

O EXÍLIO NA METÁFORA (Sobre o Cemitério dos Vivos e as Memórias do Cárcere)

Antonio Arnoni Prado

Manhã de 18 de agosto de 1914. Em meio a uma crise de alucinações em que se imaginava lutando contra os soldados do marechal Hermes que o buscavam para pôr fim a uma série de panfletos anarquistas dirigidos contra o governo, Lima Barreto, depois de dominado pelos familiares e entregue à polícia, é levado para o Hospital Nacional de Alienados. Para ali retornaria ainda uma vez em 1919, ocasião em que, já bastante doente, redige as notas do *Diário do Hospício*, depois enfeixadas no *Cemitério dos Vivos*.

Noite de 3 de março de 1936. Acusado de supostas ligações com o chamado levante comunista do ano anterior, Graciliano Ramos é preso em sua casa em Maceió. Depois de conduzido a Recife, é embarcado para o Rio de Janeiro, onde permanece sem culpa formada na Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande. Transferido para a Casa de Detenção da rua Frei Caneca, é libertado a 13 de janeiro de 1937 com as anotações para um diário dos seus tormentos, dez anos mais tarde sob o título de *Memórias do Cárcere*¹.

Poucas vezes em nossas letras a perda da liberdade terá exposto de modo tão exemplar a natureza das relações entre o escritor e a obra como no caso desses dois relatos. Em primeiro lugar porque tanto num quanto noutro a impressão é a de estarmos diante de uma redescoberta literária da existência em que a destruição do homem pressupõe a salvação do escritor, o que - como veremos - nos autoriza a dizer que tanto em Lima Barreto quanto em Graciliano

1 As referências e citações deste trabalho apóiam-se, no que se refere a Lima Barreto, na edição das *Obras Completas* (São Paulo, Brasiliense, 1956); na parte relativa a Graciliano Ramos, utilizamo-nos da 20ª edição das *Memórias do Cárcere* (Rio-São Paulo, Record, 1985, 2 vol.). Na citação das *Memórias*, prevaleceu a indicação do tomo em algarismo romano entre parêntesis, seguida da página mencionada.

Ramos a própria busca de um significado para a vida só se configura na recomposição do itinerário da obra, ficando a literatura como o único espaço possível para desfrutar com plenitude as razões da discordância.

Nesse sentido, a consciência da marginalização que os aproxima enquanto intelectuais alinhados na contracorrente da história nos permitirá compreender como a linguagem, funcionando no manicômio e no cárcere como um libelo de excluído: 1) dialoga com um projeto ficcional que anuncia a sua própria destruição; e 2) retrabalha o empenho ensafístico da memória (o *Cemitério dos Vivos*, em Lima Barreto; as *Memórias do Cárcere*, em Graciliano Ramos), amarrando os sintomas da consciência encarcerada ao espectro imaginário do projeto ficcional para depois ajustá-los a uma espécie de estratégia do ressurgimento, que de algum modo supera a realidade com a mesma força com que na ficção de cada um deles as personagens são desfiguradas pelo destino.

Começando por Lima Barreto, imagino que se há um entrada ideal, esta é justamente o *Diário Íntimo*, que serve de passagem e de roteiro crítico entre a biografia e a arte, a índole do homem e o retrato de seus demônios, aproximando o passado e o presente da discriminação e enfeixando-os num autêntico breviário dos motivos que antecipam o projeto de ficção e, depois, o roteiro da obra efetivamente escrita.

No *Diário* estão os temas que organizam o conjunto da obra e de modo geral estabelecem as direções de seus conflitos, como por exemplo a consciência muito funda das relações entre retórica e opressão; a saída radical pela caricatura, que vê a história como farsa; e a resignação solidarista que compensa a marginalização pela auto-punição e o silêncio.

As implicações da primeira delineiam o impasse do método, quer dizer: a insegurança do *que* dizer, e de *como* e *por que* dizê-lo, sendo pobre e mulato num país de oligarcas e de bacharéis. Muitas são as leituras para a nebulosa das primeiras imagens que fixarão no percurso do escritor o confronto com a ordem letrada que não o reconhecia, fosse como cidadão, fosse como intelectual. A principal é o elo da consciência de classe, do jovem que vê a pobreza e a cor atiradas como estigmas e não ignora que isso impede o sonho (para ele tão caro) da cidadania e da glória numa sociedade cujos códigos deslocavam a literatura e as artes para o espaço fechado da Academia ou para a frivolidade amena dos salões.

Porém há mais: ao historiar a própria loucura, Lima Barreto fará o relato de seu ingresso simbólico nos domínios da literatura, como se narrar a própria desintegração fosse uma forma de recompor-se e ver brilhar a estrela da metáfora que a vida apagou. "Moço, confessa, - eu não podia apelar para a minha mocidade; ilustrado, não podia fazer valer a minha ilustração; educado, era

tomado por um vagabundo por todo o mundo e sofria as maiores humilhações" (*Cemitério dos Vivos*, 176). Buscava por isso *um grande choque moral* que compensasse a frustração de não ter podido ser escritor com a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida (*Diário do Hospício*, I, 45). E que apagasse o desespero e a vontade de aniquilar-se em face do horror repentino que o jogava contra a sociedade e a ordem, aquela "vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz: um desejo de perecimento total da minha memória na terra, um desespero por ter sonhado e terem-me acenado com tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra,... cair tão baixo, que quase me pus a chorar como uma criança" (CV, 158)²

Em oposição a ela, esculpe-se gradualmente no *Diário Íntimo* a fisionomia do pária que alimenta o sonho de escrever, um sonho amadurecido no subúrbio, perto das frustrações que o vão transformando aos poucos numa espécie de ponto luminoso da utopia. Os preconceitos que o excluem da Faculdade; o ressentimento que o faz encolher-se no anonimato dos amunuenenses e na miséria da casa paterna, onde o pai, delirante, lhe destruíra os planos e o empurrava para o desespero e o álcool; a decisão de exilar-se nas ruas e fugir da tragédia doméstica para casar-se com a literatura em pacto de morte, são apenas os primeiros sinais de uma luta subterrânea pela busca da expressão que trouxesse a igualdade, decisiva no ideário do escritor que surgia. Solto, assim, na solidão do diário, o medo social é também estético, ou mais precisamente: o medo de pôr em papel impresso os seus escritos, - como ele mesmo registra na entrada de 16 de julho de 1908, - é também o medo de ser recusado pelos críticos sob a férula da Academia. "Um crítico, - diz ele então, - não tem absolutamente o direito de injuriar o escritor a quem julgar, seja o livro bom ou mau", justificando que um mau livro muitas vezes faz o bom, e que um crítico sagaz não deve ignorar "um princípio tão fecundo".

Dáí que as notas e as reflexões solitárias, particularmente naqueles momentos em que, no hospício, Lima Barreto via destruir-se a imagem do escritor ideal que forjara em sonho, para si mesmo, nas lucubrações do *Diário Íntimo*, cultivem a literatura como um bem entre parêntesis, uma espécie de Aleph sublimado que volta e meia retorna feito um símbolo de plenitude nas

2 O sofrimento leva o autor por vezes a maldizer a sua vocação de escritor. Numa certa altura chega mesmo a dizer que teria sido melhor para ele, mulato e pobre num país de doutores e coronéis, que não tivesse nascido com essa "compulsão pelas letras". É quando confessa que gostaria "de viver isolado, fora dessa paixão pela literatura, pelo estudo, ...creio que ela me faz mal e lastimo não ter outra forma de talento em que minha inteligência pudesse trabalhar" (*Diário do Hospício*, 82).

relações entre o homem e o sonho. É verdade que a vida dizia o contrário, exigindo que a massa dos seus escritos, na forma precária com que era composta, se transformasse num combate de circunstância disputado de má vontade e a pretexto de responder ao veto social e humano que confirmava a sua exclusão. Nesse caso, a impressão que fica é que, nele, o ofício de escrever era um impedimento para si mesmo na medida em que frustrava a extensão intelectual do projeto de origem, claramente desfigurado pela saída caricatural que os tons mais fortes da obra depois confirmaram, a ponto de se constituírem num alvo fácil da crítica, de João Ribeiro para cá.

O fato é que, no centro de sua ficção, como um dos princípios básicos que a organizam, a caricatura do sistema vem sempre desligada do ideal, impondo-se como desenho momentâneo que ajusta o biográfico ao ritmo farsesco de um discurso que se vinga, refletindo a sua própria situação. Disperso na nebulosa inicial do *Diário Íntimo*, entretanto, está o projeto intelectual do escritor que não capitula e que por vezes reaparece no esboço fugaz da pureza de Isafas Caminha em busca das ilusões que a ideologia anunciava, mas a realidade escondia; nas reflexões do narrador sobre a ingenuidade de Policarpo Quaresma em opor o patrimônio espiritual dos livros ao autoritarismo com que as classes dominantes encampavam a República e anunciavam um projeto nacional para o Brasil; ou ainda na educação sentimental do inventor Gonzaga de Sá, que é quase um roteiro autobiográfico sobre a identidade perdida desse visionário sem história que desenha a geografia dos oprimidos na paisagem de um Rio de Janeiro que então a civilização desfigurava.

Tudo isso se perde numa oscilação de extremos que não se tocam. E o que prevalece é a alusão circunstancial como motivo aglutinador da ficção ameaçada: o retrato cruel do poder abusivo de certa imprensa que transforma o Isafas Caminha num romance cifrado da redação do *Correio da Manhã*, de Eduardo Bittencourt; os desatinos ou o saber impossível do major Quaresma, ele mesmo um arquétipo do burocrata ilustrado a prolongar o positivismo miúdo dos generais de secretaria que o autor tão bem conheceu na intendência da Guerra; as incursões pelo cotidiano que aproximam o registro nervoso das crônicas e dos contos, propiciando os materiais mais bizarros para um painel das mazelas políticas (*Numa e Ninfa, Os Bruzundangas*), da precariedade das regras sociais (*A nova Califórnia, O homem que sabia javanês*), e dos valores burlescos que colhia no abandono dos subúrbios, os quais iam do anel de grau das costureiras aos lauréis de penacho das academias da roça.

Vista em seu conjunto, no entanto, a verdade é que a frustração permaneceu, e o fracasso, uma espécie de estigma de quase todas as personagens, de algum modo acompanhou a trajetória do escritor, já então vergado pela miséria e o álcool. A metáfora da plenitude, que prefigurava a liberdade como

redenção intelectual e humana, esta persistia inalterada. Mais próximo do fim da vida, uns poucos artigos, uma conferência frustrada em Mirassol e alguma tentativa de ensaio breve dariam o retoque que faltava à reflexão solitária começada com o *Diário Íntimo*.

O crítico e o ficcionista só se soldariam de fato em 1919, três anos antes da morte, quando Lima Barreto revive na segunda estada no hospício uma espécie de resgate literário da própria obra, então redescoberta no tempo subterrâneo da memória, que agora funde ao destino das personagens o próprio destino do homem, libertos de pensar e de viver. No caso, o hospício é uma espécie de exílio na metáfora ou o limite possível do delírio anunciado no projeto de origem, mas bloqueado pelas instâncias da ordem. O seu emblema, não sem razão, é a biblioteca do manicômio, onde Lima Barreto cruza por acaso com os destinos de Dostoievski e Nerval, companheiros de linhagem de um narrador que recria a própria demência como forma de identificar-se com a liberdade irreprimida dos desertos, único refúgio em que podia viver com clareza os limites heurísticos da nebulosa inicial do *Diário*³

Conforme o seu próprio relato, esse é o momento inaugural do mergulho que o funde ao mistério pleno da ficção. Neste, o emblema da biblioteca retoma essa contradição inerente à lógica interna da própria metáfora da literatura. Ou seja: um escritor paralisado pela ordem que o cerceia dividindo o texto impossível com os insanos, numa alusão irônica ao seu próprio estrangulamento, ao destino do texto que descarta a lógica dos códigos e que por isso não pode ser lido. Ausentes os leitores, a obra, - como a biblioteca do hospício, - povoa-se de sombras e de tormentos, recortando por dentro a lógica do delírio que faz a coerência de todas as metáforas (*Cemitério dos Vivos*, 199). É ali que o narrador ficará, entre os livros e a própria cela, "sentindo bem que aquela biblioteca podia se destinar a tudo, menos à leitura" (CV, 204).

É então que amadurece o sonho do *Náutilus* perdido na solidão abissal do oceano, onde o Autor acalentará o desejo de converter-se num Capitão Nemo "fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou

3 Numa passagem do *Diário do Hospício*, Lima Barreto como que define esse ponto luminoso no inferno, tomando-o como uma releitura do intelectual decaído que refaz idealmente a sua imagem no momento em que descobre no sofrimento um vínculo que o amarra ao destino dos escritores à margem. Lembrando-se de todos os infortúnios que o empurraram para o manicômio, nos confessa (X, 104) que esses acontecimentos lhes causam apreensões e terror: a natureza deles - espelhos. Espelhos que depois o consolam e reconfortam, quando, recordando as humilhações do banho de ducha de chicote (I, 34-5), logo se reporta ao suplício de Dostoievski e Cervantes, nos quais encontra arrimo e identidade literária, justificando a biografia em destroços com o desabafo: "a literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela".

não, que me houvessem impressionado", totalmente fechado no abandono, ou como ele mesmo diz: "sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo estranho que não me compreendia a mágoa (*Diário do Hospício*, VIII, 87)⁴

É esse o momento em que se exacerba a tendência para as imagens insólitas, as alusões ou referências fantasmiais que atravessam a experiência de leitura e vêm daí para as reminiscências do cotidiano. Os *Prodígios* que lê em Plutarco, por exemplo (visões de ratos roendo o ouro do templo de Júpiter, *raios advertissadores* iluminando eclipses em meio a crianças que nascem com cabeça de elefante (DH, X, 109), como que nutrem o desvario do intelectual acossado por vultos estranhos que o levantam a pedir ajuda à polícia (DH, III, 51-2).

Configurando-se embora como um desterro que sublima a sensação de nihilismo intelectual, o hospício, no entanto, transformará de um golpe o escritor. O espetáculo doloroso da loucura, que a princípio lhe arraigava no espírito uma concepção brumosa em que o mundo mergulhava nas trevas, "sendo unicamente perceptível o sofrimento, a dor, a miséria e a tristeza a envolver tudo", logo se modifica e então lhe parece que ver a vida assim era vê-la bela, já que passa a acreditar que "só o sofrimento, só a dor faziam com que nós nos comunicássemos com o Logos, com a Origem das Coisas e de lá trouxéssemos alguma coisa transcendente e divina" (CV, 163).

Daí talvez o estranho conforto e o inexplicável alento de que se via possuindo dentro das paredes do manicômio. Em mais de uma vez chega a confessar que prefere permanecer entre os loucos a voltar para as incertezas da vida lá fora, como na passagem do *Diário do Hospício* (X, 110) em que o vemos retardando a saída apesar da autorização médica para ir para casa, ou mesmo quando, pouco adiante (DH, X, 115) decide confessar que durante todo o tempo que em esteve no manicômio sair ou ficar entre os doentes foram coisas que só dependeram dele: só não ia embora, - esclarece, - porque não sabia morrer.

A razão, no entanto, é que só no hospício logrou retemperar-se e amadurecer uma visão crítica do que havia escrito. "Lembrava-me do plano de

4 Dessa perspectiva radical, acusou muitos golpes, quase sempre levados ao exagero de misturar o ressentimento do excluído com a disciplina necessária ao cotidiano do hospício. Um dito mais áspero, uma admoestação de rotina jogada ao acaso para refrear impulsos coletivos e quase sempre impessoais, eram tomados ao pé da letra, como um escárnio, valendo aqui como exemplo o episódio de um médico que o trata com a firmeza necessária às inspeções, e Lima Barreto se sente diminuído, entendendo que com essa atitude o médico queria no fundo menosprezar os seus méritos literários (*Diário do Hospício*, I, 37).

minha obra, dos grandes trabalhos que ela demandava, dos estudos que pedia; e, de mim para mim, eu me prometia levá-la a cabo, empregando todos os argumentos, tirando-os de toda parte, não só os lógicos, como os sentimentos; havia de escrevê-la, conclui então, - empregando todos os recursos da dialética da arte de escrever" (CV, 183).

Esse esforço do narrador encerra a eterna busca de um mesmo fim: Lima Barreto queria viver *outra* vida amadurecendo o ofício de escrever (DH, II, 45). É que o *choque moral* que procurava no hospício como que resgatava o lado intelectual do oprimido e o fortalecia em face do opressor. Longe do álcool, reencontrando-se na reflexão e nas leituras, desfruta do gabinete do médico para escrever e sentir-se livre, pressentindo, como um passageiro da utopia, que os ventos e as correntes podiam agora levá-lo de pólo a pólo, das costas da África, às ilhas da Polinésia (CV, 156). É com esse espírito, já concluída a sua obra de ficção, que ele repassa do fim para o começo a trajetória de seus heróis, integrando-se criticamente à perspectiva simbólica de sua verdade. Visto então do ângulo amadurecido do desterro, o seu significado ganha uma nova leitura e a lógica dos fatos, que os pôs fora da vida (Isaías, da sociedade; Quaresma, da pátria; Gonzaga, do próprio mundo), os recupera para uma ação transformadora que paira acima das circunstâncias e, de uma certa forma, os converte em motivos-tópicos da rebeldia contra as forças que os destruíram. Paradoxalmente integrados na interdição do hospício, o seu tempo é de lucidez, decisão que supera a vida tal como está posta, para transcrevê-la na crença solidarista do sonho, agora a coberto de qualquer ameaça.

Em debate recente acerca da obra de Graciliano Ramos, Alfredo Bosi, depois de aludir à solidão que leva esse autor ao extremo de isolar-se de seu grupo ou geração, nos fala de uma linguagem progressista, - crítica e pessimista - que vem de antes de 1922 e desagua em 1930, a qual, segundo o crítico, sendo de oposição às oligarquias, passa entre outros por Lima Barreto, Monteiro Lobato, Dionélio Machado e chega a Graciliano Ramos⁵

O pessimismo e a solidão, que desde logo fazem pensar no destino de Lima Barreto, revelam em Graciliano, segundo Bosi, uma clara falta de empatia com o mundo, e mais do que isso: uma desconfiança muito marcada em relação à linguagem das classes dominantes. Mas Bosi estranha na marginalização de Graciliano Ramos o que chama de *ausência de fusão emotiva com o povo*, da perspectiva destas notas exatamente o tipo de adesão que cindiu a

5 Cf. *Graciliano Ramos - Antologia & estudos* (Alfredo Bosi et alii). São Paulo, Ática, 1987, pp. 440-41.

obra de Lima Barreto, dividido entre a esperança da plenitude da utopia e o relato colhido no flagrante anônimo das incursões pelo cotidiano, que a vida à margem lhe impunha.

O fato a pensar é que em Graciliano a própria linguagem se encarrega de mostrar que não há esperança. Se em Lima Barreto a evolução do projeto humaniza o fracasso através da conversão do narrador ao estoicismo dos deserdados (o homem torturado resgata a queda de seus heróis), em Graciliano Ramos as coisas não se misturam, e o que prevalece é o silêncio. Ou seja: confirmada a impossibilidade de escapar à opressão, o ato de derogá-la é um gesto radical ou não é nada. Daí a sua recusa em dar voz a determinadas personagens, mesmo repartindo com elas a consciência da espoliação. E também a passividade quase cruel ante a destruição dos valores em jogo (não esboça a menor reação ante a destruição de Madalena pela voracidade de Paulo Honório em *São Bernardo*, nem tampouco abre alternativas quer à sobrevivência intelectual de Luís da Silva, em *Angústia*, quer à confirmação da expressividade humana dos retirantes de *Vidas Secas*, - bem ao contrário do que, por exemplo, faz Lima Barreto no *Isaltas Caminha*, que ressurge num tempo ideal de maturidade para assim recompor a distância necessária à redenção da queda que lhe apagou o sonho de glória).

No entanto, como Lima Barreto, Graciliano refugia-se do mundo esgueirando-se para o revide do sonho. A exemplo daquele, que purgou no hospício a recompensa de livrar-se dos golpes da vida, a prisão num certo sentido o despojou das amarras do cotidiano (a família, a repartição, o armazém) para de algum modo atirá-lo no coração da metáfora⁶. É comovente vê-lo isolar-se da massa dos detentos, para refugiar-se nos problemas materiais do texto, consertando a sintaxe, reavaliando a propriedade dos termos ou a própria finalidade da obra, mas sobretudo protegendo a valise com as notas do que registrava no navio imundo que descia para o Rio e depois na clausura do Pavilhão dos Primários e da Casa de Detenção.

6 Até mesmo a demissão do emprego público em Alagoas, pressentida através de insinuações e boatos que lhe chegavam, foi recebida com alívio, dada a necessidade em que Graciliano Ramos se achava de terminar de compor um livro (MC, I, 40-41). A própria ordem de prisão afigurava-se-lhe "um princípio de liberdade" (I, 45), que o poria longe das desavenças cada vez maiores com a esposa, em nome das quais se aferrava à idéia de ficar isolado, viajar, buscar refúgio. "As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento" (I, 52), - diz ele a certa altura. Segundo acreditava, um homem inapto para a vida, como ele, só podia ver na prisão a liberdade para escrever e o alívio das obrigações domésticas (I, 56).

O resultado, como no *Cemitério dos Vivos*, é a reflexão medida que vem da vida para a arte, confirmando nesta o gesto que recusa as regras do opressor, não apenas para fisgá-lo pela via do testemunho simbólico, mas sobretudo para rechaçá-lo na extensão humana da atitude, nos dois autores uma forma inconfundível de resistência.

No caso de *Memórias do Cárcere*, os motivos que separam a consciência do narrador dos demais protagonistas como que definem o processo de composição, visível por exemplo na articulação reticente com que as cenas resvalam para as sombras; no modo de aludir ao incerto, à desconfiança que cresce por etapas dramáticas que alteram a descrição externa do espaço e a fisionomia moral dos companheiros de infortúnio. Por esse lado, a circularidade do cárcere, como a do hospício, lembra a monotonia asfíxiante da caatinga e a marcha das personagens que não avançam. Como na ficção, a desumanização dos retratos é a mesma das impressões que fixam o movimento dos faxinas e dos soldados, num enquadramento muito próximo do olhar empastado de pessimismo que nivela nos romances o sertanejo e o animal.

Despersonalizado no cárcere, o medo mais afligente é o de perder o domínio da linguagem e o poder da razão (I, 69), o que paradoxalmente não leva o narrador a amaldiçoar o cativo, onde pode continuar escrevendo, ao contrário do que aconteceria se fosse devolvido ao mundo de fora. "Lá fora, - diria ele mais tarde, - não conseguiria fazer nada" (I, 79). Obstina-se, assim, em desfrutar do inferno como alimento da própria obra, e assume então a resistência como réu sem culpa formada que se antecipa aos movimentos de seu algoz para adivinhar-lhe o próximo golpe.

O confronto da literatura, como no *Cemitério dos Vivos*, é com a *autoridade invisível*: dentro dela, a intuição em pânico e a luta psicológica do narrador para não entregar-se ao inimigo e não compor-se com ele nem mesmo que fosse para pedir-lhe um cigarro. Como o próprio Graciliano confessa: "ser-me-ia possível, recebendo o favor e os sorrisos, ver com imparcialidade uma personagem?" (II, 211). A verdade é que a consciência cada vez maior de que a opressão se consolidava enquanto sistema (I, III) aguçava o desespero do narrador, que se expõe num auto-retrato como um *vulto descarnado*, exatamente como, na ficção, descarnava os sentimentos de suas personagens. A vida se encarregava de aproximá-los e assim juntá-los numa outra forma de existência. "Pouco a pouco vamos caindo no relaxamento. Erguemos a voz, embrutecemos, involuntariamente expomos a rudeza natural que as conveniências escondem" (I, 117), - eis como surge a eficácia do perseguido que se converte em pária, a exemplo de Lima Barreto no hospício. Como tantos outros, nada mais são do que

grãos que um moinho tritura; "ninguém quer saber se resistimos à mó ou se nos pulverizamos logo" (I, 101).

Mas, como no degredo do manicômio, o que avulta no banimento do cárcere é o mergulho solitário na metáfora que empurra o narrador para as imagens do sonho que a vocação lhe ditava, ainda que isso lhe custasse o constrangimento de fechar os olhos aos dramas dos companheiros que purgavam a seu lado o cotidiano da prisão (I, 45). É esse o momento em que a adversidade mais ameaça o seu projeto de ficção. De modo ostensivo, é esse o instante em que começa a deslocar para a descrição das próprias sensações os critérios com que organizara a tessitura dramática dos escritos ficcionais. Num certo sentido, o narrador das *Memórias do Cárcere* como que recupera, de uma perspectiva inversa, o projeto narrativo do escritor Paulo Honório no romance *São Bernardo*. Perseguidores, ambos, da miragem da literatura, a obra coletiva que Paulo Honório não alcançou realizar, recompunha-se então na estrutura recorrente das *Memórias*, carregada de sinais de estilo e de linguagem que evocavam os gritos premonitórios da morte dos escritos de ficção, apurados num diapásão angustiada que afinava o inconformismo. Na voz do encarcerado que fundia o próprio destino ao de seus personagens, ressoam agora, com outro timbre, a revolta e o encolhimento do intelectual Luís da Silva, o desespero sem remédio do vaqueiro Fabiano e o encurralamento do herói em todos os desfechos. A vida os transformava em bichos (II, 67) e à rotina da desumanização vinha juntar-se a ameaça que rebaixava o escritor, misturado ao criminoso comum e batido pela autoridade⁷

Literariamente, a imagem do homem paralisado no fundo do Letes, funcionando como uma espécie de signo da ruína, confirmava que "a degradação se realizava dentro das normas" (II, 55) e que o confronto com o outro se impunha como um motivo que refletia a própria inferioridade: "éramos cupins no edifício burguês e aplicavam-nos inseticida" (I, 289). À imagem do *eu*, molambo ou farrapo, corresponde a do *outro*, caveira ou fantasma, visão de

7 Como autênticos "bichos do subterrâneo", na expressão precisa de Antonio Candido, os presos ora sobem batendo os cascos, ora são contidos pela ferocidade do opressor encolerizado, "espumando nos belços grossos, os bugalhos duas postas de sangue" "Não me lembro de focinho mais repulsivo", dirá depois ao anotar as impressões de uma noite em que um pobre detento cai nas mãos de um soldado cafuso, que o espanca violentamente ante o silêncio e a indiferença de todos (II, 67). A vida os transformava em bichos que grunhiam interjeições e perdiam a consciência diante de fatos como aquele. Bichos humanos ou fantasmas políticos, observa o narrador, "não havia lugar para nós... roláramos de cárcere em cárcere: nenhuma utilidade representávamos na ordem nova" (I, 179).

mundo que aniquila a subjetividade contaminando os processos descritivos que avivam o relato. Nas *Memórias do Cárcere*, a exemplo das alucinações do *Diário do Hospício*, o registro das reminiscências está repleto de sombras e figuras estranhas que acenam para o narrador como se ele também fosse um espectro a vagar naquela atmosfera de espantos (II, 15). O esforço para recuperar a identidade perdida é proporcional à obnubilação dos reflexos, que tende a apagar as pessoas e as coisas, fazendo crescer a desconfiança e a capacidade de discerni-las. Rostos familiares são tateados com hesitação e só descobertos através do contorno fluido das máscaras (II, 16), bem ao contrário das imagens do poder cujos traços de barbárie nos são mostrados através da "silhueta recortada em lâmina de faca" (II, 155), a mesma *faca do arbítrio* que apressará a decisão de revelar ao opressor o projeto de retratá-lo em livro⁸

Já agora, amadurecida no espaço da metáfora, a desforra do narrador é mostrar que se o cárcere lhe roubara o tempo concreto da vida, "no tempo minguado (da ficção) era como se as almas saltassem para fora dos corpos" (II, 172), ressurgindo do isolamento para a plenitude. No escritor que se redescobre toda a objetividade é pouca para dividir com os que sofrem o reconhecimento de seus algozes. "Não podia encerrar-me no pessimismo, é o que pensa agora, reanimado para a luta; - indispensável regressar à humanidade, fixar-me nela" (II, 298).

Coincidentemente, a exemplo do Lima Barreto que recorta no *Policarpo Quaresma* a paródia do Brasil autoritário dos tempos de Floriano Peixoto, Graciliano Ramos fixa nos discursos obstinados do revolucionário Agildo Barata uma espécie de desafogo moral, pronto para destruir a barreira do arbítrio da época de Getúlio Vargas. Mas, ao incrustar nos discursos de Agildo alguns signos cortantes (inspirados na *faca do arbítrio*) como os *cristais de gelo* e as *unhas do gato*, amarrou-os à persistência da *aranha* (I, 278), imagem que nos permite ligá-lo à obstinação visionária do herói de Lima Barreto, também ele implacável em seu olhar de felino que "tomava por trás das lentes um forte brilho de penetração, como se quisesse ir à alma da pessoa ou da coisa que fixava".

Silviano Santiago, que trabalhou de modo expressivo em seu romance *Em liberdade* a condição do escritor sitiado, nos fala, lembrando Barthes, na linguagem como um *instrumento de prisão* para o narrador

8 "A culpa é desses cavalos, que mandam para aqui gente que sabe escrever", protestou indignado o diretor do presídio, ao saber que o narrador decidira redigir um diário da cadeia assim que fosse posto em liberdade (MC, II, 158).

Graciliano Ramos,⁹ - imagem que aproveitamos aqui como uma espécie de condição de equilíbrio entre o autor e a obra, para justapô-la ao tom ensaístico dos escritos do hospício em Lima Barreto, e ver então como tanto num quanto noutro a biografia acaba servindo como um desfecho motivado que amplia a leitura dos esquemas de ficção de que depende. Em Lima Barreto para humanizar o sonho marginalizado de seus heróis; em Graciliano Ramos para incorporar à multidão calada dos homens que descreve uma reflexão aguda sobre a própria ruína.

9 Ver *Graciliano Ramos - Antologia & Estudos*, cit., p. 438.