bastante singular a respeito desse fato. Ele acredita que várias formas romanescas podem coexistir e evoluir paralelamente. O fato de uma nova forma romanescas surgir não implica, necessariamente, que uma forma existente desapareça ou tenha desaparecido. Para ele, o romance nasce novamente a cada vez que uma nova forma romanescas surge. É o que ele chama "naissances du roman" [nascimentos do romance], que assim define:

Par naissances nous entendons [...] d'abord dès rencontres entre une structure et un imaginaire dans une conjoncture précise. Les rencontres ici s'appellent roman. [...].
Par naissance nous entendons les modèles essentiels par lesquels a pu se développer une suite de formes romanescas [...]¹².

¹¹ FÉHER, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p. 20.

¹² Op. Cit., p. 9-10.



Em determinados momentos da história do romance, procedimentos narrativos utilizados em algumas obras mostram-nos que houve certa rejeição quanto a alguns pressupostos legitimados pela tradição, tais como: a tentativa de uma representação fiel da realidade; a imposição do tempo cronológico; narrativas lineares; personagens e espaço descritos com abundância de detalhes. Tais procedimentos, que deflagram esta rejeição aos parâmetros anteriores, indicam não só insatisfação dos críticos e/ou escritores com os paradigmas vigentes, mas também denotam um momento de crise e, certamente, vêm alterar os referidos paradigmas. Um desses procedimentos renovadores da técnica do romance é a utilização de personagens que fazem críticas à narrativa a partir dela mesma. A preocupação com a feitura do romance, sua finalidade; a relação entre a representação e o mundo fenomênico e os procedimentos adotados em sua composição tornaram-se alvo de especulações não só da crítica literária, mas também matéria a ser desnudada e questionada dentro dos próprios romances.

O *Nouveau Roman* – um dos movimentos mais frutíferos da literatura francesa, no campo do romance – foi uma tentativa de renovação do gênero, através de vários procedimentos. Dentre estes podemos citar a intertextualidade, a metaficção e a dessacralização dos elementos estruturais fundamentais da narrativa: espaço, tempo, personagem, ação. Questionar a narrativa de seu próprio interior não é exclusividade da literatura contemporânea. Já em *Don Quixote*, de Cervantes, pode-se encontrar este procedimento. Aliás, Marthe Robert aponta tal procedimento, como sendo definidor da modernidade da literatura. Segundo ela, "le *Don Quixote* est le premier roman moderne", e ela acrescenta:

[...] si l'on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement enquête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits.¹³

Desde Cervantes, nos romances, em que tal procedimento pode ser percebido, os romancistas partem de estratégias diferenciadas, para questionar a narrativa de seu interior. Dentre essas estratégias, podemos citar três predominantes, sendo que, inúmeras variantes delas podem, também, ser encontradas.

¹³ ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, p. 11.



A primeira dessas estratégias é a do romance que não contava com a figura do personagem-escritor, mas era simplesmente narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, isto é, narrado apenas por uma voz narrativa que questionava a práxis narrativa da história que estava sendo narrada.

A segunda estratégia é a de um narrador autodiegético, que narra a própria história, comentando as dificuldades de sua prática narrativa. A terceira estratégia é a do personagem instituído como personagem-escritor – no dizer de Cleanth Brooks, um narrador dramatizado¹⁴ –, que se propõe a escrever um romance e que discute no interior do romance, não só seu próprio projeto ficcional, como também aspectos diversos da literatura. Embora esta última estratégia possa ser encontrada esparsamente ao longo da história do romance moderno, ela passa a ser explorada de modo mais sistemático, a partir do final do século XIX.¹⁵

Neste último caso, isto significa que, no romance que estamos lendo, há um outro romance sendo escrito ou idealizado por um personagem-escritor. É, sobretudo, a existência de uma situação deste tipo, dentro da obra, que caracteriza o que designamos por "o romance no romance". André Gide denominou *mise en abyme* esse tipo de procedimento.

Para maior clareza dos leitores consideramos que se faz necessária, aqui, a referência a algumas posições teóricas sobre a noção de *mise en abyme* correlacionado à problemática do "romance no romance" que, de alguma forma, permitiram que eu tivesse uma visão mais abrangente da questão.

O ponto de partida para o estudo minucioso e abrangente da *mise en abyme*, empreendido por Lucien Dällenbach foi a obra de André Gide. Embora o procedimento da *mise en abyme* seja bastante antigo, como mostrou Victor Hugo, citando sua ocorrência em praticamente todas as peças de Shakespeare¹⁶ o termo *mise en abyme* foi utilizado, pela primeira vez, por Gide em seu *Journal*, onde, sobre o procedimento ele afirma: "[...] c'est la comparaison avec le procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second "en abyme"."¹⁷

¹⁴ BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 168.

¹⁵ Salientamos que a ordem em que apresento essas estratégias não corresponde à ordem de sua aparição cronológica.

¹⁶ Apud, RICARDOU, Jean. Paris: Seuil, 1990, p. 49.

¹⁷ Gide, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1948, p. 41.



O autor de *Le récit spéculaire* aponta alguns tópicos de extrema relevância para a definição de *mise en abyme*. Faz-se oportuno citar alguns deles para a melhor compreensão do referido procedimento.

1. Organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion.
2. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'oeuvre.
3. Evoquée par des exemples empruntés à différents domaines, elle constitue une réalité structurelle qui n'est l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature.
4. Elle doit sa denomination à un procédé héraldique que Gide a sans doute découvert en 1891.

Ce dernier point, déjà, appelle quelques remarques:

- a) Le mot abyme est ici un terminus technicus [...] l'on se rapportera de préférence à un traité d'héraldique ou l'on pourra lire: "Abyme. - C'est le coeur de l'écu. On dit qu'une figure est en abyme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures.
- b) Bien qu'il reste allusif, l'on comprendra dès lors ce que Gide a en vue: ce qui le captive, ce ne peut être que l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi même.
- c) Plutôt que de se demander avec angoisse si le blason connaît une telle figure ou si cette dernière n'est qu'un produit de l'imagination gidienne, l'on prendra l'analogie pour ce qu'elle est, une tentative d'approcher une structure dont il est possible d'offrir la définition suivante: est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qu'elle contient."¹⁸

Lucien Dällenbach atribui ao procedimento da *mise en abyme* a característica fundamental da reflexividade. E é portanto esta característica que será estudada nos romances que analisaremos. A obra, ao debruçar-se sobre si mesma, reflete acerca de sua existência, ou seja, revela ou desnuda seu processo de criação.

Jean Ricardou assinala que a *mise en abyme* é reveladora dos aspectos que são ressaltados na narrativa, e antitética aos preceitos e elementos narrativos que são refutados. Utilizando-se de um termo de Victor Hugo "récit satellite" [narrativa satélite], afirma, apoiando-se neste autor, que esse tipo de dispositivo resume a grande narrativa que o contém, portanto assume um papel norteador. O autor de *Le nouveau roman* atribui, ainda, ao procedimento outras características: a repetição, a condensação e a antecipação. A repetição consiste em assinalar aspectos da narrativa satélite, a partir de sua reduplicação; a condensação nomeia a brevidade, a concisão dos fatos reduplicados. Como nos diz Ricardou,

¹⁸ Op. Cit. P. 16-18.



"a seleção dos fatos é esquemática"¹⁹. A antecipação por sua vez, faz alusão às micro-narrativas que remetem à macro-narrativa, evidenciando, antecipando, ou mesmo tornando claros os aspectos assinalados e colocados em relevo. Porém, Ricardou questiona a micro-narrativa enquanto conteúdo referencial e assinala a possibilidade da *mise en abyme* como "força matricial" na narrativa, já que, segundo o autor:

Le drame moindre ne serait plus alors seulement passage, oracle, prophétie mimétiques; il fonctionnerait comme un modèle, un jeu de directives, un ensemble d'infonctions. Il s'apparenterait moins à une operation augurale qu'à une activité magique; il serait moins une expression anticipée que la base d'une production²⁰.

Portanto, Ricardou atribui grande importância ao procedimento. Agindo como força motriz, este direciona a narrativa, faz com que sua unidade seja mantida, e os meios dispostos e organizados. A narrativa pode, segundo o referido crítico, ser compreendida como um mosaico, que é formado por partes que remetem ao todo, o qual, por sua vez, ganha dimensão, e proporção pela junção das partes dispostas de maneira unificada. Porém, as partes isoladas podem formar um elemento singular que contradiz o todo. É justamente a autonomia das partes, enquanto isoladas, que desencadeia a ruptura, ou seja, cada parte é única, e a função ou unificação das partes é que remete ao todo.

A "força matricial", portanto, constitui-se funcionalmente reveladora dos elementos que merecem ser revistos na narrativa ou, como indica o termo utilizado por Ricardou, ela atua como uma dominante clandestina, unificando traços distintos e dispersos. Assim, sempre que esta dominante reveladora se manifesta, são colocados em relevo diferentes aspectos da composição romanesca, porque, ao mesmo tempo em que revela, ela contradiz, deixando vir à tona a visualização de elementos que possibilitam a ruptura intratextual, ou seja, expõe os componentes narrativos aos quais se opõe.

Afirmamos, então, a importância do papel dos elementos colocados em questão: efetivam a ruptura por meio da contradição funcional. Não há como conceber, desta forma, elementos periféricos no sentido de (secundários), já que o movimento escolhido parece ser dialético, o que nos remete a Dällenbach. Este nos diz que a *mise en abyme* propõe, ou melhor, empresta à narrativa a dinâmica dentro/fora em um movimento integrado. Isto não quer dizer que o "fora" seja passível de exclusão, na medida em que é parte do todo; a sua

¹⁹ RICARDOU, Jean. Op. Cit., p. 62.



atividade antitética (de contradição) influencia determinantemente a narrativa matricial da qual faz parte. Ao falar sobre o funcionamento da *mise en abyme*, Ricardou nos diz, ainda: "Tel est son rôle antithétique: l'unité, elle la divise; la dispersion, elle l'unit."²¹

O problema da *mise en abyme* coloca em relevo a problemática da composição romanesca, como também evidencia o confronto de poéticas, isto é, a ruptura resgata a tradição, dialoga com ela e por fim, a rejeita ou a acolhe. Tal procedimento permite delegar à obra literária que o contém um caráter não só reflexivo, como também de exposição do processo. O texto é o espaço para a atitude reflexiva: este pressupõe a prática, e a prática por sua vez, conduz à teoria, em um diálogo contínuo, efetivando-se assim a crítica do processo.

Sobre os textos dessa natureza Davi Arrigucci afirma que: "O projeto para construir transforma-se paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição"²². Para esse crítico, o autor utiliza-se da "ordem" do sistema que utiliza para denunciar sua "desordem".

Portanto, o debruçar-se da narrativa sobre si mesma compreende uma revisão das estruturas que engendraram tais concepções. Desse modo a obra literária, enquanto narrativa autorreflexiva, coloca-se em posição "analítica" e se afirma, paradoxalmente, por meio do seu próprio repúdio. Este é um momento de grande instabilidade, de maturação, de introspecção, e de gestação. A narrativa torna-se frágil; a imagem poderia ser a de uma crisálida, que, segundo Chevalier e Gheerbrant, é:

Símbolo do lugar das metamorfoses, deve ser aproximado da câmara secreta das iniciações, da matriz ou útero das transformações, dos túneis, etc. Mais ainda do que um envelope protetor, ela representa um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devenir, a duração de uma maturação. Implica a renúncia a um certo passado e a aceitação de um novo estado, condição de realização. Frágil e misteriosa, como uma juventude cheia de promessas (mas de promessas das que não se sabe exatamente qual será o resultado), a crisálida inspira respeito, cuidados e proteção. Ela é o futuro imprevisível que se forma, e, na biologia, símbolo da emergência..²³

²⁰ Idem, ibidem. P. 65-66.

²¹ Ibidem, p. 85.

²² ARRIGUCCI, Davi. Convergências, divergências: o círculo e a espiral. In: *O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 202.

²³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 302.



Esse momento torna-se, então, intensamente propício à revisão do código romanesco estabelecido. É o momento de se defrontar consigo mesmo e afrontar a si mesmo. Para o autor de *O escorpião encalacrado*, esse momento é concebido como

O momento em que a linguagem deixa de se referir a um objeto diferente dela própria, para se encacarolar sobre si mesma, abrindo o jogo literário, é quase sempre o momento de substituição dos códigos estabelecidos, das convenções dominantes, ou seja, é o momento da ruptura que dará lugar à renovação literária. Momento ambíguo, de destruição e construção; apocalíptico e cosmogônico, a um só tempo à busca do impasse ou do recomeço.²⁴

O procedimento da *mise en abyme* é capaz de instaurar a ambigüidade por meio da diluição de dois tipos de fronteiras: da fronteira entre a ficção e a crítica, da fronteira entre a realidade e a ficção, já que a literatura tem como preceito a ilusão de realidade. É como se, ao voltar-se sobre si mesma, tivesse também a ilusão de alcançar a sua verdadeira face, sondando seus limites. A atitude de se ver construindo e de construir é auto-consciente. No entanto, ao ver-se construindo ela se destrói, ou melhor, premedita a sua destruição. Dessa forma, coexistem, lado a lado, um ímpeto criativo, cosmogônico e um desejo de morte – apocalíptico.

O romance no romance é uma espécie de romance metalingüístico, pois questiona e crítica a si mesmo, expõe o fazer romanesco e desnuda os procedimentos da criação ficcional, indicando que há um descompasso, uma crise de identidade, um descontentamento para com a forma de romance vigente. Logo, ele observa-se a si mesmo, torna-se objeto de reflexão, ou melhor, de autorreflexão. A atividade metalingüística é utilizada visando à consciência crítica ou à crítica do processo de criação ficcional. Portanto, a metalingüagem incorporada ao discurso literário moderno permite repensar o romance no corpo do próprio romance, questionar sua própria especificidade. Tal constatação leva-nos a fazer a mesma interrogação que Pageaux: “Le roman serait-il honteux d’être roman, de n’être que roman?”²⁵

O romance perde, então, a sua aura. A arte literária já não é mais vista como um produto sacralizado, finalizado, e sim, como construção em processo. Deste modo, o autor do romance perde sua divindade e o leitor não é mais concebido como um ser contemplativo. Ele

²⁴ ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit., p. 170.

²⁵ PAGEAUX, Daniel-Henri. Op. Cit., p. 63.



é convidado a participar da narrativa, invocado a refletir sobre ela, e não somente a absorvê-la.

O processo de elaboração da obra torna-se, na verdade, a própria estória. Tal é o caso dos personagens-escritores que salientam as dificuldades formais e temáticas que se apresentam, quando, no interior da própria narrativa, refletem sobre a feitura do romance. A escrita romanesca passa a ser o assunto de si mesma, e um dos temas recorrentes, no romance contemporâneo, será a arte do próprio romance, conforme assinala profeticamente Roland Barthes:

Todas essas tentativas permitirão talvez um dia definir nosso Século (entendo por isso os últimos cem anos) como o dos *Que é literatura?* (Sartre respondeu do exterior, o que lhe dá uma posição literária ambígua). E, precisamente, como essa interrogação é levada adiante, não do exterior, mas na própria literatura, ou mais exatamente na sua margem extrema, naquela zona assintótica onde a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem, e onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto, daí decorre que nossa literatura é há vinte anos um jogo perigoso com sua própria morte, isto é, um modo de vivê-la: ela é como aquela heroína raciniana que morre de se conhecer mas vive de se procurar (Eriphile em Iphigénie). Ora, isso define um estatuto propriamente trágico: nossa sociedade, fechada por enquanto numa espécie de impasse histórico, só permite à sua literatura a pergunta edípiana por excelência: quem sou eu? Ela proíbe, pelo mesmo movimento, a pergunta dialética: que fazer? A verdade de nossa literatura não é da ordem do fazer, já não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta com o próprio dedo.²⁶

²⁶ BARTHES, Roland. *Literatura e Metalinguagem*. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 29.



II. CAETÉS: O ROMANCE NO ROMANCE E O ROMANCE HISTÓRICO

Como foi anunciado, iniciarei a análise de nossa tríade graciliana, que contém a problemática do romance no romance, por Caetés. A meu ver, essa obra não teve a apreciação e reconhecimento de que é merecedora. Prova deste fato é a reduzida bibliografia crítica sobre ela e, sobretudo, uma certa complacência ou postura negativa da crítica quanto ao seu valor, quando comparada aos outros romances do autor. Alfredo Bosi, embora reticente quanto ao valor de *Caetés*, afirma: "Graciliano rompe com a tradição. Quer dizer, ele está entre os modernos porque rompe com a tradição acadêmica. Mas o modo dele romper com a tradição é muito específico."²⁷

Essa especificidade consiste no fato de, entre outros aspectos, o autor ter sido um dos pioneiros, no Brasil, no que tange ao problema do questionamento da escrita romanesca, por um personagem-escritor, inserido no próprio romance e, também, da presença de outros aspectos metalinguísticos que caracterizam esta obra. Assim, Graciliano Ramos deflagra, com *Caetés*, no Brasil, uma nova possibilidade de discussão e de criação do gênero romanesco.

O fato de ter utilizado o procedimento da *mise en abyme* em *Caetés* é um indício de que o escritor comungava com preocupações literárias no contexto mundial de sua época, levando-nos a pensar que ele se preocupava em renovar o gênero romanesco. Talvez, seja esta a razão pela qual o conjunto de sua obra - particularmente de seus romances - tenha causado tanto impacto: Graciliano foi uma espécie de precursor, na literatura brasileira, ao trazer para seus romances inquietações de críticos e teóricos da literatura no final do século XIX e no início do século XX.

Graciliano manifestou essas preocupações, sobretudo no tocante à estrutura romanesca. Prova disso é que, em cada um de seus romances, de *Caetés* a *Vidas Secas*, adota uma estrutura diferente. Dentre essas preocupações com o fazer literário e com a renovação do gênero romanesco, saliento uma que parece capital, não só por sua novidade, mas também por ser recorrente em três de seus romances: o recurso do romance no romance e a presença

²⁷ Cf. "Mesa-Redonda". In: GARBUGLIO, José Carlos et alii (Org). *Graciliano Ramos* (Antologia e Estudos). São Paulo: Ática, 1997, p. 439.



de um personagem-escritor com a função de questionar tanto a própria escrita romanesca, quanto outros aspectos da literatura.

A característica fundamental dos romances que contêm o procedimento do romance no romance, como vimos com Dällenbach, é a presença da reflexividade na narrativa. Em *Caetés*, são abordados aspectos relevantes dessa problemática, quais sejam: a feitura de um romance histórico, as dificuldades enfrentadas pelo personagem-escritor na escrita desse tipo de romance e aspectos diversos da estética literária.

Caetés conta a história de João Valério, guarda-livros e parte interessada em uma loja de derivados de cana-de-açúcar. O protagonista é apaixonado por Luísa – uma pequena burguesa interiorana, casada com Adrião, patrão de João Valério – e com ela tem um caso amoroso. João Valério narra a própria história e é também um personagem-escritor que tem a intenção de escrever um romance sobre os índios *caetés*. Ao tentar escrever seu romance sobre esses índios atribui a si mesmo qualidades que, a seu ver, estão sendo desperdiçadas e que acha pertinentes ao ofício de escritor, como ele declara no início:

E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia de metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de Padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encrencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa. (p. 13)

Embora João Valério acreditasse que possuía valorosos pendores literários, ele irá demonstrar, no decorrer da narrativa, como é difícil e árduo o ofício de escritor e, talvez seja este um dos motivos pelos quais nunca tenha terminado seu romance. Mas, afinal, então, por que escreve o protagonista? Ele mesmo nos dá sua justificativa:

E eu pensei que o conhecimento daqueles pequeninos bisões de terracota afeiçoados pelos dedos rudes de um bárbaro, há milênios, numa caverna lóbrega entre penhascos, era para mim aquisição preciosa. Talvez eu pudesse também, com exígua ciência e aturado esforço, chegar um dia a alinhavar os meus *caetés*. *Não que esperasse embasbacar os povos do futuro*. Oh! não! As minhas ambições são modestas. Contentava-me um *trunfo caseiro e transitório*, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: "Então já leram o romance do Valério?" Ou que na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: "Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério. (p. 47. Grifos nossos)



Vemos, assim, que o personagem está muito mais preocupado com sua vaidade, do que em escrever uma obra de valor que representasse, de fato, uma real contribuição para o gênero que escolheu, e que ficasse para a posteridade.

Enquanto escreve, o personagem-escritor desenvolve a crítica do processo da escrita, expõe as dificuldades de se fazer um romance histórico quando não se conhece História, sobretudo quando não se conhece o fato que se quer explorar. As dificuldades de se fazer um romance histórico são colocadas em relevo na narrativa, então, por este instrumento do autor Graciliano Ramos, João Valério, o personagem-escritor.

No entanto, gostaria de deixar claro que o romance de João Valério permanece apenas em sua imaginação. O romance que lemos é sem nenhuma dúvida, do autor Graciliano Ramos, já que ao longo do romance João Valério nos informa apenas sobre as dificuldades que teve ao tentar escrever certas passagens ao tratar de certos assuntos. Além disso, no final de *Caetés*, João Valério afirma que desistiu de escrever o romance:

Abandonei definitivamente os *caetés*: um negociante não se deve meter em coisas de arte. Às vezes desenterro-os da gaveta, revejo pedaços da ocara, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do Galeão de D. Pero. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contendo-me. E perco o hábito, (p.214)

Dentre os aspectos da narrativa e as dificuldades de se escrever um romance histórico expostos por João Valério, podemos citar os seguintes: a questão da verossimilhança, a crítica à linguagem, a utilização do critério de verdade na literatura e a literatura como possibilidade de conhecimento histórico.

O romance de Graciliano busca, na problematização da feitura do romance histórico, o alicerce que deflagra a crítica no que concerne a este tipo de romance. Seu alvo, ou melhor, seu objeto não é o resgate do fato histórico. O fato histórico, em *Caetés*, é utilizado como estratégia pelo autor Graciliano Ramos para expor seu ponto de vista acerca do romance histórico; ele apropria-se da História oficial não para recriá-la, ainda que literariamente, mas para questionar aspectos diversos do romance histórico e, também, para levantar a problemática acima referida abordada por João Valério. Desta forma o personagem-escritor de *Caetés* converte-se em instrumento dessa especulação do autor: ele invade a História e dialoga com ela.



Um fato interessante, decorrente desse tipo parodístico de ficcionalização da História, diz respeito aos objetivos e intenções do autor e ao comportamento do leitor: o personagem fictício, imaginário, pode ser mais facilmente manipulado pelo autor, cujas intenções, por isso mesmo, tornam-se menos comprometedoras, devido à relativização, fazendo com que o personagem-escritor e/ou os personagens secundários ligados à questão da discussão ficcional tenham mais liberdade de expressão do que se tivessem encarnado um personagem histórico e coletivo. Neste sentido, o leitor identifica-se com esse personagem particularizado e imaginário. A proximidade entre eles é mais efetiva, já que um vulto histórico necessariamente acarretaria um certo distanciamento. O autor pode, então, expor ao leitor suas idéias, dúvidas e intenções, por meio do personagem-escritor. Assim, a transformação não só da História mas também do romance histórico tradicional, nesse tipo de narrativa literária, percorre o caminho da diluição – a dimensão histórica cede lugar e é assimilada pela ficção e pelos elementos romanescos.

A invasão da História, tal como se vê no romance histórico tradicional, pode dar-se também através da "infração" que, segundo Maria Teresa de Freitas, é concebida da seguinte forma: "[...] os elementos históricos são deformados, deslocados ou simplesmente negligenciados pela ficção."²⁸. Em *Caetés*, podemos observar que, ao tratar do fato histórico, o personagem-escritor age por meio de "infrações", às vezes, até mesmo levadas às últimas conseqüências. De fato, João Valério deturpa completamente a história dos índios Caetés, negligencia fatos, o que ele justifica pela sua falta de conhecimento histórico. Mas, já que sabemos ser João Valério instrumento das concepções do autor, não seriam estas infrações intencionais?

A presença destas infrações não pode, de forma alguma, ser considerada despreziosa. Elas são muito significativas. Em primeiro lugar, temos uma adaptação do fato histórico – a existência e história da tribo dos caetés – à narrativa ficcional, ou seja, o fato se transforma em narrativa de ficção e é tratado obedecendo às regras internas do texto narrativo. Deste modo, surge o problema da relação entre o verídico e o verossímil.

O problema da verossimilhança suscita a questão da representação e do critério de verdade. Sabe-se que a representação fiel da realidade, através da escrita, não é possível. A ficção não tem compromisso com a realidade ou com a veracidade dos fatos. O modo de apreensão do real torna-se possível pelos meios e não pelo fim, ou seja, o produto supostamente real e verdadeiro importa menos do que a concepção desse produto enquanto apresentação filtrada pelo discurso literário. O mesmo se dá com o fato histórico. A forma como é concebido esse fato em determinado contexto, sujeito a determinados moldes ou concepções, é que faz do fato histórico um fato crível.



O personagem-escritor, João Valério, ao inserir na narrativa o problema da verdade no resgate do fato histórico (a existência da tribo indígena *caetés* no Estado de Alagoas), para compor seu romance, atrai a atenção para a questão. Incorporar para criticar, este é o procedimento adotado pelo personagem-escritor, e ele mesmo faz a crítica do seu trabalho de escritor, de seu desconhecimento acerca do fato histórico e acerca da criação romanesca. Acho importante transcrever as passagens que se seguem, apesar de longas, porque elas ilustram de maneira abrangente os aspectos discutidos neste parágrafo:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus Caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles sei apenas que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. (p. 19-20)

E descrevi um cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa.

Desviando-me de *pormenores comprometedores*, construí uma cerca de troncos, enterrei aqui e ali camucins com esqueletos, espetei em estacas um número razoável de caveiras e, *prudentemente*, dei a descrição por terminada. Julgo que não me afastei muito da verdade. Vi coisa parecida quando os trabalhadores da estrada de ferro encontraram no caminho do Tanque uns vasos que rebentaram. Havia dentro ossos esfarelados, cachimbos, pontas de flechas e pedras talhadas à feição de meia-lua. (p. 40. Grifos nossos)

Com a pena irresoluta, muito tempo contemplei destroços flutuantes. Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara um grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me parecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles. E curto: dezoito linhas de letra espichada, com emendas. Pôr no meu livro um navio que se afunda! Tolice. Onde vi eu um galeão? Talvez fosse uma caravela. Ou um bergantim. Melhor teria feito se houvesse arrumado os caetés no interior do país e deixado a embarcação escangalhar-se como Deus quisesse. E não sei onde se deu o desastre. Para os lados de São Miguel de Campos, ou Coruripe da Praia, por aí. (p. 42)

Tendo em vista os comentários apresentados sobre as reflexões de João Valério a respeito da criação romanesca, e os exemplos supra citados, não estou em consonância com Antônio Cândido²⁹ quando afirma que *Caetés* é um mero exercício de técnica literária. Partilho da posição de Zênia de Faria que em seu artigo "A ficção como crítica"³⁰ coloca *Caetés* em um patamar mais elevado do que aquele em que tem sido colocado: *Caetés* pode ser concebido como um exercício de crítica literária e de crítica à linguagem.

²⁸ FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986. p. 48.

²⁹ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 14.

³⁰ FARIA, Zênia de. A ficção como crítica. *Signótica*, Goiânia, n. 3, p. 145-160, jan/dez. 1991.



A referida autora verifica, em *Caetés*, algumas estratégias que permitem inferir tal afirmação tais como: o romance no romance presente na narrativa permite que o personagem-escritor João Valério faça sua auto-crítica e a crítica da escrita; a presença de personagens ligados à linguagem: escritores, jornalistas, literatos tornam propícia a discussão acerca da linguagem, seja por meio da crítica à escrita jornalística presente em *Caetés*, seja pela crítica à fala dos personagens. Zênia de Faria ressalta a ironia como um dos principais mecanismos que desencadeiam esta atitude crítica em *Caetés*. A ironia é utilizada inclusive como um instrumento de caricatura dentro do romance. Para a autora, é no fato de *Caetés* ter um romance no romance e questionar dentro e fora deste recurso estrutural aspectos diversos da literatura e do fazer literário que está sua grande modernidade.

Em 1933, quando *Caetés* foi publicado, essa era uma grande marca de modernidade. Não simplesmente devido ao fato de ser um dos primeiros romances autorreflexivos, no Brasil, mas, sobretudo, devido ao fato de ser uma meta-narrativa, cuja autorreflexividade é marcada pela presença de um personagem-escritor que escreve um romance e questiona aspectos da estética romanesca.

No final do século XIX e no início do século XX, tal recurso foi utilizado por expoentes da literatura ocidental, apontados entre os grandes responsáveis pela renovação do gênero romanesco nessa época, com suas obras. A utilização de tal recurso literário era bem inovadora, na época da publicação de *Caetés*. Dentre essas, as que mais causaram impacto na época de sua publicação – entre outras razões, por utilizarem esse tipo de recurso literário –, foram: *Paludes* (1896), *A ilustre casa de Ramires* (1900) e *Les faux monnayeurs* (1925), de Gide. *Contraponto* (1928), de Huxley e *Em busca do tempo perdido*, de Proust, publicado entre 1913 e 1928, e particularmente, *O tempo redescoberto*, publicado em 1928.

Segundo Maria Teresa de Freitas³¹, a obra literária pode estabelecer dois tipos de relação com a realidade exterior: ela pode ser representativa, ou seja, aquela cujo referencial pode ser encontrado na realidade exterior, e pode ser ainda auto-representativa, que tem como referencial a si mesma, não tendo ligação com o suposto mundo real.

João Valério, enquanto personagem-escritor, parece não fazer uma distinção entre o signo e o objeto que, para ele, é como se fossem uma e a mesma coisa. Em outros termos, ele se refere às palavras que está utilizando para escrever, como se estas fossem objetos que está manuseando. Este fato torna o relato que ele faz do seu processo de escrita extremamente

³¹ Op. Cit., p.42.



saboroso, humorístico. Esta passagem nos mostra, também, que João Valério não consegue transcender do fato à ficção:

Embrenhei-me novamente nas selvas. Li a última tira e balancei a cabeça, desgostoso. Catei algumas expressões infelizes e introduzi na floresta, batida pelo vento, uma quantidade considerável de pássaros a cantar, macacos e sagüis em dança acrobática pelos ramos, cutias ariscas espreitando à beira da caiçara. Mas isto veio espremido e rebuscado. Tudo culpa do Pascoal.

De mais a mais a dificuldade era grande, as ideias minguadas recalcitavam, agora que eu ia tentar descrever a impressão produzida no rude espírito da minha gente pelo galeão de D. Pero Sardinha. Em todo caso apinhei os índios em alvoroço no centro da ocara, aterrorizados, gritando por Tupã, e afoguei um bando de marujos portugueses. Mas não os achei bem afogados, nem achei a bulha dos caetés suficientemente desenvolvida, (p. 41-42)

Para a autora de *Literatura e História*,

[...] não é ao conhecimento científico que visa a literatura; o objetivo do discurso literário é a produção da realidade estética, mesmo se ele se refere a fatos pertencentes à realidade prática ou científica. E realidade estética significa problematização da realidade objetiva, seja ela qual for; a literatura visaria então não apenas a *colocar* a presença das coisas, mas a *interrogar* essa presença, a colocá-la em questão; e uma das qualidades do texto literário está justamente na força desse questionamento.³²

Portanto, o romance de João Valério pode ser considerado, segundo os pressupostos de Freitas, como uma obra auto-representativa, isto é, refere-se a um fato histórico, porém, objetiva uma realidade estética, interroga e problematiza esta realidade. Para Graciliano, o fato serviu para o questionamento da possibilidade ou não da abordagem do romance histórico, e – tal como essa abordagem foi conduzida pelo personagem-escritor –, das possibilidades da linguagem em apreender o mundo.

Dessa forma, os diferentes aspectos analisados permitem constatar que *Caetés* não se limita apenas em narrar uma história. Parece-me que, nesta narrativa, Graciliano pretendeu – entre outros aspectos relevantes – evidenciar vários de seus próprios questionamentos quanto à composição romanesca e quanto à feitura do romance histórico. A linguagem empregada nessa composição romanesca é um dos aspectos desse questionamento. Em *Caetés*, essa linguagem é criticada por meio da ironia, seja

³² Idem, *ibidem*, p. 42.



através do personagem-escritor, do personagem-narrador, ou de outros personagens que, de certa forma, também utilizam a linguagem como instrumento para compor seus escritos. Como um desses exemplos, cito Padre Atanásio e Pinheiro que trabalham na confecção de a *Semana*, jornal hebdomadário local.

Observemos a seguinte passagem, cheia de humor irônico, em que o padre consulta a grafia de uma palavra:

O Diretor da *Semana* mourejava na extração de um dos seus complicados períodos, que ninguém entende. Tinha aberto o dicionário três vezes. Soltou o livro com desânimo, olhou de esguelha para a banca de Isidoro e perguntou em voz baixa:

- Eucalipto é com i ou com y? Estou esquecido, e o dicionário não dá.
- Eucalipto...eucalipto... respondi indeciso. Também não sei, Padre Atanásio. Ó Pinheiro, como é que se escreve eucalipto?
- Com p, ensinou Isidoro, solícito. Não é isso. Nós queremos saber se é com i ou com y.
- Deve ser com i. Ou com y. Uma das duas, penso eu. O y sempre é mais bonito. Para que eucalipto?
- Para plantar na beira do açude, explicou o vigário. Um conselho ao Prefeito. Faltava um pedaço da segunda página, (p. 27)

A transcrição do período acima permite o questionamento da linguagem utilizada na imprensa; a letra "y", utilizada na Língua Portuguesa na época da publicação de *Caetés*, denota a linguagem rebuscada e o preciosismo empregado nos escritos de a *Semana*. No entanto, o questionamento acerca de sua utilização, ou não, indica que havia uma certa polémica em torno da questão, o que foi percebido pelo autor de *Caetés*, evidenciando mais uma vez o caráter especulativo do conjunto de sua obra, pois, o questionamento da língua formal é sem dúvida uma de suas preocupações.

O personagem Isidoro Pinheiro mesmo diz: "O y sempre é mais bonito [...]". Por meio da ironia e do humor, a linguagem é evidenciada e desencadeia uma série de reflexões: sobre o culto à erudição, às formas rebuscadas, à grafia clássica e arcaica. Até mesmo o personagem-escritor tem atração pela erudição, sendo, por isso, também objeto de crítica. Sobre a escolha dos vocábulos empregados em seu romance, ele confessa: "O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável" (p. 40). Quando ouve uma palavra que lhe é desconhecida, trata logo de apropriar-se desta e de utilizá-la, como se isto pudesse produzir grande efeito em seu discurso, como é o caso de "irreprochável" (p. 75), que ouve no jantar em casa dos Teixeira.



Não é apenas João Valério que tem este fascínio pelo discurso pomposo e erudito. Outros personagens também demonstram este gosto pelo palavreado difícil, como é o caso do amigo Isidoro Pinheiro, ao elogiar as palavras do político Evaristo Barroca: " — Eu já li aquilo. Você sabe de quem é aquilo? / - O quê? A sã política? É dele, Respondeu Isidoro. O Barroca tem inteligência, tem cultura" (p. 74). O Diretor da *Semana* também é adepto de tal gosto, como podemos observar no exemplo cheio de ironia a seguir. Nesse exemplo, vemos ironizado o gosto da preciosidade na escrita jornalística de veleidades literárias:

Enquanto as senhoras escolhiam, aproximei-me de Isidoro, olhei a notícia que ele preparava: "Deu-nos o prazer da sua encantadora visita a senhorita Josefa Teixeira, diletta filha do abastado comerciante e nosso particular amigo Vitorino Teixeira, que nos encantou em deliciosa palestra com os sublimados dotes do seu espírito." O noticiarista levantou a pena e atirou-me ao ouvido:

_ Este sublimados aqui não está mau, hem?

_ Está ótimo. Está igual ao Camões. Mas como você fez, parece que a conversa foi com o Vitorino.

_ Ora essa! Realmente, exclamou Isidoro desapontado. Desmanchar tudo!

_ Não é preciso, sussurrou Padre Atanásio, que se acercara, lera o período. Deite um ponto no Vitorino Teixeira, corte o que e meta depois a visitante. Pronto. A visitante sem vírgula, é melhor sem vírgula. Louvei sinceramente a inteligência de Padre Atanásio e aconselhei também.

_ Acho bom suprimir o encantou, que já há uma encantadora atrás. Ponha cativou, fica esplêndido. E a senhorita, risque a senhorita, para não rimar com visita. Escreva D. Josefa Teixeira, como nós chamamos. Deixe a senhorita para a outra. (p. 65)

Um elemento extratextual de suma importância toma seu lugar na continuidade da exploração do texto, o leitor. Instaura-se entre o autor e o leitor um "pacto narrativo" – em que, conhecimentos são supostamente partilhados pelo autor e pelo leitor – , já que a narrativa romanesca apresenta ao leitor conhecimentos que deveriam ter sido apreendidos previamente. A tarefa do leitor seria a de estabelecer um elo entre História e ficção, ou melhor, perceber até que ponto estas se fundem ou se afastam. Caberia, ao leitor, também, delimitar o que é fato histórico e o que é ficção. Leitor e autor atuam juntos, então, buscando os limites da narração. Freitas, ao refletir sobre essa problemática, comenta que

[...] não é apenas na coexistência mas também, é principalmente, na confrontação dos vários campos semânticos que se deve procurar a verdade artística. É na interação, na correlação recíproca dos dois planos, literário e histórico, que se poderá encontrar o sentido profundo desses romances híbridos, que não são apenas romances históricos, nem tampouco simples romances de aventuras, mas romances da aventura do indivíduo na História. É na confrontação do homem com a



História que reside aqui o verdadeiro significado da transformação do acontecimento histórico em matéria literária.³³ (grifos do autor)

Para ilustrar esta relação estreita que é estabelecida entre autor e leitor, que partilham conhecimentos e confrontam o plano literário e também o plano histórico, aponto passagens que talvez exponham de maneira exemplar tal "pacto narrativo". Estas passagens referem-se ao último desabafo do personagem-narrador, em *Caetés*:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar...O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá, da pensão para o Bacurau, da *Semana* para a casa de Vitorino, aos domingos pelos arrabaldes; e depois dias extensos de preguiça e tédio passados no quarto, aborrecimentos sem motivo que me atiram à cama, embrutecido e pesado... Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem...A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia...Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa...Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco...

[...]

Um caeté, sem dúvida. O Pinheiro é um santo, e eu às vezes me rio dele, dou razão a Nazaré, que é canalha. Guardo um ódio feroz ao Neves, um ódio irracional, e dissimulo, falo com ele: a falsidade do índio. E um dia me vingarei, se puder. Passo horas escutando as histórias de Nicolau Varejão, chego a convencer-me de que são verdades, gosto de ouvi-las. Agradam-me os desregramentos da imaginação. Um caeté.

[...]

Que semelhança não haverá entre mim e eles! Por que procurei os brutos de 1556 para personagem da novela que nunca pude acabar? Por que fui provocar o Dr. Castro sem motivo e fiz de um taco ivirapema para rachar-lhe a cabeça?

Um caeté. Com que facilidade esqueci a promessa feita ao Mendonça! E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me quando experimento qualquer abalo, alegria ou tristeza! (p. 218-219)

As citações supra citadas pressupõem uma analogia entre os índios caetés e o metafórico caeté civilizado João Valério. Estas passagens induzem o leitor a refletir também sobre nossa civilização, que tem orgulho de suas conquistas, de seus bons modos, de sua inteligência superior e, no entanto, age de maneira selvagem e inescrupulosa.

³³ Idem, *ibidem*, p. 51.



Para desencadear esta atitude questionadora do leitor, o autor Graciliano Ramos utiliza-se do contraste irônico, e este, por sua vez, desencadeia a reflexão. A forma irônica como Graciliano Ramos conduz o romance através de João Valério nos faz refletir sobre a sociedade. O tema histórico introduzido na narrativa permite levantar um sem número de questionamentos em torno do binômio ficção/História, desde a veracidade dos fatos narrados até o intuito do personagem-escritor ao narrar a história de determinada forma.

Podemos ainda constatar, em *Caetés*, a presença da paródia. Como se sabe, na paródia, a história repete-se com diferença, pela presença da ironia. Por esse recurso, o sinistro fato histórico, – a deglutição de Don Pero Sardinha pelos caetés – é concebido de maneira antes cômica e/ou caricatural pela deglutição de Luísa, pelo agora caeté João Valério:

De repente imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé. Mas, refletindo, compreendi que era tolice. Um selvagem, no meu caso, não teria beijado Luísa: tê-la-ia provavelmente jogado para cima do piano, com dentadas e coices, se ela se fizesse arisca. Infelizmente não sou selvagem. E estava ali, mudando a roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas. (p. 20)

Assim, a história repete-se parodisticamente, dessacralizando-se; o objeto de desejo do devorador é que é deslocado para outro personagem: D. Pero é substituído por Luísa. O contraste irônico é que desencadeia a reflexão tanto sobre a sociedade dita civilizada, quanto sobre a sociedade dita primitiva e selvagem; uma e outra são questionadas. Esta constatação leva-me a fazer minha a afirmação de Maria de Lourdes Netto Simões: "A diferença induz à comparação e à reflexão crítica entre um e outro tempo."³⁴

Desta forma, são assinaladas diferenças temporais, sociais e culturais entre a época em que existiram os índios caetés, seus costumes e crenças e a época em que o personagem narra suas memórias, paralelamente à tentativa de escritura de seu romance histórico, época esta em que Luísa parece-lhe instintivamente atraente e corresponde aos seus desejos capitalistas de ascensão: beleza europeia, costumes burgueses, portadora de posses e prestígio.

A heroína é descrita tal qual as "mocinhas" dos romances românticos de José de Alencar e da poesia romântica de Gonçalves Dias, aspectos criticados por Graciliano Ramos: "Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis..." (p. 13). Aliás, o ideal literário de João Valério parece ser romântico, como ele mesmo revela: "Li na escola

³⁴ SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *As razões do imaginário*. Comunicar em tempo de revolução 1960-1990 – A ficção de Almeida Faria. Salvador: Edittus, 1998, p. 129.



primária uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo", (p. 20). Uma outra personagem é descrita segundo as feições ideais dos romances românticos, Marta Varejão, a afilhada e herdeira de D. Engrácia, com quem João Valério pensa por um instante se casar devido aos seus atributos:

Mas era bonita, e os bens da viúva davam-lhe encantos que a princípio eu não tinha descoberto.

Tocava piano. Naquele momento reconheci no piano um caminho seguro para a perfeição. Falava Francês. Não havia certamente exercício mais honesto que falar francês, língua admirável. Fazia flores de parafina. Compreendi que as flores de parafina eram na realidade os únicos objetos úteis. O resto não valia nada. (p. 35)

Podemos verificar na citação acima que, pelos atributos de Marta, evidenciados por João Valério, ela encarnava a imagem da própria futilidade. O período é sarcástico, ironiza as mulheres de uma geração que não faziam mais do que ler romances, viver a sonhar com príncipes encantados, heróis com seus cavalos brancos e que lhe propiciassem uma vida glamorosa e luxuosa.

A reflexão acerca do fato histórico, ocorrido em um passado remoto, isto é, os costumes de uma tribo indígena antropofágica, faz-nos refletir também acerca da sociedade dita civilizada tal como é vista por João Valério, quando analisa a sociedade de Palmeira dos Índios. O protagonista critica não só uma sociedade passada, mas a de sua própria época; parte de uma reflexão social para culminar em uma reflexão de ordem existencial apresentada no final do romance. Nessa ordem de ideias, parece-me oportuno lembrar aqui o seguinte comentário de Freitas:

É a resposta metafísica da arte à História, que possibilita ao homem dominar o universo, submetendo-o a uma consciência privilegiada e sobreviver à morte, atingindo uma certa forma de permanência que ultrapassa o tempo e o espaço históricos.

A inscrição do texto literário numa situação histórica pode constituir num primeiro momento, um meio de oferecê-lo a uma abordagem sócio-histórica; a presença do acontecimento histórico na ficção literária torna possível uma tentativa de certo tipo de análise histórica - embora a obra não seja essa análise. Nessa perspectiva o texto literário pode ter um valor documental, importante para a História Social ou das Mentalidades [...].³⁵

³⁵FREITAS, Maria Teresa de . op. Cit., p. 91.



Embora tenha aludido, há pouco, à ironia em *Caetés*, parece-me que esse recurso deve ser examinado mais longamente, dada a sua relevância nesta obra. Sobre a importância da ironia, em *Caetés*, Antonio Candido afirma: "É preciso ainda notar que, na obra de Graciliano, *Caetés* é o momento da ironia"³⁶. Concordo plenamente com esta afirmação e considero que este recurso do personagem-escritor, bem como do personagem memorialista, João Valério, é uma das principais estratégias discursivas que favorecem o aspecto crítico-reflexivo do romance.

Assim, João Valério ironiza os políticos, como o prefeito Fortunato Mesquita: "-Não possui talvez inteligência muito lúcida, mas o coração é de ouro. O protetor dos pobres, absolutamente desinteressado. Sem aludir à nobre parentela..." (p. 23). O personagem-escritor eufemiza a falta de inteligência do prefeito: "Não possui talvez inteligência muito lúcida [...]". E ainda deixa em suspenso, através das reticências, a ideia de que Fortunato provém de uma família influente. Tal pontuação (as reticências) confere à fala do personagem um tom irônico. João Valério, critica ainda, por meio da ironia, a feitura de sua própria composição romanesca, mostrando-se bem consciente de suas deficiências, e a sua inabilidade para o ofício de escritor:

Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse Padre Atanásio, o Dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, D. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa. (p. 20)

Continuei. Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de araras, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Padre Atanásio. Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses. (p. 40)

Assim como ironiza os políticos, *Caetés* enfoca a sociedade burguesa, sobretudo, com o intuito de criticá-la. A sociedade é apresentada pelo personagem-escritor assim como pelo personagem-narrador, por meio da ironia. É o que Linda Hutcheon³⁷ chama de transcontextualização.

Sobre a utilização da ironia por Graciliano e a presença do espírito crítico em *Caetés*, o crítico Wilson Martins tece o seguinte comentário:

³⁶ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., p. 20.

³⁷ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 19.



De Eça conservou o romancista brasileiro nesse primeiro livro apenas a forma exterior da frase, uma leveza bastante simpática de construção e uma atitude irônica com relação aos personagens e aos seus casos: Graciliano Ramos não é, em *Caetés*, o autor que sofre com os seus heróis, o homem que "acredita" no que inventa [...] mas apenas o observador que está um pouco acima e um pouco fora daquelas miúdas cogitações e que por isso pode manter perante elas, vivo e atilado o seu espírito crítico. Isso prejudicou o romance no aspecto fundamental, naquele aspecto que poderia ter feito dele o maior romance brasileiro e a obra-prima do escritor alagoano: o estudo do drama psicológico e sentimental de João Valério e de Luísa (Eça?)³⁸(grifo nosso)

Embora não possa deixar de ser percebida a ligação entre *O primo Basílio* de Eça de Queiroz e *Caetés* de Graciliano Ramos, a começar pelo nome da heroína, não concordo totalmente com a afirmação de Wilson Martins. Minha discordância deve-se ao fato de, ao contrário do referido crítico, não considero que "o estudo do drama psicológico e sentimental de João Valério e Luísa" tenha sido o objetivo primeiro do autor de *Caetés*. A meu ver, a anedota, assim como a criação de um personagem-escritor são instrumentos dos quais o autor se serve para atingir sua intenção maior que, parece-me, é fundamentalmente crítica. Por isso, a presença do espírito crítico e da ironia, em minha opinião, são fundamentais pois, colocam em relevância certos aspectos definidores da ideologia do romance, tais como: a crítica à tentativa do romance histórico empreendida pelo personagem-escritor, a crítica à linguagem e a crítica à sociedade burguesa interiorana e aos personagens que são concebidos caricaturalmente.

Portanto, o que, para Martins parece prejudicial, para a concepção que tenho desse romance, é essencial, isto é: a utilização da ironia como instrumento da crítica. A introdução do personagem-escritor, em *Caetés*, norteia a narrativa, no sentido de que é ele que determina: o que supostamente escreve (um romance histórico), o que narra e, sobretudo a forma como faz isto, ou seja, os meios que utiliza para colocar em evidência os aspectos que deseja abordar. Diria que a ironia e o humor neste caso são de importância capital. Um fato que não poderia deixar de mencionar é a ligação do título do romance de Graciliano Ramos, *Caetés*, com o tema do romance do personagem-escritor, - que se refere aos índios caetés, considerados ferozes, brutos e antropófagos – bem como com os demais personagens, inclusive João Valério, considerados civilizados e educados. João Valério, ao final da narrativa, compara-se, e por extensão compara o homem civilizado a um índio *Caeté*, logo, a um selvagem.

³⁸ MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o grande Inquisidor. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Record, 1994, p.225.



Tal fato remete-nos, inevitavelmente, ao Manifesto Antropófago dos Modernistas, que elegeram um anti-herói – Macunaíma – para representar o povo brasileiro. O tema recorrente sobre o indigenismo repete-se em *Caetés*, porém, de uma forma totalmente diversa da proposta de Alencar ou de Mário de Andrade. Peri é o herói idealizado, Macunaíma o avesso, e o Caeté, de João Valério, é o homem com todas as suas ambiguidades e dilemas. Poderíamos dizer que o mito amadureceu: o personagem consegue ter uma consciência crítica de si mesmo.

Por meio da revitalização do mito indígena (passado histórico) é questionado também o presente da narrativa. Poderíamos dizer que os questionamentos do personagem-escritor são múltiplos. Porém, é o processo de escritura, ou melhor, a tentativa de João Valério de escrever um romance histórico é que deflagra os outros questionamentos: a sociedade, o comportamento burguês-interiorano, as estruturas de poder. O próprio homem e sua individualidade são questionados também.

Portanto, a forma de utilização das fontes históricas também é colocada em xeque. A literatura não seria também uma fonte de conhecimento histórico? Segundo Maria de Lourdes Netto Simões: "Ao retomar o passado remoto, o narrador busca a reflexão sobre o tempo presente"³⁹. Portanto, o conhecimento histórico se dá por meio da reflexão. Em *Caetés*, um fato passado – a deglutição de D. Pero Sardinha pelos índios caetés - faz repensar o presente. É isto que o personagem-escritor faz, estabelece um elo entre o passado e o presente.

³⁹ NETTO SIMÕES, Maria de Lourdes. Op. Cit., p. 118.



III. SÃO BERNARDO: O ROMANCE NO ROMANCE E A AUTOBIOGRAFIA ROMANCEADA

De acordo com presente proposta, o segundo romance de Graciliano Ramos a ser analisado será *São Bernardo*. Este romance também se inclui em uma das modalidades de *mise en abyme*. Neste capítulo serão examinados a narrativa especular, ou melhor, o romance no romance contido na obra, bem como a forma pela qual a presença do personagem-escritor norteia a discussão da criação romanesca. Assim, a questão do espelhamento, *a mise en abyme*, e seus efeitos presentes em *São Bernardo* serão explicitados e analisados. A abordagem desta obra colocará em relevo, também, a questão do romance autobiográfico.

O romance *São Bernardo* conta a história de Paulo Honório, homem rude, sem instrução e que não mede esforços para obter a propriedade S. Bernardo⁴⁰. Depois de algum tempo, após o sucesso de seu empreendimento – a posse das terras de S. Bernardo –, Paulo Honório decide que quer ter um herdeiro e casa-se com Madalena, professora primária, instruída e sensível, recém-chegada ao município de Viçosa, Alagoas. O casal tem um filho, mas a convivência torna-se desgastante, pois Madalena não suporta o ciúme do marido, nem a maneira como Paulo Honório encara a realidade e dispõe das pessoas como se fossem objetos ou propriedade sua. Madalena não se submete ao marido, nem ao seu modo de pensar e agir e suicida-se.

Paulo Honório, à procura de entendimento do suicídio de sua mulher, decide escrever um livro em que tenta resgatar sua história com Madalena, que busca, na morte, uma fuga. A esse respeito, ele afirma: “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever” (p. 100). A narrativa é, pois, uma tentativa de entender Madalena, seus atos, suas atitudes e sua decisão de se suicidar.

⁴⁰ Acho oportuno lembrar que o título da obra é *São Bernardo*, mas que a propriedade de Paulo Honório é sempre referida como S. Bernardo.



Isto faz com que Paulo Honório volte-se para si mesmo, para suas lembranças, tentando refazer sua trajetória pessoal, tentando reconstituir a história de sua vida.

Assim, *São Bernardo* é um romance que conta, um outro romance, ou seja, há no interior da obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, um outro romance, porém, escrito por Paulo Honório que narra sua história, em primeira pessoa. Por isso, consideramos a narrativa de Paulo Honório um texto autobiográfico. O Narrador é o protagonista. Portanto, a atitude narrativa assumida em *São Bernardo* caracteriza, segundo Gérard Genette (1995), o narrador autodiegético, ou seja, o narrador é o responsável pelo relato dos fatos (da história), da qual é o próprio protagonista: escritor e narrador coincidem.

Há um romance sendo escrito e o processo da escrita sendo discutido no interior do romance que estamos lendo. A presença de um personagem-escritor no interior do romance e que é também narrador protagonista do mesmo romance, desencadeia o espelhamento. Portanto, *São Bernardo* pode ser caracterizado como uma narrativa especular, como uma composição abissal devido à presença da *mise en abyme*.

Lucien Dällenbach, em *Le récit spéculaire*, assinala três formas de espelhamento: a reduplicação simples, que consiste em um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra em que está incluído; a reduplicação ao infinito, que apresenta também uma relação de similitude com a obra em que está incluído, e que o inclui por sua vez, e assim continuamente; a reduplicação aporística ou especiosa, que inclui um fragmento que inclui a obra que o inclui. As três formas de reduplicação são denominadas *mise en abyme* ou espelho interno e permitem o reflexo do conjunto da narrativa⁴¹. Portanto, a questão da *mise en abyme*, sob todas as suas formas, tem como aspecto fundador a noção de reflexividade.

Apesar de considerar *São Bernardo* uma narrativa especular, não foi possível enquadrar completamente esta obra em nenhuma das modalidades propostas por Dällenbach. Por isso, a estas três modalidades acrescentei mais uma em que, a meu ver, se poderia enquadrar melhor a natureza especular de *São Bernardo*: a metaficção. Acredito, ser esta mais uma possibilidade de tipo de ocorrência de *mise en abyme*.

Em *São Bernardo*, teríamos, pois, a ação reflexiva na pessoa do personagem-escritor que, com seus questionamentos e considerações sobre a escrita que está desenvolvendo, acaba por determinar o romance *São Bernardo*, de Graciliano, no qual está inserido. Quando lemos *São Bernardo*, percebemos nesta obra a adoção de procedimentos sugeridos por Paulo

⁴¹ DÄLLENBACH, Lucien. Op. Cit., p. 52.



Honório, suas recusas e suas opções, quando está questionando o seu processo de escrita. Isto segundo Dällenbach caracteriza o fenômeno da retroação.

Acredito que um exemplo concreto faz-se necessário para esclarecer melhor o referido fenômeno. Paulo Honório, o personagem-escritor, faz questionamentos e inferências sobre a linguagem utilizada na literatura, sobre a seletividade de fatos a serem narrados, sobre a utilização de descrições na narrativa, além de outros aspectos do fazer literário. Estes questionamentos, por sua vez, estão refletidos em *São Bernardo*, o romance que lemos. O que podemos observar, portanto, é a oscilação dentro/fora, em um movimento integrado de um no outro, colocando em relevo aspectos fundamentais da obra. A citação abaixo ilustra bem esse fato. Aí, Paulo Honório deixa clara a razão da exclusão de certas descrições em seu relato:

Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto. (p.38)

Em um momento posterior da narrativa, Paulo Honório questiona, novamente, a validade da descrição em certos textos romanescos.

Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que aparecem às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. (p. 78)

A impossibilidade de se apreender o todo a ser rememorado de forma linear, cronologicamente ordenado, é criticada. Por isso, a “digressão” faz-se necessária, segundo a concepção do personagem-escritor. “Embutir” uma descrição para estar em conformidade com regras ou mesmo contar os fatos encadeados de forma cronológica, para manter a estruturação dos capítulos, respeitando a temporalidade real dos fatos ocorridos, é perder de vista o “todo confuso” que formam os fatos da vida do narrador-protagonista, já distanciados temporalmente, no momento em que são narrados. Um romance predominantemente psicológico dificilmente se apresentará ao leitor de forma linear.

Logo, podemos observar, a partir dos posicionamentos assumidos quanto à composição romanesca por Paulo Honório, o princípio da retroação: no romance *São*



Bernardo não há longas descrições, a linguagem é concisa e incisiva, só reproduz o necessário à compreensão do leitor. Os questionamentos e opções do personagem-escritor são a própria narrativa, e estão resolvidos na própria narrativa: esta é objeto de si mesma.

É oportuno lembrar que considero a narrativa de Paulo Honório uma narrativa autobiográfica. Para escrevê-la, ele é obrigado a voltar-se para si mesmo e, também, a voltar-se para a narrativa, evidenciando um movimento duplamente introspectivo. Logo, a presença de um personagem-escritor – que se utiliza da autobiografia romanceada, estabelecendo um pacto⁴² e incitando o leitor à reflexão –, pressupõe a intenção do autor de partilhar os questionamentos da narrativa autorreflexiva. O narrador busca, no leitor, cumplicidade, partindo do pressuposto de que se escreve sempre para alguém. E sendo a narrativa objeto de si mesma, – já que a discussão acerca da criação romanesca é inserida na narrativa de Paulo Honório –, esta torna-se também objeto reflexivo partilhado.

A narrativa, concebida então como objeto reflexivo, constitui também um romance de debates: o romance reflete sobre o romance, sobre como fazer um romance, levando-nos a considerar *São Bernardo* como um romance metalinguístico, uma metaficção. Este é o procedimento da *mise en abyme*, tal como a defini para a leitura do referido romance.

São Bernardo, além de evidenciar o processo de escritura romanesca, no qual se apóia o personagem-escritor Paulo Honório, coloca também em relevância a crítica à linguagem romanesca. O romance no romance, presente em *São Bernardo*, permite, assim, que o personagem-escritor Paulo Honório faça sua autocrítica e, ao mesmo tempo, faça uma crítica à linguagem utilizada no romance. Deste modo, a presença do personagem-escritor no romance é fundamental para que seja evidenciado o caráter reflexivo da narrativa. Em *São Bernardo*, Paulo Honório dirige as críticas a si mesmo e questiona o fazer literário, enquanto personagem-escritor, homem sem muita instrução, que tem uma visão singular de apreensão do real, como podemos observar nos seguintes exemplos, nos quais ele efetua sua autocrítica e evidencia o processo de escrita romanesca:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração, mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do publico, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E

⁴² A noção de “pacto narrativo” em *São Bernardo*, será desenvolvida mais adiante.



não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade. (p.9).

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. (p. 186).

Mesmo tendo consciência de seus poucos conhecimentos e da técnica de composição romanesca, Paulo Honório decide levar adiante a sua decisão de escrever um livro, e, como ele mesmo diz: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária” (p.9). A narrativa de Paulo Honório dá-nos exemplos de que o personagem-escritor não está preocupado em escrever em conformidade com as regras, como ele declara:

E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (p. 78).

E é o que acontece na narrativa de Graciliano Ramos. Este comentário de Paulo Honório encontra-se no capítulo 13, e o capítulo seguinte, o de número 14, é destinado à introdução de Madalena na narrativa.

Um outro exemplo que demonstra também a despreocupação de Paulo Honório em escrever em conformidade com as regras, é apresentado no início de sua narrativa: “De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem todo caminho dá na venda”. (p. 8). Ao contrário, seu interesse parece ser o das indagações e o dos questionamentos que lhe permitam entender Madalena e sua trajetória pessoal.

Considerando a consciência que Paulo Honório tem de seu despreparo e de sua incompetência para a tarefa que se propôs a realizar, como sabe que vai cometer um erro?

Se, por um lado, Paulo Honório insiste em deixar claro que não dispõe dos recursos necessários para compor uma narrativa, por outro lado, ao levantar a possibilidade de estar cometendo um erro e de se dar conta de ter feito uma digressão, parece exercer o papel de



mediador, de porta-voz de Graciliano Ramos e/ou de determinado contexto histórico-literário acerca da composição romanesca.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, a fusão da crítica com a literatura é um movimento rumo aos questionamentos relativos à especificidade do romance, pois a literatura, “Ao fazer de sua especificidade seu referente e seu objetivo, [...] se torna exploração crítica da linguagem.”⁴³

Em *São Bernardo*, podemos observar o fenômeno da fusão entre o discurso ficcional e o discurso crítico, contidos em um só espaço: o texto literário. Nesse caso o texto voltado para seu processo de escrita explicita as relações estabelecidas em seu próprio espaço de criação. O critério de realidade ou de verdade está relacionado à inteligibilidade do texto enquanto objeto de si mesmo. Assim, podemos inferir que o texto de que estamos tratando é um texto em processo, não um produto; ou melhor, é um texto em processo, enquanto produção de Paulo Honório, e é um produto, enquanto obra de Graciliano Ramos.

A autora de *Texto, crítica, escritura*, refletindo sobre essa problemática da interpretação texto literário/crítica, comenta:

A primeira observação a ser feita é a de que toda produção textual tem um caráter crítico, com relação ao mundo e com relação à linguagem (o mundo, para ela, é linguagem). Todo texto (poético, romanesco), inserindo-se na “literatura”, assume uma posição crítica com relação a esta, quer por sua escolha temática ou formal (cada escolha coloca em questão, implicitamente, as outras escolhas), quer pelas relações que entretém com os textos já escritos (fenômenos de intertextualidade). Isso sempre ocorreu nas grandes obras literárias, que incluíram sempre, implícita ou implicitamente, uma reflexão crítica sobre a própria literatura.⁴⁴

Portanto, a crítica autorreferencial desenvolvida em *São Bernardo* torna este romance um texto híbrido, devido ao seu discurso singular: a narrativização do fato evoca a forma como é feita esta narrativização. Em outros termos, a práxis narrativa é revelada e criticada no próprio espaço da ficção, da invenção.

Como já foi dito anteriormente, *São Bernardo* evidencia, de forma explícita, as opções efetuadas por Paulo Honório relativas à composição do romance: o personagem-escritor vai discutindo, criticando e questionando a narrativa no próprio texto que está compondo, como podemos observar nos seguintes exemplos:

⁴³ MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993, p. 52.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 52.



João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. (p. 5)

_ Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacós da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

_ Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

_ Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (p.7)

A problematização da linguagem inserida no romance *São Bernardo* foi incluída no corpo da própria narrativa, por meio de um processo metalingüístico. O primeiro exemplo citado anteriormente coloca em relevância a crítica aos períodos hipotáticos, ou seja, períodos com funções sintáticas invertidas, muito utilizados na literatura adepta da erudição. Paulo Honório refuta este tipo de construção, o que podemos observar na elaboração de seus períodos: diretos, curtos e simples. A crítica é mais acentuada ainda, quando o personagem-escritor diz: “Calculem”, no final do parágrafo, reiterando um “vocês” – um leitor virtual –, procurando, assim, respaldo na opinião de quem lê.

A reflexão e o que questionamento acerca da linguagem do romance estão problematizados, também, no segundo exemplo. Paulo Honório questiona novamente a linguagem erudita empregada na literatura. Assim, se considerarmos que o livro que estamos lendo é a própria narrativa de Paulo Honório, depreenderemos do texto a opção feita pelo personagem-escritor, em se utilizar uma linguagem despojada, com economia de vocábulos, muito próxima da linguagem oral, como na frase: “ninguém me lia”. A narrativa apresenta, ainda, muitos chavões e provérbios utilizados na oralidade como: “arranjar palavras com tinta...” (p. 7); “arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou se mijando de gosto.” (p. 11); “Agora eu lhe mostro com quantos paus se faz uma canoa” (p. 13); “[...] mulher é um bicho esquisito...” (p. 57), entre tantos outros exemplos. A linguagem empregada no romance *São Bernardo* contém traços compatíveis com a personalidade de Paulo Honório e que o caracterizam: uma linguagem simples para um homem simples.

A linguagem de Paulo Honório denota a importância delegada à expressão da oralidade, peculiar às características da personagem. Pode-se verificar, aí, uma resposta às



indagações do personagem-escritor quanto à presença da linguagem coloquial na composição do texto literário. A esse respeito Rui Mourão comenta:

A personalidade literária de Paulo Honório, naturalmente não poderia deixar de ser uma confirmação da outra. A expressão se resolve em frases curtas, na maioria de tom ríspido, e repleta de gírias. E a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida em que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo, como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante.⁴⁵

A discussão referente à linguagem romanesca permeia todo o romance *São Bernardo*. Indo mais além, pode-se afirmar que há, neste romance, a presença de uma poética implícita. Quero dizer, com isso, que o personagem-escritor, Paulo Honório, ao assumir uma atitude reflexiva diante do texto que escreve, determinando suas opções, está, ao mesmo tempo, rejeitando certos aspectos do romance tradicional e legitimando e/ou propondo outros. A crítica intratextual permite que tanto o texto que lemos, quanto os textos de uma certa prática literária a que se opõe a narrativa sejam colocados em questão.

No início capítulo anunciei que trataríamos da questão do romance autobiográfico, e isto, porque, por um lado, esta é a modalidade na qual inseri *São Bernardo*, como tentarei mostrar. Por outro lado, porque, a meu ver, este aspecto da obra, de certa maneira, tem várias implicações para a problemática central deste estudo, que é o romance no romance.

Paulo Honório dá a atender que decidiu escrever um livro para tentar compreender Madalena: “Se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?” (p. 100). Apesar desta afirmação, no entanto, o caminho que ele escolhe para escrever o livro é o de contar a sua própria história, como afirma: “Tenciono contar a minha história.” (p. 8) Quando Paulo Honório decide não mais trabalhar em equipe, e opta por realizar sozinho a tarefa a que se propôs, “valendo-se dos [seus] próprios recursos” (p. 8), inicia, – a partir do terceiro capítulo – , a narração dos fatos que tinha em mente, dizendo: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro” (p. 10). Estas afirmações de Paulo Honório contêm indícios bastante claros para advertir o leitor de que o texto que vai ler é um texto autobiográfico. Além disso, outros aspectos devem ser considerados, particularmente, o fato de o texto ser narrado em primeira

⁴⁵ MOURÃO, Rui. A estratégia narrativa de *São Bernardo*. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. *Fortuna crítica*, v. 2. 1978, p. 168.



pessoa pelo próprio Paulo Honório. Temos então, como já salientei, a presença de um narrador autodiegético.

Assim, tanto a personagem que orienta a perspectiva narrativa (o ponto de vista) como o narrador coincidem, ou melhor, um único personagem da narrativa – Paulo Honório – acumula três funções: personagem-protagonista, narrador e personagem-escritor. É através desta visão seletiva e envolvida nos acontecimentos que tomamos conhecimento dos fatos.

A teoria exposta por Gerard Genette⁴⁶, acerca do narrador autodiegético, comunga com as informações pertinentes ao narrador do romance autobiográfico levantadas por Philippe Lejeune, ao definir esse tipo de romance:

J' appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer.⁴⁷

A proposta de Lejeune parece-me pertinente, se pensarmos na relação de Paulo Honório personagem-escritor e protagonista, que resgata sua própria história, sua própria trajetória. No entanto, essa problemática é desencadeada pela condição de identidade entre autor e personagem no romance autobiográfico, que, no caso de *São Bernardo*, não constitui, evidentemente, uma pessoa real, é um personagem de ficção criado por Graciliano Ramos. Vejamos como Philippe Lejeune distingue a autobiografia do romance autobiográfico:

Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textual général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.⁴⁸

⁴⁶ GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

⁴⁷ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996. p. 25.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 26.



O conceito de identidade proposto por Lejeune parece estar vinculado à autoria, ou seja, a uma identidade entre autor e personagem. O próprio autor de *Le pacte autobiographique* afirma que, no plano de análise interna do texto, não há diferença entre a autobiografia e o romance autobiográfico. Se tomarmos como referência o personagem Paulo Honório, teremos um personagem que escreve um romance autobiográfico, isto é, um personagem-escritor que acumula a função de autor de sua própria história. A identidade é explícita. Paulo Honório reafirma sua existência em diversas passagens, seja explicitamente, como no exemplo a seguir, ou seja, através da utilização de primeira pessoa gramatical: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro” (p. 10).

Portanto, há a identidade de “nome” (narrador-autor-personagem) sugerida por Lejeune. Paulo Honório reafirma esta identidade no texto, efetiva o pacto autobiográfico, afirma sua presença ao leitor a cada instante. Sabemos, todavia, que o autor de *São Bernardo* é Graciliano Ramos (o nome que consta na capa), porém, este escritor concede voz a um personagem ficcional que conta sua própria história, escreve sua autobiografia, ou melhor, compõe um romance autobiográfico, que nada tem a ver com Graciliano Ramos autor ou pessoa. E embora a narrativa de Paulo Honório contenha algumas das preocupações do autor Graciliano Ramos com relação à crítica romanesca, este outorga o direito a Paulo Honório – um personagem – de expressar estas preocupações. Este torna-se um porta voz das preocupações de Graciliano Ramos, das preocupações de uma época. No entanto, a história de vida é a do personagem-escritor, o romance autobiográfico é o de Paulo Honório, é escrito por ele, mesmo que este tenha o mesmo título que o do autor Graciliano Ramos.

Levando-se em conta tais peculiaridades, o romance em estudo pode ser analisado segundo duas perspectivas: se considerarmos o romance do autor Graciliano Ramos, tanto Paulo Honório quanto todo o universo que o cerca pertencem ao domínio totalmente ficcional. O que ocorreu neste caso é que Graciliano Ramos, escritor de fato, utilizou o recurso da autobiografia para compor o seu romance.

Ao contrário, para Paulo Honório, o que ele está contando não é ficção. O que ele quer é contar a história de sua vida, fatos que realmente aconteceram com ele, passagens de sua vida real. Deste modo, temos uma só narrativa e dois autores. Cabe, pois, ao leitor estabelecer a diferença entre estas duas dimensões da narrativa que está lendo.



Na realidade, que o narrador assume é um “pacto”, um contrato entre ele como personagem-escritor e o leitor: o narrador declara que vai contar sua história e, para tanto, estabelece convenções por meio das quais efetivará a narração. A autobiografia romanceada é a opção de Paulo Honório para este fim. Concebo dessa forma – isto é, como autobiografia romanceada – a opção de Paulo Honório, porque o autor nos dá alguns indícios, ou melhor, evidencia algumas marcas textuais disso, no decorrer de sua narrativa como se pode perceber nos seguintes exemplos: “Antes de iniciar **este livro** [...]” (p. 5); “João Nogueira queria o **romance** em língua de Camões [...]” (p. 5); “**A literatura é a literatura**, seu Paulo.” (p. 7).

Parece-me importante examinar aqui um aspecto inerente aos textos autobiográficos: o problema da honestidade do narrador autodiegético, com relação aos fatos narrados, bem como sua postura quanto à seletividade desses fatos. Sobre esse aspecto, Antonio Candido, comentando o estilo de Paulo Honório, afirma:

O próprio estilo, graças à secura e violência dos períodos curtos, nos quais a expressão densa e cortante é penosamente obtida, parece indicar essa passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando um livro direto e sem subterfúgio, honesto como um caderno de notas.⁴⁹

Porém, não há como conceber honestidade em uma narrativa autobiográfica, narrada em primeira pessoa. O relato é parcial e seletivo e, mesmo que ele tentasse mostrar-nos uma visão honesta dos fatos, a visão que tem é a do presente. Logo, a visão rememorada dos fatos passados pelo personagem-escritor é teleológica, caracteriza-se pelos fins a que se destina, aos propósitos aos quais está vinculada.

A narrativização do fato, segundo Linda Hutcheon⁵⁰ é sempre parcial e vinculada a concepções histórico-ideológicas, portanto, envolve seletividade e envolvimento. A narrativização dos fatos norteadas por Paulo Honório, segundo Lejeune (1996), o narrador e, mais precisamente, o escritor que ficcionaliza o fato, acentua e dá ênfase aos elementos que quiser, que achar relevantes e que venham ao encontro de sua visão desses fatos. É o que podemos observar no exemplo a seguir, em que Paulo Honório considera legítimas as ações

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., p. 30-31.

⁵⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.



que o levaram a conseguir as terras de *São Bernardo*, mas não revela quais foram todas estas ações:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo, fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (p. 39)

Philippe Lejeune assinala que o escritor autobiográfico estabelece uma relação com o leitor, e esta assemelha-se a um ato de comunicação. A esse respeito, ele afirma:

Passant un accord avec le narrataire dont il construit l' image, l'autobiographique incite le lecteur réel à entrer dans le jeu et donne l' impression d'un accord signé par les deux parties⁵¹

O ato de comunicação acordado entre produtor e leitor estabelece uma relação dialógica de troca. Em *São Bernardo*, a narrativa escrita por Paulo Honório, o pacto é revelado, ou melhor, estabelecido desde o início da narrativa, pois o leitor é informado ou toma conhecimento do livro de Paulo Honório por meio de dêiticos explicitados pelo personagem-escritor. “Antes de iniciar **este** livro [...]” (p. 5), ou de forma mais veemente, “Tenciono contar a **minha** história.” (p. 8), ou ainda “Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com auxílio de pessoas mais entendidas que eu compor **esta** historia.”(p. 183).

Assim, o pacto autobiográfico, além de reiterar a convenção através das marca da presença de Paulo Honório na narrativa – a narrativa de Paulo Honório – o que ocorre ao longo de *São Bernardo*, como vimos, pressupõe um chamado ao leitor para que partilhe também da narrativa, ou melhor, dos questionamentos propostos pelo personagem-escritor. Dessa forma, o leitor torna-se também um agente ativo na construção do texto, como pode ser percebido nas seguintes passagens: “**Acham** que andei mal?” (p.39); “- À toa, **percebem?** (p.120); “ - Indubitavelmente, indubitavelmente, **compreendem?** Indubitavelmente.” (p. 151).

Portanto, o fato de estar narrando é revelado por todo o livro, contradizendo a opinião de Gilberto Mendonça Teles que, em seu ensaio sobre *São Bernardo*⁵², afirma que o leitor só

⁵¹ LEJEUNE, Philippe. Op. Cit., p. 422.



se dá conta ao final de que o livro que está acabando de ler é o livro de Paulo Honório. Na verdade, o leitor se dá conta desde o início – como mostrado através dos dêiticos – , mas só tem certeza no final, como podemos verificar por meio da passagem que consta no final da narrativa:

Levanto-me, procuro uma vela, que a luz vai apagar-se. Não tenho sono. Deitar-me, rolar no colchão até a madrugada, é uma tortura. Prefiro ficar sentado, concluindo **isto**. Amanhã não terei com que entreter. (p. 188)

A ocorrência dos verbos no presente, na citação anterior, demonstra que, nesse momento referido pelo personagem, há praticamente uma concomitância entre a ação de narrar e o fato narrado, ou melhor, entre o tempo da história e o da enunciação. Assim, quando Paulo Honório diz: “Prefiro ficar sentado, concluindo **isto**. Amanhã não terei com que me entreter”, parece querer deixar patente para o leitor que “isto” é a narrativa de sua vida, na qual está trabalhando e que estamos lendo.

Um outro ponto levantado por Mendonça Teles, e como o qual não concordo refere-se ao início da narrativa. A esse respeito, o referido crítico, afirma: “Surgida no capítulo final é deslocada para o início do livro a idéia de sua composição, [...]. A história mesma só começa a partir do capítulo três, já que os dois primeiros são prolongações do último, quando surgiu a idéia de escrever algo”.⁵³

Parece-me que esses comentários de Mendonça Teles não têm sustentação quando lemos o primeiro e o segundo capítulo do livro. De fato, nestes dois capítulos, encontramos vários indícios de que foram realmente escritos antes do início do terceiro capítulo, isto é, do início da história da vida de Paulo Honório. Um exemplo desses indícios pode ser visto na seguinte passagem:

Há fatos que eu não revelaria cara a cara a ninguém, vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro. Continuemos. Tenciono contar a minha história. (p. 8)

⁵² TELES, Gilberto Mendonça. A Escrituração da escrita. Uma leitura dos romances de Graciliano Ramos. In: *A escrituração da escrita*. Rio de Janeiro, 1996. p. 397-420.

⁵³ Idem, ibidem, p. 407.



Como se pode ver, o autor utiliza o futuro para referir-se a história que vai narrar: “Vou narrá-los”; “a obra será publicada”; “me chamarão de potoqueiros”; “Tenciono contar a minha história”.

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.

[...]

Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim depois de expurgados. (p. 10)

Estas afirmações de Paulo Honório deixam claro que ele ainda não começou, de fato a narrativa de sua vida, e que está até pensando na possibilidade de aproveitar os capítulos que Gondim escreveu.

Além dessas afirmações, no capítulo trinta e seis, temos uma outra indicação concreta de que os dois primeiros capítulos realmente foram escritos antes do terceiro. Naquele capítulo, Paulo Honório comenta:

Faz dois anos que Madalena morreu, [...]

Foi aí que surgiu a idéia esquisita de, com auxílio de pessoas mais entendidas do que eu, compor esta história. *A idéia gorou, o que já declarei.* (p. 183; grifo nosso)

Ora, é exatamente no primeiro capítulo que Paulo Honório conta como “idéia gorou”. Nada há no romance que sugira que os dois primeiros capítulos sejam “prolongações” do último, como pretende Gilberto Mendonça Teles. Acredito, porém, que embora a narração da história da vida de Paulo Honório só seja, de fato, iniciada no terceiro capítulo e os dois primeiros capítulos tenham sido escritos anteriormente, foram introduzidos por ele como uma espécie de prefácio ou apresentação à história de sua vida e através de um rápido esboço, da história da concepção da obra. Considero, pois, que a autobiografia é iniciada no terceiro capítulo, mas, que, no entanto, a “história” da escrita do livro inicia-se desde o primeiro capítulo. Aliás, João Luiz Lafetá mostra bem isso em seu ensaio “O mundo à revelia”⁵⁴:

⁵⁴ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 1995. p. 195.



Dois capítulos perdidos.

O caso é que não o foram. Sua figura dominadora e ativa está criada. Fomos já introduzidos em seu mundo – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade.

Em termos de técnica narrativa não poderia haver solução mais coesa: totalmente imbricados surgem, à nossa frente, personagem e ação. Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório.

Como se sabe, uma das marcas do texto autobiográfico é a presença do narrador autodiegético. Parece-me pertinente comentar aqui algumas consequências da inserção do narrador autodiegético no romance ora analisado.

A inserção do narrador autodiegético no romance em análise acarreta algumas consequências de ordem fundamental para a narrativa, além do seu caráter reflexivo. Uma delas é a manipulação do tempo por esse narrador, em decorrência de sua autoridade para conduzir a narrativa, como se pode observar na seguinte passagem: “Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas” (p.98). Há outros saltos semelhantes desta natureza ao longo de *São Bernardo*.

Outra consequência da presença deste tipo de narrador é o distanciamento entre o tempo da história e o tempo da narração: “Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história (p. 183)”.

Um outro aspecto da presença do narrador autodiegético é que ele, para narrar os acontecimentos, com frequência, volta-se para si mesmo e, para tanto, utiliza-se do fluxo de consciência. Este fato faz também com que se perceba uma oscilação temporal no relato das situações por ele vivenciadas ou imaginadas.

Em *São Bernardo*, no capítulo XIX, por exemplo, Paulo Honório utiliza-se abundantemente do fluxo de consciência. Como podemos perceber no exemplo retirado desse capítulo, e que cito a seguir, o personagem-escritor oscila entre um fato passado, conhecido, - o suicídio de Madalena – e o presente da narrativa, como se atitudes por ele não tomadas em relação a Madalena, quando esta ainda era viva, ainda pudessem ser concretizadas, ou como se fatos passados estivessem ocorrendo no presente:



Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz ... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo. (p. 103)

Os verbos, no modo subjuntivo, “convencesse” e “explicasse” denunciam uma hipótese levantada e/ou um desejo expresso por Paulo Honório, com relação a Madalena, como se ela estivesse viva. Isto é seguido de uma volta ao presente da narração: “Absurdo”. Os verbos no presente do indicativo nas afirmações “não me entende”, “não nos entendemos”, num momento em que se sabe que Madalena já está morta há dois anos, mostram bem a oscilação temporal a que nos referimos. O mesmo se dá com a afirmação “O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos”, em que a oposição entre o futuro “vai acontecer” e presente “esperamos”, refere-se, também, a fatos que já ocorreram.

Ainda que, Antonio Cândido afirme que, por meio da escrita do livro, “Paulo Honório sente uma necessidade nova – escrever – e dela surge uma nova construção: o livro onde conta a sua derrota. Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si.”⁵⁵, a meu ver isto não ocorre de fato, pois não acredito que o livro propicie a Paulo Honório “uma visão ordenada das coisas e de si”, o que pode ser observado através dos fluxos de consciência, nos intervalos de tempo que faz o personagem-escritor em algumas passagens de sua vida, na seletividade dos fatos e, ainda, no próprio testemunho do narrador, que confessa: “Hoje isso forma para mim um todo confuso [...]” (p. 78).

É possível traçar o trajeto percorrido por Paulo Honório, no tocante à composição de sua narrativa através dos dêiticos apresentados no romance pelo personagem-escritor. *O dicionário enciclopédico das ciências da linguagem* de Todorov e Ducrot assim define os dêiticos:

Entendem-se por esse termos expressões cujo referente só pode ser determinado em relação aos interlocutores [...]. Assim os pronomes da 1ª e da 2ª pessoa designam respectivamente a pessoa que fala e a pessoa a que se fala [...]⁵⁶

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., p. 30.

⁵⁶ TODOROV, Tzvetan & DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 232.



Apoiando-me nos autores acima referidos, considerarei aqui, os dêiticos como termos anafóricos.⁵⁷

Embora possa parecer por demais longa a lista, acho importante levantar os fragmentos onde aparecem esses dêiticos, por considerar que eles são fundamentais para ilustrar a problemática por mim aqui examinada:

_ Início do romance _ 1º e 2º capítulos:

- “Antes de iniciar **este** livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho”. (p.5)
- “[...] faria as despesas e poria o **meu** nome na capa”. (p.5)
- “[...] **esta** pena é um objeto pesado”. (p.9)
- “[...] releio **estes** períodos chinfrins”. (p.9)
- “[...] encoivara **isto** brincado”. (p. 9)
- “[...] conhecimento inúteis **neste** gênero”. (p. 9)
- “[...] construir esta casa [...] **nestas** brenhas”. (p. 9)
- “[...] traduzir **isto** em linguagem literária [...]”. (p. 9)
- “[...] que **ali** está chorando.” (p. 10)

_ Início da autobiografia _ 3º capítulo:

- “Começo declarando [...]”. (p. 10)
- “Resolvi estabelcer-me **aqui** [...]”. (p. 14)
- “[...] **desta** nossa casa [...]”. (p. 31)
- “que **aqui** reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele.” (p. 34)
- “E recomecei a elaborar mentalmente a mulher a que me referi no princípio **deste** capítulo.” (p.60)
- “Essa descrição só seria **aqui** embutida [...]”. (p.78)
- “[...] compor **esta** história...” (p.183)
- “[...] **esta** prosa”. (p. 184)
- “[...] para engendrar **esta** narrativa”. (p.186)
- “[...] **aqui** em S. Bernardo, escrevendo”. (p.188)
- “[...] concluindo **isto**. Amanhã não terei com que me entreter”. (p. 188)

Os dêiticos são fundamentais, inclusive, para que o leitor consiga definir o tempo que Paulo Honório levou para escrever o romance e o tempo de intervalo entre o fato ocorrido

⁵⁷ Um segmento de discurso é chamado anafórico quando é necessário, se quisermos dar-lhe uma interpretação (ainda que simplista literal), referir-se a um outro segmento do mesmo discurso; chamaremos “interpretante”, o segmento ao qual se é remetido pelo anafórico (Tesnière propõe a expressão FONTE SEMÂNTICA; fala-se também de ANTECEDENTE, pois o interpretante precede geralmente o anafórico; etimologicamente aliás, a anáfora é aquilo que remete para trás). O anafórico e o interpretante podem pertencer seja à mesma frase, seja a duas frases sucessivas: é essa última possibilidade que permite considerar a anáfora como uma relação potencialmente transfrásica. (Idem, ibidem, p. 257).



(morte de Madalena) e o início da escrita do romance. Ao final da narrativa Paulo Honório nos informa há quantos tempo Madalena morreu: “Faz **dois** anos que Madalena morreu [...]. foi aí que me surgiu a ideia esquisita de [...] compor esta história.” (p. 183) Vinte meses após a morte da esposa, o narrador tem a idéia de escrever um livro: “Há cerca de **quatro meses** [...] redigi **um capítulo**.” (p. 183). No entanto, no início do livro, o personagem-escritor revela que já havia feito um tentativa de escrever um romance com o auxílio de Padre Silvério, João Nogueira e Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, mas a tentativa não deu certo. Paulo Honório desaprova os dois capítulos confeccionados por Gondim, encarregado da redação do livro: “- É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas em **um mês!**” (p. 07). Portanto, um mês é perdido. Paulo Honório, então, decide compor sua narrativa sozinho. E se ele nos diz que começou a compô-la há quatro meses, podemos inferir que o personagem-escritor levou três meses para escrever seu livro.

Assim, estabelecido o ato de comunicação e o código comum, o livro de Paulo Honório – uma autobiografia romanceada – conta com a interação do leitor, com sua participação efetiva para reconstituir a narrativa. Ao contar sua história, o personagem-escritor desvenda ao leitor o processo de criação ficcional, propõe questionamentos acerca da criação e da escrita literária e insere, no corpo do próprio texto, críticas e opções para o fazer literário. Ao fazer isso, dá à origem à reflexividade.



IV. ANGÚSTIA: O ROMANCE NO ROMANCE E AS VISÕES CRÍTICAS DE UM PERSONAGEM-ESCRITOR

Neste capítulo analisarei o último romance da nossa tríade Graciliana: *Angústia*. Este romance apresenta o mesmo ponto de vista dos outros aqui examinados: um narrador protagonista, que é também um personagem-escritor e que narra na primeira pessoa do discurso. Trata-se, pois, na terminologia de Genette, de um narrador autodiegético. No entanto, embora esta obra também contenha um personagem-escritor, a questão do fazer literário e da literatura, enfim, do universo literário, nela são abordados de ângulos diferentes da dos outros romances do autor aqui examinados.

O personagem-escritor, em *Angústia*, é Luís da Silva, um funcionário público, com veia literária, que se apaixona por Marina, sua vizinha, e fica noivo dela. Porém, um outro pretendente de Marina, Julião Tavares, rouba a atenção da moça, engravida-a e a abandona. Luís da Silva, corroído pelo ciúme, planeja a morte do opositor, o mata, e espera pela punição, em meio a um intenso movimento interno: devaneios, pânico, obsessão e delírio, expressos por vários recursos, entre eles, o monólogo interior. Nesse momento – a partir do planejamento do assassinato de Julião Tavares –, surge-lhe a idéia de escrever um livro.

O protagonista trabalha como escriturário em uma repartição pública e ainda escreve para um semanário, além de vender seus poemas, de criticar e corrigir obras de outros autores. Com exceção da primeira⁵⁸ das atividades referidas, todas as outras diferenciam Luís da Silva dos demais personagens-escritores dos romances de Graciliano Ramos. Dentre eles, o personagem de *Angústia* é o único que é escritor profissional, já que faz da venda de seus escritos uma fonte de renda. Pode-se observar algumas semelhanças entre ele e o personagem-escritor de *Caetés*, João Valério, como a função de guarda-livros, o trabalho exercido em um semanário e a escrita de artigos sob encomenda. No entanto, João Valério é

⁵⁸ Acho importante salientar que, embora os três personagens do romance de Graciliano em análise – João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva – possuam conhecimentos referentes à escrituração, e todos deixem este fato evidente, deve-se estabelecer uma diferença entre eles: o primeiro trabalha em uma loja de derivados de cana-de-açúcar, sendo escriturário em uma instituição privada; o segundo, possui conhecimentos de escrituração mercantil, que lhe são úteis na administração da sua própria fazenda, S. Bernardo; e o terceiro personagem trabalha em uma repartição pública.



apenas um colaborador eventual do semanário, enquanto Luís da Silva exerce sua função de jornalista como funcionário, como ele próprio afirma:

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. (p. 45).

Luís da Silva é também o único personagem-escritor, dos romances de Graciliano, que exerce a função de revisor e de crítico literário. Na verdade, não temos noção do teor das críticas por ele feitas, embora alguns de seus comentários nos levem a pensar que sejam resenhas críticas: "[...] recebo de casas editoras de segunda ordem traduções feitas à pressa, livros idiotas, desses que Marina aprecia. Passo uma vista nisso, alinhavo notas ligeiras e vendo os volumes no sebo" (p. 45).

Seus comentários sobre essas críticas restringem-se ao mero juízo de valor. Ele apenas diz se o texto por ele apreciado é bom ou ruim, mas, na maioria das vezes, suas críticas são depreciativas, como se pode ver na seguinte afirmação: "— Ora, muito bem. Isto é tão ruim que eu, com trabalho, poderia fazer coisa igual" (p. 32). Além de depreciativas, as suas críticas são inconseqüentes, já que ele tece comentários negativos sobre autores que ele nem mesmo conhece:

Alguns rapazes vêm consultar-me:
- Fulano é bom escritor, Luís?
Quando não conheço Fulano, respondo sempre:
- É uma besta.
E os rapazes acreditam. (p.46)

Outro alvo de suas críticas são personagens que o cercam e que também arriscam-se a escrever artigos e poemas, como por exemplo, Julião Tavares, seu antagonista, o amigo Moisés, Pimentel e o Dr. Gouveia. Sobre este último ele comenta:

Dr. Gouveia é um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na secção livre de um jornal ordinário. Meteu esse trabalhinho num caixilho dourado e pregou-o na parede, por cima do *bureau*. Está cheio de erros e pastéis. Mas dr. Gouveia não os sente. O espírito dele não tem ambições. Dr. Gouveia só se ocupa com o temporal: a renda das propriedades e o cobre que o tesouro lhe pinga. (p. 8)



Luís da Silva possui uma natureza contraditória, se observado de certos ângulos. Sua atividade enquanto leitor/crítico/escritor é marcada por uma série de contradições. Por exemplo, ele considera que seus escritos não têm qualidade e, mesmo assim, quer publicá-los. Apesar de exercer a função de crítico, o faz a contra-gosto, por considerar esta ocupação entediante; critica os escritores que se vendem e se vende também. Podemos afirmar que estas contradições o definem. Elas podem ser percebidas ao longo da narrativa, como veremos oportunamente em vários exemplos.

Para Luís da Silva, a prática da crítica exige "esforços": não é uma atividade prazerosa. Ele considera suas ocupações "cacetes". Para ele, a leitura de romances – algo inerente ao ofício de escritor, de crítico e de revisor – é uma "maçada" e, do ponto de vista do crítico, todo livro é um "estrupício":

Esforçava-me por me dedicar às minhas ocupações cacetes: escrever elogios ao governo, ler romances e arranjar uma opinião sobre eles. Não há maçada pior. A princípio a gente lê por gosto. Mas quando aquilo se torna uma obrigação e é preciso o sujeito dizer se a coisa é boa ou não é e porque, não há livro que não seja um estrupício, (p. 88; grifos nossos)

O narrador, além de criticar o que outros escrevem, exerce também a auto-crítica, no que se refere a sua produção como escritor. No entanto ele não deixa claro o quê e nem tampouco porque seus poemas, seus artigos e seus outros escritos não são bons. Ele apenas afirma a péssima qualidade deles, chegando quase a ser obsessivo em reconhecer isso. Aponto nesta atitude o espírito contraditório do personagem-escritor: se o que ele escreve é tão ruim assim, e ele demonstra ter consciência deste fato, como pode ter intenção de publicar o que escreve? O exemplo que se segue evidencia a atitude crítica que o personagem-escritor tem para com os seus escritos.

Habituei-me a escrever como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. [...] Um dia, na pensão de d. Aurora, o meu vizinho Macedo começou a elogiar um desses sonetos, que por sinal era dos piores, e acabou oferecendo-me por ele cinquenta mil-réis. (p. 45; grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que Luís da Silva tem uma consciência negativa daquilo que escreve, deixa clara a sua facilidade para escrever: “[...] e posso com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto”. Deixa clara ainda a sua intenção de publicar seus escritos, tal como



os personagens-escritores de *São Bernardo* e *Caetés*, embora reconheça que seus "sonetos não valiam nada". Apesar disto, vende rotineiramente seus produtos (poemas e artigos sob encomenda), evidenciando, assim, mais um aspecto de sua natureza contraditória. Aliás, em vários momentos da narrativa, ele afirma seu ofício de escritor de encomenda e faz diferentes considerações sobre este fato:

Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda força e todo ânimo. De que me servia aquela verbiagem? - "Escreva assim, seu Luís." Seu Luís obedecia. - "Escreva assado, seu Luís." Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesse dos outros. Que miséria! (p. 142)

Um outro exemplo em que o personagem-escritor deixa clara a sua condição de escritor de aluguel é a seguinte passagem: "As vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda" (p. 46).

Não raro, o narrador nos informa sobre o numerário adquirido com a venda de seus escritos – o que o ajudava a suprir suas necessidades –, bem como sobre o tipo de clientela que recorria a seus serviços: "Moisés e Pimentel apareciam-me às vezes, e alguns rapazes acanhados vinham pedir-me em segredo artigos e composições poéticas, que eu vendia a dez, a quinze mil-réis. Isto chegava para o aluguel da casa – e Dr. Gouveia não me importunava" (p. 32).

Luís da Silva ao passar diante de uma livraria – ambiente que outrora lhe fora agradável –, tem uma reação negativa ao ver os livros na vitrine, associa esta exposição à prostituição:

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos de preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros e estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama. (p. 07)

Se a impressão que ele tem é esta, por que gostaria de ter seu nome ali também exposto na capa de seus escritos? Caso isto acontecesse, não se assemelharia ele aos escritores sobre os quais tece comentários reprobatórios? Não estaria ele expondo-se e vendendo-se também? Da mesma forma, não está ele se vendendo quando aceita escrever sob encomenda?



Do ponto de vista do próprio Luís da Silva, aparentemente, não, pois ele – ao enfatizar que executa a tarefa de escrever por encomenda, para satisfazer o desejo do comprador e que assim age por "necessidade" – parece estar tentando justificar sua condição de escritor de aluguel. Com isso, pretende estabelecer uma diferença entre a sua conduta e a dos demais escritores que ele critica, por se "prostituírem" vendendo seus escritos.

Ao longo da narrativa, Luís da Silva comenta frequentemente sua diversificada atividade como escritor. Além de escrever artigos sob encomenda, e de ter escrito um livro de contos, duzentos poemas – que não tendo conseguido publicar, vendeu por necessidade – e da atividade de crítico literário, ele, a partir de um determinado momento da narrativa, é tomado por um súbito desejo de escrever um livro. À medida em que a narrativa evolui para o assassinato de Julião Tavares, essa idéia começa a adquirir novas proporções; o desejo e a idéia do livro tornam-se quase que uma obsessão para ele.

Embora Luís da Silva reitere insistentemente seu desejo de escrever um livro, ele praticamente não nos revela o conteúdo desse livro. Por outro lado, ele vai adiando uma informação mais precisa sobre o tipo de livro que pretende escrever: "Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance" (p. 132). Nesta passagem, o personagem-escritor elabora em sua imaginação o livro que deseja escrever, e que será como ele mesmo diz, "notável". A idéia do livro que persegue Luís da Silva, repetida em diversos momentos da narrativa, funciona como uma espécie de *leitmotif*. O personagem-escritor almeja, com o livro idealizado, os louros da fama e a crítica favorável, o que o aproxima dos outros personagens-escritores de Graciliano Ramos. A vaidade parece ser um ponto comum entre eles, embora o objetivo vislumbrado por cada um seja diferente: João Valério deseja, antes de tudo, impressionar a sociedade provinciana da qual faz parte, e não está preocupado em escrever uma obra que fique para a posteridade; Paulo Honório, embora tencione contar sua história com Madalena para entendê-la, reconhece que gostaria também de ter sua obra publicada e, como empresário pouco honesto que era, já imaginava o "milheiro vendido" graças a elogios comprados que ele faria publicar na imprensa local; Luís da Silva quer, por sua vez, conseguir a notoriedade de um escritor famoso, reconhecido não só em Maceió, mas até mesmo internacionalmente.

Em sua casa, enquanto está "fumando, nu e com as pernas estiradas", Luís da Silva, além de imaginar escrever seu livro, sonha com as consequências benéficas e os privilégios que este livro lhe traria. Para ele esse romance seria motivo de ascensão social,



pois a opinião pública se manifestaria, positivamente ou negativamente, sobre ele. Não importa: falariam nele, seu nome seria lembrado, e a publicação de seu livro provocaria sentimentos como inveja, raiva e ciúmes. Ele tinha a convicção de que iria "crescer muito": teria prestígio, seu nome conquistaria as "cidades grandes" e ele seria parabenizado pela obra que escreveu:

Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. Um sujeito me dirá:

- Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos (p. 132).

Nos seus devaneios, ele se via reconhecido não só em Maceió, mas também nas "cidades grandes" e, até mesmo, internacionalmente: "[...] faria um grande livro, *que seria traduzido e circularia em muitos países.*" (p. 24; grifo nosso)

Mesmo diante da possibilidade de ser preso pelo assassinato de Julião Tavares, Luís da Silva imagina que o simples fato de estar escrevendo um livro na prisão já seria uma fonte de regalias e privilégios.

Faria um livro na prisão. Amarelo, [...]. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos. O carcereiro me pediria umas explicações. Eu responderia: - Isto é assim e assado. Teriam consideração, deixariam-me escrever o livro. Dormiria numa rede e viveria afastado dos outros presos. (p. 211)

Uma leitura pouco atenta de *Angústia* leva o leitor a pensar que o livro de Luís da Silva é apenas uma idéia fixa, uma obsessão, um projeto que não se concretiza. No entanto, uma leitura mais atenta induz o leitor a se questionar se o livro que acabou de ler não seria o livro escrito por Luís da Silva, um texto autobiográfico, como o de Paulo Honório. Alguns indícios levam-me a formular esta hipótese. Em primeiro lugar, o fato de *Angústia* ser narrado em primeira pessoa, e de o narrador contar a história de sua vida. Em segundo lugar, a recorrência de alguns dêiticos ao longo da narrativa:

Afinal, para a **minha** história, o quintal vale mais que a casa. (p. 38);

[...] e se os menciono, é que, escrevendo **estas notas**, revejo-os **daqui**. (p. 39);

[...] Procurando reproduzir **os nossos diálogos**, compreendo que não dizíamos nada. (p. 39)



[...] história que narro. (p. 28)

Além destes exemplos, um outro indício semelhante, que merece ser ressaltado, é a frequência com que o narrador interpela o leitor. A aprovação do leitor quanto aos fatos narrados parece necessária aos personagens-escritores de Graciliano. Nesta obra repete-se o pacto narrativo, fenômeno evidenciado também em *São Bernardo*.⁵⁹

Como vêm, eu tinha boa vontade, (p. 67)

Que é que me podia acontecer? (p. 155)

Foi por aquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembram-se dele. (p. 43)

Considero, porém, que o aspecto de maior relevância no sentido de nos levar a pensar que o livro que estamos lendo é o livro de Luís da Silva, é a estrutura circular que se percebe em *Angústia*. Percebe-se claramente uma continuidade temporal entre o final do último capítulo e o início do primeiro. O livro termina com o paroxismo da crise de delírio de Luís da Silva, crise em que estivera mergulhado por várias semanas, após o assassinato de Julião Tavares: "[...] fazia semanas em que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo". (p. 218) E o primeiro capítulo inicia-se com a afirmação:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas, umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.

Não há como não pensar que a afirmação: "levantei-me" não se refira à saída da crise por ele vivida e apresentada através do longo monólogo interior do capítulo final. Dá-se o mesmo com referência à permanência das "visões que [o] perseguiram naquelas noites compridas".

Outro fato a ser salientado para ilustrar minha hipótese é a oposição entre o passado dos fatos ocorridos, narrados no passado "Levantei-me" e "perseguiam", e o presente da enunciação: "[...] me produzem calafrios". Essa oposição se repete ao longo da narrativa.

Apesar de todas essas evidências, outros indícios, como a afirmação: "Felizmente a idéia do livro que me persegue dias e dias desapareceu." (p. 13), levam-nos a pensar que o

⁵⁹ Ver supra página 63.



protagonista não é o autor da narrativa que estamos lendo – o que configuraria o romance no romance –, mas apenas o narrador da história instituído por Graciliano Ramos. Uma outra possibilidade que me vem ao espírito, seria considerar indícios como este último uma estratégia de Graciliano Ramos para confundir seus leitores.

Na impossibilidade de chegar a uma posição conclusiva sobre esta questão, deixo-a em aberto para que outros estudiosos da obra de Graciliano Ramos reflitam sobre ela.

Um outro fato recorrente em *Angústia* é a presença de personagens-leitores. Há, nesta obra uma peculiaridade que é bem mais marcante do que nas outras obras examinadas neste estudo: grande parte dos personagens estão freqüentemente às voltas com algum tipo de leitura, a começar pelo personagem-escritor. Ele está constantemente com um livro nas mãos. Marina, também, é vista com romances nas mãos, quase sempre desaprovados por Luís da Silva, que os considera fúteis. Personagens periféricos também são personagens-leitores: o avô, que nos tempos de glória era considerado homem instruído, de quem Luís da Silva herdou o gosto pela leitura; o pai do narrador que vivia lendo *Os doze pares de França*, de Carlos Magno; a empregada Vitória que estava sempre lendo jornais, tinha como único objeto de leitura notícias relativas a chegadas e partidas de navios; há ainda, Moisés e Pimentel que mantêm uma relação profissional com o protagonista e que também estão sempre lendo notícias de cunho social e político, nos jornais.

Embora cada um dos personagens se interesse por um tipo particular de leitura, a fuga da realidade parece ser o ponto comum que orienta a escolha da leitura de quase todos eles. Cada um deles parece encontrar na leitura uma forma de evasão.

Para Marina, por exemplo, a leitura dos livros da Biblioteca das moças indica a busca, por ela, de uma realidade idealizada, diferente do mundo sórdido em que ela vivia. A fixação do pai do protagonista, na leitura dos *Os doze pares de França*, também denuncia o desejo que esse personagem tem de se refugiar num passado remoto, e viver as aventuras de grandes heróis.

Quanto a Vitória, seu profundo desejo de evasão pode ser percebido por seu interesse constante pelas notícias referentes ao movimento portuário e ao embarque e desembarque de passageiros ilustres. A fixação de Vitória nesse tipo de leitura leva Luís da Silva a dizer que "ela tem o espírito cheio de barcos" (p. 29).

Assim, para Luís da Silva, como para os demais personagens de *Angústia*, a leitura representa a possibilidade de escapar da realidade que, às vezes, torna-se pesada demais:



O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se. Traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem. (p. 90)

Porém, não é só esta função – a de evasão – que pode ser atribuída às leituras dos personagens. No caso de Marina, na verdade, a leitura servia sobretudo, como um pretexto para entabular conversa com Luís da Silva. Quanto a este, por sua vez, às vezes, fingia também ler no quintal para observar Marina. Esta simulação de leitura serve como um atrativo para a moça e pretexto para o início de conversas.

Além destas razões, para o personagem-escritor, a leitura vai desempenhar uma função fundamental, que é a de estimulá-lo a escrever, pois segundo ele "Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a começar" (p.32).

A leitura, seja como busca do prazer ou busca da evasão, ou seja como objeto de críticas, aparece em *Angústia* como uma idéia obsessiva, o que torna Luís Silva diferente dos outros personagens-escritores de Graciliano apresentados nas obras que compõem a presente tríade. Talvez, por ser este o único personagem-escritor que faz do ofício de escritor uma profissão remunerada e esteja ou se ache capacitado para tal. A leitura, neste caso, seria um instrumento auxiliar de sua profissão.

No entanto, Luís da Silva é o único personagem-escritor que não informa ao leitor nem o tema, nem as preocupações formais que o cercam na escrita em potencial de seu livro. O livro de Luís da Silva torna-se uma angústia não só para o personagem-protagonista, mas também para o leitor que o vê muito mais como um crítico da obra alheia, não exercendo a crítica literária, mas a crítica atroz, negativa e, como já disse reprobatória dos escritos de outros.



REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Nara Maria. A literatura voltada sobre si mesma. In: *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 54-72.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ARRIGUCCI, Davi. Convergências, divergências: o círculo e a espiral. In: *O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 167-209.
- ATHAÍDE, Tristão de. Os ramos de Graciliano. In: *Viventes das Alagoas*. RAMOS, Graciliano. São Paulo: Record, 1984. p. 193-197.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: *Leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 119-131.
- _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Linguagem e metalinguagem em João Cabral. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 137-159.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora Unb, 1998.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOURNEUF, R. & OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRADBURY, Malcom & MC. FARLANE, James. (Org.) *Guia geral do modernismo 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos*. Fortuna crítica, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.



- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CARPAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: *Angústia*. RAMOS, Graciliano. São Paulo: Record, 1994.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *Aponta do romance: uma interpretação de Angústia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos - estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1975.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- DE MAN, Paul. La lectura y la historia. In: *La resistencia de la teoría*. Madrid: Distribuidora Visor, 1990. p. 87-111.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- FARIA, Zênia de. A ficção como crítica. In: *Signótica*, Goiânia, n. 3, p. 145-160, jan/dez. 1991.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- FIGUEIREDO, Eurídice. La Réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago. In: *Métissages*, Québec, volume 25, n. 3, p. 27-38, hiver 1992-1993.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história: O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- GARBUGLIO, José Carlos et alii. *Graciliano Ramos: Antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1997.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1948, p.41.
- _____. *Journal des faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1972.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- IBSCH, Elrud. La réception littéraire. In: ANGENOT, M.; BESSIÈRE, J. (Org.) *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*. Paris: Presses Universitaire de France, 1989.



Michele Giacomet

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 34-62.

_____. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999. p.118-162.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique. (bis) Poétique* n. 14, Paris: Seuil, 1983. p. 416-434.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Record, 1989.

LUCAS, Fábio. Considerações sobre a ficção: alguns problemas universais. In: *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973, p. 77-92.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o grande Inquisidor. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Record, 1994.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. *Ficção e mito: à procura de um saber*. Goiânia: CEGRAF-UFG, 1992.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.

MOURAO, Rui. A estratégia narrativa de *São Bernardo*. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*. Fortuna crítica, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v. 2. p. 165-174.

_____. *Estruturas - ensaio sobre o romance Graciliano*. Belo Horizonte: Tendência, 1969.

NOGUEIRA, Heloísa Guimarães Peixoto. Em questão a autobiografia. *Cânones e contextos*. Rio de Janeiro, volume 2, s/n. p. 435-439, 5º Congresso Abralic-Anais, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Naissances du roman*. Paris: Klincksieck, 1995.

RAIMOND, Michel. *La crise du roman*. Paris: Corti, 1985.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 42 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *Caetés*. 24 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *São Bernardo*. 63 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

REIS, Carlos & LOPES, Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul. La marca dei pasado. In: *História y grafia*, n. 13, México: UIA, 1999, p. 157-265.

_____. Monde du texte et monde du lecteur. In: *Temps et récit 3*. Paris: Seuil, 1998. p. 284-328.



- . _____. Para una teoria do discurso narrativo. In: *Semiosis*, México, n. 22-23, p. 19-42, jun/dez, 1989.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1972.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHÜLER, Donald. *A teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Transgressão e conquista: O conquistador. In: *As razões do imaginário: comunicar em tempo de revolução. 1960-1990 - A ficção de Almeida Faria*. Salvador: Editus, 1998.
- SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade - desacertos de um consenso*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- TADIE, Jean Yves. *A crítica literária no Século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça. A escrituração da escrita. Uma leitura dos romances de Graciliano Ramos. In: *A escrituração da escrita*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. p. 397-420.
- TODOROV, Tzvetan & DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998.