

**MARCOS VINÍCIUS LIMA DE ALMEIDA**

**NARRATIVAS DA FRONTEIRA:  
INTERFACES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA NAS  
MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS**





COLEÇÃO E.BOOKS | FAPCOM

JORNALISMO

**NARRATIVAS DA FRONTEIRA:  
INTERFACES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA NAS  
MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS**

**MARCOS VINÍCIUS LIMA DE ALMEIDA**

**NARRATIVAS DA FRONTEIRA:  
INTERFACES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA NAS  
MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS**

---



FAPCOM

## **Coleção E.books FAPCOM**

A **Coleção E.books FAPCOM** é fruto do trabalho de alunos de graduação da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação. Os conteúdos e temas publicados concentram-se em três grandes áreas do saber: filosofia, comunicação e tecnologias. Entendemos que a sociedade contemporânea é transformada em todas as suas dimensões por inovações tecnológicas, consolida-se imersa numa cultura comunicacional, e a filosofia, face a esta conjuntura, nos ocorre como essencial para compreendermos estes fenômenos. A união destas três grandes áreas, portanto, nos prepara para pensar a vida social. A **Coleção E.books FAPCOM** consolida a produção do saber e a torna pública, a fim de fomentar, nos mais diversos ambientes sociais, a reflexão e a crítica.

### **Conselho Científico**

Antonio Iraildo Alves de Brito  
Claudenir Modolo Alves  
Claudiano Avelino dos Santos  
Jakson Ferreira de Alencar  
Márcia Regina Carvalho da Silva  
Valdir José de Castro

### **Livros da Coleção E.books FAPCOM**

A COMUNICAÇÃO NA IGREJA CATÓLICA LATINO-AMERICANA  
Paulinele José Teixeira

ASCENSÃO DIALÉTICA NO BANQUETE  
Iorlando Rodrigues Fernandes

COMUNICAÇÃO E AMBIENTE DIGITAL  
Cinzia Giacinti

A ONTOLOGIA DA ALMA EM SÃO TOMÁS DE AQUINO  
Moacir Ferreira Filho

PARA REFLETIR O QUE A GENTE ESQUECIA:  
ANÁLISE DE VIDEOCLIPES DA BANDA O RAPP  
Talita Barauna

Direção Editorial  
*Claudio Avelino dos Santos*

Coordenação Editorial  
*Claudenir Módolo Alves*  
*Márcia Regina Carvalho da Silva*

Produção Editorial  
*Editora Paulus*

Capa  
*Gledson Zifssak*

Diagramação  
*Rafael Costa*

Revisão Gramatical  
*Cícera Gabriela Souza Martins*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Almeida, Marcos Vinícius Lima de  
Narrativas da fronteira [livro eletrônico] : interfaces entre jornalismo e literatura nas  
Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos / Marcos Vinícius Lima de Almeida. -- São Paulo :  
Paulus, 2016. -- (Coleção E.books FAPCOM)  
740 Kb ; ePUB

Bibliografia.  
ISBN 978-85-349-4498-4

1. Jornalismo e literatura 2. Livro-reportagem 3. Memória 4. Ramos, Graciliano, 1892-1953.  
Memórias do cárcere I. Título. II. Série.

16-09227

CDD-070.4

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Jornalismo literário 070.4
2. Livro-reportagem : Jornalismo 070.4

**© PAULUS – 2016**

Rua Francisco Cruz, 229  
04117-091 – São Paulo – (Brasil)  
Tel. (11) 5087-3700 – Fax (11) 5579-3627  
www.paulus.com.br  
editorial@paulus.com.br  
ISBN: 978-85-349-4498-4

## *Dedicatória*

Em primeiro lugar, aos familiares, e também aos colegas que se tornaram amigos nesses quatro anos. Aos professores da Fapcom que, ao contribuírem com a minha formação, ajudaram na ampliação do conhecimento que se materializa nesse trabalho. Em especial, ao orientador, professor Dr. Gustavo Rick Amaral, e aos integrantes da banca de qualificação, professora Ms. Fernanda Iarossi Pinto e Ms. Nádia Maria Lebedev Martinez, cuja atenção generosa ao projeto, acompanhada de pontuações e comentários pertinentes, enriqueceram significativamente a execução deste trabalho.

# Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Deus pelo dom da vida e pelas obras providenciais que vem operando em mim.

Agradeço a minha família por todo apoio concedido ao longo do curso, aos meus amigos que sempre me incentivaram na caminhada de fé, à Paróquia Nossa Senhora da Paz de Ferraz de Vasconcelos e seus agentes de pastoral, em especial ao pároco, Padre José Eduardo Ferreira, pelos conselhos e instruções; a Nathália Petraconi, pelo carinho e diálogos acadêmicos; ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Monticelli, pelos ensinamentos, empenho, colaboração, conselhos e incentivos para a elaboração deste trabalho. Ao Prof. Ms. Domingos Zamagna, pelos conselhos e correções e ao Prof. Ms. Giovanni Vella.

Enfim, agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que este trabalho fosse elaborado, em especial, a todos os professores e funcionários da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM).

*Em sua mais alta encarnação, o gênio é aquele que cria para que seja honrado, aos olhos de todos e a seus próprios olhos, o último dos miseráveis no fundo de uma cela mais escura. Por que criar se não for para dar um sentido ao sofrimento, nem que seja para dizer que ele é inadmissível? A beleza surge neste momento dos escombros da injustiça e do mal. O fim supremo da arte é então confundir os juízes, suprimir toda acusação e tudo justificar, a vida e os homens, uma luz que não é a beleza porque é a verdade. Nenhuma grande obra de gênio jamais foi verdadeiramente fundada sobre o ódio ou desprezo. Em algum lugar do seu coração, o verdadeiro criador sempre acaba se reconciliando.*

*Albert Camus*<sup>1</sup>

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

— *Mucambos, informou Tavares.*

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

*Graciliano Ramos*<sup>2</sup>

---

1 O artista na prisão in: *A inteligência e o cadafalso*. 2010, p. 75

2 *Memórias do cárcere*, 2004, p. 61.

# Sumário

|  |     |
|--|-----|
| Introdução   |     |
| 1.1 O artista na prisão .....                                      | 10  |
| 1.2 Estado da arte .....   | 13  |
| 1.3 New criticism e estudos culturais: tensões metodológicas ..... | 24  |
| CAPÍTULO I   |     |
| Memória e reportagem .....   | 30  |
| 1.1 Relações entre memória e Reportagem .....                      | 30  |
| 1.2 Aspectos biográficos .....                                     | 30  |
| 1.3 A escritas das <i>memórias</i> .....                           | 37  |
| 1.3.1 O problema da subjetividade .....                            | 42  |
| 1.3.2 O livro-reportagem depoimento .....                          | 62  |
| 1.3.3 Action-Story .....   | 74  |
| CAPÍTULO II  |     |
| Leitura Cerrada .....  | 79  |
| 2.1 Maquinaria da composição .....                                 | 79  |
| 2.1.2 Viagens, capítulo 3 .....                                    | 80  |
| 2.1.3 Viagens, capítulo 4 .....                                    | 92  |
| 2.2 Síntese da leitura .....                                       | 101 |
| Considerações Finais .....   | 106 |
| Referências .....  | 108 |

# Introdução

## 1.1 O artista na prisão

Maceió, Alagoas, 3 de março, 1936. Um jovem tenente do Exército Brasileiro, sob as ordens do General Newton Cavalcanti, chega à casa de Graciliano Ramos. O relógio marca 19h. Ao longo daquele dia, amigos e parentes haviam alertado o escritor sobre a possibilidade de ser preso. Há duas semanas, ele ainda exercia o cargo de diretor da Instrução Pública de Alagoas, mas foi orientado por Rubem Loureiro, filho do Governador do Estado à época, a se desligar do cargo. Recusou-se a sair por conta própria. Foi demitido.

Naquela noite de março, Graciliano estava elegantemente vestido de terno e gravata, quando o tenente entrou na casa para enquadrar um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos. “Que demora, tenente! Desde meio-dia estou à sua espera”, disse Graciliano. “Não é possível!”, espantou-se o oficial. “Como não? Está aqui a valise pronta, não falta nada”, disse o escritor. O tenente então respondeu: “Vai apenas essa maleta? Aqui entre nós posso dizer: acho bom levar mais roupa. É um conselho”<sup>1</sup>.

No dia seguinte, Graciliano embarcava em um trem da Great Western, com destino ao Forte das Cinco Pontas, em Recife. Foi então jogado no porão do navio Manaus e levado com outros presos ao presídio de Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Sem qualquer processo penal formalizado, o escritor ficou na cadeia durante dez meses. Ele foi solto no dia 13 de janeiro de 1937, sob decisão do Supremo Tribunal Militar<sup>2</sup>.

---

1 RAMOS, Graciliano. 2004, p. 47-48.

2 “Às 16 horas do dia 11 janeiro de 1937, o chefe de polícia recebeu em seu gabinete o seguinte telegrama assinado pelo secretário do Interior de Alagoas, Córrea Neves: ‘Resposta oficial 370. Informo V. Exa. Não haver inconveniente libertação de Graciliano Ramos. Atenciosas atenções.’ MORAES, Dênis de. 2012. O velho graça, p. 146.

A experiência na cadeia foi relatada na obra *Memórias do Cárcere*, publicada postumamente, em 1953. Graciliano morreu de câncer no pulmão, alguns meses antes de ver o livro chegar ao público. A obra estava inacabada, faltando a escrita do último capítulo. Que, segundo o filho do escritor, Ricardo Ramos, teria um aspecto literário<sup>3</sup>.

A questão norteadora que guia a pesquisa aqui apresentada é a seguinte: é possível que uma narrativa memorialística apresente características que a aproximem de uma reportagem?

Parte-se da seguinte hipótese: uma narrativa memorialística pode se aproximar das características de uma reportagem.

O tema do presente trabalho está situado, portanto, nas relações entre Jornalismo e Literatura, mais especificamente no âmbito do Jornalismo Literário, através da aproximação entre memória e reportagem. Essa aproximação, como se verá no desenvolver do trabalho, é possível através de uma ligação entre a noção de memória e o conceito de reportar, que é a essência da reportagem.

O objetivo geral é contribuir para o campo teórico do Jornalismo ao explorar a relevância das *Memórias do Cárcere* de Graciliano na área do Jornalismo Literário. Os objetivos específicos são: 1) Relacionar o conceito de memória e o conceito de reportar; 2) Explicitar o conceito de livro-reportagem apresentada por Edvaldo Pereira Lima; 3) Comparar o conceito de livro-reportagem-depoimento com a obra *Memórias do Cárcere*; 4) Identificar os pontos de convergência e divergência entre a obra de Graciliano Ramos e o Jornalismo Literário.

Ao eleger as *Memórias do Cárcere* como objeto de pesquisa, o presente trabalho pretende demonstrar que, embora seja um relato autobiográfico, a obra possui convergências com o Jornalismo Literário e características que tangenciam o conceito de livro-reportagem.

Esta monografia insere-se na Linha de Pesquisa 1 – Comunicação: sociedade, educação e cultura. Embora trate de

---

3 RAMOS, 2004, p. 319.

questões relacionadas à Teoria do Jornalismo, em especial com relação à caracterização do gênero Jornalismo Literário, o objeto de pesquisa traz contornos de questões relacionadas também a sociedade, educação e cultura. Relaciona-se à sociedade ao tratar de tensões sociais, a violação de direitos humanos e os efeitos do poder totalitário. Relaciona-se com a educação pela relevância dessa obra para entender a Era Vargas. Liga-se à cultura pela figura do escritor, um dos maiores nomes da literatura em Língua Portuguesa e Universal.

O trabalho está organizado da seguinte forma: na seção subsequente, *Estado da Arte*, levam-se em conta trabalhos que estabelecem uma relação de Graciliano Ramos com o jornalismo a partir das crônicas (GALINA, 2007; SALLA, 2005; 2010), ou pela atuação em redações (COSTA, 2005; MORAES, 2012), como também se apresentam os indícios que apontam possibilidades de ligação dessa obra ao Jornalismo Literário, a partir dos autores que tomamos como referencial teórico (BOSI, 1995; BULHÕES, 2007; CÂNDIDO, 2006a; COSSON, 2007; LIMA, 2009; PENA, 2013). Em seguida, explicitamos nosso método de trabalho, na seção *New Criticism e Estudos Culturais*, onde será abordada a estratégia metodológica que vamos percorrer e o porquê da escolha da leitura cerrada como forma de abordagem do texto, apesar de suas limitações.

No capítulo um, *Memória e Reportagem*, levando em conta aspectos biográficos e o contexto da escrita, é apresentada a relação entre esses dois conceitos, a partir da noção de reportar. Além disso, ao aprofundar os indícios que levam a uma leitura de Memórias do Cárcere no campo do Jornalismo Literário, tratamos da problemática da subjetividade envolvendo as narrativas de testemunho, a partir das reflexões de Sarlo (2007) e Benjamin (1994) como também da questão do conceito de Literatura (CÂNDIDO, 2004; CULLER, 1999; EAGLETON, 2003), para posteriormente explorar a aproximação da obra com a noção de livro-reportagem-depoimento, proposta por Lima (2009).

No capítulo dois, *Leitura Cerrada*, aplica-se o método da Close Reading como instrumento de verificação dos elementos

que compõem o texto de Graciliano, com o objetivo de verificar as possibilidades de aproximação de Memórias do Cárcere com livro-reportagem-depoimento e do jornalismo de maneira geral.

Nas considerações finais, apontamos os resultados da nossa reflexão e sugerimos a possibilidade de aproximação de Memórias do Cárcere ao campo do Jornalismo Literário.

## 1.2 Estado da Arte

A relação da obra de Graciliano com o Jornalismo já foi explorada em pesquisas de grande relevância, mas sempre pelo estudo das crônicas (há registros que apontam publicação de textos entre 11 e 13 anos de idade)<sup>4</sup> ou pelo viés sumariamente biográfico (atuou como revisor e colaborador durante grande parte da vida). A crônica é comumente considerada um gênero ao mesmo tempo jornalístico e literário. “Uma forma híbrida, portanto vivendo condição ambivalente”<sup>5</sup>, daí depreende-se o fato de associar a atividade do escritor à do jornalista. Este trabalho, embora leve em conta essas contribuições, busca uma nova perspectiva: propõe aproximar a produção memorialística de Graciliano, na obra *Memórias do Cárcere*, do jornalismo com viés literário.

No que diz respeito ao estudo das crônicas, destaca-se o trabalho de Thiago Mio Salla, organizador da obra *Garranchos*, publicada em comemoração aos 120 anos de nascimento do escritor alagoano<sup>6</sup>. No artigo *Entre a literatura e o jornalismo: as crônicas de Graciliano Ramos*, Salla (2005) afirma que a lista de poetas e romancistas brasileiros que colaboraram em jornais e revistas é longa:

---

4 “As produções adolescentes publicadas por Graciliano nos jornais de tiragem e circulação restritas *O Dilúculo* e *Echo Viçosense*, quando ele tinha apenas entre 11 e 13 anos de idade”. SALLA, Thiago Mio. *Garranchos e outros Ramos*. In: RAMOS, Graciliano, *Garranchos*, 2013, p. 18.

5 BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007, p. 47.

6 Foi a partir de sua tese de doutorado que Tiago Mio Salla propôs a publicação dos textos que compõem a coletânea *Garranchos*. GONÇALVES FILHO, Antônio, *Garranchos e O Velho Graça iluminam o percurso do alagoano Graciliano Ramos*, Estadão, 19/10/2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,garranchos-e-o-velho-graca-iluminam-o-percurso-do-alagoano-graciliano-ramos,948055>>. Acessado em: 23/09/2105.

José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, Rachel de Queirós, Jorge Amado, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond, entre muitos outros. Tais autores, portanto, participaram com regularidade da história do jornalismo brasileiro<sup>7</sup>. A maioria da produção desses autores resumia-se a crônicas. Graciliano, por sua vez, embora sempre valorizado por seus romances, deixa sua marca na imprensa nacional<sup>8</sup>.

Já na tese de doutorado *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*, defendida na Universidade de São Paulo, o pesquisador se aprofunda na produção de crônicas do escritor, tratando da produção de Graciliano na revista *Cultura Política*, revista editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), instrumento do Estado Novo. Graciliano colaborou com a revista durante o ano de 1941, anos depois de sair da prisão. De acordo com Moraes (2012), o DIP instituiu uma espécie de mercado de trabalho paralelo para jornalistas e intelectuais. Enquanto um jornalista ou redator na imprensa privada não ganhava mais que 800 mil réis por mês, o DIP chegava a pagar 100 mil réis por cinco laudas. Logo, não é difícil entender porque autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Érico Veríssimo, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Cecília Meireles escreviam para publicações governamentais.

Com uma média de 250 a 300 páginas, a revista capitaneada por Cassiano Ricardo, um dos intelectuais mais destacados a serviço do Estado Novo, seduzia os escritores porque não exigia alinhamento ideológico automático. Graciliano hesitou diante do convite de Almir de Andrade, mas não estava em condições de recusar oferta de trabalho. Suas tarefas, revisão de originais e uma crônica mensal para a seção “Quadros e Costumes do Nordeste”, indicavam que não precisava necessariamente empunhar a pena a favor da ideologia do regime, mas também não poderia entrar em conflito<sup>9</sup>. Por outro lado, aborrecia Graciliano revisar e copidescar artigos que enalteciam o Estado Novo. Eneida de Moraes, certa vez, o admoestou por esse complexo de culpa: “Mas, Graça, precisas viver, que diabo! Só sabes escrever, que outra coisa poderias fazer?”, disse. Ao que Graciliano respondeu: “Mas é sujeira”<sup>10</sup>.

---

7 SALLA, 2005, p. 1.

8 Ibidem, p. 2.

9 MORAES, 2012, p. 180-181.

10 Ibidem, p. 183.

Segundo tradição constituída, convencionou-se tratar as colaborações de Graciliano publicadas em *Cultura Política* como crônicas. A própria revista assim o faz, logo na primeira participação do artista: “o autor desta crônica tomou a seu encargo fixar quadros e costumes da região do Brasil onde nasceu e viveu mais de trinta anos: o Nordeste”. Postumamente, como se sabe, os “Quadros e costumes” foram reunidos em *Viventes das Alagoas*, um volume designado como sendo de “crônicas”, assim como seu congênere, *Linhas Tortas*. Estudos que apenas citam ou se dedicam a uma análise mais detida dos textos vão pelo mesmo caminho. Ledo Ivo, no ensaio “O mundo concentracionário de Graciliano Ramos”, apesar de não enquadrar tais escritos num *ethos* cronístico, vale-se de categoria similar, definindo-os como “jornalismo literário” (SALLA, 2010, p. 327).

Ainda de acordo com Salla (2010), a crônica, por mais que utilize artifícios narrativos distintos daqueles que norteiam a notícia e a reportagem, compartilha o mesmo espaço.

(...) o entretenimento e o lirismo pressupostos devem ser vistos como artifícios para a apresentação de noções e conceitos úteis ao receptor, com um tratamento próximo daquilo que se entende por Literatura, sem de lado, contudo, suas pretensões de verdade, o que confere a tais composições certa perenidade e enobrecimento em meio ao contexto efêmero, apressado e referencial do jornal diário.

Por mais que se distancie literariamente, a vida real da crônica está na publicação para a qual ela foi pensada, pois cabe a seu autor se adequar às diretrizes desta, aos leitores, ao espaço restrito ocupado, enfim, sujeitar-se a todo horizonte comunicativo e circunstancial do processo de construção do texto (SALLA, 2010, p. 329).

Para Bulhões (2007), a crônica brasileira é devedora de uma tradição francesa que remonta o século XIX.

(...) recém-chegada da França, a crônica aparece no Brasil com designação genética e imprecisa do *folhetim*, nomeação que indicava (...) o espaço físico da folha de jornal, o rodapé. Mas já por esses tempos ela expõe alguns traços da índole a ser futuramente reconhecida: o de se permitir entremear o comentário

despretensioso do dia a dia com alguma observação grave ou contundente; e o de se marcar pela leveza estilística (BULHÕES, 2007, p. 48).

De acordo com Salla (2010), a produção de Graciliano na revista *Cultura Política*, no entanto, apenas tangencia o conceito tradicional de crônica. A grande maioria dos textos tem como objeto personagens, práticas e eventos recuados no tempo, num distante passado sertanejo<sup>11</sup>. Por outro lado, as produções do escritor para periódicos englobam um vasto período. Começam durante sua primeira permanência no Rio de Janeiro em agosto de 1914, de onde envia crônicas para o *Jornal de Alagoas* e depois para o *Paraíba do Sul*. Naquele momento, o Rio de Janeiro era um polo de modernização, a capital política e cultural do Brasil. A geração de Graciliano insere-se, portanto, num contexto de predominância de um discurso que procura desnudar a “realidade” do país<sup>12</sup>.

(...) de acompanhar o processo de modernização do Brasil, marcado pelos contrastes entre bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria, em que se mesclavam o próprio mundo moderno e traços remanescentes de estruturas arcaicas da sociedade tradicional. Desejando fazer crônica, o escritor alagoano não poderia evitar a literatura: o gênero já havia assumido sua feição ficcional mais evidente. Retomando a velha fórmula horaciana, Graciliano buscava não só deleitar, mas ensinar. Na medida do possível, evitava a comoção, que ele muito provavelmente associava à emoção romântica. Suas crônicas são marcadas por um certo tom de denúncia, comentando fatos e situações e aprofundando questões, tanto por meio do tom leve e bem-humorado da própria crônica, como pela descrição realista. (SALLA, 2005, p. 5).

Outro estudo que opera uma relação do escritor alagoano a partir das crônicas é desenvolvido por Carolina Beal Galina, na tese de mestrado *O Diálogo Entre Ficção e Realidade em Linhas Tortas, de Graciliano Ramos*. Para Galina (2007), o suporte concreto, o

---

11 De certa forma, essa foi uma maneira de escapar da linha editorial da revista, órgão oficial do regime Vargas. Cabe ressaltar também aqui que a memória é um elemento importante na construção do texto. De acordo com Salla: Em caráter episódico, os “Quadros e Costumes” apresentavam também passagens de cunho memorialístico, ensaiando um processo que seria concretizado, alguns anos depois, com o volume *Infância* (SALLA, 2010, 341).

12 SALLA, 2005, p. 5.

espaço do jornal, já limita a crônica a certas características, promove, portanto, a aproximação com o jornalismo.

Na crônica, a narração de fatos recorrentes a um período acaba por compor um quadro de uma época vivenciada pela sociedade na qual é produzida, contando com o suporte dos métodos, técnicas e tecnologias próprias a esta sociedade em tal conjuntura histórica. Estes fatores externos influenciam a criação do próprio texto, não só no que se refere à questão de temática, mas também na estrutura interna do gênero: afinal, escrever para um jornal envolve diversos elementos típicos desta “indústria”. O próprio espaço determinado pelo periódico ao cronista, por exemplo, já é um elemento limitador (GALINA, 2007, 38-39).

De certo modo, a crônica se alimenta da convivência com o ambiente jornalístico, ao mesmo tempo que traz certo frescor e liberdade<sup>13</sup>. A ligação da crônica com jornalismo, no entanto, não é apenas física, a própria etimologia do termo traz certo esclarecimento: o termo deriva de *chronos*. Sendo assim, mostra o caráter de registro do tempo, da época, certa natureza historiográfica<sup>14</sup>.

Levando em conta os trabalhos desses pesquisadores, a originalidade e relevância do presente trabalho é relacionar as *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos com o Jornalismo Literário. Tentar encontrar elementos que caracterizam essa obra específica no universo do Jornalismo Literário.

Além da originalidade da abordagem, outro fator determinante para relevância da pesquisa é justamente o fato de explorar um “vazio teórico”, referente à produção conceitual que abarca o universo do livro-reportagem. Segundo Edvaldo Pereira Lima, “Não apenas a produção brasileira é quase inexistente como também os estudos elaborados em universidades norte-americanas (...), há carência de trabalhos que formem um patamar conceitual básico” (LIMA, 2009, p. 4).

---

13 BULHÕES, 2007, p. 50.

14 Idem.

Cabe, no entanto, perguntar: além da originalidade da abordagem e do fato de explorar um “vazio teórico”, por que optar pela escolha desse objeto? Por que *Memórias do Cárcere* e não, por exemplo, as memórias de qualquer outro escritor?

A resposta para essa pergunta é, ao mesmo tempo, simples e complexa. Em última análise, a escolha do objeto esbarra na motivação pessoal: o autor do trabalho nutre certo afeto pela obra do escritor alagoano, em especial pelos romances.

Por outro lado, há vários indícios que apontam para essa convergência de Jornalismo e Literatura nas *Memórias do Cárcere*. O próprio Edvaldo, ao tratar da relação do romance realista e o *new journalism*, sugere a hipótese de que “essa influência [do Realismo no Jornalismo] aconteceu na revista *O Cruzeiro* dos anos 1950, influência trazida pelo realismo social brasileiro de Jorge Amado, Érico Veríssimo e sobretudo Graciliano Ramos” (LIMA, 2009, p. 245).

Cabe atentar para o enfático “sobretudo” antes de Graciliano Ramos.

Lima volta à questão, no artigo *Registros breves para uma história futura do Jornalismo Literário* publicado em seu site:

No caso brasileiro, um grande pioneiro dessa interface histórica foi Euclides da Cunha em “Os Sertões”, assim como encontramos em Graciliano Ramos um ótimo expoente do realismo social na nossa literatura. Pode-se perceber um pouco da influência dessa literatura em algumas das reportagens que marcaram época na fase de ouro da revista “O Cruzeiro”, nos anos 1950 (LIMA, sd).

Essa fala de Lima se aproxima da perspectiva de Bulhões (2007): a Literatura não se ocupa apenas do universo ficcional-fantástico, mas em alguns casos busca uma aproximação com fatos.

Não é preciso ser um arqueólogo de livros para se perceber que muitos dos maiores escritores literários lidaram com uma matéria que parece ter plantado os pés na chamada facticidade. No Brasil, dois grandes exemplos vêm de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*

(1902), e Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere* (1953). Nesses casos, os autores teriam evitado a realização fabulativa, pois buscaram retratar realidades históricas testemunhadas por eles próprios, com Euclides da Cunha reportando os acontecimentos da Guerra de Canudos (1896-1897) e Graciliano relatando sua prisão entre 1936 e 1937 (BULHÕES, 2007, p. 20).

Outro indício que aponta para a necessidade de investigar *Memórias do Cárcere* vem de dois teóricos da literatura brasileira: Alfredo Bosi (1995) e Antônio Cândido (2006a).

Em Alfredo Bosi (1995), no artigo *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere* — embora o viés seja a relação entre História e Literatura — há uma argumentação que investiga como a memória de fatos históricos se faz construção pessoal sem descartar o compromisso com a realidade objetiva. Segundo Bosi, mesmo claramente distante do discurso histórico, a escrita do testemunho não aceita confundir-se com a prosa de ficção.

Do mesmo modo, o olhar perspicaz, coisa sempre rara, vê o que passa despercebido à maioria desatenta. Nesse caso, a verdade subjetiva de uma só testemunha poderá valer pela verdade objetiva que a História pretende guardar e transmitir. Nas palavras do autor: “A existência anormal obrigava-me a considerar verdadeiro o relato singular, a princípio com relutância, depois a dizer comigo mesmo que as coisas não se poderiam passar de maneira diferente” (BOSI, 1995).

Bosi é categórico ao falar das *Memórias de Graciliano*: “a verdade subjetiva de uma só testemunha poderá valer pela verdade objetiva”. A esse respeito, é necessário levar em conta as contribuições de Beatriz Sarlo (2007) sobre a retórica testemunhal e a guinada subjetiva, na obra *Tempo Passado*.

De acordo com Sarlo (2007), nas ditaduras latinas americanas, os relatos testemunhais ancorados na memória e na subjetividade assumiram um aspecto de dever. Como as fontes tradicionais foram destruídas pelos governos de exceção, na tentativa de apagar seus crimes, o testemunho se configurou como uma narrativa de contrapoder, inclusive ganhando status jurídico,

e possibilitando a condenação de crimes do terrorismo de estado: “Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos da memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido” (SARLO, 2007, p. 20).

Já Antônio Cândido (2006a), no ensaio *Ficção e Confissão*, aponta uma tendência natural na obra de Graciliano como um todo que, segundo o crítico, tende da ficção pura para o relato não-ficcional. Começa em *Caetés*, como pura ficção e descamba nos relatos informacionais de *Viagens* (CÂNDIDO, 2006a, p. 90).

As colocações do crítico fornecem também fortes indícios de que *Memórias do Cárcere* se situada no meio do caminho entre a ficção e informação. Entre a Literatura e Jornalismo. Portanto, são mais um ponto que impele o desenvolvimento de um estudo mais aprofundado nas relações de Jornalismo e Literatura nessa obra específica de Graciliano Ramos.

Além destes dois renomados teóricos da Literatura, chama também a atenção o trabalho realizado pela jornalista e pesquisadora Cristiane Costa (2005), na obra *Pena de Aluguel*, que traça um panorama histórico-social da relação dos escritores com a atividade jornalística.

O que é um autor jornalista e um autor literário? Como e quando os dois campos se constituem em separado? Quais as diferenças entre o trabalho do escritor na literatura e na imprensa? De que modo os dois gêneros se cruzam? A partir de que momento as hierarquias entre eles são naturalizadas?

Se na fase dos grandes publicistas, como Hipólito da Costa; dos políticos-jornalistas-escritores, como José Bonifácio; e mesmo na dos polígrafos, como Olavo Bilac, os dois tipos de homens de letras ocupavam praticamente o mesmo espaço no jornal e na vida literária, a partir da virada do século XX a literatura se constituiu como um campo separado, em que um ideal de arte pura e desinteressada se contrapõe à possibilidade de profissionalização, sinônimo de massificação, do texto jornalístico (COSTA, 2005, p. 13).

De acordo com a pesquisadora, o processo de separação entre os gêneros se exacerba entre as décadas de 20 e 50, que “não por

acaso, coincide com o primeiro boom do mercado editorial brasileiro e com a crescente industrialização dos jornais”<sup>15</sup>.

Se por um lado o mercado editorial avança, criando seus primeiros *best-sellers*, paralelamente aumenta a necessidade de profissionalização e especialização da atividade jornalística, o que, paradoxalmente, acaba atraindo escritores já consagrados, como Graciliano Ramos, que passam “a ser incorporados não mais como cronistas, críticos ou articulistas, mas como mão de obra interna, em geral vestindo o uniforme do copidesque”<sup>16</sup>.

Curiosamente, será por meio do trabalho na imprensa de um Oswald de Andrade, de um Carlos Drummond de Andrade e de um Graciliano Ramos, a partir dos anos 20, que a literatura (ou, antes, o beletrismo) será expulsa do jornal. Limpando o terreno para uma separação radical das técnicas literárias e jornalísticas, que culminou com a importação do modelo americano de objetividade, nos anos 50, esses escritores transformaram sua busca por um texto moderno, expurgado de barroquismos e seco de adjetivos, numa cruzada contra ornamentos e penduricalhos na imprensa” (COSTA, 2004, p. 15).

O trabalho de Cristiane Costa oferece, portanto, a possibilidade de uma leitura de contexto, do encontro com Graciliano Ramos enquanto jornalista-escritor ou escritor-jornalista.

Contudo, é necessário compreender as dificuldades de aproximação entre Jornalismo e Literatura e da constituição de um terceiro gênero: o Jornalismo Literário. Essas dificuldades são apresentadas por três autores que tomamos como base, Lima (2009), Pena (2013) e Cosson (2007).

Segundo Felipe Pena:

Ao longo da História, vários teóricos tentaram definir essa junção como gênero específico. Entretanto, se o princípio básico é o da transformação e da transitoriedade, a missão torna-se impossível. Então, a única alternativa é propor uma aproximação

---

15 COSTA, 2004, p. 13.

16 Ibidem, p. 14.

conceitual, identificando subdivisões de acordo com o momento histórico (PENA, 2013, p. 20).

A pretensão do presente trabalho se localiza justamente no campo da aproximação. Afinal, entende-se a dificuldade em promover uma categorização sistemática de um discurso híbrido, que contém elementos factuais e literários.

Cabe atentar que a aproximação a ser promovida por este trabalho pretende escapar das dicotomias rígidas, entre fato contra *ficção*, *objetivo* contra *subjetivo*. Pretende-se transitar nas fronteiras do discurso.

De acordo com Rildo Cosson:

A distinção entre jornalismo e literatura (...) não acontece simplesmente pela força da oposição entre o factual e o ficcional. O estatuto literário de um texto não é dado apenas pela sua ficcionalidade, nem o de jornalístico pela sua factualidade (COSSON, 2007, p. 253).

Cosson (2007) também aponta os problemas da definição do gênero como soma de conteúdo jornalístico e linguagem literária. Para o autor, essa concepção baseada em Tom Wolfe é problemática e de frágil sustentação:

Em primeiro lugar, porque no fundo forma e conteúdo se *contaminam*, e discernir o que pertence a qual discurso é uma tarefa sempre passível de questionamento, para não dizer impossível. Mesmo aceitando tal adição como uma operação simples, não se pode esquecer que a forma literária associada ao *literary journalism* é o romance. Este gênero é reconhecidamente proteiforme, e a mistura de discursos em seu interior é praticamente a regra de sua constituição (COSSON, 2007, p. 142).

Ainda de acordo com Cosson (2007), (ao tratar do caso do romance de não-ficção, que é também uma narrativa híbrida), no que diz respeito ao “empréstimo” de técnicas narrativas, a definição do gênero poderia ganhar mais profundidade se os críticos levassem em consideração que essas técnicas são convenções e “não essências discursivas” e que, por isso mesmo, podem se fazer presentes em qualquer narrativa, independente do seu discurso de

origem<sup>17</sup>. A dramatização, por exemplo, normalmente reivindicada como técnica literária é também jornalística, “porque responde à necessidade de os fatos serem expostos em sua inteireza”<sup>18</sup>.

Há outro ponto a ser destacado, quanto à teorização do livro-reportagem, objeto por excelência do Jornalismo Literário: não há muitos trabalhos teóricos sobre a natureza do livro-reportagem. Segundo Lima (2009), o campo não desperta significativamente interesse e a atenção da comunidade acadêmica voltada para a análise dos fenômenos do Jornalismo e da Comunicação Social como um todo:

A literatura acadêmica especializada é pobre em referências ao livro-reportagem. Não apenas a produção brasileira é quase inexistente como também os estudos elaborados em universidades norte-americanas (...) há carência de trabalhos que formem um patamar conceitual básico, sobre o qual se poderá avançar para questões específicas, particulares desse universo (LIMA, 2009, p. 4).

Edvaldo Pereira Lima, em sua obra *Páginas Ampliadas*, abre caminho nesse deserto teórico. Desenvolve um patamar conceitual básico do que seria um livro-reportagem, sua relação com o Jornalismo e a Literatura. A partir desse patamar conceitual desenvolvido por Lima (2009), o presente trabalho pretende mergulhar em uma questão específica desse universo: investigar *Memórias do Cárcere* no campo do Jornalismo Literário e do livro-reportagem.

Assim, o presente trabalho se justifica pela originalidade da abordagem, já que os trabalhos se centram nas crônicas, pela relevância, ao penetrar no “vazio teórico” do livro-reportagem, como também pela singularidade do objeto, apontada pelos indícios que sugerem uma ligação entre Jornalismo e Literatura, em *Memórias do Cárcere*.

---

17 COSSON, 2007, p. 163-164.

18 Ibidem, p. 164.

### 1.3 New Criticism e Estudos Culturais: tensões metodológicas

Para promover a investigação que esse trabalho se propôs, como explicitado nos tópicos anteriores<sup>19</sup>, percorre-se o seguinte caminho: depois de pontuar a contribuição de trabalhos anteriores, e explorar as relações panorâmicas do texto a partir de comentadores – os indícios que aproximam a obra de Graciliano do jornalismo – no capítulo três, *Leitura Cerrada*, aplica-se o método da *Close Reading* como instrumento de verificação dos elementos que compõem o texto de Graciliano, com o objetivo de averiguar as possibilidades de aproximação de *Memórias do Cárcere* com livro-reportagem-depoimento e do jornalismo de maneira geral.

Através da análise do texto, será possível constatar se os elementos propostos por Lima (2009) podem ser encontrados nas *Memórias* — ou não. Se há alguma correspondência entre a obra de Graciliano e essa definição.

Para efetuar a análise dos elementos internos da narrativa de Graciliano Ramos, explorar a forma como a narrativa se organiza desde seu interior, opta-se pelos princípios da *Close Reading*, uma espécie de lupa que permite a leitura atenta aos detalhes.

Esse modo de abordagem do texto foi desenvolvido por I. A. Richards, principal nome da Nova Crítica, cujo objetivo era promover uma leitura fiel das obras literárias<sup>20</sup>. De acordo com Richards, “close reading (...) é a tentativa de observar pontual e minuciosamente todos os significados, implicações, contexto, características e nuances linguísticas do texto que está diante do crítico (RICHARDS, 1929, p. 14, apud FORNER, 2011, p. 68).

---

<sup>19</sup> Ver página 11.

<sup>20</sup> “Esta ‘fidelidade’ conseguia-se porque os textos eram estudados anonimamente, sem a indicação do autor, do contexto e de datas. O método utilizado veio a ser conhecido por close reading (leitura cerrada, analítica, microscópica, exacta) e era o segredo do ensino de Richards, que acreditava que a teoria era para os livros e a análise textual para as aulas. Richards defendia que na análise literária não interessavam os dados biográficos e/ou históricos. O leitor devia concentrar-se em critérios de análise internos apenas: forma, coerência, unidade orgânica etc. Esses ‘textos neutros’ eram assim interpretados de forma a identificar os seus sentidos particulares, depois de uma análise isenta de referências teóricas ou de dependências da intenção do autor”. CEIA, Carlos: s.v. “Escola de Cambridge”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6892/escola-de-cambridge/>>, consultado em 23/09/2015, às 17h32.

Nesse tipo de construção crítica, os elementos externos ao texto, biografia, ambiente histórico, intencionalidade do autor, são deixados de lado. Richards vê como papel do crítico literário “obter de todos os contextos linguísticos apresentados pelas palavras na página os significados plenos do texto. Ou seja, o texto, de acordo com essa abordagem, é o único objeto de pesquisa válido” (FORNER, 2011, p. 14).

De acordo com Souza:

*O new criticism* constituiu corrente de procedência anglo-norte-americana, que se esboça nos anos 20 do século passado e se apresenta como movimento definido na década subsequente. Sua noção-chave é conhecida pelo termo *close reading*, análise minuciosa do texto, entendido como tessitura de linguagem autônoma em relação aos fatores extratextuais (SOUZA, 2007, p. 59-60).

É necessário pontuar, no entanto, que a leitura de um texto apenas por suas relações internas, pelo modo que se organiza, já não satisfaz as ambições das reflexões críticas a respeito do literário<sup>21</sup>. Tampouco faria sentido ler um texto que se pretende jornalístico de maneira fechada, embora estejamos tratando dos elementos que o compõe.

Levado às últimas consequências, em momentos de puro exagero, Richards oferecia aos seus alunos textos sem indicação dos autores, como versos “atemporais”, saídos do nada, poesias que tivessem caído de repente do espaço.

---

21 “O que é chamado de ‘New Criticism’ surgiu nos Estados Unidos nos decênios de 1930 e 1940 (com o trabalho relacionado de IA Richards e William Empson, na Inglaterra). Concentrava sua atenção na unidade ou integração das obras literárias. Fazendo oposição à erudição histórica praticada nas universidades, o New Criticism tratava os poemas como objetos estéticos e não como documentos históricos e examinava as interações de seus traços verbais e as complicações decorrentes do sentido ao invés das intenções e circunstâncias históricas de seus autores. Para os new critics (Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, W.K. Wimsatt), a tarefa da crítica era elucidar as obras de arte individuais. Enfocando a ambiguidade, o paradoxo, a ironia e os efeitos da conotação e das imagens poéticas, o New Criticism procurava mostrar a contribuição da forma poética para uma estrutura unificada. O New Criticism deixou como legados duradouros as técnicas de leitura cerrada e o pressuposto de que o teste de qualquer atividade crítica é se ela nos ajuda a produzir interpretações mais ricas e mais penetrantes de obras individuais. Mas começando nos anos 60 deste século, uma quantidade de perspectivas e discursos teóricos – fenomenologia, linguística, psicanálise, marxismo, estruturalismo, feminismo, desconstrução ofereceram armações conceituais mais ricas do que o New Criticism para refletir sobre a literatura e outros produtos culturais” (CULLER, 1999, p. 119).

O método estaria isento de ressalvas caso fosse possível encontrar textos apartados do mundo em que foram construídos, e existisse de fato esse leitor-pesquisador que fosse uma espécie de espírito asséptico. Na verdade, ambos estão contaminados. O leitor-pesquisador carrega preconceitos dos quais não se pode escapar, são inerentes, e definem seu modo de estar no mundo, em relação umbilical com um contexto histórico, classe social, educação, gênero, desejos. Seu modo próprio de ver o mundo. Seu corpo cultural. E é justamente por ser próprio (no sentido de lhe pertencer, de constituir sua identidade), que seu modo de ser é verdadeiro e não pode ser usurpado. Quando um leitor encontra um texto, nada é neutro. Leitor e texto viveram cada qual sua jornada até que se esbarram em determinado ponto no tempo e no espaço. E esse tempo de encontro também carrega suas contaminações próprias. Nenhum dos dois saiu do nada. Reconhecer esse aspecto singular e parcial é mais que saudável, do ponto de vista epistemológico. Da mesma forma, um texto nunca será sumariamente imanente, e cada época o lerá à sua maneira. Os elementos que compõem a apreciação da literatura se deslocam, assumem novas faces e funções.

Entre o público que há 2, 3, 4 mil anos, ouvia reverentemente o barbo da tribo cantando as glórias de um povo, hoje objeto impiedoso da paródia de Astérix, e o leitor moderno que ontem mesmo entrou na livraria e saiu de lá com um romance de Dan Brown debaixo do braço, a ideia de literatura foi se moldando retrospectivamente em função da história, das condições sociais, da figura do escritor e do leitor, do papel da palavra escrita, das relações de poder (TEZZA, 2012, p. 43).

Nunca se passa pelo mesmo rio duas vezes<sup>22</sup>. Um clássico não é, de forma alguma, um texto que oferece uma resposta universal que valha em todos os tempos e em todas as épocas. Clássico é justamente aquele texto sobre o qual sempre pode ser feita uma nova pergunta<sup>23</sup>.

---

22 É sempre arriscado citar Heráclito para referir-se a mutabilidade, afinal, se tudo muda sempre, essa mudança é uma constante, logo, a mudança é apenas aparente e reveladora de um princípio unificador. Algo que fica evidente no fragmento: “A rota para cima e para baixo é uma e a mesma”. HERÁCLITO. *Fragments*. In: *Os pré-socráticos*. Trad. José Cavalcanti de Souza et al. São Paulo: Abril, 1999, p. 94.

23 “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer (...) Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, Ítalo. 1993. p.11).

No contexto contemporâneo, a aplicação pura da leitura cerrada no campo literário é no mínimo imprudente. Com a implosão do conceito monolítico de cultura, que abalou as noções de cânone, a leitura exclusivamente imanente tornou-se precária para explicar o objeto literário. De acordo com Maria da Glória Bordini, “as bandeiras atuais são o hibridismo e a intertextualidade: nada provém do nada”. Ainda de acordo com Bordini, a noção de que literatura é aquilo que é produzido por uma certa consciência privilegiada, o gênio, que tira tudo da sua própria cabeça, por pura inspiração, é impensável. Esse sujeito tem um saldo devedor à tradição e às instituições que constituem o chamado sistema literário (BORDINI, 2006, p. 15).

A proliferação de manifestações linguísticas que aspiram ao estado de arte verbal lado a lado e rivalizando com formas expressivas não verbais ou semiverbais, também desdobrando-se e espalhando-se numa velocidade eletrônica, põe em causa a delimitação do objeto das teorias literárias, confundido cada vez mais com outros produtos culturais que reivindicam semelhantes poderes de significação estética.

Um cidadão de bom senso diria que, apesar de tudo, sabe-se o que é literatura e o que não é, assim como se distingue um produto cultural de outros que não o são. A questão, porém, não é tão simples. Na vida cotidiana, hoje é possível ler um romance policial como literatura de arte e ter na estante um peixe esculpido em madeira por um índio como objeto artístico. Entretanto, para que se chegasse a essas atitudes corriqueiras, muita discussão teórica e crítica rolou nas instâncias sociais que se ocupam dos bens simbólicos” (BORDINI, 2006, p. 12).

Não é objetivo deste trabalho reconstruir todo esse percurso de ideias, há material exaustivo a esse respeito<sup>24</sup>. Cabe pontuar, de acordo com Compagnon (1999), que:

O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético (COMPAGNON, 1999, p. 32).

---

24 CULLER, 1999.

Sendo assim, é necessário levar em conta o papel dos Estudos Culturais (ampliação do horizonte crítico e interpretativo, superação da leitura imanente dos textos), frente às insuficiências da teoria literária dos anos 50 e 60, fundada no Formalismo Russo, que desconsiderava “a inserção sociocultural e a materialidade de seus processos de produção e recepção, em favor de uma essencialização universalista de suas formas e de seus sentidos” (BORDINI, 2006, p. 12).

O objeto de pesquisa deste trabalho, como já foi explicitado anteriormente, é híbrido. A abordagem metodológica, como se vê, também. Diante da análise detalhada do texto de Graciliano (especificamente no momento em que se operam as relações entre a categoria de livro-reportagem depoimento e *Memórias do Cárcere*), a leitura será imanente. Antes de chegar até a análise detalhada – e sempre que se fizer necessário – alargar-se-á o horizonte, com uma leitura de contexto.

Por fim, no que diz respeito aos aspectos metodológicos, o estudo de uma obra particular, onde o objetivo acaba por ser mais *descritivo* em detrimento do *normativo*<sup>25</sup>, não restringe o universo do problema dessa pesquisa ao universo circunscrito das *Memórias* de Graciliano. Não se trata de um caso isolado. Ao problematizar esta obra, isso parece evidente, também se procura enfrentar o problema geral da relação da Literatura com o Jornalismo – numa frente específica, é verdade, mas que a todo tempo tangencia o universo maior que a contém.

Nesse aspecto, a inspiração vem de Todorov:

Mesmo se meus textos são, cada vez com maior frequência, análise de obras particulares, e não pura

---

25 “Uma se caracteriza pelo normativismo, absolutizando certos valores tidos como mais elevados, o que encerra os problemas da literatura num círculo estreito de verdadeiros dogmas, orientadores tanto da produção dos escritores quanto da avaliação crítica de suas obras. A outra, ao contrário, opta pelo descritivismo, atitude que favorece uma espécie de especulação aberta, afeiçoada à discussão de hipóteses explicativas diversas. Em outros termos: a atitude normativa diz o que a literatura deve ser e como deve ser julgada; a atitude descritiva diz o que ela é e que explicações prováveis lhe são apropriadas. (...) conceber uma teoria implica problematizar um campo de observação, a atitude que se reveste desse traço é aquela que designamos pelo termo descritivismo, pois o normativismo, imitando a especulação, a livre proposição de hipóteses explicativas, só constitui teoria se admitirmos um emprego amplo e um tanto impróprio dessa expressão” (SOUZA, Roberto Acizelo de. Teoria da Literatura. 2007, p. 15-16).

teoria, meu objetivo continua sendo sempre não o conhecimento de tal romance ou de tal novela, mas o esclarecimento de um problema geral da literatura ou mesmo dos estudos literários. (...) Mais do que de fazer obra de ciência, de literatura, de filosofia, tenho a impressão de dirigir um raio de luz, fraco e fugidio é verdade, sobre esse objeto, a literatura (TODOROV, 2006, p. 18).

Trata-se de estratégia epistemológica: diante da perspectiva de uma leitura de uma obra que se desloca por um território cinza – não parece possível mergulhar na investigação com teses universais sem recair no erro de ver o objeto escorregar entre os dedos. Mas não há nessa estratégia qualquer projeto de generalização. Nenhum torpor indutivista. Antes de qualquer coisa, é o reconhecido da complexidade da análise que se propõe. Reconhecer e vislumbrar o caminho a ser percorrido: seu semblante passa longe das simetrias pacíficas dos silogismos tautológicos – parece mais a face acidentada de um vale hostil, encoberto pela névoa. Quanto maior a violência da luz sobre o nevoeiro que cobre o vale, mais incompreensível torna-se a paisagem. A solução é caminhar até ele, apalpar seu relevo, e descrevê-lo o tanto quanto possível.

Por fim, salienta-se que, no que tange o conceito de literário e a Teoria da Literatura, o estudo está aparado principalmente nas reflexões de Jonathan Culler (1999) e Terry Eagleton (2003), autores mais ou menos alinhados com as teses dos Estudos Culturais, que apontam os problemas de se definir o literário numa perspectiva essencialista. Desse modo, a estratégia se complementa: se por um lado opta-se por uma técnica de leitura imanente, do texto pelo texto, típica da abordagem formalista do *New Criticism*, por outro, se pontua a volatilidade do objeto literário com a problematização proposta pelos dois teóricos alinhados com os Estudos Culturais. Como se verá, a abordagem híbrida fornece uma leitura mais arejada da obra e abre possibilidades de compreensão.

Passemos, portanto, à investigação.

## CAPÍTULO I

# MEMÓRIA E REPORTAGEM

### 1.1 Relações entre memória e reportagem

O objetivo principal deste capítulo é estabelecer uma relação entre dois conceitos: memória e reportagem. Para isso, no primeiro momento, opera-se uma exposição sobre a relação de Graciliano com atividade jornalística, a partir dos apontamentos de Cristiane Costa (2005). Posteriormente, recorre-se às ideias apresentadas por Graciliano, no primeiro capítulo das *Memórias*, sobre a natureza da sua produção. A partir daí, enfrenta-se o problema da subjetividade, levando em conta as contribuições de Sarlo (2007) e Bosi (1995), sobre a natureza do testemunho, seus limites e problemática. Feito isso, procura-se estabelecer relações entre as ideias de Graciliano e o conceito de reportar — conceito apresentado por Edvaldo Pereira Lima (2009). Ao final do capítulo, pretende-se investigar, a partir das propostas de classificação do livro-reportagem apresentadas por Lima (2009), se *Memórias do Cárcere* pode ser caracterizado como um “Livro-reportagem depoimento”.

### 1.2 Aspectos biográficos

Graciliano Ramos publicou seu primeiro texto em jornal aos 11 anos de idade<sup>26</sup>. Mas foi quando assumiu a função de revisor do *Correio da Manhã* (onde havia exercido o cargo

---

26 “1904, 24/jun: Publica o conto Pequeno Pedinte, n’O Dilúculo, jornal do Internato Alagoano, de Viçosa-AL, onde estudava”. Disponível em <<http://graciliano.com.br/site/vida/biografia/>>. Acessado em 13/10/2015

de suplente trinta anos antes), ocupando a vaga de ninguém menos que Aurélio Buarque de Holanda, com quem o escritor manteve uma relação cotidiana com a redação de um jornal<sup>27</sup>. No ano de 1947, o *Correio da Manhã* era uma das mais importantes publicações do país<sup>28</sup>. Mesmo já tendo publicado seus livros mais importantes, *São Bernardo* e *Vidas Secas*<sup>29</sup>, Graciliano não conseguia sobreviver de sua produção ficcional. A esse respeito, o redator chefe do jornal, Pedro da Costa Rego, que havia sido governador de Alagoas na mesma época em que Graciliano era prefeito de Palmeira dos Índios, ficou surpreso, achando que Graciliano já estivesse rico. Mas a situação do escritor não era das melhores. “Vivia e escrevia sob extremas dificuldades, num apertado quarto de pensão dividido com a mulher e os filhos”<sup>30</sup>. Em conversa com Aurélio Buarque de Holanda, Costa Rego comentou: “Está certo disso?”, disse. “Olha que Graciliano é o único alagoano que até hoje não me pediu nada”<sup>31</sup>.

O próprio escritor fez observações sobre esse momento, em uma carta de 20 de junho daquele ano:

Ando atrapalhado, andamos todos numa atrapalhão dos diabos, levados pela correnteza, nadando à toa, sem enxergar margem. [...] Isto por aqui vai como você pode imaginar. Além da confusão política, dos avanços e recuos, o negócio dos livros anda mal. Todos os negócios, naturalmente. Duas editoras rebentaram numa semana, as outras estão pouco mais ou menos paralisadas. Se publicassem hoje meus romances, o desastre seria completo (RAMOS, 1947, in: MORAES, 2012, p. 231).

---

27 COSTA, 2005, p. 94.

28 “Criado em 1901, o *Correio da Manhã* foi testemunha de um acelerado processo de industrialização, que possibilitou um florescimento do parque gráfico e do mercado editorial brasileiro. Do início do século ao fim dos anos 50, a imprensa nacional mudou totalmente de perfil: revistas ilustradas proliferaram, o uso da fotografia se expandiu, a diagramação foi remodelada, o modelo americano de jornalismo objetivo e texto conciso começou a ser implantado. A era pré-televisão viu o aparecimento de vários jornais importantes, matutinos e vespertinos, como *A Manhã* e *O Globo* (1925), *Diário Carioca* (1928) e *Diário de Notícias* (1930). Na linha editorial, alguns reflexos dessa modernização foram o declínio do gosto pelo ornamental e o superficial, que caracterizava tanto a literatura como o jornalismo do período anterior” (COSTA, 2005, p. 98-99).

29 *São Bernardo* foi publicado em 1936, pela editora Ariel, do Rio de Janeiro. *Vidas secas* foi publicado dois anos depois, em 1938.

30 COSTA, 2005. p. 94.

31 MORAES, 2012. p. 232.

*Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca* e *O Jornal* eram as publicações matutinas de maior prestígio no Rio de Janeiro à época, com tiragens entre 50 mil e 80 mil, seguidas por impressos com menor expressão, como *O Globo* e *o Jornal do Brasil*<sup>32</sup>. No *Correio*, a redação era frequentada por grandes intelectuais da época.

Graciliano ocupava uma mesa em uma sala contígua à de Costa Rego, batizada de Petit Trianon por abrigar celebridades como os editorialistas Otto Maria Carpeaux e Álvaro Lins. A redação funcionava em um grande salão, onde se misturavam as secções de política, economia, esporte, polícia, reportagem, internacional e cultura. O centro dessa balbúrdia era a mesa enorme — que os repórteres chamavam de trono — do secretário Edmundo de Castro.

A equipe incluía Mario Pedrosa, que escrevia artigos assinados e editava a seção de artes; Luiz Alberto Bahia (mais tarde, redator-chefe), Heráclito Salles, na reportagem política, o português Thomaz Ribeiro Colaço, meio reacionário e antiesquerdista, mas culto e excelente redator de assuntos internacionais; redatores da envergadura de Franklin de Oliveira, Otto Lara Resende, Gondim da Fosenca e Paulo Mendes Campos; o crítico Moniz Viana, célebre adversário do cinema nacional. Achilles Chirol e Walter Mesquita, na área de esportes, Paschoal Carlos Magno, Jorge Leão Teixeira, Jayme Maurício e José Conde, especializados em artes e literatura; colaboradores do calibre de José Lins do Rego e Octavio Fuad Atala, Aloisio Branco e Raul Pragana (MORAES, 2012, p. 233).

Com a atividade na redação, Graciliano tinha uma rotina apertada. Escrevia pela manhã. Depois do almoço, trabalhava como inspetor de colégios (emprego arrumado por Carlos Drummond de Andrade no Ministério da Educação). À tardinha, batia ponto na livraria e editora José Olympio. Ao cair da noite, seguia para o jornal, de onde costumava sair depois da meia-noite<sup>33</sup>.

Com o paletó pendurado na cadeira, de gravata e suspensórios, mangas dobradas até o cotovelo

---

32 MORAES, 2012. p. 232.

33 *Ibidem*, p. 234.

para não sujar a camisa de tinta, fechava o jornal. Graciliano permitia-se pequenos intervalos, dois a três por noite, para beber cachaça no bar do Hotel Marialva, ali perto. Eram copos cheios até a boca, mas o escritor não demonstrava nenhuma alteração, segundo os colegas. Como ocorreu a tantos jornalistas, o hábito de beber durante ou depois do expediente acabou se transformando em alcoolismo e, em 1950, Graciliano foi obrigado a fazer um tratamento de desintoxicação (COSTA, 2005, p. 95).

A trajetória de revisor e copidesque começou em 1914, no mesmo *Correio da Manhã*, como suplente, cargo que ocupou também no jornal *O século*. Em 1915, trabalhou no *A Tarde* e na *Gazeta de Notícias* enquanto escrevia crônicas e artigos para o *Jornal de Alagoas* e o semanário *Paraíba do Sul*. “Morando em pensões vagabundas da Lapa, tentou durante dois anos pavimentar a carreira de jornalista escritor na capital. Acabou voltando para o nordeste”<sup>34</sup>.

De acordo com Costa (2005), com a crescente industrialização dos anos 20, a função do escritor nos jornais não seria a de uma estrela, como na época de Olavo Bilac e Coelho Neto. “Ao homem de letras seria exigido (...) que escrevesse reportagens, fizesse entrevistas, corrigisse os textos dos repórteres, editasse páginas, chefiasse redações”. E foi nessa condição de “jornalistas braçais” que escritores como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade levaram para a imprensa uma literatura moderna que ajudou a modernizar os textos da época: “muito antes que lides, sublides e pirâmides invertidas fossem copiados do jornalismo americano”<sup>35</sup>.

Há claramente uma identidade de projeto entre a ficção e o jornalismo produzidos por autores modernistas e realistas, embora a ruptura literária com o passado tenha se dado entre os anos 20 e 30 e a jornalística sido sistematizada apenas nos anos 50. O inimigo era comum: a literatice, o beletrismo, o penduricalho, o adjetivo. Portanto, não se deve estranhar que escritores identificados com esse projeto tenham tomado para si o trabalho de chefe de redação, como Drummond, ou do

---

34 COSTA, 2015, p. 97.

35 *Ibidem*, p. 99.

copidesque, como Graciliano Ramos, ou ainda como repórter, redator, diretor de suplementos literários e até dono de jornais e revistas, como Oswald, reescrevendo o jornalismo, assim como a ficção e a poesia que se fazia até então (COSTA, 2005, p. 100).

O lide foi introduzido no Brasil pelas agências de notícias americanas e esse modelo acabou por se tornar hegemônico no mundo, durante o século XIX, inclusive em relação ao modelo francês, marcado pela doutrinação e pela opinião, onde a literatura era bem-vinda ao interior da prática do texto jornalístico<sup>36</sup>. Com correspondentes alocados no estrangeiro, a vertente americana, “já a partir da criação do telégrafo e de seu uso pela Associated Press e Reuters, entre 1848 e 1841”<sup>37</sup>, acabou construindo um novo modelo: “a pirâmide invertida, a sumarização, a normatização do texto, a desvinculação do repórter do redator, com nítida separação entre notícia e opinião”<sup>38</sup>. Essa necessidade de enviar os textos através do telégrafo, cujo custo era alto, levaria ao enxugamento do texto. Da mesma forma, a hierarquização da notícia, que poderia ser “cortada pelo pé”, possibilitava a cada publicação usar o material das agências conforme bem entendesse, de acordo com a relevância da notícia no contexto de cada jornal, em função da disponibilidade de espaço<sup>39</sup>.

Durante muito tempo perdeu o mito de que a técnica de cortar palavras, reduzindo ao osso a narrativa, foi exercida por Hemingway no jornalismo, quando ganhava por cada toque. Algo que não faz muito sentido. Se recebia por palavra, a menos que fosse o mais patronal dos repórteres, o texto de Hemingway deveria ter sido esticado até não poder mais, na ânsia de ganhar um dólar a mais. Na verdade, a economia de palavras se devia ao alto custo de transmissão da mensagem. Por isso, era comum os jornalistas omitirem preposições, artigos e adjetivos de seus telegramas, secando ao máximo o texto (COSTA, 2005, p. 102).

Nesse ponto, há uma convergência entre o estilo de Graciliano e aquele preconizado pelo jornalismo objetivo, algo

---

36 BULHÕES, 2007, p. 29-34.

37 COSTA, 2005, p. 100-101.

38 Ibidem, p. 101.

39 Ibidem, p. 101-102.

que pode ser encontrado na observação de Aurélio Buarque de Holanda: “Graciliano escreve como quem passa telegrama, pagando caro por palavra. Seu estilo é excelentemente construído: nele nada se perde e nada falta”<sup>40</sup>. Graciliano era tão cuidadoso que escrevia com uma régua que “servia-lhe para os cortes de palavras, frases, períodos inteiros considerados inúteis”<sup>41</sup>.

O catecismo da literatura moderna previa ainda a objetividade, a concisão, a simplicidade, a busca pelo antiliterário, a atenção a maneiras, costumes e falas locais, a ênfase na ação e no aspecto visível da cena, o abandono do supérfluo e das palavras difíceis. A proposta era escrever de forma simples, que pudesse ser compreendida imediatamente por qualquer um. Nada que soasse estranho a um jornalista hoje (COSTA, 2005, p. 102-103).

Na redação do *Correio da Manhã*, Graciliano atuava com uma “paciência teimosa”, como definiria o poeta Paulo Mendes Campos: “ia aos dicionários e neles demorava com obstinação, esforçava-se por compreender o sentido tantas vezes confuso e vago dos tópicos”<sup>42</sup>.

O autor de *Vidas Secas*, contudo, não se considerava jornalista, como afirma em sua última entrevista, concedida a Homero Senna, em 1948:

Que outras atividades exerce?  
Trabalho no “Correio da Manhã” e sou inspetor de ensino secundário no ginásio São Bento.  
Gosta do emprego que tem?  
É-me indiferente. Trata-se de uma sinecura como outra qualquer. Em todo caso, nunca tive uma falta nem tirei licença.  
E no “Correio da Manhã”, qual o seu serviço?  
Corrijo a gramática dos repórteres e noticiaristas.  
Gosta de jornalismo?  
Não. Nem me considero jornalista.  
Com essa vida de jornal, naturalmente dorme tarde.  
À uma hora. E me levanto às sete<sup>43</sup>.

40 CANDIDO, 2006, p. 138.

41 COSTA, 2005, p. 102.

42 MORAES, 2012, p. 234.

43 Entrevista publicada na “Revista do Globo”, edição nº 473, em 18 de dezembro de 1996. E posteriormente no livro “República das Letras”, de Homero Senna, editora Civilização Brasileira. Disponível em <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima->

Graciliano se recusava a assinar artigos, argumentando que “não concordava com a linha editorial dos jornais burgueses”<sup>44</sup>. Mas admitia colaborar com o suplemento literário. Relutava em estabelecer uma aproximação maior com os proprietários do jornal. Ao ser convidado para o aniversário de Paulo Bittencourt, o escritor afirmou:

- Não me sento à mesa com patrão. Todo patrão é filho da puta! O Paulo é o que menos conheço, mas é patrão. No dia seguinte, Bittencourt se queixou:  
 — Mas, Graciliano, como é que você me faz uma coisa dessas?  
 — Paulo, eu o respeito, mas você é patrão...  
 — Mas eu sou um patrão diferente.  
 — Não, Paulo. Todo patrão para mim é...  
 — ...filho da puta. Já sei que você xingou minha mãe<sup>45</sup>.

Um fato que deve ser destacado: enquanto colaborava com a revista *Cultura Política*, do regime de Vargas, e com jornais dos “patrões”, Graciliano escrevia *Memórias do Cárcere*. Deste modo, parece que as origens do livro encontram uma origem semelhante à do próprio *new journalism*, que evoca certa desconfiança com a representação oficial dos fatos<sup>46</sup>.

Provavelmente não é por acaso que essa forma de Novo Jornalismo, como foi chamada, tenha constituído um fenômeno americano. A guerra do Vietnã criou uma verdadeira desconfiança em relação aos “fatos” oficiais conforme eram apresentados pelos militares e pelos meios de comunicação, e, além disso, a ideologia da década de 60 permitira uma revolta contra as formas homogeneizadas de experiência. O resultado foi um tipo de jornalismo declaradamente pessoal e provisório, autobiográfico em seu impulso e realizador em seu impacto (HUTCHEON, 1991, p. 153).

---

entrevista-de-graciliano-ramos>. Acessado em 13/10/2015.

44 MORAES, 2012, p. 236.

45 Idem.

46 É importante ressaltar que o *new journalism*, embora seja um produto cultural dos anos 60, onde “o desafio às normas vigentes era quase uma regra de bom comportamento” (COSSON, 2007, p. 139), a mistura entre fato e ficção não é nenhuma novidade tanto no jornalismo como na literatura. E mesmo que não se recorra ao passado, ainda segundo Cosson: “a própria sobrevivência do gênero após os anos 1960 recomenda que se tomem precauções na caracterização do gênero apenas como um exemplo de uma década revolucionária”.

A desconfiança de Graciliano em relação aos jornais burgueses, instituições do poder estabelecido, o leva a buscar um caminho alternativo, que se realiza nas páginas do livro.

### 1.3 A escrita das *Memórias*

Graciliano começou a escrever *Memórias do Cárcere* em 25 de janeiro de 1946, embora tenha esboçado e ensaiado o projeto desde 1937. Ainda na prisão havia mencionado, em tom de ameaça e brincadeira, que iria contar tudo que vira:

Chegamos à cancela. E experimentei de chofre a necessidade imperiosa de expandir-me numa clara ameaça. A desarrazoada tentação era tão forte que não me ocorreu nenhuma ideia de perigo.

— Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.

— Pagar como? – exclamou a personagem.

— Contado lá fora o que existe na Ilha Grande.

— Contando?

— Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.

O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:

— O senhor é jornalista?

— Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correccional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida.

O médico enterrou-me os olhos duros, o rosto cortante cheio de sombras. Deu-me as costas e saiu resmungando:

— A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever (RAMOS, 2004, p. 158).

Em 1º de março de 1937, já solto, numa carta para Heloísa, em que o escritor relata uma breve passagem por São Paulo, há uma menção ao projeto: “Apesar de tudo não me sai da cabeça a ideia de escrever essa história comprida que você sabe, em quatro volumes. Penso naquela gente que vi no ano passado, uns tipos ótimos”<sup>47</sup>. Em carta enviada a Benjamin Garay<sup>48</sup>, em 13 de maio, ainda em 1937,

47 RAMOS, Graciliano. Cartas. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

48 Benjamin de Garay foi um importante tradutor argentino da época, que verteu grandes

o escritor afirmou que tinha a ideia de escrever uns livros a respeito da prisão, mas estava claro que não poderia fazê-lo no momento. “Quero ver se, antes de entregá-los ao editor, consigo publicá-los num jornal estrangeiro”<sup>49</sup>. É um fato importante a se considerar, que a obra fora pensada para sair, ao menos em partes, em jornais. Embora desconfiasse dos “jornais burgueses”, havia a questão econômica. Algo semelhante aconteceu com *Vidas Secas*, cuja estrutura deixa mais ou menos evidente: o livro foi composto inicialmente como contos independentes, publicado em jornais no Brasil e no exterior, muitas vezes trocando-se apenas o título do mesmo texto, para garantir alguma renda imediata a Graciliano e à família<sup>50</sup>.

Foi também por isso, por força da necessidade econômica, que alguns capítulos das *Memórias* acabaram saindo nos jornais brasileiros. Esses capítulos, cuja versão difere da versão que saiu em livro, acabaram gerando uma suspeita ao redor da publicação da obra, já que se trata de publicação póstuma e incompleta (falta o último capítulo). A suspeita era de que os originais teriam sofrido alterações propostas pelo Partido Comunista. A polêmica, levantada pelo crítico Wilson Martins, acabou gerando uma briga na própria família de Graciliano, entre Clara e Ricardo. Os dois morreram sem voltar a se falar. Mas toda essa discussão envolvendo esses originais foi superada pela pesquisadora Vanda Cunha Nery e corroborada por Thiago Mía Salla.

Vanda reuniu todas as versões do texto e fez uma comparação entre elas, que os estudiosos chamam de crítica genética. Ela também verificou como as várias versões apareciam no livro publicado. *Memórias*

---

obras da nossa literatura para aquele país.

49 MORAES, 2012, p. 216.

50 “Procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de préas. Exatamente como todos nós desejamos”, afirmara o escritor, cerca de 100 dias depois de sair da prisão. O conto “Baleia” fora enviado ao mesmo tempo para o suplemento de O Jornal e para o tradutor argentino Benjamin de Garay, porque precisava de 100 mil-réis. Duvidava tanto da qualidade do original, que durante três dias ficou sem aparecer na Livraria José Olympio. Quando criou coragem de enfrentar os amigos, acabou surpreso com as opiniões favoráveis e decidiu continuar a história. “O processo de composição do romance – único que escreveu em terceira pessoa – foi, por razões financeiras, dos mais originais da literatura brasileira. A conta da pensão e as despesas duplicadas com a vinda da família o obrigaram a escrever os capítulos como se fossem contos. Era um artifício para ganhar dinheiro, publicando-os isoladamente em jornais e revistas, à medida que produzia. Chegou a publicar o mesmo conto, com título alterado, em outros periódicos” (MORAES, 2012, p. 158-159).

*do cárcere* tem dois esboços e uma versão completa manuscrita, guardados na USP. Também existe a versão datilografada, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. “Comparei linha por linha e posso garantir que não houve nenhuma alteração significativa no texto. Mesmo na versão datilografada, há correções com a letra de Graciliano”, diz a pesquisadora. (...) Com a ajuda do pesquisador Thiago Mio Salla, organizador do livro *Garranchos*, foi localizado cada um dos capítulos publicados na imprensa. Eles saíram no *Correio da Manhã*, no *Diário Carioca* e na revista *Temário*. Os textos nos jornais são idênticos aos dos manuscritos guardados por Clara. Isso revela que tais originais foram produzidos unicamente para esse fim e anula a possibilidade de outra versão para a obra (BORTOLOTTI, Marcelo. 2013)<sup>51</sup>.

Ao analisar os documentos de redação da obra – as quatro versões do texto, três escritas à mão e uma datilografada com emendas feitas à mão, duas inacabadas e duas completas — Nery (2012) constatou, além da genuinidade da obra, como o trabalho de Graciliano na composição foi marcado pela autoexigência, numa redação vagarosa, em busca de exatidão sobre os fatos narrados<sup>52</sup>.

Percorrendo o caminho da criação de *Memórias do Cárcere*, podemos perceber claramente dois eixos centrais que balizam o trabalho de criação do autor. A concisão da escrita é o primeiro desses eixos. (...) podemos perceber, também, ao lado dessa concisão da escrita, grudado a ela, convive, harmonicamente, um imenso trabalho de adição de ideias. Uma ampliação permanente. Evocação de imagens distantes. A busca de miúdos detalhes que alongam o texto em construção. É essa adição de ideais – processo que estou denominando de ficcionalização – que constitui o segundo eixo central que sustenta esse processo de criação (NERY, 2012, p. 91).

É importante destacar, que, também pelo viés da crítica genética feita por Nery (2012), há um modo duplo na escrita: por um lado, uma busca da exatidão, marcada pela concisão, de outro, uma adição de ideias, que a teórica denomina como “ficcionalização”.

51 BORTOLOTTI, Marcelo. Quem mexeu nas “Memórias do cárcere”, Revista Época. 14/06/2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2013/06/quem-mexeu-nas-memorias-do-carcere.html>>. Acesso: 26/10/2015.

52 NERY, Vanda Cunha Albieri. Memórias do cárcere: um exercício de recriação da linguagem. Manuscrita. Revista de Crítica Genética, n° 8, São Paulo: Anablume, 2012, p. 90. Disponível em <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/issue/view/85>>. Acesso: 26/10/2015.

Sobre a composição das Memórias, além do desafio concreto da escrita, havia fatores externos atrapalhando o escritor.

No começo de setembro, arrolou em oito tiras de papel, os nomes de 190 personagens. No alto de cada tira, indicou a procedência deles ou os lugares onde estiveram presos (Rio Grande do Norte, Alagoas, Colônia Correcional, Pavilhão dos Primários, Sala da Capela). Em papel de carta, datado de 16 de setembro de 1937, escreveu o texto intitulado “Primeiras notícias da Colônia”, abandonado na quarta página. E ainda esboçou a versão inicial dos três primeiros capítulos do volume 1, em onze folhas, escritas na frente e no verso.

O trabalho enalhou nesse ponto, por fatores extraliterários. Graciliano tinha consciência de que o Estado Novo vedaria a publicação do livro. Por outro lado, a manutenção da família o obrigava a concentrar-se nas colaborações para jornais e revistas. Ora, um livro com a complexidade de *Cadeia* – como a princípio se chamaria – exigia uma disponibilidade impensável naqueles tempos de sufoco (MORAES, 2012, p. 216).

Em uma entrevista de outubro de 1945, no ambiente da redemocratização, à revista *Vamos Ler*, o autor voltou a comentar do projeto ressaltando que “Os casos ordinários da minha vida têm pouca importância, mas as criaturas vistas à sombra daquelas paredes surgem muito grandes hoje, até os malandros, os vagabundos”<sup>53</sup>.

A tarefa de reconstruir aqueles episódios era árdua e talvez não houvesse tempo para tal empreitada. A composição das memórias de *Infância* haviam lhe tomado sete anos de trabalho. O novo projeto seria ainda mais complicado. “O que tenho sobre a cadeia deve dar para quatro livros. Quatro vezes sete, 28. (...) vou precisar aí de uns 28 anos para terminar o livro. Será que tenho isso de vida?”<sup>54</sup>.

As condições objetivas para tocar o projeto foram viabilizadas por José Olympio. Com o fechamento de *Cultura Política*, a Graciliano restaram o emprego de inspetor de ensino, crônicas e contos esparsos na imprensa e os minguados direitos

---

53 MORAES, p. 216-217.

54 *Ibidem*, p. 217.

autorais. Em abril de 1945, acertou com o editor um contrato pelo qual receberia, mensalmente, 2 mil cruzeiros, durante um ano, pelos direitos autorais das primeiras edições de *Infância e Insônia* (volume de contos), das terceiras de *Angústia e São Bernardo* e das segundas de *Vidas secas e Caetés*.

No caso de *Memórias do Cárcere*, José Olympio adiantou, a partir de julho de 1947, mil cruzeiros mensais, pelo prazo de três anos. Assumindo Graciliano o compromisso de entregar três capítulos por mês (MORAES, 2012, p. 217).

Mas o acordo não era suficiente para manter as necessidades de sua família. Acabou se virando com atividades paralelas, como a organização de uma antologia de contos brasileiros, para *Editora da Casa do Estudante do Brasil*, e uma série de artigos e crônicas para *A Tribuna de Santos*<sup>55</sup>.

Durante os seis anos dedicados às *Memórias*, Graciliano mantinha um compromisso militar com a escrita. Sentava-se à escrivaninha quase diariamente, exumando lembranças soturnas e dolorosas. Isso não significava, no entanto, que pilhas de manuscritos jorrassem da mesa. O processo era mais lento que o habitual. E muitas vezes os três capítulos mensais prometidos ao editor resumiam-se a dois ou apenas um. José Olympio jamais descontou um centavo da remuneração combinada<sup>56</sup>. Heloísa Ramos descreve o processo:

Grace estava sem escrever há semanas. Eu achava que era preguiça e procurava motivá-lo. Ele me respondia: “A única pessoa que acredita na minha literatura é você”. Numa conversa que tivemos, prometeu-me que escreveria no mínimo duzentas palavras por dia. Não é que contava até os artigos, as vírgulas e os travessões para chegar à soma certa? (...) Era um tal de apontar o lápis a todo momento... De vez em quando, ele percebia que estava sendo olhado e se desculpava: “São esses seus lápis que não prestam”. Em compensação, quando escrevia, escrevia mesmo, a gente até ouvia o barulho que a pena ia fazendo no papel. Foi assim que escreveu *Memórias do Cárcere*, entre a vontade e a obrigação (MORAES, 2012, p. 218).

---

55 MORAES, 2012, p. 217.

56 *Ibidem*, p. 218.

O cronograma de composição da obra se estendeu até o início da década de 1950: primeiro volume, 25 de janeiro de 1946 a 28 de maio de 1947; o segundo volume, de 29 de maio de 1947 até 12 de setembro de 1948; o terceiro volume, de 15 de setembro de 1948 até 6 de abril de 1950; o quarto, que fora iniciado em 6 de abril de 1950 e interrompido em 1º de setembro de 1951, ficaria inacabado. Um levantamento feito por Nelson Pereira dos Santos (que adaptou o livro para o cinema 1984), aponta que há 237 personagens citados em toda obra<sup>57</sup>.

Essa grande quantidade de figuras humanas reforça um argumento que exploraremos logo adiante: embora seja narrado em primeira pessoa, o olhar da narração está voltado para fora e não para o umbigo do escritor.

### 1.3.1 O problema da subjetividade

A primeira obrigação do jornalismo é com a verdade, mesmo que esta verdade seja mais um horizonte a ser perseguido do que uma entidade palpável<sup>58</sup>. O primeiro compromisso de Graciliano parece também ser esse. Seu relato não é pautado por uma confissão do ego. A busca por se construir um discurso verdadeiro, explicitada por Graciliano na abertura do livro, deixa claro que seu compromisso é com os fatos<sup>59</sup>. Quatro pontos podem evidenciar a intenção do autor: 1) quando o próprio autor, nas primeiras páginas do primeiro capítulo da primeira parte, intitulada *Viagem*, expõe seus métodos de composição e seus motivos para a escrita; 2) no prefácio do historiador Nelson Werneck Sodré, que também corrobora a tese da intencionalidade do discurso de Graciliano; 3) as colocações de Antônio Cândido (2006a), no ensaio *Ficção e Confissão*, que sugerem que a obra de Graciliano segue

---

57 Ibidem, p. 219.

58 KOVACH; ROSENSTIEL, *Os elementos do jornalismo*, 2004, p. 61-77.

59 “Na literatura de testemunho, em que se pretende representar a realidade, o vivido, (...) há um ato de comprometimento que o autor tem consigo mesmo e com a sociedade” (SOUZA, 2012, p. 3).

uma trajetória natural da ficção para não-ficção; 4) a argumentação de Bosi (1995), sobre a validade universal do testemunho.

Embora o texto seja narrado em primeira pessoa, o olhar está voltado também para fora, para os fatos e a realidade objetiva. No capítulo de abertura, que é um texto argumentativo onde o autor expõe seu método de composição, Graciliano afirma estar incomodado com o uso da primeira pessoa. Contudo, não vê maiores prejuízos nessa estratégia narrativa. Pretende resolver o problema ao deixar-se eclipsar para que as personagens mais importantes apareçam:

Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos para evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os campos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se (RAMOS, 2004, p. 37).

Na apresentação escrita pelo historiador Nelson Werneck Sodré, encontra-se a seguinte afirmação:

Foi muito depois de projetar e pensar que se lançou a tarefa, para ele muitas vezes penosa, de passar ao papel os capítulos que descreveu, passo a passo, não a sua experiência pessoal, mas, o que é mais importante, o que é fundamental, o retrato de uma época. Não se pense que estejamos lembrando confidências. Nada disso. O sertanejo rude não era criatura de confidenciar-se (SODRÉ, 2004, p. 9).

Os trechos acima deixam claro que o relato de Graciliano é voltado para os fatos e não apenas um conjunto de divagações subjetivas. Não se restringe exclusivamente a expressão de sentimentos e impressões. Há um notório compromisso com a verdade.

Por outro lado, que o narrador assuma a primeira pessoa do discurso como estratégia narrativa é, acima de tudo, um atestado da

consciência crítica do escritor em relação aos limites do discurso que se pretende exclusivamente objetivo.

Graciliano parece entender que a empreitada em busca da *objetividade pura* é uma quimera<sup>60</sup>. Melhor é buscar a verdade essencial. Não vê qualquer problema em deixar de lado o uso de anotações feitas ao calor da hora. Em um momento de apuros, foi obrigado a se desfazer delas. E talvez isso seja até melhor:

Certamente vão me fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me deste material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata da partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores, num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos. Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que serão absolutamente exatas? Leviandade (RAMOS, 2004, p. 36).

Embora esteja sintonizado com o Realismo, Graciliano conhece seus limites e exageros. Nesse sentido, afasta-se do Naturalismo<sup>61</sup>, da descrição exaustiva do detalhe que, na pretensão de apreender o real em uma lista, perde-se num labirinto de enunciados. O autor sugere que as aparências, os detalhes – “a

---

60 De acordo com Cosson (2007, p.138), a objetividade no jornalismo “sendo controlada por interesses corporativos, serve mais para esconder do que para revelar os fatos”. Para Marcondes Filho (2000, p. 21), o jornalismo tradicional é uma síntese do espírito da razão moderna, do Iluminismo. Daí depreende-se seu discurso pretensamente objetivo. Por outro lado, de acordo com Kovach & Rosenstiel (2004, p. 116-117), o conceito original de objetividade no jornalismo é que: “o método é objetivo, não o jornalista”. Quanto à suposta voz imparcial: “é quase sempre um recurso oportunista que as empresas usam para destacar o fato de que produzem alguma coisa obtida por métodos objetivos”. Sendo assim, o jornalista pode se apropriar dessa voz neutra e criar um verniz que esconde alguma coisa turva. Selecionar as fontes para expressar o que na verdade é seu próprio ponto de vista, e depois usar a voz neutra para que tudo pareça bem objetivo.

61 Com grande crença nas ciências empíricas, o papel do escritor naturalista era trabalhar como se realiza uma experiência, depois de observada uma determinada sociedade. Havia também uma crença cientificista de que o saber da ciência poderia necessariamente melhorar a vida dos homens (BULHÕES, 2007, p. 62-71).

cor das folhas”, “sol pálido em manhã de bruma” – desaparecem com facilidade. As essencialidades, por sua vez, são inevitáveis, se impõe ao relato: “é inevitável mencioná-las”.

Para explicar esse processo, Graciliano lança mão de uma anedota. Segundo o autor, ao ouvir um diálogo na rua, a ausência de algumas sílabas levaria a uma conclusão falsa. Cria-se um boato. Enquanto não se recuperam as sílabas perdidas, o boato, se não for absurdo, permanece:

(...) é possível que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso. Quem sabe se eles aí não se encaixaram com intuito de logro? Nesse caso havia conveniência em suprimi-los, distinguir além deles uma verdade superior a outra verdade convencional e aparente, uma verdade expressa de relance nas fisionomias. Um sentido recusou a percepção de outro, substituiu-a. Onde estará o erro? (RAMOS, 2004, p. 36).

O que Graciliano parece sugerir é que nenhum relato é fiel. E que narrar, ainda mais a partir da memória, é assumir os limites da linguagem em relação ao real. Grande parte da obra do escritor está fundada nesses embates da memória com a linguagem<sup>62</sup>.

A memória, como todo discurso narrativo, opera através da seletividade. Nelson Rodrigues chegava a afirmar que todo memorialista é um mentiroso. Borges é mais comedido: “toda memória é uma seleção recontada e, portanto, uma narrativa ficcional”<sup>63</sup>. Oliver Sacks, em seu famoso ensaio *Fala, memória*, diz que “É espantoso perceber que algumas de nossas recordações mais queridas talvez nunca tenham acontecido – ou talvez tenham acontecido com outra pessoa”<sup>64</sup>.

---

62 “As lembranças esparsas que atravessam o sujeito da narração levam o leitor a desconfiar da veracidade absoluta da história, pois a concepção da memória como elemento de apreensão do real é um tanto problemática, e, talvez, o homem seja mesmo incapaz de representar a realidade empiricamente através da linguagem” (SILVA, 2013, p. 2).

63 BORGES, Jorge Luis. Apud: MACHADO, Ana Maria. Disponível em <<http://web-cache.googleusercontent.com/search?q=cache:9qPeBQjchDYJ:oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/04/14/a-vida-a-vida-de-jorge-amado-440235.asp+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acessado em 05/10/2015.

64 SACKS, Oliver. *Fala, memória*: Quando as lembranças nos pregam peças. Tradução Clara Allain. Folha de S. Paulo, Ilustríssima. 26/2013. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/110785-fala-memoria.shtml>> acessado em 05/10/2015>. Acessado: 06/10/2015.

A memória, além de impura, é infiel. Grande parte da obra de Graciliano parece reverberar a dúvida sobre a possibilidade de transformar em palavras as lembranças evocadas pela memória.

Talvez esta deve ter sido uma das principais preocupações do escritor, tendo em mente que ele escrevera duas obras de cunho reconhecidamente autobiográfico, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, além de haver retratado em seus três primeiros romances a problemática da escrita de si, ainda que de maneiras distintas. *São Bernardo* e *Angústia* são constituídos a partir da tentativa de seu protagonista de repensar a própria vida através da escrita, o que revela a grande preocupação por parte de Graciliano com a questão da representatividade do real através da linguagem (SILVA, 2013, p. 2).

Ao compor uma narrativa – um relato, depoimento ou testemunho – o sujeito do discurso opera uma seleção daquilo que se impõe como mais relevante, de acordo com critérios que, em última instância, são da pessoa do discurso. Mesmo quando se trabalha com um método que se pretende sumariamente objetivo – é um *sujeito quem escolhe* esse método, submeter-se a ele. Aí já há uma seletividade, uma escolha de perspectiva, uma intencionalidade.

Essas características, contudo, não colocam o discurso ancorado na experiência subjetiva para fora de um horizonte de verdade. Retomando o argumento de Bosi (1996), que afirma que nas *Memórias do Cárcere* “a verdade subjetiva de uma só testemunha poderá valer pela verdade objetiva”, é necessário considerar que a própria História, enquanto disciplina científica, passa a assumir uma postura metodológica deferente quanto ao testemunho.

De acordo com Sarlo (2007), “o passado é sempre conflituoso”. Memória e história vivem em disputa, seja porque a história tem certa descrença na memória, seja porque a memória “desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)”<sup>65</sup>. Desse conflito, nascem “as visões

---

65 SARLO, 2007, p. 9.

do passado”<sup>66</sup>, já que o passado é constantemente reorganizado pelo presente, através de narrativas ideológicas. Do ponto de vista de abordagens não acadêmicas, como diários e memórias, as investidas ao passado escapam de regulamentações metodológicas clássicas, em função de necessidades impostas pelo presente, sejam elas intelectuais, afetivas, morais ou políticas.

Muito se foi escrito sobre as décadas de 1960 e 1970 na Argentina (e também em outros países da América Latina), em especial as reconstituições baseadas em fontes testemunhais, pertencentes a esse estilo. São versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder plenamente à pergunta sobre o passado. Garantem um sentido, e por isso podem oferecer consolo ou suspender a ação (SARLO, 2007, p. 14-15).

A importância dos “discursos de memória”<sup>67</sup> no campo da história, segundo Sarlo (2007), se dá por um reordenamento ideológico que coincide com a renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizaram sobre o presente<sup>68</sup>. Deste modo, se dá uma espécie de “guinada” cujo resultado é a revalorização da subjetividade enquanto modo de captação e reorganização da experiência.

Quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentando com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde o século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. (...) a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva* (SARLO, 2007, p. 18).

---

66 Ibidem, p. 12.

67 Ibidem, p. 17.

68 Idem.

Para Serele (2010), essa perspectiva aberta pela guinada subjetiva “se expande pelos relatos não só acerca do passado, mas também de circunstância, constituindo importante aporte para o estudo de narrativas jornalísticas em primeira pessoa”<sup>69</sup>. Assim, para a reflexão sobre os discursos do referente, “que demandam determinada aderência ao real – como no caso do discurso do jornalismo”<sup>70</sup>, a guinada subjetiva restaura e mantém “o vínculo entre relato e experiência”<sup>71</sup>.

Contudo, o vínculo entre relato e experiência, que se organiza através de um discurso narrativo, é questionado por Walter Benjamin, no ensaio *O narrador*. De acordo com Benjamin (1994), são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar. Como se diante do horror dos fatos, tivéssemos perdido uma faculdade inalienável: “intercambiar experiências”<sup>72</sup>.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Sarlo (2007), por sua vez, diz que Benjamin está equivocado quanto ao esgotamento do testemunho, porque é justamente na Primeira Guerra que se popularizou o testemunho de massa<sup>73</sup>. Mas Benjamin afirma que “o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com

---

69 SERELE, Márcio. *Guinada subjetiva e narratividade: aportes para o estudo de relatos jornalísticos em primeira pessoa*, 2010, p. 1-2.

70 Ibidem, p. 4.

71 Idem.

72 BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1994, p. 197-198.

73 SARLO, 2007, p. 25.

uma experiência transmitida de boca em boca”<sup>74</sup>. Essa melancolia benjaminiana, segundo Sarlo (2007), aponta não apenas para a incapacidade de narrar, ou de reportar um fato vivido, mas para a própria incapacidade de compreender o vivido.

O que aconteceu na Grande Guerra provaria a relação inseparável entre experiência e relato; e também o fato de que chamamos experiência o que pode ser posto em relato, algo vivido que não é só sofrer, mas se transmite. Existe experiência quando a vítima se transforma em testemunho. Filha e produto da modernidade técnica, a Primeira Guerra Mundial fez com que os corpos já não pudessem compreender nem orientar-se no mundo onde se moviam. A guerra anulou a experiência (SARLO, 2007, p. 26).

Benjamin, no entanto, recupera a noção de memória em outra frente, já que sua filosofia da história é uma reivindicação da memória como instância que reconstitui o passado<sup>75</sup>. Mas, de acordo com Sarlo, essa contradição não se resolve.

Benjamin captou algo próprio da modernidade capitalista em seu sentido mais específico. Ela teria afetado as subjetividades até emudecê-las; nela, só o gesto de redenção messiânica conseguiria abrir o horizonte utópico de uma restauração do tempo histórico pela memória que quebraria a casca reificada dos fatos. (...) Trata-se da crise, também moderna, da autoridade do passado sobre o presente (SARLO, 2007, p. 30).

Outra crítica contundente lançada sobre o relato subjetivo (que resvala nas preocupações de Graciliano sobre os desafios de se narrar a partir da memória) vem de Paul de Man<sup>76</sup>, fortemente amparada na desconstrução, que inviabiliza qualquer possibilidade de

---

74 BENJAMIN, 1994, p. 198.

75 SARLO, 2007, p. 28.

76 Paul de Man (1919-1983) foi considerado um dos principais teóricos da desconstrução. Curiosamente, o maior crítico da perspectiva subjetiva e da autobiografia não tem uma biografia muito louvável: atuou como colaboracionista, durante a ocupação Nazista na Bélgica. “De Man não era apenas um ‘resenhista literário dúbio’, mas também empregado bem pago de várias editoras colaboracionistas, além de ser a força motriz de um projeto de revista de arte que faria o elogio da ideologia nazista”. SCHUESSLER, Jennifer. *Livro revira segredos do teórico Paul de Man*. New York Times In: Folha de S. Paulo. 23/04/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1430350-livro-revira-segredos-do-teorico-paul-de-man.shtml>>.

equivalência entre “o eu do relato, seu autor e experiência vivida”<sup>77</sup>. De acordo com Sarlo (2007), Man nega a própria ideia de autobiografia, enquanto gênero, porque é indistinta da própria ficção<sup>78</sup>.

O que as chamadas “autobiografias” produzem é “uma ilusão de uma vida como referência” e, por conseguinte, a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo. Não há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experimental e temporal (SARLO, p. 31).

Para de Man, de acordo com Sarlo (2007), as autobiografias recorrem à prosopopeia: outorga a palavra a um morto, um ausente, um avatar da natureza. “Nada resta da autenticidade de um relato, já que a prosopopeia é um artifício retórico”<sup>79</sup>. Tal crítica sobre as bases filosóficas e epistemológicas do relato autobiográfico é acentuada por Derrida, a partir da leitura da obra *Ecce Homo*, de Nietzsche: todo relato dessa natureza é persuasivo. “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura”<sup>80</sup>.

Contudo, num relato testemunhal, o sujeito é menos importante que os efeitos morais de seu discurso. Não é o sujeito que se restaura a si mesmo no testemunho, mas uma dimensão coletiva. A postura é cética, e a narrativa é inevitável<sup>81</sup>.

Para Bosi (1995), a riqueza do testemunho vem justamente do seu caráter dúbio.

O testemunho quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira a certo grau de objetividade. Como tal, casa memória individual com história. Mas o testemunho também se sabe obra de uma testemunha, que é

77 SARLO, 2007, 31.

78 Man parece concordar com Borges.

79 SARLO, 2007, p. 31.

80 Ibidem, p. 33.

81 Sarlo (p. 36) está evocando Primo Levi na argumentação, mas essa postura cética e compromisso com a dimensão coletiva, colocada por imperativos psicológicos e morais, que caracterizam o testemunho, podem ser encontrados também na reflexão de Graciliano, no primeiro capítulo das *Memórias*, como também no prefácio de Sodré e no argumento de Bosi. Por outro lado, o caso do Holocausto, agora Sarlo (p. 38) pensa a partir de Ricoeur, é excepcional, portanto, lhe confere condições suficientes para escapar das regras da crítica, o que em certa medida não acontece com os outros testemunhos.

sempre um foco singular de visão e elocução. Logo, o testemunho é subjetivo e, por esse lado, se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa.

O testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mimese de coisas e atos apresentando-os (...), e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, às situações evocadas (BOSI, 1995).

Embora o caráter do testemunho seja moral e prático (narrativas dessa natureza são fundamentais em processo de redemocratização de países que passaram por uma ditadura), é necessário superar a ingenuidade, levar em conta:

(...) o potencial da primeira pessoa para reconstituir a experiência e as dúvidas que o recurso à primeira pessoa gera quando se coloca como ponto onde parece mover-se com mais naturalidade: o da verdade dessa experiência. Já não é possível prescindir de seu registro, mas também não se pode deixar de problematizá-lo. A própria ideia de verdade é um problema (SARLO, 2007, p. 117).

Como veremos adiante, ao tratar da noção de verossimilhança, Graciliano escapa dessas armadilhas, embora esteja ciente das dificuldades de se promover uma narrativa dessa natureza<sup>82</sup>.

Se a “ideia de verdade é um problema”, como diz Sarlo (2007), é prudente problematizar a narrativa testemunhal. Essa prudência, ao que parece, pode ser encontrada no escritor alagoano. Segundo o ponto de vista de Bosi (1995) — que afasta a narrativa de Graciliano de qualquer ingenuidade — o realismo testemunhal em as Memórias, assume-se “problemático”.

(...) a verdade de um grande texto começa quando as classificações acabam: convém repensar o que seria o realismo de Graciliano quando a sua escrita é testemunhal. A definição mais feliz que conheço a

---

82 Basta retomar a reflexão que Graciliano promove na abertura do livro e, de certa forma, em toda sua obra, como propõe Silva (2013).

respeito é a de Otto Maria Carpeaux: o realismo em Graciliano se faz *problemático*. O crítico o opõe ao realismo de José Lins do Rego, que seria *orgânico*.

Ambas as palavras já dizem muito por si mesmas, mas creio que vale a pena aprofundar o significado da primeira notação quando aplicada ao texto das *Memórias*. Por que realismo problemático?

As situações vividas na cadeia, o narrador as concebe como enleadas, difíceis de penetrar. O caráter aleatório da perseguição política que lhe foi movida por desafetos em Alagoas (talvez integralistas, é o que sugere no começo do livro), o aspecto enigmático da sua condição de preso sem formação de processo e a atmosfera kafkiana dessa mesma experiência, tudo se reflete difusamente na sua escrita. Há sempre alguma coisa de indistinto, de mal aclarado e mal resolvido nos episódios lembrados. O embaraço diante dos fatos estende-se à compreensão dos companheiros. Quase todos lhe parecem opacos. Mal se inicia uma tentativa de comunicação já nascem os equívocos. O esforço mental de sondar as intenções do outro rende tão pouco que logo sobrevém uma sensação de fadiga, uma tentação de desistência, o que leva mais de uma vez ao estado de reconcentrado encaramujamento.

O peso da negatividade e o empatamento cognitivo parecem obstar a que o narrador arme um laço de simpatia com o próximo. Este ou é recusado por um movimento crispado de desconfiança, ou mantém o seu estatuto de problema, se não de enigma. Do lado do sujeito, o processo conduz a uma exaustão que não é compensada, em momento algum, pela conquista da paz interior (BOSI, 1993).

O realismo de *Memórias do Cárcere* não é um realismo solar, mas um realismo plúmbeo<sup>83</sup>. Vejamos, por exemplo, um trecho do capítulo seis, que se passa em Recife, e evidencia essa característica.

Sáimos, reembarcamos, outra vez nos largamos pelas ruas estreitas e sombrias. Segunda parada, e mergulhamos num casarão, subimos e descemos numerosos degraus de cimento, dobramos esquinas, fomos acordar um sujeito que dormia num quarto pequeno situado no fim de um alpendre. Levantou-se

---

83 BOSI, 1995.

bocejando, a cara enferrujada. E travou-se um diálogo de que nada conseguia entender. Expressões técnicas soavam inutilmente, pessoas agora esquecidas por inteiro entravam, saíam, colaboravam na conversa, e, não sendo possível distinguir a posição social delas, ordens evasivas se confundiam, para diferenciá-las havia apenas o tom, o gesto, a postura humilde ou arrogante (RAMOS, 2004, p. 64).

Afirmações como “travou-se um diálogo de que nada conseguia entender” ou “Expressões técnicas soavam inutilmente” evidenciam o modo como o escritor, longe de se desviar do problema da representação totalizadora, arrasta para o interior da narrativa a problemática do relatar “o que foi”. Esse caráter cinzento do relato, de acordo com Bosi (1995), corrobora o argumento de que não há nenhuma ingenuidade no discurso de Graciliano. Uma problemática que se encontra também em outras obras do autor.

Esse matiz entre cinza e negro que se espalha pelas páginas do memorialista já se advertia no modo pelo qual Paulo Honório em *São Bernardo* e Luís da Silva em *Angústia* encaravam as demais personagens e a si mesmos. Viviam ambos um clima de suspeita e culpabilidade. Em ambos, o motivo último da escrita tem a ver com o remorso. Um sentimento turvo que nada parece apaziguar, pois não é nem a contrição do arrependido nem o mergulho nas águas tépidas da autocomiseração. O que punge o narrador é a consciência de uma infelicidade que, embora comum a todos, não consegue ser partilhada. Uma consciência infeliz que separa, que irrita e estorva a comunicação (BOSI, 1995).

O objetivo de uma narrativa é produzir um sentido – referenciando-se a si mesmo, imanente (ou seja, um sentido emana da própria obra), no caso da ficção; referenciando-se a uma determinada realidade, no caso de relatos não-ficcionais. Na corrente literária do Realismo<sup>84</sup>, essas duas intencionalidades

---

84 Realismo - Real, do lat. *realis*, de *res*, coisa, realidade + *ismo*, doutrina, tendência corrente. Genericamente, o vocábulo designa toda tendência estética centrada no “real”, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto social. Como movimento, moda vigente, (...) suas origens situam-se na França, na segunda metade do século XIX. (...) Naturalismo: natural, do lat. *natura*, nascimento, maneira de ser + *ismo*, doutrina. (...) A distinção entre os dois movimentos nem sempre é fácil de estabelecer, é mais de grau, de

se cruzam: a narrativa oferece suas chaves de leitura no universo autônomo da própria realidade ficcional, referenciando a si mesma; como também traçando relações com a realidade externa, referenciando-se a determinado contexto social, político, histórico. Não por acaso, o Jornalismo Literário nascente vai espelhar as construções do romance realista do século XIX, já que o jornalismo é escravo da factualidade.

O relato não-ficcional, enquanto narrativa, portanto, não é um discurso coletor de informações – um catálogo de dados do real. Uma narrativa, mesmo quando se intenciona o mais objetiva possível, não é uma planilha de dados brutos. Mesmo quando se aponta uma câmera para um acidente de trânsito, o cinegrafista está preso a um *ponto de vista*. Pode instalar mais câmeras, promover uma visão panorâmica, mesmo assim, não irá conseguir captar *exatamente* o fato. Apenas uma versão mais ou menos *aproximada* do que ocorreu. Não é, de forma alguma, a *quantidade* de informações que irá determinar a verdade de um relato, mas a verossimilhança, a capacidade da narrativa em construir um sentido verdadeiro<sup>85</sup>.

Essa ideia de relato não-ficcional balizado pela verossimilhança encontra respaldo na definição de Jornalismo Literário apresentado por Felipe Pena. Em seu livro *Jornalismo Literário* (2013, p. 21), Pena afirma que, ao juntar elementos de dois gêneros (Literatura e Jornalismo), o Jornalismo Literário apresenta-se como um terceiro gênero. E que “não se trata da dicotomia entre ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível”. Mais adiante na obra, ao tratar do conceito de romance-reportagem, Pena volta à questão e afirma que “o fatídico no Jornalismo Literário não se baseia na veracidade, mas sim na verossimilhança, ou seja, na mimetização da realidade” (PENA, 2013, p. 103). Essa noção também se aproxima daquilo que Ferrari e Sodré entendem por reportagem, ao afirmarem que “Não é bastante ser verdadeira;

---

pormenor ou de medida. O escritor naturalista equipara-se, no seu afã de atingir a verdade positiva, aos cientistas (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 378-379 e p. 315-316).

<sup>85</sup> Mas também o sentido construído pela narrativa, quando encontra o leitor, ou receptor, passa necessariamente por um processo de negociação. Foucault (1994): “Ler é uma negociação entre o conhecido, que está em nossa cabeça, e o desconhecido, que está no papel; entre o que está atrás e o que está diante dos olhos” (p. 37-38).

a reportagem tem que parecer verdadeira — ser verossímil” (FERRARI & SODRÉ, 1986, p. 107).

Na abertura do capítulo *Introdução ao verossímil*, do livro *Poética da Prosa*, Tzvetan Todorov (2003) usa um exemplo para ilustrar as noções de autonomia do discurso e verossimilhança.

Na Sicília, no século V. a.C, dois homens discutem, sucede um acidente. No dia seguinte os dois homens são levados às autoridades e deve-se determinar qual dos dois é o culpado. “Mas como escolher?”, diz Todorov, “A alteração não ocorreu sob os olhos dos juízes, que não puderam observar e constatar a verdade; os sentidos nada podem; resta apenas um meio: escutar o relato dos queixosos”. Segundo Todorov, não se trata mais de estabelecer uma verdade (o que seria impossível), mas de um processo de aproximação, dar uma impressão de verdade. “E essa impressão será tão mais forte quanto mais hábil for o relato. Para ganhar o processo, importa mais falar bem que ter agido bem” (p. 113).

Para Tzvetan Todorov (2003), a questão da verossimilhança mostra a autonomia da palavra, uma vez que os discursos são regidos por suas próprias leis.

A característica fundamental de toda a nossa civilização é ainda essa concepção da linguagem-sombra, de formas quem sabe mutáveis, mas que nem por isso deixam de ser consequência direta dos objetos que elas refletem. Estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis (TODOROV, 2003, p. 114).

Graciliano Ramos coloca a questão da verossimilhança no cerne do seu discurso. Por isso o escritor não vê problema em ter pedido as anotações feitas ao calor da hora. Exatamente porque “essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”. Bosi (1995), a respeito dessa colocação, chega a afirmar que Graciliano se aproxima da distinção feita por Aristóteles, em sua *Poética*<sup>86</sup>.

---

86 “Cabe ao poeta representar não o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, ou seja, o possível, na ordem do verossímil e do necessário” (COSTA, 1992, p. 22).

Se levarmos a sério o pensamento que ditou o aparente paradoxo da asserção, diremos que Graciliano estaria aqui, sem qualquer propósito deliberado, tangenciando a célebre distinção feita por Aristóteles entre o trabalho do historiador e o verbo do poeta, creditando a este último um alcance mais universal, “mais filosófico”, se comparado ao primeiro. E voltamos à expressão “uma verdade superior”. A testemunha, que não é, nem quer ser, historiador de profissão, produz um depoimento que é sempre válido, mesmo que remeta a um sentido oculto à maioria dos circunstâncias da situação evocada (BOSI, 1995).

Se a narrativa de testemunho, como Graciliano a encara, produz “uma verdade superior”, e como afirma Bosi (1995), um “depoimento sempre válido”, naquilo que é mais próximo do ofício do poeta — que escapa do retrato historiográfico — em certa medida as críticas ao testemunho, apresentadas por Sarlo (2007), principalmente ancoradas em de Man e Derrida<sup>87</sup>, embora devam ser levadas em conta, não inviabilizam a validade da narrativa. Aqui não é a mimese pura que está em jogo, mas também a verossimilhança, ligada ao discurso necessário, que escapa do discurso acidental, marca do historiador (e também do jornalismo diário), sumariamente escravizados na aleatoriedade da coisa material: precária, enganosa, perecível. Embora esteja ligado aos fatos (eis aí seu caráter dúbio), o testemunho é também uma criação poética, o que confere esse aspecto plúmbeo ao realismo de Graciliano, de que fala Bosi (1995). Além disso, compartilha o espaço do romance de não-ficção: que não se limita a registrar a histeria contemporânea da história, mas a questionar seriamente quem determina e cria essa verdade (Hutcheon, 1991, p. 154). E aqui, mais uma vez, *Memórias do Cárcere* se aproxima do Jornalismo Literário, já que uma das marcas que o caracterizam é também a poética, como forma de superar a precariedade da suposta narração objetiva dos fatos<sup>88</sup>.

87 Ver página 37.

88 Há grande dificuldade no próprio campo de investigação do Jornalismo Literário sobre sua relação com a factualidade e seu aspecto poético. De acordo com Cosson (2007), a relação com os fatos foi um ponto fraco do *new journalism*, levando alguns autores a criticar o modo como Wolf, Capote e Mailer tratavam a narrativa, misturando fato com ficção. John Hersey, autor de *Hiroshima*, que é considerada uma obra precursora do gênero, argumentou que não é o romance que estava à morte com tal prática, mas sim o jornalismo. Para Hersey, na ficção há uma advertência sobre o caráter de “construção” da narrativa, no jornalismo, o pressuposto é que a narrativa seja inteiramente factual. Essa ausência de acurácia confunde fato e ficção, e prejudica, principalmente, o jornalismo, pois deixa o leitor incerto sobre o que pode confiar ou desconfiar. Ainda de acordo com Cosson (2007), a reação de Hersey, que em certa medida sintetiza a reação do senso comum em relação ao jornalismo literário, pareceu atrasada e

Sobre o romance de não-ficção, cabe levar em conta o conceito de *nonfiction novel*, elaborado por Mas'ud Zavarzadeh, de acordo com Cosson (2007).

Para esse autor, hoje vive-se uma crise epistemológica, a realidade tornou-se tão absurda que já não se sabe como interpretá-la ou se as interpretações funcionam ante as rápidas transformações do cotidiano. Tudo isso é resultado de uma sociedade tecnocrônica, que impede visões totalizadoras do mundo e conduz à invalidação dos pressupostos culturais de realidades anteriores. Em consequência, o romance tradicional totalizador dá lugar a novas manifestações na literatura, gêneros que respondem melhor à experiência do caos, da descontinuidade e da ausência de referências consensuais da cultura supramoderna, como é o caso da *transfiction* e do *nonfiction novel*. O primeiro, no qual basicamente se processa o desnudamento das técnicas ficcionais com o objetivo de quebrar a ilusão da realidade própria do romance convencional, compreende a metaficção, a *surfiction* e a ficção científica. O segundo, caracteriza-se por apresentar uma consciência esmagada pelo peso da realidade e recusa-se a aceitar qualquer interpretação, sendo apenas uma transcrição neutra da realidade em si mesma já ficcional (COSSON, 2007, p. 148-149).

Para Hutcheon (1991, p. 198), Zavarzadeh considera o romance não-ficcional como sendo “birreferencial”: “a si mesmo e à realidade, sugerindo assim que a polaridade fato/ficção é ontologicamente questionável”.

De acordo com Cosson (2007):

Na perspectiva de Zavarzadeh, a bipolaridade entre fato e ficção é prejudicial à leitura das narrativas que não se encaixam adequadamente nem em uma nem outra categoria. Tais teorias bipolares postulam que a verdade do romance resulta de sua autorreferencialidade, enquanto a verdade da história e da biografia, por exemplo, resulta de evidências externas, fatos acontecidos ou documentos. Ainda que diferentes pelo critério de verificabilidade, os dois modos narrativos são similares pela perspectiva com que são construídos, ou seja, são monorreferenciais.

---

teoricamente equivocada. E, por fim, mostra a dificuldade dos críticos e teóricos para lidar com o gênero, e que o *new journalism*, longe de ser um gênero consolidado, ainda busca legitimidade. Não há consenso sobre o lugar que ocupa na cultura americana (p. 143-144).

Situando-se na instável zona do “fictual”, em que fato e ficção se tornam indiscerníveis, o *nonfiction novel* é birreferencial e constituiu-se, assim, um modo único de representar a realidade (COSSON, 2007, p. 149).

Em certa medida, esse conceito de “fictual” supera as críticas desconstrutivistas, indo além da noção de autobiografia como pura ficção ou como “puro texto”. A proposta é ousada, especulativa e experimental, de acordo com Cosson (2007, p. 151-152), e encontrou muitas resistências. Contudo, há alguns achados que devem ser levados em conta: 1) recusar a oposição entre fato e ficção; 2) a crítica tem dificuldade em julgar obras que instauram a ambiguidade entre os dois discursos, e termina por apagar a duplicidade do gênero, reduzindo sua ambiguidade a falhas ou equívocos de realização<sup>89</sup>.

Há algumas considerações a serem feitas. Em primeiro lugar, mesmo que esteja situado num contexto histórico anterior ao supracitado, deve-se levar em conta que, a certa altura da sua carreira literária, Graciliano abandona a forma convencional do romance realista, ao constatar certa insuficiência expressiva<sup>90</sup>, talvez já captando no espírito da época, mesmo que de forma intuitiva, a incapacidade de qualquer expressão totalizadora. Por outro lado, a apreciação crítica, sempre dependente de conceitos rígidos, tem dificuldades em avançar em terrenos ambíguos, como é um caso de uma narrativa de testemunho da envergadura de *Memórias do Cárcere*, que possui um caráter híbrido. A tendência é encerrá-la numa tradição mais ou menos estabelecida. A proposta aqui é outra: deslocamento, permeabilidade, aproximação. Embora distintos, *Memórias do Cárcere* também guarda parentescos com o romance de não-ficção e talvez seja um dos precursores do gênero no Brasil<sup>91</sup>. Esses modos de narrar se aproximam porque ambos ocupam esse espaço fronteiro e cinzento, o espaço de narrativas marcadas pela ambiguidade, o espaço do Jornalismo Literário. São, ambos, narrativas da fronteira.

89 Em grande medida, as ressalvas de Sarlo (2007) sobre a retórica testemunhal talvez entrem nessa linha, já que a todo tempo ela evoca a autoridade do lugar epistemológico da história.

90 CÂNDIDO, 2006, p. 90.

91 Esse é um tema que pode ser investigado em trabalhos posteriores.

Se, por um lado, Graciliano busca os fatos, por outro, está ciente do caráter poético, expressivo e interpretativo do seu discurso. Consciente da sua autoria, ou seja, da sua liberdade criativa que, segundo ele, o coloca em situação privilegiada, em relação às “dimensões regulares”, ao trabalho rígido de “especialistas”.

Realmente há entre os meus companheiros sujeitos de mérito, capazes de fazer sobre os sucessos a que vou referir-me obras valiosas. Mas são especialistas, eruditos, inteligências confinadas à escrupulosa análise do pormenor, olhos afeitos a investigações em profundidade. Há também narradores, e um já nos deu há tempo excelente reportagem, dessas em que é preciso dizer tudo com rapidez. Em relação a eles, acho-me em situação vantajosa. Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir tudo a um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais e mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros de um pequeno binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 2004, p. 36).

Essa fala do escritor parece encontrar consonância em uma das definições de livro-reportagem apresentada em *Páginas Ampliadas*. Segundo Lima (2009), o livro-reportagem é um tipo de produção caracterizado pela autoria – ou seja, pela presença do autor na obra, que imprime sua marca expressiva no discurso:

O livro-reportagem é uma obra de autor. A presença expressiva de seu realizador é, muitas vezes, marcante. Desvinculado, ao menos em tese, de comprometer-se com o nível grupal, com o nível da massa e com o nível pessoal tal qual limitado pelas grandes empresas jornalísticas, seu único compromisso é com sua própria cosmovisão e com o esforço de estabelecer uma ligação estimuladora com seu leitor, valendo-se, para isso, dos recursos que achar mais convenientes, escapando das fórmulas institucionalizadas nas redações (LIMA, 2009, p. 83).

Graciliano Ramos faz referência direta ao jornalismo noticioso: “um já nos deu há tempo excelente reportagem, dessas em que é preciso dizer tudo com rapidez”. A ironia do escritor se harmoniza com a afirmação de Lima: no livro-reportagem, a liberdade de recursos afasta as “fórmulas institucionalizadas” praticadas na redação.

Se ao mesmo tempo sente-se livre no seu processo de escrita, Graciliano, por outro lado, acaba se afastando do território da *criação pura*. Mas se é a liberdade que deseja, por que então optar pelo depoimento ao invés da ficção?

Para Antônio Cândido, Graciliano “aspira ao depoimento integral, porque a verdade é a sua verdade” (2006a, p. 91). E, ao contrário de muitos outros romancistas de ofício, cujo romance é uma forma de expressão plenamente satisfatória, Graciliano procura outro caminho. Cândido aponta uma tendência: o escritor segue uma trajetória que começa na ficção, com os romances, mas vai aos poucos despencando *naturalmente* no relato confessional e de não-ficção.

Sente-se constrangido na ficção e abandona-a para sempre no apogeu das capacidades, com apenas quatro livros publicados. O desejo de sinceridade vai doravante levá-lo a retratar-se no mundo real em que se articulam as suas ações; já instalado na primeira pessoa do singular como artifício literário, deslizará para a experiência real dentro da mesma perspectiva de narração, mas sem qualquer subterfúgio (CÂNDIDO, 2006a, p. 91).

Para Cândido (2006a), Graciliano ficcionista vê o mundo através de seus problemas pessoais e tem a necessidade de projetar nas personagens “a sua substância, deformada pela arte”. Contudo, ao longo do tempo, “o romance, com todas as suas exigências formais, vai parecendo apertado e incompleto” (2006a, p. 90).

A obra de Graciliano percorre o caminho do ficcional para o informacional. Começa em *Caetés* e termina nos relatos de *Viagens*.

Temos com efeito, a princípio, dois romances (*Caetés* e *São Bernardo*) construídos com objetividade, não levantando outros problemas senão os da ficção.

Em seguida, outro (*Angústia*), em que sentimos clara a atitude de rejeição consciente da sociedade, condicionada por tantas reminiscências e impulsos profundos que pude falar em “autobiografia virtual”, mais ou menos no sentido de autobiografia de recalques. *Infância* é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva e a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção. *Memórias do Cárcere* é depoimento direto e, embora grande literatura, muito distante da tonalidade propriamente criadora. *Viagem*, afinal – póstumo e inacabado –, abandona os problemas pessoais para cingir-se à informação (CÂNDIDO, 2006a, p. 90).

*Memórias do Cárcere*, portanto, está situada no meio do caminho entre a ficção e informação. Ou seja, entre Literatura e Jornalismo. Daí decorre-se a possibilidade de encontrar elementos do Jornalismo Literário nesta obra: *Memórias do Cárcere* ocupa esse espaço contaminado, fronteiro entre a Literatura pura e o Jornalismo.

Cândido sugere que o trabalho ficcional de Graciliano não se separa do trabalho autobiográfico. Formam um só bloco essencial para compreensão do autor.

Depreende-se, pois, que as reminiscências não se justapõem à sua obra, nem constituem atividade complementar, como se dá na maior parte dos casos. Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco, pois são essenciais para a compreensão da mesma ordem de sentimentos e ideias, dos mesmos processos literários que observamos neles. A autobiografia foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se (CÂNDIDO, 2006a, p. 93).

Se por um lado os romances e a obra não-ficcional formam “um só bloco” e têm os “mesmos processos literários”, é evidente que há nuances, como o próprio Cândido (2006a) sugere, ao explicitar a passagem da ficção à informação. Nas extremidades não há maiores problemas: *Caetés* é ficção pura. *Viagens* é pura informação. Mas *Memórias do Cárcere*, que está num espaço onde as duas coisas se misturam?

Cabe perguntar: não é este espaço fronteiro, o espaço do Jornalismo Literário?

O próprio Antônio Cândido oferece a resposta. Ao referir-se ao livro ele usa os termos: “depoimento direito” e “grande literatura”. Ou seja: a aproximação entre a obra de Graciliano e Jornalismo parece possível.

### 1.3.2 O livro-reportagem depoimento

No tópico anterior, ao elencar o problema da subjetividade, foi possível aprofundar os indícios que apontam uma ligação de *Memórias do Cárcere*, enquanto narrativa testemunhal, com o Jornalismo. Agora, a tentativa é pensar a possibilidade de aproximação da narrativa memorialística com o conceito de livro-reportagem depoimento.

Um dos pontos de confluência entre jornalismo e literatura é a narratividade, intimamente ligada à necessidade humana de conhecer<sup>92</sup>. A narratividade, por sua vez, é elemento fundamental da reportagem. De acordo com Bulhões (2007), essa modalidade narrativa, que tem sua origem no século XIX, ultrapassa o limite da simples enunciação dos fatos, e acaba por se revelar “o ambiente mais inventivo da textualidade informativa”<sup>93</sup>.

É bom enfatizar que tal atributo de portar a voz de uma “testemunha ocular” dos fatos permitirá a concessão ao desempenho de uma atitude individualizada, centrada na figura do *eu* que reporta, o que insinua a marca da individualidade. (...) Na dilatação do evento noticioso, a reportagem pode-se estender-se como uma realização descritiva, na composição astuciosa de um personagem ou na colocação do cenário. Ou desdobrar-se plenamente na narratividade, em que estão implicados personagens em processo de mudança de estado. É desse modo que ela ensaia alguma proximidade com

92 BULHÕES, 2007, p. 40.

93 Idem.

realizações da prosa de ficção ou transporta marcas da própria literariedade (BULHÕES, 2007, p. 45).

No século XX, essa noção se amplia, e surge a *grande reportagem*, cujo marco é a revista Time.

Com os caminhos mais franqueados para o uso dos recursos de reportar, abrem-se perspectivas bastantes favoráveis à presença de ressonâncias da literatura, sobretudo as provenientes do conto e do romance. E, de fato, já se pode considerar histórica a apreensão realizada pelo jornalismo da prosa literária ocidental. Designações recentes como *romance-reportagem* ou *livro-reportagem*, inevitáveis quando se examinam obras dos brasileiros José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Zuenir Ventura e Fernando Moraes, entre outros, são a materialização dessa apreensão, pois se está diante de profissionais do jornalismo que buscaram assimilar muito dos dotes da tradição romanesca (BULHÕES, 2007, p. 46).

Por outro lado, de acordo com Bulhões (2007), há uma interdependência entre a narrativa jornalística e a narrativa literária.

Se de uma perspectiva histórica, de início coube à literatura ser a matriz fornecedora de sugestões formais à narratividade jornalística, o desenvolvimento do jornalismo foi aos poucos construindo uma autêntica e nada desprezível tradição de textualidade que também se ofertou a realização literária. (...) procedimentos típicos de uma vivência calcada na factualidade jornalística podem ser assimilados pelo aparato ficcional da literatura, o que faz supor uma relação interdependente (BULHÕES, 2007, p. 46).

As principais características da reportagem, segundo Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari são “a predominância da forma narrativa”, “humanização do relato”, “o texto de natureza impressionista” e a “objetividade dos fatos narrados” (FERRARI & SODRÉ, 1986, p. 15). Além disso, os autores ressaltam que tais elementos podem variar conforme o objeto, “mas será sempre necessário que a narrativa (ainda que de forma variada) esteja presente numa reportagem. Ou não será reportagem” (FERRARI & SODRÉ, 1986, p. 15).

De acordo com Lima (2009), a multiplicidade de formas às quais a reportagem se apresenta deu origem a diversos modelos. Ferrari e Sodré apresentam três tipos de modalidades: a reportagem de fatos (*fact-story*), a reportagem de ação (*action-story*) e a reportagem documental (*quote-story*).

A) *fact-story*: caracteriza-se pelo relato objetivo dos acontecimentos e obedece à forma da pirâmide invertida. Os fatos são narrados em sucessão, por ordem de importância.

B) *action-story*: está ancorada na ação. Começa-se sempre pelo fato mais atraente, para posteriormente ir para os detalhes. O leitor tende a envolver-se com a história pela visualização das cenas, como em um filme.

C) *quote-story*: traz um relato acompanhado de citações e dados que esclarecem e complementam o assunto tratado da reportagem (LIMA, 2009, p. 25; FERRARI & SODRÉ, p. 45-64).

A reportagem está ancorada no ato de reportar. Segundo Edvaldo Pereira Lima, reportar é testemunhar acontecimentos, significá-los e expressá-los num texto.

O eixo condutor de tudo é o reportar, a arte de você partir a campo para o mundo, vivenciar uma situação, testemunhar um acontecimento, interagir com as pessoas imersas nas suas circunstâncias particulares de vida e de seu momento histórico, dar significação à realidade que você constata e expressar tudo isso num texto, com vivacidade, vigor, valor estético e validade (LIMA, 2009, p. XV).

Cabe ressaltar três momentos da definição apresentada pelo autor: reportar é *testemunhar fatos* em um determinado contexto histórico, *dar significado* a esses fatos e expressá-los num texto com valor estético.

Contudo, não é possível avançar aqui sem abordar o termo “valor estético” de que trata Lima (2009). O autor não desenvolve a questão. O termo em si é volátil, não é uma verdade autoevidente. É uma

dura construção cultural ao longo da história dos debates literários<sup>94</sup>. Uma noção vaga e escorregadia, como afirma Cristóvão Tezza:

(...) o chamado valor estético é um peixe ensaboado. Como se não bastassem as dificuldades históricas de sempre, dentro de um mesmo campo cultural — digamos, a elite letrada ocidental que, por meio de seus aparatos de poder ideológico, cultural e ensino, sempre se bateu para fixar referências, numa guerra política que não teve início e nem terá fim —, agora temos também o advento de uma nova crítica radical, de perfil niilista, que contesta até mesmo a legitimidade do metro de referência. Nessa outra medida crítica, a própria escala que define o conceito de literatura a partir da poderosa tradição ocidental já não teria mais os clássicos 100 centímetros. Afinal, para usar uma metáfora, o que é o conceito de “metro” senão uma medida arbitrária imposta? (TEZZA, 2012, 45-46).

Essa implosão de hierarquias no campo valorativo, numa espécie de cruzamento da condição política (todos somos iguais perante a lei) com a condição cultural, cuja conclusão desesperadora seria que tudo que se produz tem o mesmo valor estético<sup>95</sup>, pode nos levar a um beco sem saída, do ponto de vista epistemológico.

A questão fundamental: é necessário saber o que é Literatura para se definir o que é Jornalismo Literário. Mas se o próprio conceito do que é literário (enquanto valor estético) não é sólido, como é possível falar em Jornalismo Literário<sup>96</sup>?

Ou seja: aquilo que se chama texto literário não é uma entidade impermeável e fixa. De acordo com Eagleton:

Se é certo que muitas obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram “construídas” para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como

---

94 TEZZA, p. 45.

95 Ibidem, p. 47.

96 É mais ou menos isso que argumenta Cosson (2007, p. 253), ao apontar os problemas de se definir Jornalismo Literário como o uso literário de técnica com conteúdo jornalístico. Ver citação na página 16.

literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros, tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. (...) Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto constante de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma “essência” da literatura (EAGLETON, 2003, p. 12).

Ainda de acordo com Eagleton (2003), “qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera”<sup>97</sup>. Alguns tipos de ficção são literatura, mas outros não. Parte da literatura é ficcional, e parte não é<sup>98</sup>. Portanto, “a literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe”<sup>99</sup>.

Já para Culler (1999), a questão se torna ainda mais difícil, se pensarmos em culturas não europeias, ou não ocidentais<sup>100</sup>.

É tentador desistir e concluir que a literatura é o que quer que uma dada sociedade trata como literatura – conjunto de textos que os árbitros culturais reconhecem como pertencentes à literatura.

97 EAGLETON, 2003, p. 15.

98 O médico Sigmund Freud, fundador da Psicanálise, foi cotado ao Prêmio Nobel de Literatura, em 1936, mas não ao de medicina. Isso diz muito sobre a natureza da Psicanálise, e também sobre a natureza da literatura.

99 EAGLETON, 2003, p. 15.

100 Cabe notar que a fundação da Literatura Brasileira leva em conta a carta de Pero Vaz de Caminha, no âmbito da Literatura de Informação, e ignora as narrativas mitológicas indígenas, escoradas na oralidade. Qualquer consulta rápida a um destes manuais de Literatura do Ensino Médio aponta essa periodização. A esse respeito: “O certo é que a literatura indígena não aparece no conjunto da literatura brasileira sequer como retalho. Apesar de alguns esforços para uma aproximação entre as duas literaturas, se é que são apenas duas, se considerada a quantidade de comunidades indígenas que existiu e, ainda, existe no território brasileiro, não se pode dizer que haja qualquer sucesso, essencialmente se tomados como base de pesquisa os conceituados manuais de historiografia literária brasileira”. FEIL, Roselene Berbigier. *O (não) lugar do indígena na “literatura brasileira”: por onde começar a inclusão?* BOITATÁ, Londrina, n. 12, p. 122-137, jul-dez 2011.

Essa conclusão é completamente insatisfatória, é claro. Ela simplesmente desloca ao invés de resolver a questão: em vez de perguntar “o que é literatura?”, precisamos perguntar “o que faz com que nós (ou alguma outra sociedade) tratemos algo como literatura?” (CULLER, 1999, p. 29).

Mais adiante, o teórico fala na arte literária como uma espécie de rótulo cultural que orienta nossas expectativas em relação a um determinado texto.

A “Literatura” é uma etiqueta institucional que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura “valham a pena” (...) A literatura, poderíamos concluir, é um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos de atenção (...) Na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de uma revista, biblioteca ou livraria (...) Podemos pensar as obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos e podemos pensar como produto de convenções e um certo tipo de atenção. Nenhuma das duas perspectivas incorpora com sucesso a outra (CULLER, 1999, p. 34-35).

Essa questão da etiqueta institucional e contexto merece atenção. Imagine por um momento um suposto leitor desavisado e ingênuo, que não tivesse qualquer noção de literatura e ficcionalidade, deparando-se com os primeiros parágrafos de *A metamorfose* de Kafka e lendo o texto como se fosse um relato real, feito uma notícia de jornal. A situação é improvável, mas num exercício de pura imaginação, é possível supor duas saídas para esse leitor. Rejeitaria todo o texto em bloco, tratando-o como um discurso mentiroso (algo distinto da noção de ficcional) ou o aceitaria como verdadeiro, com possíveis gradações. Mas se nosso leitor fosse um tanto quanto atento, logo perguntaria: quem está contando essa história? Como essa voz que conta a história pode saber o que se passa na cabeça dessas pessoas? Se esse nosso leitor hipotético fosse perspicaz o bastante, logo intuiria que ninguém pode ler mentes, e que, portanto, essa voz que conta está inventando essa história sobre esse homem que acordou numa certa manhã

transformado em um gigantesco inseto e cuja maior preocupação é faltar ao trabalho. Embora a história seja inventada, há certa *verdade* emanando da narrativa (a voz que pronuncia os fatos como se fossem verdadeiros), nos sensibilizamos com a situação claustrofóbica da personagem. “Nada disso é verdade”, diria nosso leitor. “Mas *poderia ser*”. Quando um leitor compra um livro de Kafka numa livraria, todo esse jogo, já está posta de antemão. A etiqueta já diz como ler. Condiciona e orienta nossa leitura. Orienta nossa *atenção*. Informa o que é literatura e como se deve apreciá-la. E mais: costuma nos informar o que é bom e o que é ruim<sup>101</sup>.

Em 1837 Liszt deu em Paris um concerto, onde se anunciava uma peça de Beethoven e outra de Pixis, obscuro compositor já então considerado de qualidade ínfima. Por inadvertência, o programa trocou os nomes, atribuindo a um a obra de outro, de tal modo que a assistência, composta de gente musicalmente culta e refinada, cobriu de aplausos calorosos a de Pixis, que aparecia como de Beethoven, e manifestou fastio desprezivo em relação a esta, chegando muitos a se retirarem (CÂNDIDO, 2006b, p. 46)<sup>102</sup>.

Por outrolado, sem essas etiquetas culturais, historicamente construídas, seria difícil imaginar o funcionamento de um sistema literário e cultural. Seria necessário inventar a roda a cada leitura e a cada escrita. O que, ao invés de abrir espaços para produções originais e apreciações novas — afinal não haveria a possibilidade de rompimentos ou aproximações, já que seria impossível identificar contra quais regras e modelos se deveria romper — nos arrastaria para um campo gravitacional de repetição e inteligibilidade.

101 Claro que uma narrativa como a de Kafka pode ser lida com uma chave de fábula da modernidade, geralmente a mais comum e óbvia. Mas talvez o universo de uma obra como *A Metamorfose* seja tão perturbador exatamente porque a todo tempo há esse clima de pesadelo. E o que é um pesadelo senão aquilo que poderia ser? Aristóteles, em sua *Poética*, no capítulo IX, diferencia o discurso histórico do discurso poético justamente nesse ponto. De acordo com COSTA (1992, p. 22-23), “Cabe ao poeta representar não o que aconteceu realmente, mas o que poderia acontecer, ou seja, o possível, na ordem do verossímil e do necessário. A diferença entre o poeta e o historiador não está no meio que empregam para escrever (verso ou prosa), mas no conteúdo daquilo que dizem: enquanto o poeta representa o verossímil e o necessário, o historiador narra os acontecimentos que realmente sucederam. A poesia (arte literária), então, sendo anunciadora de verdades mais gerais (universais), é mais filosófica do que a história, circunscrita a relatos de acontecimentos particulares”. COSTA, Lígia Miltz da Costa. *A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992, p. 22-23.

102 CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 54.

Nesse aspecto, longe de promover um expurgo de toda e qualquer categoria, é necessário compreender que essas categorias, como o texto literário, são noções em constante deslocamento, como apontam os autores supracitados. O literário não é de forma alguma um ente metafísico ou uma substância apartada de uma determinada trajetória histórica, trajetória esta construída no conflito.

Embora haja controvérsias sobre a definição do que é o literário<sup>103</sup>, aqui se assume o risco, a partir das colocações de Culler (1999, p. 46-47), e das ponderações de Eagleton (2003), de usar o termo em sentido mais amplo<sup>104</sup>: o conceito de literário enquanto fruto de uma convenção arbitrária historicamente constituída por uma determinada comunidade linguística em função de intrincadas relações de poder e de dependência cultural entres diferentes comunidades. Mais ou menos próximo daquilo que afirma Cândido (2004), no ensaio *O direito à literatura*:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos

---

103 De acordo com Culler (1999), há cinco propriedades levantadas pelos teóricos: 1 - A literatura é a “colocação em primeiro plano” da linguagem, que remete a noção de estranhamento “Veja! Sou a linguagem” (p. 35); 2) A literatura como integração da linguagem: os diversos elementos e componentes dos textos entram numa relação complexa (Roman Jakobson), (p. 36); 3 - Literatura como ficção: a obra literária é um evento linguístico que projeta um mundo ficcional (p. 37); 4 - Literatura como objeto estético: Estética é historicamente o nome dado à teoria da arte e envolve os debates a respeito de se a beleza é ou não uma propriedade objetiva das obras de arte ou uma resposta subjetiva dos espectadores, e a respeito do belo com a verdade e o bem. A literatura é um objeto estético porque exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo (p. 40); 5 - A literatura como construção intertextual ou autorreflexiva. A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura (p. 41). Contudo, Culler ressalta que, ao tratar desses aspectos, estamos lidando com o que poderia ser descrito como propriedades das obras literárias, traços que as marcam como literatura, mas também com o que poderia ser visto como resultado de um tipo particular de atenção, uma função que atribuímos à linguagem ao considerá-la como literatura. A questão é que cada qualidade identificada como um traço importante da literatura mostra não ser um traço definidor, já que pode ser encontrada em ação em outros usos da linguagem (p.42).

104 A questão da definição do que é literário é tão problemática que levou Barthes a renunciar a uma definição com uma afirmação jocosa: “A literatura é aquilo que se ensina” (COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. 1999, p. 30).

os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação (...) Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles (CÂNDIDO, 2004, p. 174-175).

O conceito é arriscado: tão amplo que é difícil separar literatura de uma tuitada espirituosa, ou de um ditado popular. Em todo caso, o universal da argumentação de Cândido (2004) não é a literatura manifesta, mas uma espécie de desejo inerente à fabulação, desejo que subjaz o literário: “a literatura é o sonho acordado das civilizações”<sup>105</sup>. Basta compreender que, do ponto de vista da prática literária e de sua recepção, já que cada sociedade cria de acordo com seus impulsos e crenças, não existe a Literatura enquanto entidade homogênea, e sim literaturas, situadas no tempo e no espaço, calcadas pela tensão, esculpidas por fatores acidentais. Acima de tudo, prevalece o conflito, mesmo dentro de uma mesma sociedade: como na tensão entre os discursos sobre a “alta literatura”, “a verdadeira literatura” estudada nas universidades x literatura de entretenimento do leitor comum<sup>106</sup>. Curiosamente, enquanto teóricos queimam pestanas em vão para tentar chegar a um mínimo consenso sobre o que é o literário, na maioria das vezes desdenhando a intuição prática dos leitores, do ponto de vista da apreciação cotidiana da obra literária, não há muito problema: enquanto a academia anuncia a morte do romance, jovens fazem filas quilométricas nas bienais em busca de um livro.

Mas o fato desse conceito possuir certa permeabilidade, longe de ser um problema insolúvel, abre espaço para o contato com outras formas de discurso, para infiltrações de outras modalidades narrativas, como é o caso da narrativa jornalística.

A partir de Cosson (2007, p. 252), ao tratar do romance-reportagem, que é um gênero híbrido e duplo, (próximo daquilo

---

105 CÂNDIDO, 2004, p. 174.

106 Basta espiar uma livraria qualquer: as traduções de best-sellers, em geral americanos, ocupam todo espaço, empurrando a minguada produção nacional aos cantos mais obscuros do estoque. Além de ser uma questão de poder econômico, expressa um conflito cultural.

que seria um livro como *Memórias do Cárcere*, embora suas origens sejam distintas), é possível afirmar que o caráter legítimo da ambiguidade e da duplicidade do estatuto discursivo dessas narrativas fronteiriças fica mais claro quando se reconhece que “os discursos são construções sociais e históricas e não categorias fixas e imutáveis”<sup>107</sup>. Daí depreende-se a permeabilidade, a flutuação de obras entre gêneros, o deslocamento de conceitos. O Jornalismo Literário é, nesse contexto, um conjunto de diferentes categorias textuais e gêneros discursivos, e não se configura como uma variação do jornalismo predominante, mas um modelo paralelo e oposto, “composto de suas próprias variações de modalidade”<sup>108</sup>. E se é um modelo paralelo, composto por suas próprias variações, logo, não nasce necessariamente do jornalismo, pode nascer também de algum outro gênero literário, como é o caso do memorialismo, onde está inserida *Memórias do Cárcere*. Os apontamentos de Eagleton (2003, p. 12) — de que textos literários podem começar suas trajetórias em outros campos de saber, como na Filosofia e na História, e posteriormente despertarem uma “atenção literária”<sup>109</sup> — nos levam a pensar a mesma possibilidade no âmbito dos textos do jornalismo literário. Uma narrativa memorialística como a de Graciliano Ramos, embora não tenha sido composta como Jornalismo Literário, tampouco como livro-reportagem, pode, em leituras posteriores, como a que se propõe aqui, merecer essa atenção, em função dos indícios já explicitados neste trabalho.

Agora, é possível prosseguir, uma vez explicitada essa problemática da noção de literário, do “valor estético”: a valorização de

---

107 COSSON, 2007, p. 252.

108 PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 79.

109 Pensando a partir de Culler (1999), é justamente essa “atenção literária” que parece ser o traço definidor da apreciação do texto literário. Segundo nossa leitura, essa atenção não é uma propriedade primária do texto, mas condição de possibilidade de conhecimento do texto. E por isso Culler (p. 34) diz que “A literatura, poderíamos concluir, é um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos de atenção”. De toda forma, não é a organização imanente do texto que condiciona a nossa atenção: “às vezes o objeto tem traços que o tornam literário, mas às vezes é o contexto literário que nos faz tratá-lo como literatura. Mas linguagem altamente organizada não necessariamente transforma algo em literatura: nada é mais altamente padronizado que a lista telefônica” (Idem). E nesse sentido, é no mínimo imprudente tentar diferenciar o texto jornalístico do texto literário exclusivamente pela colocação da linguagem em primeiro plano, “encarar a linguagem como acontecimento estético”, como faz Bulhões (2007, p. 14-16), na abertura do seu livro, usando como exemplo um trecho de Guimarães Rosa.

uma obra enquanto literatura não depende exclusivamente da amarração estética da linguagem — essa amarração não é condição suficiente —, mas também da apreciação social dessa obra, cuja variação de juízos positivos e negativos é determinada por fatores acidentais.

Retomando a noção de reportar, apresentada por Edvaldo Pereira Lima (2009, p. XV): a divisão desses três momentos (testemunhar, dar significado, expressar) é mais didática do que prática. No ato de narrar, significação e expressão se confundem.

Testemunhar já implica significar. Afinal, o testemunho pode ser, ao mesmo tempo, o ato de “ver algo”, como também, “contar o que se viu”. No primeiro caso, se João abre a janela de casa num momento em que um avião despenca do céu, ele testemunha uma tragédia. Vê a tragédia diante dos seus olhos<sup>110</sup>. Em tempo real. Participa como observador. No segundo caso: se, para averiguar a causa do acidente, João é chamado a depor diante de um tribunal, ao reportar sua experiência, aquilo que ele viu, ele apresenta seu testemunho, expressa seu ponto de vista.

Nos dois casos, o sentido — ou a significação — é concomitante. Ou seja: é impossível testemunhar um fato sem que se projete um sentido, na medida em que é impossível olhar para um avião em chamas sem ver *imediatamente* a tragédia.

O importante é perceber o seguinte: pode-se inferir que a produção de uma narrativa não-ficcional pautada na experiência (testemunhar) evocada pela memória (significação) pode, portanto, possuir afinidades com uma reportagem (expressão). E nesse aspecto, é evidente que o relato não-ficcional de Graciliano possui esses três momentos. Graciliano testemunhou os efeitos do autoritarismo do regime Vargas e deu um sentido a essa experiência ao expressá-la em um texto em forma literária.

Para Lima (2009, p. 127), a memória, enquanto resgate de

---

110 Na verdade, não vemos “a tragédia”, que *concretamente* não existe. O que se vê, objetivamente, é ferro partido, casas destruídas, fogo e entulhos cujo resultado é um punhado de corpos carbonizados. A própria noção de tragédia, lançada pelo nosso olhar, já é um processo de significação, daí depreende-se que não há intervalo entre testemunhar e significar.

riquezas psicológicas e sociais, é um método de captação do real que encontra melhor aplicabilidade no livro-reportagem.

Pela reconstrução que faz o narrador, é ultrapassado o limite seco, diminuto, da informação concreta nua e chega-se a uma dimensão superior de compreensão tanto dos atores sociais como da própria realidade maior em que se insere a situação examinada (LIMA, 2009, p. 127).

Cabe perguntar: essa noção de memória, enquanto uma experiência que chega até “uma dimensão superior de compreensão”, e que, portanto, amplia a situação narrada, e que opera uma reconstrução através do narrador, pode ser entendida como uma forma de *testemunho*? E testemunhar um acontecimento, significá-lo e expressá-lo (depoimento) não é, em sua natureza, fundamentalmente uma forma de reportar? É possível inferir que a memória é uma forma de *reportar*?

Quem confirma essa possível relação entre o testemunho-depoimento com o livro-reportagem é o próprio Lima (2009). Segundo o autor, há treze modalidades de livro-reportagem<sup>111</sup>. Não é objeto deste capítulo expor os pormenores de cada um deles. Mas focar o objetivo proposto: a relação entre memória e reportagem. Vejamos o que o autor diz sobre o Livro-reportagem-depoimento:

Reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada. Pode ser escrito pelo próprio envolvido — geralmente com assistência de um jornalista — ou por um profissional que copia o depoimento e elabora o livro. Apreende-se, daí, que o tom é passar para o leitor uma narrativa quente, com bastante clima de bastidores, movimentada. Por isso, seu estilo é, normalmente, o da *action-story* (LIMA, 2009, p. 52).

É necessário destacar alguns elementos dessa definição:

1) reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão

---

111 A saber: Livro-reportagem-perfil, livro-reportagem-depoimento, livro-reportagem-retrato, livro-reportagem-retrato, livro-reportagem-ciência, livro-reportagem-ambiente, livro-reportagem-história, livro-reportagem-nova consciência, livro-reportagem-instantâneo, livro-reportagem-atualidade, livro-reportagem antologia, livro-reportagem-denúncia, livro-reportagem-ensaio, livro-reportagem-viagem. (LIMA, 2009, p. 51-59).

de um participante; 2) pode ser escrito pelo próprio envolvido; 3) o estilo é da *action-story*.

Reconstituir um acontecimento, de acordo com a visão de um participante não é uma operação da memória? “Escrito pelo próprio envolvido” não é uma forma de testemunho? Talvez seja possível afirmar que sim.

Há ainda que ressaltar que os elementos 1 e 2 encontram identificação com a obra de Graciliano: 1) reconstrução de um acontecimento da Ditadura de Vargas, pela memória; 2) escrito pelo próprio Graciliano.

O terceiro elemento, por sua vez, demanda um contanto inicial com texto do próprio Graciliano. Verificar se é possível estabelecer uma relação entre a definição de *action-story* e a composição de *Memória do Cárcere*. Extrair amostras do texto que atestem uma identificação – ou não – com esse conceito.

### 1.3.3 Action-story

Retomando o conceito de Ferrari e Sodré: a reportagem de ação é um tipo de narrativa caracterizada pelo movimento. O leitor envolve-se com a história pela *visualização das cenas*, como em um filme (FERRARI & SODRÉ, 1986, p. 52).

Antes de prosseguir, é necessário definir dois conceitos fundamentais para análise do texto: sumário e cena.

De acordo com Edvaldo Pereira Lima:

1. o *sumário ou exposição*, que consiste numa síntese de uma ação secundária. Desse modo, passa-se rapidamente por ela e ao mesmo tempo traz-se contexto à ação principal.
2. a *cena presentificada* da ação, que consiste no relato detalhado do acontecimento à medida que se desenvolve, desdobrando-o, como numa projeção cinematográfica para o leitor. Presentificar significa apresentar a vida em desenvolvimento para o leitor,

não necessariamente empregando o tempo verbal no presente (LIMA, 2009, p. 208).

O primeiro capítulo das *Memórias* – já citado aqui – possui um caráter argumentativo. Funciona como uma espécie de prefácio, onde o escritor expõe os motivos de sua escrita, seus métodos, sua intencionalidade.

Portanto, a narrativa propriamente dita, aparece a partir do capítulo dois. É por ele que vamos começar essa análise preliminar do texto.

No começo de 1936, funcionário na Instituição Pública de Alagoas, tive a notícia de que misteriosos telefonemas, com veladas ameaças, me procuravam o endereço. Desprezei as ameaças: ordinariamente o indivíduo que tenciona ofender outro não o avisa. Mas os telefonemas continuaram. Mandei responder que me achava na repartição diariamente, das nove horas ao meio-dia, das duas às cinco da tarde. Não era o que pretendiam. Nada de requerimentos: queriam visitar-me em casa. Pedi que não me transmitissem mais essas tolices, com certeza picuinhas de algum inimigo débil, e esqueci-as: nem um minuto supus que tivessem cunho oficial. Algum tempo depois, um amigo me procurou com a delicada tarefa de anunciar-me, gastando elogios e panos mornos, que a minha permanência na administração se tornara impossível. Não me surpreendi. Pelo cargo haviam passado em dois anos oito sujeitos. Eu conseguira aguentar-me ali mais de três anos, e isto era espantoso. Ocasionara descontentamentos, decerto cometera numerosos erros, não tivera a habilidade necessária de prestar serviços a figurões, havia suprimido nas escolas o Hino de Alagoas, uma estupidez com solecismos, e isto se considerava impatriótico. O aviso que me traziam era, pois, razoável, e até devia confessar-me grato por me haverem conservado tanto tempo (RAMOS, 2004, p. 38).

Não estamos diante de um *thriller* alucinante, mas há certo suspense no ar. Uma ação se desenvolve: “tive a notícia de que misteriosos telefonemas” e prossegue “os telefonemas continuaram”.

Graciliano opta por começar o texto *contando* sobre as ameaças que recebeu, ao invés de mostrar, de compor as cenas. As cenas aparecem diluídas, não há, ainda, marcação de diálogos, que aqui se *apresentam* de maneira indireta, na forma de sumário:

“Algum tempo depois, um amigo me procurou com a delicada tarefa de anunciar-me, gastando elogios e panos mornos, que a minha permanência na administração se tornara impossível”.

Há também pensamentos e juízos de valor do autor misturados à narração: “ordinariamente o indivíduo que tenciona ofender outro não o avisa”, “inimigo débil”, “Não me surpreendi”, “isto era espantoso”, “decerto cometera numerosos erros”, “uma estupidez com solecismos”.

Todavia, há uma ação se desenvolvendo. Vejamos como prossegue:

Lembro perfeitamente da cena. O gabinete pequeno se transforma numa espécie de loja: montes de fazenda e caderno, que oferecíamos às crianças pobres. Findo o expediente, sucedia retardar-me ali, a escrever, esquecia-me do tempo, e às vezes, meia-noite, o guarda vinha dizer-me que iam fechar o portão do Palácio. Parte de meu último livro fora composto no *bureau* do largo, diante de petições, de números do *Literatura Internacional*. Naquela noite, acanhado, olhando pelas janelas os canteiros do jardim, as árvores da Praça dos Martírios, Rubem me explicava que Osman Lourenço, o governador, se achava em dificuldade: não queria demitir-me sem motivo, era necessário o meu afastamento voluntário. Ora, motivo há sempre, motivo se arranja. Evidentemente era aquilo início de uma perseguição que Osman não podia evitar: constrangido por forças consideráveis, vergava; se quisesse resistir, naufragaria. Não presumi que nele houvesse perfídia. Sempre se revelara razoável, nunca entre nós houvera choque. Provavelmente se perturbava como eu. Conversei com ele, Rubem, sem melindres, revolvendo gavetas, procurando papéis meus. Os integralistas serravam de cima, era o diabo. Demissão ninguém me forçaria a pedir. Havia feito isso várias vezes, inutilmente; agora não ia acusar-me. Dessem-na de qualquer jeito, por conveniência de serviço (RAMOS, 2004, p. 39).

O uso do sumário repete-se nesse segundo parágrafo. A cena se esboça: “Naquela noite, acanhado, olhando pelas janelas os canteiros do jardim, as árvores da Praça dos Martírios”, mas Graciliano opta por

não construir o diálogo. A conversa vem outra vez na forma indireta, diluída: “Rubem me explicava que Osman Lourenço, o governador, se achava em dificuldade: não queria demitir-me sem motivo, era necessário o meu afastamento voluntário”.

O primeiro diálogo aparece no próximo parágrafo, numa digressão temporal, em que Graciliano especula quem lhe substituirá na função:

Iriam Dr. Sidrônio e Luccarini, meus companheiros de trabalho, passar vexames por minha causa? Não. Dr. Sidrônio era católico, não escrevia, como eu, livros perigosos nem se gastava em palestras inconvenientes nos cafés. Provavelmente me substituiria. Luccarini tinha sido meu inimigo. Apanhado certa vez em falta e censurado, replicara-me:

— Eu também já mandei. Mas quando queria dizer isso que o senhor está dizendo, chamava o sujeito particularmente.

— Ora essa! O senhor chega tarde, larga a banca e vive passeando pelas seções alheias em público.

Luccarini voltava ao seu lugar e durante três meses fora de uma pontualidade irritante. Era o primeiro a chegar, o último a sair, não se levantava nem para ir ao mictório. Também não fazia nada, inércia completa. Na rua, se me via, fechava a cara, enrugava-se com a dignidade excessiva. Isso não tinha importância, mas o procedimento na repartição irritava-me.

— Como vai Luccarini? — Perguntava Osman.

— Pessimamente. É um preguiçoso.

Osman contradizia-me e gabava aquela inutilidade. Não me conformava. E dera graças a Deus quando Luccarini se ausentara, passara seis meses no Recife, curando uma sinusite, com todos os vencimentos (RAMOS, 2004, p. 39-40).

É curioso constatar que o autor opta pela construção da cena ao tratar desse episódio — uma digressão que trata de um episódio secundário — e deixa a ação principal, as conversas sobre a sua demissão, as ameaças, em forma de sumário<sup>112</sup>. Mas a estranheza

112 Mesmo que a digressão ganhe sentido quando se avança na leitura do livro, a montagem da cena ainda é questionável. O objetivo da cena é revelar como a relação com Luccarini era problemática e que, mesmo assim, como acontece no capítulo seguinte, o colega de trabalho foi até a casa de Graciliano Ramos avisá-lo sobre sua prisão iminente. Por que montar apenas essa cena e deixar outras de lado?

é apenas aparente. Basta recordar as afirmações de Graciliano já citadas anteriormente: “Omitirei acontecimentos essenciais e mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros de um pequeno binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente” (RAMOS, 2004, p. 36).

Todavia, a tarefa de encontrar os elementos do Jornalismo Literário — mesmo que de forma pontual, dispersa, assimétrica — não parece impossível. Pelo o que se viu até aqui, nas colocações de Edvaldo Pereira Lima (2009), Cândido (2006a) e do próprio Graciliano, parece coerente a existência de pontos de convergência entre a construção memorialística e a noção de reportagem. Além disso, *Memórias do Cárcere* se identifica com dois elementos constituintes do conceito de livro-reportagem-depoimento, proposto por Lima (2009). É possível sugerir uma aproximação.

No entanto, para avançar na investigação das interfaces entre jornalismo e literatura na obra, cabe agora partir para a leitura atenta do texto. Tarefa a ser desenvolvida no próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

# LEITURA CERRADA

### 2.1 Maquinaria da composição

Até aqui, a apreciação de *Memórias do Cárcere* levou em conta a obra como um todo, relacionando fatores internos e externos: colocações do próprio escritor, seu texto e as contribuições críticas de teóricos e comentadores. Agora, neste capítulo, como se tivéssemos uma lupa na mão, deitaremos o olhar atento sobre o texto, reparando nos detalhes, na maquinaria da composição.

A partir da leitura cerrada<sup>113</sup>, dando continuidade à análise brevemente esboçada na seção anterior, pretende-se investigar se *Memórias do Cárcere* pode se aproximar das características de um livro-reportagem-depoimento, em especial, naquilo que é denominado como *action-story*. Contudo, respeitando os limites de um trabalho monográfico de conclusão de curso realizado na graduação, não é possível transcrever aqui toda a obra e acrescentar comentários. Algo que seria fácil de fazer com um conto ou crônica. Não com um volume de mais de seiscentas páginas.

O objetivo, além de investigar a ocorrência de cenas, é perceber como elas funcionam, assim como os sumários, na composição dos episódios narrativos. Além disso, evidenciar elementos do texto que uma leitura apressada seria incapaz de desvelar.

Os limites concretos de uma pesquisa dessa natureza nos impõem a condição de eleger certos momentos, apresentados aqui como citação direta. Para que a pesquisa não ficasse enviesada, a seleção buscou abarcar a heterogeneidade desses mesmos textos,

---

113 Ver New Criticism e Estudos Culturais, p. 17.

ou seja, não apenas os momentos em que se predominasse a elaboração de cenas e diálogo, características da *action-story*, mas também aqueles momentos mais reflexivos e argumentativos. Para isso, faz-se a opção de transcrever os dois capítulos escolhidos integralmente. Como se verá, enquanto um dos capítulos é marcado pela abundância de cenas, no outro, prevalece a introspecção. Deste modo, ilustram, satisfatoriamente os modos de narrar apresentados no livro. O entendimento é que não adiantaria tabular cenas e sumários e fechar uma conta, numa visão quantitativa, sem que se fizesse uma leitura do contexto em que as cenas estão inseridas, quais são suas funções, como a narrativa anda. O tamanho da amostra parece mais que suficiente ao nosso objetivo. Afinal, uma reportagem, pelo menos do ponto de vista tradicional, se define como tal já no primeiro parágrafo.

*Memórias do Cárcere* divide-se em quatro partes: *Viagens*, *Pavilhão dos Primários*, *Colônia Correccional* e *Casa de Correção*. Para fazer a leitura cerrada, inicialmente havia se pensado em “catar” um capítulo de cada uma das partes, mas isso, embora pudesse gerar uma ilusão de apreensão do texto enquanto totalidade, como também um encadeamento de cenas e episódios panorâmicos, traria problemas para analisar a continuidade dos episódios escolhidos, o que parece mais pertinente do ponto de vista metodológico, do envolvimento com a narratividade. Escolher os capítulos consecutivos parece mais prudente, por conta da continuidade. Como o capítulo um e dois já foram tratados aqui atentamente, a análise deste ponto em diante se desdobra pelos capítulos três e quatro, da primeira parte, seguindo, portanto, uma progressão cronológica. Ao final, faremos uma breve síntese e comentários.

### 2.1.2 Viagens, Capítulo 3

No final da seção anterior, efetuamos um esboço da análise que aqui se aprofunda, ao tratarmos do início da primeira parte, intitulada *Viagens*, especificamente do capítulo dois, já que o capítulo um é uma espécie de prólogo metodológico. Agora, elegemos como material de análise o capítulo três. Retomando:

no capítulo dois, Graciliano narra a demissão, misturada com digressões sobre um funcionário de repartição, chamado Luccarini, por quem guarda certa antipatia. Depois vaga pelas ruas, refletindo sobre os motivos que levaram a sua demissão. Passa a madrugada revisando as últimas páginas de *Angústia*.

O capítulo três abre com Graciliano entregando os originais do livro à datilógrafa.

No dia seguinte, 3 de março, entreguei pela manhã os originais a d. Jeni, datilógrafa. Ao meio-dia uma parente me visitou — e este caso insignificante exerceu grande influência na minha vida, talvez haja desviado o curso dela. Essa pessoa indiscreta deu-me conselhos e aludiu a crimes vários praticados por mim. Agradei e pedi-lhe que me denunciasse, caso ainda não tivesse feito. A criatura respondeu-me com quatro pedras na mão e retirou-se. Minha mulher deu razão a ela e conseguiu arrastar-me a um dos acessos de desespero que ultimamente se amiudaram. Como era possível trabalhar em semelhante inferno? Nesse ponto, surgiu Luccarini. Entrou sem pedir licença, atarantando, cochichou rapidamente que iam prender-me e era urgente afastar-me de casa, recebeu um abraço e saiu (RAMOS, 2004, p. 44).

O que há nessa passagem inicial? Embora o diálogo não venha explícito, esteja construído na forma de sumário, há muita ação nesse pequeno parágrafo. Temos cinco personagens, incluindo o autor, distribuídos em várias cenas, marcadas pela visualidade, embora exista, como nas passagens anteriores, pensamentos e juízos misturados à narração, por exemplo, no uso da expressão “A criatura”.

A primeira cena se esgota na primeira frase. Pela manhã, entrega os originais à datilógrafa. E, ao que parece, não é apenas por uma questão cronológica que o livro aparece já na abertura. Desde o capítulo anterior, vinha se debatendo com o término do romance<sup>114</sup>. Caso estivéssemos diante de uma obra de ficção, seria possível acusar o autor de mau gosto, como acontece com tantos diletantes,

---

114 “Alguns capítulos não me pareciam muito ruins e isto fazia que os defeitos medonhos avultassem. O meu Luís da Silva era um falastrão (...) Necessário ainda suar muito para minorar as falhas evidentes. Mas onde achar sossego?” (RAMOS, 2004, p. 42).

ao construir uma referência simbólica tão primária e evidente: a angústia de um escritor com o fato de ser preso sem motivo, enquanto escreve um romance que se chama *Angústia*. Mas eis os fatos, e não há simbologia. Logo abaixo, o autor vai novamente se referir à escrita: “Como era possível trabalhar em semelhante inferno?”. Na segunda frase, já somos lançados ao meio-dia, quando a segunda personagem, “uma parenta”, vem lhe falar desaforos. Depois a ação prossegue com uma discussão com a esposa de Graciliano, Heloísa Ramos, que dera razão à mulher. Então aparece mais um personagem, Luccarini — colega de trabalho a quem Graciliano tinha por preguiçoso e qualificava como inimigo<sup>115</sup> — e que agora, surpreendentemente, tenta ajudá-lo. O escritor ficou comovido com o ato. Sujeito seco, tido como rabugento, Graciliano foi pego de surpresa com a generosidade e solidariedade de um suposto inimigo. O escritor então retribuiu como pôde. Luccarini “recebeu um abraço e saiu”. Aqui cabe atenção na construção da frase: se Luccarini recebeu, foi Graciliano que fez o gesto, embora opte por colocar o verbo de forma invertida, com a ação que nasce do outro. Há espaço para especulações: são muitas as formas de se escrever essa frase e nenhuma delas é gratuita: “Dei-lhe um abraço”, que evocaria a gratidão de maneira mais explícita; ou ainda, “Nós nos abraçamos” ou “Trocamos um abraço”, exaltando a reciprocidade do ato. Mas não. Graciliano não se rende, e constrói essa expressão seca e ambígua: “recebeu um abraço e saiu”. Foi Luccarini quem recebeu. E ainda: “um abraço”, mas de quem? Obviamente, quem recebe é, em certo sentido, passivo, pois o ato vem de outro lugar. Só que, o verbo está na forma ativa (a forma passiva seria: “o abraço foi recebido por ele”). Sendo assim, ao operar a elipse, já que a frase explícita seria “ele recebeu meu abraço” ou “Luccarini recebeu meu abraço”, Graciliano se esconde ainda mais, no termo vago “um abraço”, talvez envergonhado dos pré-julgamentos anteriores. E Luccarini, por sua vez, talvez tenha recebido o gesto de afeto como se recebe um pedido de perdão.

Embora não haja diálogos explícitos, fica claro que a ação é predominante em relação às reflexões, pensamentos e juízos. Há, claro, ideias implícitas, em contraste, que levam o leitor à reflexão:

---

115 “Luccarini tinha sido meu inimigo” (RAMOS, 2004, p. 38).

enquanto “a parenta” vem lhe julgar, chamá-lo de criminoso, Luccarini, o inimigo, vem lhe prestar solidariedade. É esse contraste que leva o autor a afirmar que: “e este caso insignificante exerceu grande influência na minha vida, talvez haja desviado o curso dela”<sup>116</sup>.

No parágrafo seguinte, Graciliano decide que não irá fugir de seus carrascos.

Ótimo. Num instante decidi-me. Não arredaria, esperaria tranquilo que me viessem buscar. Se quisesse andar alguns metros, chegaria à praia, esconder-meia por detrás de uma duna, lá ficaria em segurança. Se me resolvesse a tomar o bonde, iria até o fim da linha, saltaria em Bebedouro, passaria o resto do dia a percorrer aqueles lugares que examinei para escrever o antepenúltimo capítulo do romance. Não valia a pena. Expliquei em voz alta que não valia a pena. Entrei na sala de jantar, abri uma garrafa de aguardente, sentei-me à mesa, bebi alguns cálices, a monologar, a dar vazão à raiva que assaltava. Propriamente não era um monólogo: minha mulher replicava com estridência. Escapava-me a significação da réplica, mas a voz aguda me endoidecia, furava-me os ouvidos. Não conheço pior tortura que ouvir gritos. Devia existir uma razão econômica para esse desconchavo: as minhas finanças equilibravam-se com dificuldade, evitávamos reuniões, festas, passeios. De fato, privações não me inquietavam. Minha mulher, porém, sentia-se lesada, o que me fazia perder os estribos. De repente um ciúme insensato. A incongruência me arrancava a palavra dura: – Que estupidez! (RAMOS, 2004, p. 45).

Aqui, como se vê, há uma única cena, dissolvida num sumário. A ação de conversar com a mulher se funde a divagações, cuja síntese se encontra nesta frase: “Entre na sala de jantar, abri uma garrafa de aguardente, sentei-me a mesa, bebi alguns cálices, a monologar, a dar vazão à raiva que assaltava”. O escritor, no entanto, não dá voz às ponderações de Heloísa. Apenas as classifica

---

116 Antônio Cândido afirma que esse jogo dos limites entre o bem e o mal, essa constante “descoberta do próximo”, é um dos pontos de destaque da obra. Graciliano “desce a fundo na experiência dos homens” e há “a compreensão de que estes são mais complicados e que é muito mais esfumada a divisão sumária entre bem e mal. Há um nítido processo de descoberta do próximo e revisão de si mesmo, que o romancista anota sofregamente, como se estivesse completando pela própria vivência o panorama que antes havia elaborado no plano fictício” (2006a, p. 16).

como “estridência”, que furavam os ouvidos. Na avaliação do autor, a questão do desespero da mulher era mais financeira do que afetiva: “devia existir uma razão econômica para esse desconchavo”.

No parágrafo seguinte, há uma construção mais intimista, pautada por pensamentos e reflexões:

Naquele momento a ideia da prisão dava-me quase um prazer: via ali um princípio de liberdade. Eximir-se do parecer, do ofício, da estampilha, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador; iria escapar a outras maçadas, gotas espessas, amargas, corrosivas. Na verdade, suponho que me revelei covarde e egoísta: várias crianças exigiam sustento, a minha obrigação era permanecer junto a elas, arranjar-lhes por qualquer meio o indispensável. Desculpava-me afirmando que isto se havia tornando impossível. Que diabo ia fazer, perseguido, a rolar de um canto para outro, em sustos, mudando o nome, a barba longa, a reduzir-me, a endividar-me? Se a vida comum era ruim, essa que Lucchini me oferecera num sussurro, a tremura e a humilhação constante, dava engulhos. Além disso eu estava curioso de saber a arguição que armariam contra mim. Bebendo aguardente, imaginava a cara de um juiz, entretinha-me em longo diálogo, e saía-me perfeitamente, como sucede em todas as convenções interiores que arquiteto. Uma compensação: nas exteriores sempre me dou mal. Com franqueza, desejei que na acusação houvesse algum fundamento. E não vejam nisto bazófia ou mentiras: na situação em que me achava justificava-se a insensatez. A cadeia era o único lugar que me proporcionava o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro. O meu protagonista se enleara nestas obsessões: escrever um romance além das grades úmidas e pretas. Convenci-me de que isto seria fácil: enquanto homens de roupa zebreada compusessem botões de punho e caixinhas de tartaruga, eu ficaria largas horas em silêncio, a consultar dicionários, riscando linhas, metendo entrelinhas nos papéis datilografados por d. Jeni. Deixar-me-iam ficar até concluir a tarefa? Afinal, minha pretensão não era tão absurda quanto parece. Indivíduos tímidos, preguiçosos, inquietos, de vontade fraca habituam-se ao cárcere. Eu, que não gosto de andar, nunca vejo uma paisagem, passo horas fabricando miudezas, embrenhando-me em caraminholas, por que não haveria de me acostumar também? Não seria mau que

achassem em meus atos algum, involuntário, digno de pena. É desagradável representarmos o papel de vítima.  
— Coitado!<sup>117</sup>

A passagem é marcada pelo pensamento e pela reflexão, pela interioridade. A cena, se é que podemos chamá-la assim, se desenrola numa paisagem interior, psicológica. Há certa ironia em dizer que teria mais liberdade na prisão do quem em casa, onde não consegue trabalhar direito no romance. Na prisão, constringido pelo espaço concreto, poderia se refugiar em seu universo mental.

Mais adiante, o narrador opera um movimento de aproximação e afastamento. Embora esteja em primeira pessoa, é importante perceber o caráter duplo da narrativa. Temos num primeiro plano o Graciliano-narrador, a voz que narra o texto, e o Graciliano-personagem, que se move pela narrativa. Essa duplicidade fica mais gritante numa frase como “não vejam nisto bazófia ou mentiras”, onde a expressão “não vejam” indica uma piscada de olho do narrador direito para a plateia, para o leitor.

Ao optar por um sumário que ganha contornos de monólogo, é como se o escritor lançasse uma voz em *off* destrinchando pensamentos enquanto imagens sem nitidez se formassem. “Bebendo aguardente, imaginava a cara de um juiz, entretinha-me em longo diálogo, e saía-me perfeitamente, como sucede em todas as convenções interiores que arquiteto. Uma compensação: nas exteriores sempre me dou mal”.

Há pouca visualidade. Contudo, embora não tenhamos aqui um parágrafo marcado pela *action-story*, isso não inviabiliza a relevância do conteúdo a partir da perspectiva do Jornalismo Literário. Uma cena como essa, longe de ser um desabafo ou devaneio gratuito, é uma forma de evidenciar os efeitos concretos de um poder totalitário e arbitrário caindo sobre um indivíduo, penetrando na sua cabeça. Carregada de subjetividade, mostra os efeitos da opressão, de uma perspectiva humanizada, do ponto de vista de um indivíduo.

---

117 RAMOS, p. 45-46.

De acordo com Cosson (2007), para Norma Sins, um dos defensores do Jornalismo Literário como gênero, e um dos primeiros pesquisadores a estabelecer um cânone para esse tipo de produção, que começa com Defoe e vai até o presente: “o *literary journalism* difere do jornalismo tradicional porque exige imersão total no assunto (...) inclusive envolvimento pessoal e interpretação individual dos fatos”<sup>118</sup>. Quando Graciliano lança mão dessa prosa confessional, impregnada de subjetividade, opiniões e até devaneios, está, de certa forma, se aproximando dessas características. Essa imersão total no assunto, no caso do escritor alagoano, aparece concretamente manifesta no texto, nessas passagens reflexivas: “Se a vida comum era ruim, essa que Luccarini me oferecera num sussurro, a tremura e a humilhação constante, dava engulhos” e mais adiante: “Indivíduos tímidos, preguiçosos, inquietos, de vontade fraca habituam-se ao cárcere (...) por que não haveria de me acostumar também?”.

No parágrafo seguinte, o caráter introspectivo se repete:

É degradante. Demais estaria eu certo de não haver cometido falta grave? Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionava com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-lhe alfinetes, únicas armas disponíveis, via com satisfação os muros pichados, aceitava as opiniões de Jacob. Isso constituiria um libelo mesquinho, que testemunhas falsas ampliariam. Tinha o direito de insurgir-me contra os depoimentos? De forma nenhuma. Não há nada mais precário que a justiça. E se quisessem transformar em obras os meus pensamentos, descobririam com facilidade matéria para condenação. Não me repugnava a ideia de fuzilar um proprietário por ser proprietário. Era razoável que a propriedade me castigasse as intenções (RAMOS, p. 46).

Não há muita mudança em relação ao parágrafo anterior, marcado por pensamentos. Quanto ao conteúdo, o autor aqui explicita suas crenças políticas, afinadas com os ideais revolucionários comunistas: “não me repugnava a ideia de fuzilar um proprietário por ser proprietário”.

---

118 COSSON, 2007, p. 141.

No próximo bloco narrativo, há alguma ação, na abertura e no fechamento do texto, cujo interior é formando fundamentalmente por divagações, como nos trechos anteriores.

Fui ao banheiro, tomei um longo banho. Tolice vivermos a apurar responsabilidades. Muitas coisas nos acontecem por acaso, e às vezes chegam vantagens por acaso. Julgava é que não me deteriam nem uma semana. Dois ou três dias depois me mandariam embora, dando-me explicações. Um engano. Findo o banho, preparei-me para sair. Em seguida meti alguma roupa branca na valise, mandei comprar muito cigarro e fósforo (RAMOS, p. 46).

As primeiras cenas mais elaboradas, com a montagem de diálogos explícitos, vão despontar no capítulo daqui em diante.

D. Irene, diretora de um grupo escolar vizinho, apareceu à tarde. Envergonhei-me de tocar na demissão, e falamos sobre assuntos diversos. Aí, me chegaram dois telegramas. Um encerrava insultos; no outro, certo candidato prejudicado felicitava a instrução alagoana pelo meu afastamento. Rasguei os papéis, disposto a esquecê-los. Sumiram-se na verdade os nomes dos signatários e as expressões injuriosas, ter-se-ia talvez a pequena infâmia esvaído inteiramente se não contrastasse com a presença de D. Irene ali na sala. O que me interessava no momento era o esforço despendido por ela em três anos. Talvez isso houvesse ocorrido para embranquecer-lhe os cabelos, dar-lhe aquela gravidade atenta. Não sorria nunca. E sob o penteado grisalho o rosto moço tinha uma beleza fria. No estabelecimento dela espalhavam-se a princípio duzentos e poucos meninos, das famílias mais arrumadas de Pajuçara. Numa campanha de quinze dias, por becos, ruelas, cabanas de pescadores, d. Irene encheu a escola. Aumentado o material, divididas as aulas em dois turnos, mais de oitocentas crianças haviam superlotado o prédio, exibindo farrapos, arrastando tamancos. Ao vê-las, um interventor dissera indignado:

— Convidam-me para assistir a uma exposição de misérias. E alguém respondera:

— É o que temos para expor.

Calçados e vestidos pela caixa escolar, os garotos se haviam apresentado com decência. Lembrava-me da lufa-lufa necessária para modificá-los, ria-me pensando em Flora Ferraz sentada no chão, às oito horas da noite,

a experimentar sapatos em negrinhos. Avizinhando-me dela, repelira-me com raiva:

— O senhor tem coragem de me dar a mão? Estou suja. Desde a manhã aqui pegando os pés destes moleques! Quatro dessas criaturinhas arrebanhadas nesse tempo, beçudas e retintas, haviam obtido as melhores notas nos últimos exames.

— Que nos dirão os racistas, d. Irene? (RAMOS, p. 46-47).

Há aqui a predominância da cena, do diálogo direto, dramatizado. Mas a primeira coisa que salta aos olhos na composição, e também em certa medida aponta para o mecanismo da memória de Graciliano, é como as figuras humanas orientam a construção da lembrança. O autor havia rasgado os telegramas, disposto a esquecê-los. E “ter-se-ia talvez a pequena infâmia esvaído inteiramente se não contrastasse com a presença de D. Irene ali na sala. O que me interessava no momento era o esforço despendido por ela em três anos”. O trecho aponta uma preferência do autor, já anunciada no primeiro capítulo, quando dissera que havia perdido as anotações e que talvez isso fosse até melhor<sup>119</sup>. A saber: o registro oficial, os documentos, terminam por ocupar um lugar secundário, e algumas vezes irrelevante na composição. O interesse do autor é pelas figuras humanas. Um jornalista de ofício faria questão de guardar esses registros, enumerar “quens”, “ondes”, “quandos”. Para o velho Graça, no entanto, a figura humana é mais importante que o dado bruto. E nesse aspecto, o escritor tem um cuidado especial ao lhe dirigir a pena, iluminar sua face com a escrita: “E sob o penteado grisalho o rosto moço tinha uma beleza fria”. No que tange ao conteúdo, o capítulo mostra como a atuação do escritor contrariava as autoridades: “Convidam-me para assistir a uma exposição de miséria”.

No trecho seguinte, o escritor tenta espantar d. Irene dali, com temor que tal visita cause problemas à senhora que tanto admira. Também nesse trecho, se desenrola a chegada do oficial que veio prendê-lo.

Na frente calma de d. Irene esboçava-se uma ligeira ruga, e eu admirava-lhe a dignidade simples, a decisão rigorosa de abelha-mestra. Apesar de sentir prazer em

---

119 RAMOS, p. 36.

ouvi-la, desejava que ela se retirasse: inquietava-me que a qualquer momento viriam buscar-me, e isto a perturbaria. Depois a notícia daquela visita com certeza lhe ocasionaria prejuízos. Levantava-me, procurava meio de afastá-la, os ouvidos abertos aos rumores da rua. Afinal, cerca de sete horas, um automóvel deslizou na areia, deteve-se à porta — e um oficial do exército, espigado, escuro, cazufu ou mulato, entrou na sala.

— Que demora, tenente! Desde o meio-dia estou à sua espera.

— Não é possível, objetou o rapaz empertigando-se.

— Como não? Está aqui a valise pronta, não me falta nada. O sujeitinho deu um passo à retaguarda, fez meia-volta, apumou-se, encarou-me. Tinha-lhe observado esse curioso sestro um mês antes, na repartição, onde me surgira pleiteando a aprovação da sobrinha reprovada. Eu lhe mostrara um ofício em que a diretora do Grupo Escolar de Penedo contava direito aquele negócio: a absurda pretensão de se nomear para uma aluna banca especial fora de tempo.

— Impossível tenente. Isso é antirregulamentar. Demais, se a garota não conseguiu aprender num ano, certamente não foi recuperar em dias o tempo perdido. Sua sobrinha não é nenhum gênio, suponho.

O tenente recuara, rodara sobre os calcanhares, perfilara-se em atitude perfeitamente militar e replicara com absoluta imprudência:

— É o que ela é. Um gênio, posso afirmar-lhe que é gênio. E voltava a repetir o mesmo pedido, usando as mesmas palavras. Depois de meia hora de marchas e contramarchas cansativas, fizera a saudação, a última reviravolta, abrira a portinhola e deixara o gabinete em passos rítmicos. No dia seguinte regressara com uma carta de recomendação, repisara a exigência, lera impenetrável o regulamento e o ofício, ouvira a recusa fatal — e, no fim do resumo do caso enfadonho, o recuo, o movimento circular, o aprumo, a solicitação inviável, o obtuso louvor da sobrinha:

— Um gênio, eu garanto. Admita que ela seja realmente um gênio (RAMOS, p. 47-48).

Aqui, como na passagem anterior, temos a predominância da cena, do diálogo explícito, em detrimento do sumário, mesmo se tratando de um recuo no tempo<sup>120</sup>. O guarda que veio prendê-lo é um sujeito conhecido, para quem Graciliano havia negado “um

---

120 Os recuos são constantes, como se viu até aqui, e sempre são usados para iluminar uma cena seguinte, como acontece no caso de Luccarini, também d. Irene e agora do tenente.

favor” relacionado à sobrinha. Na geografia da província, quis o destino que fosse esse mesmo sujeito a cumprir o mandato de prisão. Para expressar essa tensão no texto, Graciliano então opta por reconstruir cuidadosamente a cena do encontro anterior, na forma de diálogo, ao invés de um sumário. O objetivo do escritor é evidenciar o nível de tensão entre ele o guarda, para que a cena atual ganhe mais força e complexidade. Há ainda que se levar em conta o cuidado de Graciliano ao escolher as palavras, ao referir-se ao tenente: “um passo a retaguarda”, “fez meia-volta”. E mais adiante: “recuara, rodara sobre os calcanhares”, “perfilara-se em atitude perfeitamente militar”. Lendo essas expressões, nas ações que envolvem o tenente, tem-se a impressão de um sujeito robótico, movendo-se como um soldadinho de chumbo. Não temos acesso à figura real do tenente, apenas à forma como ele é transfigurado nesse contorno um tanto caricatural no texto de Graciliano<sup>121</sup>. E o que é a caricatura, senão uma forma de ridicularizar o poder instituído? A figura concreta, habitante de um corpo precário e perecível, desaparece subjugada pelo tempo. Só existe agora enquanto texto, deformada, indefesa, escrava da pena do escritor. Não deixa de ser uma espécie de vingança. Outro ponto de destaque: o autor não faz questão de citar o nome do tenente. Aqui não sabemos o motivo: se pelo fato de não se recordar (algo pouco provável, já que se encontraram duas vezes e o fato é relembrado com detalhes, evidenciado pela construção da cena), ou se pela intencionalidade de querer caracterizá-lo como “um tenente”, elemento sem identidade num corpo militar.

#### Agora, o fechamento do capítulo:

Gastara-me a paciência e irritara-me. Agora, finda a pirueta, olhando a valise, prova de que não havia sabido guardar segredo, encolheu de ombros, sorriu, excessivamente gentil:

— Vai apenas essa maleta? Aqui entre nós posso dizer: acho bom levar mais roupa. É um conselho.

— Obrigado, tenente.

121 Mais adiante, no capítulo 4, o autor volta a usar os mesmos termos em relação ao tenente: “Porque estava ali junto de mim aquele sujeito? Balançando as molas doces, impossibilitado de bater os calcanhares, retesar a espinha, fazer a meia-volta e continência, espicaçar-me” (RAMOS, p. 50).

Comecei a perceber que as minhas prerrogativas bestas de pequeno-burguês iam cessar, ou tinham cessado. Retirei da mesa três livros chegados na véspera, pelo correio. Despedi-me. D. Irene se espantava, talvez sem compreender bem a significação exata daquilo. Meus filhos mais velhos, agitados e pálidos, fingiam calma. Beije as crianças, sossegadas. Procurei na cara de minha mulher sinal de medo. Em vão: nem dessa vez nem de outras lhe percebi nenhum receio. Nos momentos mais difíceis sempre a vi corajosa, e isto a diferenciava dos parentes, em geral pusilânimes. Depois do conflito da manhã serenara, assistira calada aos preparativos, sem acreditar na realização de ameaça. Diante da cabriola e do sorriso do mulato, pareceu despertar, mas não revelou susto. Uma pergunta me verrumava o espírito: porque vinha prender-me o sujeito que um mês antes fora me amolar com insistências desarrazoadas?

— Quando quiser, tenente.

Sáimos da sala e entramos no automóvel, um grande carro oficial (RAMOS, p. 48-49).

Mais uma vez, temos o diálogo explícito, e a cena de despedida, colocada na forma de sumário, mas cheia de ações. O escritor recolhe os livros, se despede de d. Irene, beija os filhos “agitados e pálidos”, que fingiam calma. Há o cuidado agora em fechar um fio narrativo que havia sido aberto no começo, quanto tivera uma discussão com Heloísa: “Depois do conflito da manhã serenara, assistira calada aos preparativos”. E também uma conclusão em relação a visita “da parenta”: “Nos momentos difíceis sempre a vi corajosa, e isto a diferenciava dos parentes, em geral pusilânimes”.

Olhando o capítulo como um todo: abre mais introspectivo, para então dar lugar às cenas e diálogos. Pelo menos nesse trecho da obra, conforme indica as citações e análises, é possível dizer que as duas formas de narrar, diálogos e sumários, se harmonizam. Há de se levar em conta também que os comentários e digressões, marcas da subjetividade, embora abundantes, longe de se configurarem como um obstáculo, mostram a imersão no narrador como sujeito participante, e ampliam a compreensão dos fatos, de uma perspectiva humanizada.

### 2.1.3 Viagens, Capítulo 4

Rodamos em silêncio, atravessamos o bairro de Jaraguá e a cidade. Não me lembro de haver dito uma palavra ao tenente. Ignorava o destino que me reservavam, mas isto não me despertava nenhuma curiosidade. Fastio, quase indiferença, a vaga compreensão de ter caído numa ratoeira suja, a suspeita de mesquinha e ridículo no incidente mediocre. Por que estava ali junto de mim aquele sujeito? Balançando nas molas doces, impossibilitado de bater os calcanhares, retesar a espinha, fazer a meia-volta e a continência, anulava-se. A pergunta mental surgida em casa continuava a espicaçar-se. Certo ele não havia determinado a minha prisão, mas era curioso encarregar-se de efetuar-la. Sem me incomodar com essa pequena vingança, pensei noutras, vi o país mudar com essa pequena vingança, pensei noutras, vi o país influenciado por tenentes que executavam piruetas. Desejariam os poderes públicos que eu mandasse aprovar com dolo a sobrinha do tenente, em Penedo? Não exigiriam expressamente a safadeza, mas deviam existir numerosos tenentes e numerosas sobrinhas, e a conjugação dessas miuçalhas mandava para as grades um pai de família, meio funcionário meio literato (RAMOS, 2004, p. 50).

Nessa abertura, embora Graciliano localize o onde, “bairro do Jaraguá”, a narração é marcada pela introspecção, exposição de sentimentos, impressões — “Fastio, quase indiferença” — ou pelos julgamentos e especulações calcadas na ironia: “Por que estava ali junto de mim aquele sujeito? Balançando nas molas doces, impossibilitado de bater os calcanhares, retesar a espinha, fazer a meia-volta e a continência, anulava-se.” Não há nenhuma cena visível, senão apenas como pano de fundo, do carro rodando pelas ruas, das imprecisas menções ao tenente.

No parágrafo seguinte, prevalecem os juízos e opiniões.

Chegamos no quartel do 20º Batalhão. Estivera ali em 1930, envolvera-me estupidamente numa conspiração besta com um coronel, um major e um comandante de polícia, e vinte quatro horas depois, achava-me preso e só. Dezesseis cretinos de um piquete de Agildo Barata haviam fingido querer fuzilar-me. Um dos soldadinhos que me acompanhavam chorava como

um desgraçado. Parecera-me então que a demagogia tenentista, aquele palavrório choco, nos meteria num atoleiro. Ali estava o resultado: ladroagens, uma onda de burrice a inundar tudo, confusão, mal-entendidos, charlatanismo, energúmenos microcéfalos vestidos de verde a esgoelar-se em discursos imbecis, a semear delações. O levante do 3º Regimento e a revolução de Natal haviam desencadeado uma perseguição feroz. Tudo se desarticulava, sombrio pessimismo anuviava as almas, tínhamos a impressão de viver numa bárbara colônia alemã. Pior: numa colônia italiana. Mussolini era um grande homem, e escritores nacionais celebravam nas folhas as virtudes do óleo de rícino. A literatura fugia da terra, andava num ambiente de sonho e loucura, convencional, copiava figurinos estranhos, exhibia mamulengos que os leitores recebiam com bocejos e indivíduos sagazes elogiavam demais. O romance abandonava o palavrão, adquiria boas maneiras, tentava comover as datilógrafas e as mocinhas das casas de quatro mil e quatrocentos. Uma beatice exagerada queimava incenso defumando letras e artes corrompidas, e a crítica policial farejava quadros e poemas, entrava nas escolas, denunciava extremismos. Um professor era chamado à delegacia: — “Esse negócio de africanismo é conversa. O senhor quer inimizar os pretos com a autoridade constituída”. O Congresso apavorava-se, largava bambó as leis de arrocho – e vivíamos de fato numa ditadura sem freio. Esmorecida a resistência, dissolvidos os últimos comícios, mortos ou torturados operários e pequeno-burgueses comprometidos, escritores e jornalistas a desdizer-se, a gaguejar, todas as poltronices a inclinar-se para a direita, quase nada poderíamos fazer perdidos na multidão de carneiros (RAMOS, 2004, p. 50-51).

Mais uma vez, quase não há visualidade, apenas uma vaga chegada ao 20º Batalhão. O lugar, por sua vez, empurra o autor numa memória da memória. Estivera ali na época que estourara a Revolução de 30. Depois da queda do Governo de Alagoas, Graciliano, que então ocupava um cargo na Imprensa Oficial do Estado, e uns poucos aventureiros, resolveram esboçar uma resistência em Palmeira dos Índios<sup>122</sup>. Graciliano acabou detido e foi despachado para aquele batalhão, onde passou uma noite. Na ocasião, escrevera a Heloísa: “Por volta da meia-noite fui ao

---

122 MORAES, 2012, p. 80.

palácio e encontrei tudo deserto. A guarda tinha desaparecido, as pessoas que lá em cima haviam passado uma semana sem poder dormir tinham desaparecido também. Sem luta, sem um tiro.”<sup>123</sup> Quando Graciliano foi preso em Palmeira dos Índios, temendo uma batida policial, Heloísa e as cunhadas enterraram os originais de *Caetés* embaixo de um pé de soboti<sup>124</sup>. Nas memórias, depois de falar do episódio de 30, Graciliano dá um salto para 1934, e a tentativa do Levante Comunista de Natal, que terminara por ser o estopim do acirramento do regime Vargas, “desencadeando uma perseguição feroz. Tudo se desarticulava, sombrio pessimismo anuviava as almas, tínhamos a impressão de viver numa bárbara colônia alemã”. Além disso, o escritor, cuja escrita esteve sempre calcada na realidade, criticava a falta de engajamento dos escritores da época: “A literatura fugia da terra, andava num ambiente de sonho e loucura, convencional, copiava figurinos estranhos, exibia mamulengos que os leitores recebiam com bocejos e indivíduos sagazes elogiavam demais”<sup>125</sup>. Os intelectuais, de forma geral, em especial jornalistas e escritores, não lhe pareciam boa gente: seja pelo discurso escapista de escritores, seja pela colaboração aberta, seja pela pequena margem de ação. Diante da força do regime, terminavam todos restritos a uma “multidão de carneiros”. Ao lançar mão dessa digressão opinativa, Graciliano nos oferece sua visão do contexto-histórico da época. Longe de ser puro impressionismo, os argumentos do escritor encontram respaldo histórico.

A “ameaça vermelha” serviu de mote para que editoriais e manchetes se posicionassem a favor da política de combate inabalável aos comunistas, a despeito do preço que o país certamente haveria de pagar por isso. Periódicos das mais variadas correntes proclamariam sua concordância com os propósitos das cruzadas antibolchevique.

“Não possuíamos legislação que permita realizar as medidas necessárias à profilaxia social? Não hesite em decretá-las o poder Legislativo, certo de que nesse

---

123 RAMOS, 2011, p. 153.

124 MORAES, 2012, p. 80.

125 Em 1935, em texto publicado no Diário de Pernambuco, o autor já havia pontuado essa questão: “Na literatura de ficção é que a falta de caráter dos brasileiros se revelou escandalosamente”. RAMOS, Graciliano, Garranchos, (org.) Thiago Mío Salla. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 138.

momento, diante dos dolorosos exemplos recentes de que fomos testemunhas, terá o apoio e o aplauso inânime da opinião pública”, defendeu *O Estado de São Paulo*. “Enquanto não se instituir a república ditatorial, continuará a mesma alternativa de tiranias e revoltas”, pregou o positivista Reis Carvalho, nas páginas do *Correio da Manhã*. “A repressão ao comunismo tornou-se uma obrigação nacional”, exigiu por sua vez o *Jornal do Brasil*. (...)

No auge da crise, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), que acabara de receber verbas oficiais para começar a construir a sede própria na rua Araújo Porto Alegre, 71, ofereceu a Getúlio em penhora retribuição o título de sócio benemérito. “Quando se tornou necessário assegurar a integridade da pátria, não foram menos bravos os combatentes da pena, cerrando fileiras em torno do poder público, prestigiando-o, esclarecendo a opinião e repelindo, com energia, a audácia dos executores do plano arquitetado e custeado por estrangeiros para transformar o Brasil em Colônia de Moscou”, agradeceu o homenageado, justamente quando a censura de Filinto Mülher impunha silêncio irrestrito às poucas vozes dissonantes (NETO, 2013)<sup>126</sup>.

O quadro apresentado por Graciliano parece se adequar às informações levantadas por Lira Neto (2013) e evidencia como as impressões do escritor alagoano não são pura verborragia e “achismos”. Esse tipo de crítica corrosiva revela um interesse pelos direitos fundamentais, que são uma das marcas da geração de 30.

Tanto no caso da literatura messiânica e idealista dos românticos, quanto no caso da literatura realista, na qual a crítica assume o cunho de verdadeira investigação orientada da sociedade, estamos em face de exemplo de literatura empenhada numa tarefa ligada aos direitos humanos. No Brasil isto foi claro nalguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real sobretudo no decênio de 1930 (...) Isso foi devido sobretudo ao fato do romance de tonalidade social ter passado da denúncia retórica, ou de mera descrição, a uma espécie de crítica corrosiva, que podia ser

---

126 NETO, Lira. Sete mil presos políticos lotam os porões do regime. Há graves denúncias de tortura. Getúlio nega (1935-6). In: Getúlio 1930-1945: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Cia das Letras, 2013. Cap. 12. Edição Kindle.

explícita, como em Jorge Amado, ou implícita, como em Graciliano Ramos, mas que em todos eles foi muito eficiente naquele período, contribuindo para incentivar os sentimentos radicais que se generalizaram no país. Foi uma verdadeira onda de desmascaramento social (CÂNDIDO, 2004, p. 174).

No parágrafo seguinte, dando continuidade a essas questões, Graciliano volta a refletir sobre a postura dos intelectuais em contextos de repressão.

Pensando nessas coisas, desci do automóvel, atravessei o pátio, que, em 1930, vira cheio de entusiasmos enfeitado com braçadeiras vermelhas. Numa saleta, um rapaz me recebeu em silêncio, conduziu-me a outra saleta onde havia uma cama e desapareceu também. O mulato fez a última viravolta e desapareceu também. À porta ficou um soldado com fuzil. Evidentemente as minhas reflexões tendiam a justificar a inércia, a facilidade com que me deixara agarrar. Se todos os sujeitos perseguidos fizessem como eu, não teria havido uma só revolução no mundo. Revolucionário chinfrim. Desculpava-me a ideia de não pertencer a nenhuma organização, de ser inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas. Impossível trabalhar em conjunto. As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento. No íntimo havia talvez o incerto desejo de provocar a nova justiça inquisitorial, perturbar acusadores, exhibir em tudo aquilo embustes e patifaria. Essa vaidade tola devia basear-se na suposição que enxergariam em mim um indivíduo, com certo número de direitos. Logo ao chegar, notei que me despersionalizavam. O oficial do dia recebera-me calado. E a sentinela estava ali encostada ao fuzil, em mecânica chateação, como se não visse ninguém (RAMOS, 2004, p. 52).

Se no parágrafo anterior Graciliano criticava a passividade de jornalistas e escritores, aqui se constata como o pensamento do escritor opera também uma crítica de si mesmo. Suas reflexões “tendiam a justificar a inércia”, lhe fornecendo um aspecto de revolucionário chinfrim, incapaz de pegar em arma e se juntar às causas de um grupo, por conta de uma impossibilidade natural para tarefas práticas. As suas armas, “fracas e de papel”, que em certa medida evocam os embates do escritor com a possibilidade da escrita operar

qualquer transformação no real, e só podem ser operadas na solidão do indivíduo, são elas também uma forma de vaidade, marcada pela crença de que poderia “perturbar acusadores”. Contudo, o silêncio do oficial e o olhar da sentinela, “como se não visse ninguém”, o despersonalizavam, era apenas mais um. Nesse sentido, a estrutura totalitária desumaniza tanto vítimas como carrascos.

Sentado na cama, o chapéu em cima da valise, abri com o pente as páginas dos três volumes que trouxera: *Território Humano* de José Geraldo Vieira, *Gente Nova* de Agrippino Grieco e *Dois Poetas* de Otávio Faria. Li a primeira folha do primeiro umas três vezes, inutilmente. Conservei esses livros muitos meses, acompanharam-se por diversos lugares, foram remoídos, esfacelaram-se, pulverizaram-se; hoje, com esforço, consigo recordar algumas passagens de alguns deles (RAMOS, 2004, p. 52).

Nessa breve cena, do autor folheando os livros com um pente, vê-se que os livros, senão fisicamente, já que se pulverizaram, conseguem resistir ao poder desproporcional e arbitrário de um estado de exceção. Muitos sujeitos morreram nesses tempos sombrios. Mas os livros, mesmo depois de esfacelados, muitos anos depois, ainda levam Graciliano a recordar de algumas passagens. O trecho, comparado com as ideias do parágrafo anterior, revela uma crença: se por um lado a pena e o papel são armas frágeis, que só podem ser operadas na solidão, são as únicas armas de que dispõe o escritor. A arma possível. O livro, no seu encontro com o leitor, transcende o espaço que o encerra e carrega ideias que, embora sobrevivam incompletas e esparsas, ainda sobrevivem. O que não é pouco, diante da brutalidade de um regime. Aí está a complexidade da relação de Graciliano com a escrita. Ele não a idealiza ou a romantiza. A escrita é sempre conflituosa.

Nada afinal do que eu havia suposto: o interrogatório, o diálogo cheio de alçapões, alguma carta apreendida, um romance com riscos e anotações, testemunhas sumiram-se. Não me acusaram, suprimiam-me. Bem. Provavelmente seria inquerido no dia seguinte, acareado, transformado em autos. Que horas seriam? Estirei-me no colchão, vestido, o livro de José Geraldo aberto sobre o estômago vazio. Em jejum desde a manhã, mas isto me causava uma vaga tontura e

escurcia a vista. E concorria talvez para dificultar a compreensão do texto. Virando a cabeça, percebia à esquerda o soldado imóvel. Essa preocupação me parecia tão burlesca e tão estúpida que interrompia a leitura vã, ria-me, apesar tudo. Sentava-me, ascendia um cigarro. Naturalmente não havia cinzeiro, esses luxos de civilização tinham desaparecido. Burlesco. Recebera a notícia ao meio-dia, lavara-me, vestira-me, lera dois telegramas desaforados, conversara só, com minha mulher e d. Irene. Tinham-me feito esperar sete horas. E ali estava com sentinela à vista. Para quê? Não era mais simples trancarem a porta? Aquele dispêndio inútil de energia corroborava o desfavorável juízo que eu formara da inteligência militar. De novo me deitava, pegava a brochura, soltava-a, cobria os olhos com o chapéu por causa da luz, tornava a levantar-me, acendia outros cigarros. Já no cimento se acumulavam pontas. Nenhum relógio na vizinhança. Apenas os indeterminados rumores noturnos da caserna: um apito, vozes remotas, confusas. O sujeito firme, encostado ao fuzil. Iria passar alia a noite, dormir em pé? Eu não tinha sono, mas ele, coitado, com certeza engolia bocejos, amolava-se. Enfim que significado tinha aquilo? Pretenderiam manifestar-me deferência, considerar-me um sujeito pernicioso demais, que era preciso vigiar, ou queriam apenas desenferrujar as molas de um recruta desocupado? Compreenderia ele que era uma excrescência, ganhava cãibras à toa, equilibrando-se ora numa perna, ora noutra? Se não fosse obrigado a desentorpecer-se e dar-me um tiro em caso de fuga, aquela extensa vigília só tinha o fim de embrutecê-lo na disciplina (RAMOS, 2004, p. 52-53).

Nesse trecho, há pouca visualidade, prevalece a reflexão. Graciliano constata a arbitrariedade da sua prisão, nada do que havia suposto: interrogatório, correspondência apreendida, acusações com base na sua produção ficcional, havia acontecido. A cena vem logo adiante: “Estirei-me no colchão, vestido, o livro de José Geraldo aberto sobre o estômago vazio”. Depois se mistura a pensamentos e reflexões: “Virando a cabeça, percebia à esquerda o soldado imóvel. Essa preocupação me parecia tão burlesca e estúpida que interrompia a leitura vã, ria-me, apesar de tudo”. A descrição do ambiente reforça o aspecto absurdo da situação: “Nenhum relógio na vizinhança. Apenas os indeterminados rumores noturnos da caserna: um apito, vozes remotas, confusas. O

sujeito firme, encostado ao fuzil. Iria passar ali a noite, dormir em pé?”. No fechamento do parágrafo, Graciliano, com certa ironia, esboça solidariedade ao soldado, que “ganhava câibras à toa”, enquanto o vigiava: “Se não fosse obrigado a desentorpecer-se e dar-me um tiro em caso de fuga, aquela extensa vigília só tinha o fim de embrutecê-lo na disciplina”.

Procurei um mictório, nas paredes lisas, cheguei-me à porta, desci à calçada, passei em frente ao manequim teso, sem me decidir a perguntar-lhe quantos metros o fio que me amarrava poderia estender-se: provavelmente, nas funções de espantinho, a criatura emudecia. Avizinei-me do pátio coberto de manchas de sombras e luz. Regressei ao cano de um minuto, busquei o lavatório, achei uma pequena moringa e um copo. A higiene satisfazia-se com isso. Voltei a estender-me no colchão, fatigado, cochilei algum tempo, confundi o real e o imaginário, os olhos protegidos pela aba do chapéu. Despertava, fumava, distinguia o estafermo e o fuzil, imaginava, olhando-os de perto, vendo a carranca e o brilho do metal, que haviam sido ali postos para amedrontar-me. Recurso infantil. O pobre homem devia estar cansado. Seria o mesmo do começo ou teria vindo outro durante os cochilos? Havia-me escapado a substituição. Também me escapavam próximos rumores possíveis: gemidos do vento nas árvores do pátio, a marcha lenta da ronda. Realmente não me lembro de árvores nem ronda: isto é suposição. Esqueci pormenores, ou não os observei (RAMOS, 2004, p. 53).

Aqui, mais uma vez, embora haja ação, essa ação vem diluída entre pensamentos, comentários, reflexões. A primeira frase sintetiza bem o movimento do texto. Começa com uma ação: “Procurei um mictório, nas paredes lisas, cheguei à porta, desci à calçada”. E termina nos pensamentos: “provavelmente, na figura de espantinho, a criatura emudecia”. Cabe atentar para o modo como o autor trata o vigia: “espantinho”, “criatura”. Ou ainda: “crianças barbadas, ingênuas, maliciosas”. Outra vez, Graciliano reforça a imagem do caráter indiferenciado e indeterminado do corpo militar: “Seria o mesmo do começo ou teria vindo outro durante os cochilos?”. Outro elemento que salta aos olhos nesse trecho é justamente o caráter ambíguo e impreciso da narração, o realismo plúmbeo, de que fala Bosi (1995). “Voltei a estender-me

no colchão, fatigado, cochilei algum tempo, confundi o real e o imaginário”. E mais adiante: “Também me escapavam próximos rumores possíveis” e “Realmente não me lembro de árvores nem de ronda: isto é suposição. Esqueci pormenores, ou não os observei”. O escritor não tenta criar uma ilusão de objetividade pura, esconder as lacunas sob as quais sua narrativa se constituiu. Ao não se lembrar dos detalhes, e trazer para o interior da narrativa as limitações, confessar a precariedade da memória, o autor problematiza a própria natureza do seu relato. Está ciente dos seus limites, jogando limpo com o leitor<sup>127</sup>.

Ter-me-ia revelado inquieto? Pouco me importava o conceito que a sentinela pudesse ter dos meus movimentos excessivos, nem me ocorria que o infeliz, tão parado, tivesse conceitos. Mas na verdade a inquietação era puramente física: difícil permanecer num lugar; precisão de levantar-me, sentar-me, deitar-me, fumar; a ligeira sonolência perturbada vezes sem conta e a leitura das mesmas páginas de José Geraldo Vieira. Parecia-me faltar a um dever. Habituara-me a ler todos os livros que me remetiam, ali estavam três a desafiar-me em longa insônia, e era-me impossível fixar atenção neles. As ideias partiam-se a cada instante, desagregavam-se. Picadas no estômago. Fome. Não, não era fome: nem conseguiria mastigar qualquer coisa. Só pensar em comida me dava enjoo. Interiormente achava-me tranquilo. Ou antes, achava-me indiferente. Sumia-se até a curiosidade inicial. Que peça me iriam pregar no dia seguinte? Julgo que não perguntei isso. Realmente era desagradável continuar naquela saleta nua, a procurar nas paredes um lavatório e um mictório inexistentes. Mas noutra canto arranjar-me-ia. Operava-se assim, em poucas horas, a transformação que a cadeia nos impõe: a quebra da vontade. E não me espantei quando, manhãzinha, me vieram tirar de uma leve modorra:

— Prepara-se para viajar.

Saltei da cama; utilizando o copo e a moringa, escovei os dentes, lavei o rosto, molhei os cabelos; penteei-me, agarrei a valise e os três volumes.

— Está bem (RAMOS, 2004, p. 54).

127 “Julgava-me autor de várias culpas, mas não podia determiná-las. Arrependia-me vagamente de asperezas e injustiças, ao mesmo tempo supunha-me fraco, a escorregar em condescendências inúteis, e queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período — riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígios de ideias obliteradas” (RAMOS, 2004, p. 56).

O parágrafo final traz algumas cenas, inclusive o diálogo explícito. Contudo, o maior movimento aqui ocorre no plano da reflexão. Embora a inquietação de Graciliano fosse puramente física, e não pudesse oferecer a devida atenção à leitura, já que as ideias “partiam-se a cada instante”, há uma espécie de pequena epifania: a cadeia, com todos seus mecanismos de constrangimento físico e psicológico, provoca “a quebra da vontade”, o embrutecimento do sujeito, o encolhimento da dimensão das ideias, sob a força da lógica do cárcere. Não à toa, “o infeliz” do guarda, “tão parado”, talvez fosse incapaz de produzir conceitos. Pensar, em certa medida, é mover-se de um ponto a outro. Romper com a inércia do senso-comum, dos estereótipos, dos saberes engessados. E por isso o escritor diz que, naquele momento, sentia-se indiferente, no plano interior. A mesma indiferença das paredes nuas, onde procurava objetos inexistentes. O pensamento encolhia-se. E a inquietação do corpo, que o autor julgava puramente física, expressa, portanto, uma inquietação psicológica. Uma forma de se diferenciar do soldado parado, quase como um objeto, coisa: o corpo do escritor exigia se mover, exatamente para que, talvez num tranco, libertasse a mente.

## 2.2 Síntese da Leitura

Da leitura cerrada e atenta desses dois capítulos tomados como amostra exemplar da obra, depreende-se que não é possível classificar o texto exatamente como um *action-story*, por conta da constante mistura da narração com digressões, pensamentos, considerações, juízos, pensamentos. Essas impressões do autor, no entanto, na maioria das vezes funcionam para ampliar a natureza do relato, e nesse sentido, embora não sejam *action-story*, por outro lado, se aproximam da noção de reportagem na esfera do Jornalismo Literário.

Cabe perceber que a liberdade de construção da narrativa de Graciliano impõe dificuldades de enquadrá-lo *perfeitamente* na categoria de livro-reportagem-depoimento. Uma pretensão

equivocada e que passa longe do objetivo desse trabalho. Afinal, em suma, trata-se de um artista cuja necessidade expressiva irá sempre sobrepujar a tentativa de encerrá-lo sumariamente num sistema de conceitos. Como afirma Bosi (1995), “a verdade de um grande texto começa quando as classificações acabam”.

Uma observação de Lima (2009), sobre o livro *Os sertões*, de certa forma, encontra ressonância em relação a *Memórias do Cárcere*:

Não importa muito, do ponto de vista da observação de um processo no tempo histórico, que *Os sertões* não seja um livro-reportagem no sentido estrito do termo. Importa que tenha exibido algumas importantes possibilidades ao tratamento jornalístico (LIMA, 2009, p. 217).

Mas o fato de *Memórias do Cárcere* não se encaixar estritamente ao conceito de livro-reportagem-depoimento não quer dizer necessariamente que a obra de Graciliano não tenha parentescos com jornalismo, e com a noção de reportar.

Como ilustração final, vejamos um episódio do capítulo dezesseis, da terceira parte. O escritor, em Recife, embarca no navio *Manaus*, de onde será enviado para o Rio de Janeiro, em meio a uma multidão de presos, entulhados num porão. Os detalhes, o cuidado com que descreve não apenas o ambiente, mas trata do drama psicológico, evidencia a riqueza desse relato não apenas do ponto de vista histórico, também não apenas no sentido de reportar um fato revelador, mas essencialmente por reverberar um drama humano universal: do homem subjugado pelo próprio homem.

Alcançamos o porto, descemos, segurando maletas e pacotes, alinhamo-nos, e, entre filas e guardas, invadimos um navio atracado, percorremos o convés, chegamos ao escotilhão da polpa, mergulhamos numa escadinha. Tinha-me atarantado e era o último da fila. Ao pisar o primeiro degrau, senti um objeto roçar-me as costas: voltei-me, dei de cara com um negro fornido que me dirigia uma pistola para-bellum. Busquei evitar o contato, desviei-me; o tipo avançou a arma, encostou-me ao peito o cano longo, o dedo no gatilho. Certamente não dispararia à toa: a exposição besta de força tinha por fim causar medo, radicalmente não diferia das ameaças

do general. Ridículo e vergonhoso. Um instante duvidei dos meus olhos, julguei-me vítima de alucinação. O ferro tocava-me as costelas, impelia-me, os bugalhos vermelhos do miserável endureciam-se, estúpidos. Em casos semelhantes a surpresa nem nos deixa conhecer o perigo: experimentamos raiva fria e impotente, desejamos fugir à humilhação e nenhuma saída aparece. Temos de morder os beiços e baixar a cabeça, engolir a afronta. (...) Avancei, um bolo na garganta, o coração a estalar, venci a pequena distância que me separava dos companheiros. Chegamos ao fim da escada, paramos à entrada de um porão, mas durante minutos não compreendi onde me achava. Espaço vago, de limites imprecisos, envolto em sombra leitosa. Lá fora anoitecera; ali duvidaríamos se era dia ou noite. Havia luzes toldadas por espesso nevoeiro: uma escuridão branca. Detive-me, piscando os olhos, tentado habituar a vista. Erguendo a cabeça, via-me no fundo de um poço, enxergava estrelas altas, rostos curiosos, um plano inclinado, próximo, onde se aglomeravam polícias e um negro continuava-me a dirigir a pistola. Era como se fôssemos gado e nos empurrassem para dentro de um banheiro carrapaticida. Resvaláramos até ali, não podíamos recuar, obrigavam-nos ao mergulho. Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. (...) Arrisquei alguns passos, maquinalmente, parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável, começando a perceber em redor um indeciso fervilhar. Antes que isso se precisasse, confuso burburinho anunciou a multidão que ali se achava. Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa; à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral. Certamente a perturbação visual durou um instante, mas ali de pé, sobraçando a valise, a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor, afastar o cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco, um pensamento me assaltou, fez-me perder a noção do tempo. Que homens eram aqueles que se arrumavam encaixados, tábuas em cima, embaixo, à frente, à retaguarda, à esquerda, à direita? (...) O homem louro, tranquilo, gordinho, se levantou da rede, acolhedor, fumando cachimbo, disse-nos palavras que não entendi. Impossível fixar atenção em qualquer ponto, a memória se embotava, observações imperfeitas se atabalhoavam desconexas, deixando largos espaços obscuros (RAMOS, 2004, p. 123-125).

A riqueza dessa cena se dá por quatro motivos principais: 1) pelo episódio em si, que revela um fato, mostra como presos políticos eram tratados no regime Vargas; 2) pela riqueza descritiva do espaço e da ação, marcado por impressões sensoriais cuidadosas, sons cheiros, imagens; 3) pela tensão psicológica, a angústia do homem vítima de um poder totalitário; 4) pelo conflito inerente ao episódio narrativo.

O primeiro ponto, que mostra o tratamento desumano praticado pelo regime Vargas, em que tratavam pessoas como se fossem bichos, pode ser evidenciado em trechos onde as comparações quase se aproximam do zoomorfismo: “Era como se fôssemos gado e nos empurrassem para dentro de um banheiro carrapaticida”. Ou ainda: “Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam”. E mais adiante: “constituíamos boiada numerosa; à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral”.

O segundo ponto, a descrição cuidadosa da dimensão sensorial, que pode ser verificada nas seguintes construções: a) tátil: “senti um objeto roçar-me as costas”, ou: “O ferro tocava-me as costelas”; e também: “a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor”; b) visualidade: “Lá fora anoitecera; ali duvidaríamos se era dia ou noite. Havia luzes toldadas por espesso nevoeiro: uma escuridão branca”, e também: “aqueles que se arrumavam encaixados, tábuas em cima, embaixo, à frente, à retaguarda, à esquerda”; entre outras. c) olfato: “parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável”; e também: “cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco”; d) audição: “confuso burburinho anunciou a multidão que ali se achava”.

O terceiro ponto trata da dimensão psicológica, da interioridade do narrador-personagem. Já na primeira cena desse episódio, temos uma tensão: “Um instante duvidei dos meus olhos, julguei-me vítima de alucinação”. Ou ainda: “experimentamos raiva fria e impotente, desejamos fugir à humilhação e nenhuma saída aparece. Temos de morder os beiços e baixar a cabeça, engolir a afronta”. E também aqui, perpassando outro ponto que subjaz à obra a tensão entre escrita e da memória: “disse-nos palavras

que não entendi. Impossível fixar atenção em qualquer ponto, a memória se embotava, observações imperfeitas se atabalhoavam desconexas, deixando largos espaços obscuros”.

O quarto e último ponto, no âmbito da narrativa do próprio episódio, mostra uma trama se desenvolvendo, começa do lado de fora, mais solar: “entre filas e guardas, invadimos um navio atracado, percorremos o convés, chegamos ao escotilhão da polpa, mergulhamos numa escadinha”. Depois passa já por uma cena tensa, onde o soldado negro lhe crava o cano da arma nas costas. No terceiro ponto, a cena vai ganhando tensão, com as alusões ao caráter animalesco, onde “o rebanho” é submetido ao poder dos “vaqueiros”. Até se estabilizar, com os homens abandonados na escuridão leitosa.

Por outro lado, há uma frase que expressa o caráter dúbio da visão de mundo de Graciliano, marcada por uma relação conflituosa entre um pessimismo corrosivo e uma esperança irracional. Ao mesmo tempo em que via-se “no fundo de um poço”, Graciliano “enxergava estrelas altas”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jornalismo é contar uma história com a finalidade de fornecer às pessoas informações que precisam para entender o mundo, de forma significativa, relevante e envolvente<sup>128</sup>. Ao longo desse trabalho, foi possível encontrar todos esses elementos em *Memórias do Cárcere*, e a proposta aqui é reivindicar a consolidação dessa obra no âmbito do Jornalismo Literário, embora essa noção seja problemática e ambígua. Em certo sentido, como aponta Bulhões<sup>129</sup>, é necessário apostar que a riqueza do fluxo de influência entre os gêneros está justamente na sua indefinição.

Por outro lado, fica evidente que, embora se aproxime do conceito de livro-reportagem-depoimento, *Memórias* não se adequa totalmente ao termo, já que a partir da leitura cerrada constatou-se que o texto não é propriamente *action-story*. Difícil também é negar que não haja parentesco: a riqueza e complexidade parece surgir justamente daquilo que seriam os desvios em relação a esse conceito. A sugestão aqui é que se considere o caráter embrionário do texto, como precursor da modalidade. Como também se sugere a trabalhos posteriores estabelecer relações ou estudos comparados entre o gênero memorialístico e o romance de não-ficção.

Portanto, levando em conta os indícios apontados por Cândido (2006a), que mostram uma passagem do ficcional para o depoimento, com *Memórias do Cárcere* inserido justamente na fronteira, um realismo plúmbeo, com validade universal, enquanto poética, segundo Bosi (1995), além da estreita relação da noção de reportar apresentada por Edvaldo Pereira Lima (2009) com a noção de relato memorialístico, é possível afirmar

---

128 KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, P. 226.

129 BULHÕES, 2007, P. 47.

que essas pistas apontam para o fato de que uma narrativa memorialística, como *Memórias do Cárcere*, pode tangenciar a face do jornalismo, e também da literatura, e corroborar a hipótese deste trabalho: uma narrativa memorialística pode se aproximar das características de uma reportagem.

Entre todos esses argumentos, além da complexidade inerente do texto, e da capacidade das construções literárias se descolarem de um gênero para outro, como aponta Eagleton (2003), o mais pertinente talvez esteja justamente na reivindicação do caráter ambíguo desse tipo de produção: operando ao mesmo tempo no campo da mimese e da verossimilhança. Algo que supera a dicotomia rígida entre fato e ficção.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-198.

BORDINI, Maria da Glória. *Estudos culturais e estudos literários. Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/610/441>>. Acessado: 17/09/2015.

BORGES, Jorge Luis. Apud: MACHADO, Ana Maria. *A vida e a vida de Jorge Amado*. O Globo. Caderno Prosa & Verso. 14/04/2012. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9qPeBQjchDYJ:oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/04/14/a-vida-a-vida-de-jorge-amado-440235.asp+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acessado: 05/10/2015.

BORTOLOTTI, Marcelo. *Quem mexeu nas “Memórias do cárcere”*. Revista Época. 14/06/2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2013/06/quem-mexeu-nas-memorias-do-carcere.html>>. Acessado: 26/10/2015.

BOSI, Alfredo. *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere*, Estud. av. vol. 9, n. 23, São Paulo, Jan./Apr. 1995, ISSN 0103-4014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000100020&script=sci\\_arttext#back](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000100020&script=sci_arttext#back)>. Acessado: 05/10/2014.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMUS, Albert. *A inteligência e o Cadafalso e outros ensaios*. Org. e tradução Manuel da Costa Pinto. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

\_\_\_\_\_. *O direito à literatura*. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p.169-191.

CEIA, Carlos: s.v. “Escola de Cambridge”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6892/escola-de-cambridge>>. Acessado: 23/09/2015.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas*. Brasília: UnB, 2007.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Lígia Militz da Costa. *A poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – Uma introdução*. Tradução e notas Sandra G. T. Vasconcelos - São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FEIL, Roselene Berbigier. *O (não) lugar do indígena na "literatura brasileira": por onde começar a inclusão?* BOITATÁ, Londrina, n. 12, p. 122-137, jul-dez 2011. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/roselene.pdf>>. Acessado: 21/10/2015.

FORNER, Naama Silverman, *Para Ver Os Gnomos - Close Reading No Romance 'O Beijo De Esaú' Por Meir Shalev*. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-04072012-151850/pt-br.php>>. Acessado: 14/09/2015.

FOUCAMBERT, Jean. *A leitura em questão. Tradução Bruno Charles Magne*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GALINA, Carolina Beal. *O diálogo entre ficção e realidade em Linhas Tortas, de Graciliano Ramos*. Tese de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2007. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/cbgalina.pdf>>. Acessado: 15/10/2015. Acessado: 10/09/2015.

GONÇALVES FILHO, Antônio, *"Garranchos" e "O Velho Graça" iluminam o percurso do alagoano Graciliano Ramos*, Estadão, 19/10/2012. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,garranchos-e-o-velho-graca-iluminam-o-percurso-do-alagoano-graciliano-ramos,948055>>. Acessado: 23/09/2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. São Paulo: Geração, 2003.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas – O Livro-reportagem Como Extensão do Jornalismo e da Literatura*. 4ª Ed. revs. e ampli. Paraná: Manole, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. Ed. revs. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça – Uma biografia de Graciliano Ramos*. 1ª Ed. rev. ampli. São Paulo: Boitempo, 2012.

NERY, Vanda Cunha Albieri. *Memórias do cárcere: um exercício de recriação da linguagem*. Manuscrita. Revista de Crítica Genética, n° 8, São Paulo: Anablume, 2012. Disponível em <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/issue/view/85>>. Acessado: 26/10/2015.

NETO, Lira. *Getúlio 1930-1945: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Cia das Letras, 2013. Edição Kindle.

PASSOS; ORLANDINI. *Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do Jornalismo literário*. Rio de Janeiro: Revista Contracampo, 2008. Disponível em <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/335>>. Acessado: 20/10/2015.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2013.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. *Garranchos*. (Org) Thiago Mio Salla. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Cárcere*. 37ª ed., v. 1-2. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RECORD, Grupo Editorial. Site do escritor Graciliano Ramos. Linha do tempo. Disponível em <<http://graciliano.com.br/>>. Acessado: 20/10/2015.

SACKS, Oliver. *Fala, memória: Quando as lembranças nos pregam peças*. Tradução Clara Allain. Folha de S. Paulo, Ilustríssima. 26/05/2013. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/110785-fala-memoria.shtml>>. Acessado: 05/10/2015.

SALLA, Thiago Mio. *Entre a literatura e o jornalismo: as crônicas de Graciliano Ramos*. Caligrafia, Revista de Estudos e Pesquisa em Linguagens e Mídia, v. 1, n. 2 - USP, São Paulo, 2005, ISSN: 1808-0820.

\_\_\_\_\_. *Crônica do passado sertanejo: a colaboração de Graciliano Ramos na revista Cultura Política*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo: 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-04112010-142858/pt-br.php>>. Acessado: 04/09/2015.

SANTOS OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos. *Graciliano Ramos: O artista e o intelectual das “Memórias do Cárcere”*. Entreletras, Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT – n° 3 – 2011-2. Disponível em: <[http://www.uft.edu.br/pgletras/revista/capitulos/16.\\_graciliano\\_ramos.pdf](http://www.uft.edu.br/pgletras/revista/capitulos/16._graciliano_ramos.pdf)>. Acessado: 17/09/2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SENNA, Homero. *Revista do Globo*, edição n° 473, 18 de dezembro de 1996. In *A última entrevista de Graciliano Ramos*. *Jornal Opção*. Edição 1944 de 7 a 13 de outubro de 2012. Disponível em <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-graciliano-ramos>> acessado em 13/10/2015>. Acessado: 23/10/2015.

SERELLE, M. *Guinada subjetiva e narratividade: aportes para o estudo de relatos jornalísticos em primeira pessoa*. Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Luís: UFMA, 2010. Disponível em <[http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/cc\\_33.pdf](http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/cc_33.pdf)>. Acessado em 23/10/2015.

SILVA, Talles de Paula. *O autobiográfico e o ficcional em Graciliano Ramos: algumas considerações*. Darandina Revisteletrônica. Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF, volume 6, número 1, 2013. Disponível em <[http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo\\_talles1.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_talles1.pdf)>. Acessado em 23/09/2015.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TODOROV, Tzvetan, *As Estruturas Narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. Tradução: Claudia Berliner. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.