

MEMÓRIAS DO CÁRCERE

UM EXERCÍCIO DE RECRIAÇÃO DA LINGUAGEM

VANDA CUNHA ALBIERI NERY
CENTRO DE ESTUDOS DE
CRÍTICA GENÉTICA PUC/SP

RESUMO

Os documentos de redação de Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos, nos deixam perceber claramente dois eixos centrais que balizam o trabalho de criação do autor: a concisão da escrita e a adição de novas idéias, processo que denomino de ficcionalização. O artigo mostra, com o auxílio de alguns exemplos, a presença desses dois grandes eixos e a constante interferência deles no processo de fabricação da obra.

RÉSUMÉ

Les documents de rédaction de Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos, font voir nettement deux axes centraux qui balisent le travail de création de l'auteur: la concision de l'écriture et l'addition de nouvelles idées, procédé que je nomme mise en oeuvre de la fiction. L'article montre, à l'aide de quelques exemples, la présence de ces deux grands axes et leur constante intervention sur le processus de fabrication de l'oeuvre.

ABSTRACT

The documents of Memórias do Cárcere, by Graciliano Ramos, let us clearly notice two central axes that distinguish the creative work of the author: the awareness of the writing and the addition of new ideas, the process I denominate as fictionalization. The article shows, with the help of some examples, the presence of these two main axes and their constant interference in the fabrication process of this work.

“O processo ordinário e perseverante do ato de criar é escrever, corrigir, tornar a escrever e, principalmente, fazer a exposição do que se conheceu pela experiência.”

Assim nos ensina Graciliano Ramos, aquele escritor alagoano, obcecado pela clareza da escrita e pela precisão da linguagem, conduzindo-nos, de pronto, ao universo de criação de *Memórias do Cárcere*. A obra, que conta as experiências vividas pelo escritor, no período de dez meses e dez dias em quartéis e prisões de Maceió, Recife e Rio de Janeiro, resulta de um trabalho de redação vagarosa, sempre permeado pela auto-exigência que o autor se impõe, pela busca de uma exatidão sobre os fatos narrados e pelo controle crítico exercido pelo criador.

O que os documentos de redação da obra – quatro versões do texto, três escritas à mão e uma datilografada com emendas feitas à mão, duas inacabadas e duas completas – nos deixam enxergar, no caminho da criação, é um trabalho meticuloso e suado. Uma luta diária e incansável do escritor com as palavras até encontrar a palavra que se ajuste ao máximo àquilo que se quer narrar. É esse trabalho artesanal, de paciência pura, que faz da obra um ser em constante transformação. Transformação que se deixa à mostra, justamente aqui, nos bastidores da obra em gestação.

Acompanhar os passos de Graciliano Ramos, no interior desse labirinto da criação, permite-nos ver e confirmar que a precisão da escrita desse criador se formata no ato de criar. No exato momento em que a criação entra em cena. No escrever, hesitar, rasurar,

escolher, acrescentar, cortar, recomeçar. No “descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas” (Barros, 1992: 323). Na busca do tempero para alcançar o veio da criação.

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. O que pode não significar novidade alguma, uma vez que essa concisão já foi exaustivamente enfatizada por quantos tenham estudado a obra do autor, a partir da análise do produto final, ou seja, o livro publicado.

No entanto – e aqui está o nosso primeiro ganho quando estudamos o processo de criação por meio dos documentos de redação da obra – podemos perceber, também, que ao lado dessa concisão da escrita, grudado a ela, convive, harmonicamente, um intenso trabalho de adição de idéias. Uma ampliação permanente. Evocação de imagens distantes. A busca de miúdos detalhes que alongam o texto em construção. É essa adição de idéias – processo que estou denominando de ficcionalização – que constitui o segundo eixo central que sustenta esse processo de criação.

Esses dois eixos centrais não constituem pólos antagônicos. Eles estão intimamente ligados. Imbricados um ao outro. Como as duas faces de uma só moeda. Caminham juntos. Dialogam. Ajudam a tecer cada ponto do tecido da criação.

A nossa intenção aqui, neste texto, é mostrar a presença desses dois eixos – e a interferência deles – no processo de fabricação de *Memórias do Cárcere*. Para tal, vamos procurar, num primeiro momento, recorrendo ao auxílio de alguns exemplos, assentar a idéia de cada um desses eixos, para depois, num segundo momento, mostrar como funcionam paralelamente, e em concomitância, dentro desse sistema complexo que é o processo de criação.

A MARCA DA CONCISÃO

Uma vez perguntaram a Manuel de Barros, o poeta sul-mato-grossense, aquele que “como todo artista consciente, só ‘erra’ depois de ter feito um inventário dos processos da língua” (Waldman

apud Barros, 1992: 29), como ele escreve uma poesia, qual é o seu processo de criação. E ele, na sua resposta, nos dá uma amostra do trabalho árduo, duro, estafante, exaustivo, artesanal, que o poeta realiza desde o ponto de partida até o momento em que o poema ancora na página.

Se estou em estado de ânimo vou enchendo uns cadernos com idioma escrito. Anoto tudo. Não tenho método nem métodos... Ponho no caderno tudo que habita à minha beira... São 30, são 50 cadernos de caos. Preciso administrar esse caos. Preciso de imprimir vontade estética sobre esse material. Não acho a clave, o tom da entrada. Não acho o tempero que me apraz. O ritmo não entra. Há um primeiro desânimo. Aparecem coisas faltando. Um nariz sem venta. Um olho sem lua. Uma frase sem lado. Procuro apenas as partes em outros cadernos. Dou com aquele caracol subindo na escada. Era o mesmo do outro caderno que então passeava numa parede. Percebo que existe uma unidade existencial nos apontamentos. Uma experiência humana que se expõe aos pedaços. Preciso compor os pedaços. Meus cadernos começam a criar nódoas, cabelos. As ervas sobem neles... Minhas rupturas estão expostas. Quem pode responder pelas rupturas de um poeta senão a sua linguagem? Tenho que domar a matéria. O assunto não pode subir no poema como erva... Guardo sugestões de leituras. Estruturo os versos. E só dou por acabado um poema se a linguagem conteve o assunto nas suas devidas encolhas (Barros, 1992:332-4, passim, o próprio Barros grifou).

Ítalo Calvino (1993: 61) afirma que “escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”.

É na busca dessa expressão única, densa, concisa, memorável, que Graciliano Ramos, no caminhar lento do seu processo de criação, digladiava com a palavra. Enfrenta cada uma delas no seu

escreve-rabisca-recria-desmancha-re-escreve-renova. Retorna ao fato contado. Quantas vezes forem necessárias. Busca detalhes. Descristaliza, amadurece, aperfeiçoa. Faz brotar o novo.

O que se tem, no caminho da construção do texto, é trabalho duro. Pesado. Derramamento de suor. Às vezes, “o horizonte fica longe que nem se vê”, diria Barros (1992: 314). Mas o escritor não desiste. Volta para o texto. Recomeça o processo. Elabora o escrito que pretende definitivo.

Substituir, acrescentar, cortar e deslocar palavras são as operações permanentes nesse universo onde o que conta é a concisão. Por trás dessas operações, regendo o processo, há, eminentemente, dois critérios estabelecidos pelo próprio criador: o critério estético e a busca de adesão à realidade. Realidade entendida aqui como aquilo que o escritor quer, efetivamente, dizer ao leitor.

“A qualidade essencial de quem escreve”, ensina Graciliano, “é a clareza, é dizer uma coisa que todos entendam da forma que você quis” (*apud* Moraes, 1992: 200).

É esta a grande labuta: fazer com que o que o escritor quer transmitir chegue ao leitor o mais intacto possível. Para isso, ele lida artesanalmente com cada palavra. Para dar a ela o sentido exato. E não é só isso. Ele procura, também, com paciência e rigor, a palavra certa para dizer mais e dizer melhor. Isso é, pois, para nós, a concisão em Graciliano. Como neste exemplo:

- Tentei [livrar-me] <desembaraçar-me> do chapéu e da valise (3.^a versão, 1.^a parte, capítulo 32, folha 1)

Graciliano, quando escreve essa frase, está contando o momento da chegada do narrador à cela do Pavilhão dos Primários, na prisão do Rio de Janeiro. Um ambiente novo. Nele, não há móveis e “o chão vermelho estava molhado”. O narrador fica de pé, valise e chapéu nos braços, conversando com os outros presos que ali estavam. O chapéu e a valise, naquele momento, representavam um embaraço para ele. Um estorvo. O que ele queria era livrar-se, não apenas dos objetos, mas também de um embaraço vivido por ele naquele momento, por não ter, evidentemente, onde colocar seus objetos.

No momento em que redige o texto original, Graciliano não

consegue encontrar a palavra que ele quer exata. Que exprima a um só tempo a sua intenção: mostrar o seu desejo de livrar-se tanto dos objetos quanto do embaraço no qual se viu envolvido. Num momento posterior, porém, ele volta ao texto para uma releitura, procura até achar a palavra mais adequada para retratar a situação e efetua, na entrelinha, a substituição. Consegue o seu intento. Num só gesto. Numa troca de palavras.

Um outro exemplo, nessa mesma direção:

- Passei uma noite imensa e tive a certeza de que o homem é o animal [peor]<mais feroz> da criação (2.^a versão, folha 6).

Nessa noite, na véspera dela, o narrador esteve até altas horas ouvindo o relatório tenebroso que Francisco Chermant, seu companheiro de cela, havia escrito sobre a sua passagem pela Colônia Correccional de Dois Rios. “O que elle escreveu não pode ser publicado em jornal”, anotaria o escritor. A descrição feita pelo seu companheiro, dos maus-tratos recebidos na Colônia, marcou profundamente o narrador. Aterrorizado pelo tratamento dado aos presos na Ilha Grande, ele vê o homem como um ser perverso, desumano, cruel, violento, bruto, selvagem. O *pior* anotado no primeiro texto não consegue, certamente, exprimir esse sentimento do narrador. O escritor volta ao texto e efetua, na entrelinha, a substituição. Não se trata apenas de uma simples troca de palavra. É a busca do vocabulário exato. Que exprima com mais precisão o sentimento experimentado pelo narrador.

Acompanhar o texto no momento do seu fazer-se, ao longo do processo, nos leva a descobrir as diversas frases incompletas ou imprecisas, que brotam na primeira escritura e permanecem no texto alheias às exigências do autor. No entanto, os documentos de redação estão aqui e nos mostram que o exercício de criar representa, para Graciliano, uma vigilância constante. O escritor tem em suas mãos o controle de cada passo da criação. A imprecisão opera à façanha de reinar no texto por alguns instantes. Até o momento da revisão. Na volta ao texto para os ajustes, o autor corrige a primeira construção. O domínio da escrita imediatamente volta para as suas mãos.

- Prêso, estirado na cama, o chapéu cobrindo-me o rosto, <ouvi pancadas, sentei-me> vi perto um indivíduo a bater a soleira do fuzil no chão, querendo assustar-me (3.^a versão, 3.^a parte, capítulo 2, folha 1).

Fica claro que Graciliano efetua um acréscimo na frase para indicar o motivo que fez o narrador, deitado, com o rosto coberto, sentar-se e ver o indivíduo ali perto. O texto primitivo está escrito a lápis preto. O acréscimo na entrelinha foi efetuado a tinta preta. Isso significa: em um momento posterior à enunciação. Intenção clara do autor de desfazer a imprecisão registrada no texto original. Com o chapéu cobrindo-lhe o rosto, é evidente que o narrador não poderia ver ninguém ali por perto. O que faz o autor é precisar a sua linguagem. Cortar uma distorção. Ele consegue eliminar o desajuste, que poderia comprometer a clareza do texto, com a inclusão de uma frase. Apenas.

Todo o processo de escritura de Graciliano trafega nesse movimento de conciliação da escrita, com o propósito de mantê-la limpa, clara, transparente, fazendo-a soar simples e cristalina.

No entanto, não podemos caminhar pelas trilhas desse labirinto, seguindo seu autor, com nossos olhos voltados apenas para esse intenso diálogo do escritor com ele mesmo e com a sua obra em gestação. Como se a escrita, e só a escrita, estivesse direcionando a intenção do escritor. Graciliano sabia, assim como Umberto Eco e todos nós sabemos, que “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (Eco, 1994: 7).

Jorge Luis Borges (1987: 106-7) ressalta a importância do leitor, defendendo a idéia de que a obra estética requer a integração leitor – texto, para só então existir. No encontro do leitor com o livro é que temos a poesia – na descoberta do livro.

Acompanhando as várias etapas da escritura, podemos perceber que muitas das rasuras que estão à flor do texto, visíveis nos documentos de redação, revelam a preocupação permanente de Graciliano com o leitor. Ele, o leitor, também representa uma estratégia importante nesse jogo de busca da concisão armado pelo escritor.

Num texto em que o que mais conta é a precisão da escrita, Graciliano não quer deixar, pairando sobre ele, nenhuma nuvem de dúvida, sombra alguma que entorpeça aquilo que ele quer contar. Quer grafar ali mesmo na escrita a sua intenção. Pois, se depender do esforço das palavras, ele vai varrer do texto todas as possíveis ambigüidades. Todas as imprecisões. Vai facilitar a leitura- interpretação do leitor.

Tomemos como exemplo um trecho tirado da primeira parte da obra, num momento em que o narrador conta a sua viagem de Recife para o Rio de Janeiro, no porão do navio Manaus. “Um calhambeque vagabundo”, “uma infame arapuca”, diria o narrador. Ele vem mostrando, em capítulos anteriores, o ambiente sujo e imundo do chão do navio, tão sujo e tão imundo, que lhe causava pânico e pavor. “Aquelas pessoas urinavam no chão... o mijo corria, alagava tudo, arrastando cascas de frutas, vômitos, outras imundícies” (3.^a versão, 1.^a parte, capítulo 19, folha 2), conta o narrador. O que mais lhe incomodava era o cheiro de amoníaco que exalava da urina no lago que se formava no centro do chão. Pois bem, no trecho que vou destacar, o narrador encontra-se num final de tarde, sentado a um canto da embarcação, redigindo as suas famosas notas, posteriormente jogadas ao mar, num momento de aperto. Anoitece. Acendem-se as lâmpadas elétricas do porão. O narrador anota:

- Agora se destacavam bem os focos luminosos pendentes do teto. No centro, o lago de urina estava bem iluminado; as margens não havia bastante claridade e no ponto em que me achava as figuras desmaiaram, as letras pouco a pouco sumiram (3.^a versão, 1.^a parte, capítulo 22, folha 3).

No momento em que descreve esse ambiente, Graciliano satisfaz-se com o texto produzido e prossegue a narrativa. No entanto, ao voltar à página, no momento da revisão, percebe que o texto brotado no primeiro jato da escritura não consegue, certamente, dar conta de dizer, com precisão, o que o narrador queria mostrar. Nesse instante, na busca de uma frase que reproduza com mais fidelidade o que queria dizer, o escritor refaz a escrita. Efetua três alterações e faz emergir um texto novo. Aparentemente bem próximo e bastante parecido com o anterior. Aparentemente.

- Agora se destacavam os focos elétricos pendentes do teto. No centro o lago de urina estava bem iluminado; as margens se envolviam em penumbra e no ponto em que me achava as figuras desmaiaram, as letras pouco a pouco sumiram (3.^a versão, 1.^a parte, capítulo 22, folha 3).

Vamos às alterações:

Primeira: o corte do advérbio de intensidade que realça os focos luminosos. O que o narrador quer destacar não é a luz pendente do teto mas a poça de urina que se formava no centro do chão, iluminada por essa luz. Nesse instante, ele corta o advérbio, para não desviar a atenção daquilo que ele quer mostrar, deslocando-o para um pouco adiante na frase. Com isso, destaca a idéia que queria, evita a repetição do advérbio e consegue um novo ritmo para a narrativa.

Segunda: a substituição de focos luminosos por focos elétricos. O narrador está se referindo às lâmpadas que foram acesas no porão. Anteriormente, ao contar os acontecimentos vividos pela manhã, ele já havia assinalado que “a luz que vinha pelas vigias era escassa”. Estava se referindo a uma luz exterior. A luz do dia. Focos luminosos, tal como colocado aí, nesse momento, poderia também deixar a idéia de alguma luz vinda de fora, do exterior, e que entrava pelas frestas do teto. A pena do escritor trabalha ágil. Sem hesitar, ele efetua a substituição.

Terceira: a substituição de não havia bastante claridade por envolviam em penumbra. Esta, sim, é uma alteração que merece maior reflexão. Reparem que Graciliano não apenas substitui palavras mas altera a descrição do espaço. A claridade, ou seja, a luz viva, intensa, que pode até mesmo se confundir com foco luminoso, o pouco dessa claridade, que existia no ambiente, acaba. As margens do lago agora se cobrem de penumbra. Escurece. O texto e o ambiente. Habilidade extraordinária do escritor. Que, numa mudança de palavras – uma palavra clara, aberta, por outra mais densa, espessa – consegue escurecer o ambiente. E abre o espaço que precisava para continuar o texto, tirando do cenário as pessoas e a sua própria escrita, com a qual se ocupava naquele momento, deixando bem claro, iluminado, apenas aquilo que ele

realmente queria destacar: o lago de urina no centro do chão. Pura pureza das palavras.

Efeitos assim existem inúmeros espalhados pelas páginas dos documentos de redação. De ponta a ponta desse processo paciente e rico da tessitura do texto. Eles estão por toda a parte. Não nascem prontos. Nem se realizam no primeiro momento da enunciação. São buscados pelo escritor. Um propósito intencional. Conseguir o efeito por ele desejado é uma exigência fundamental do autor.

Uma forte impressão que esse conjunto de documentos de redação de Graciliano nos deixa, e que pode nos ajudar a esclarecer ainda mais a sua lida para conseguir a concisão da escrita, é a de que o escritor sela um acordo com ele mesmo: não se deixar agarrar pelas malhas da escritura originalmente registrada. Dentro de um mesmo texto, ou de uma mesma versão do texto, o escritor volta sempre à cata de palavras que possam dar lugar a outras que dizem mais, e com maior clareza, o que ele quer contar. Essa lida vai continuar também no momento em que o escritor, de posse do primeiro texto, vai transpor os episódios para a versão posterior.

Essa passagem já carrega a marca forte do poder de criação do autor, que jamais se contenta também com o conteúdo que já está lá registrado na página por ele mesmo elaborada. Quando acontece a transposição, o texto já nasce reelaborado, totalmente reconstituído. Às vezes, o escritor condensa o primeiro relato. Mas na maior parte das vezes o texto vai aumentar.

Apenas uma coisa é, para Graciliano, sagrada: a clareza da escrita. Ainda que haja a proliferação do texto, a luta pela concisão permanece. O mesmo percurso será feito. O escritor vai voltar, quantas vezes forem necessárias, ao texto recriado, para nele imprimir a marca da concisão. Esse é o modo de criar que é também um modo de ser do escritor.

Os documentos de redação estão coalhados de exemplos que ilustram essa característica marcante do autor. Tomemos um exemplo, apenas um entre tantos igualmente possíveis, no começo ainda da narrativa, momento em que o narrador conta os fatos acontecidos no dia da prisão do escritor. Na primeira versão, ao lembrar, logo nas primeiras linhas do segundo capítulo, uma série de aborrecimentos vividos naquele dia, o narrador escreve:

- Eu tinha passado *toda a manhã concluindo* o último capítulo dum romance em que a idéia da prisão vinha com insistência ao espírito do protagonista (1.^a versão, folhas 11-12).

Mais tarde, também no segundo capítulo da terceira versão, e referindo-se aos mesmos acontecimentos, o escritor faz brotar um novo texto, coberto de outro aroma, e de um outro colorido:

- Recolhi-me na casinha de Pajuçara fiquei *até a madrugada consertando* as últimas páginas do romance. Os consertos não me satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas. Alguns capítulos não me pareciam muito ruins, e isto fazia com que os defeitos medonhos avultassem. O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância vendo cordas em toda a parte. Aquêles [assassinato]<homicídio> realizado em vinte e sete dias de esforço, com razoável gasto de <café e> aguardente, dava-me a impressão de falsidade. Realmente eu era um [assassino]<homicida> bem chinfrim. O delírio final se atamancava numa noite, e fervilhava de redundâncias. Enfim não era impossível canalizar êsses derramamentos. O diabo era que no livro [espalhavam-se certas]<abundavam> desconexões, talvez irremediáveis (3.^a versão, 1.^a parte, capítulo 2, folha 5).

Há uma série de questões de diversos níveis aí embutidas.

Primeira: a distorção da informação registrada no texto original. No primeiro momento, o narrador conta que passou a manhã concluindo o livro. Quando atualiza o texto, a situação já mudou: o narrador ficou até a madrugada, não concluindo, mas consertando o final daquela obra. Nesse momento, o narrador abre caminho para o alargamento do texto, feito logo a seguir com a introdução da severa autocrítica enumerativa dos inúmeros defeitos da obra que acabara de produzir.

Segunda: na proliferação do relato, efetuada na terceira versão, o escritor não se satisfaz com o texto produzido no primeiro jato da enunciação. Ele sabe que, embora já tivesse comunicado o que queria, alguns arranjos ajudam sempre a instalar no texto maior

clareza e maior precisão. Na releitura, ele usa vários recursos de revisão: substituição, corte e acréscimo.

Começemos pelo acréscimo.

O escritor está contando, pela voz do narrador, um momento em que tempos atrás trabalhava na criação de *Angústia*, obra a que Graciliano aí alude, no capítulo referente à morte de uma das personagens. No primeiro jato da escritura, ele anota que o capítulo foi produzido “com um razoável gasto de aguardente”. Trazendo em si, colado com ele, o propósito de aproximar-se o mais possível da “realidade”, o narrador volta ao texto e efetua o acréscimo. Uma palavra apenas: café. Quanta parecença com a vida!

Sabemos, claro, que na vida real, o escritor consumia sistematicamente porções regulares de café durante todo o tempo em que trabalhava na produção de seus escritos.

Aurélio Buarque de Holanda (*apud* Moraes, 1992: 96), o filólogo e dicionarista, amigo íntimo de Graciliano, conta como certa vez, numa tarde de domingo, surpreendeu o escritor na azáfama de *Angústia*:

Eu olhava pelo buraco da fechadura da porta de entrada, que dava para um alpendre, onde usava ficar o escritor, sentado a uma mesa nua, na qual se via, entre outras coisas, um maço de cigarros Selma, uma garrafa de aguardente, não me lembro bem se também uma garrafa térmica ou um bule, com café. Com a cachaça e o fumo, era o café um de seus materiais de trabalho – quase tão indispensável quanto o papel, a pena, o tinteiro, o dicionário de Aulete e uma régua.

Ponte milimetricamente construída entre a realidade e a obra, entre o dado bruto e sua metamorfose verbal, entre a vida e a escrita. Propósito também perseguido pelo escritor.

Passamos agora para as substituições. As palavras assassinato e assassino cedem lugar a homicídio e homicida, respectivamente. Por quê?

Em vez de pensarmos essa troca como uma simples opção por uma palavra sinônima, podemos entendê-la como uma busca pela

concisão, no sentido que quer Graciliano. Se não, vejamos: embora sejam empregadas usualmente como sinônimas, a palavra assassinato designa o ato de matar alguém com o uso da força bruta, com violência, ao passo que a palavra homicídio designa apenas a morte de alguém praticada por outrem. Ela não carrega a chancela da violência, da brutalidade, da crueldade. Aqui os juristas agradecem. Mesmo porque, no Código Penal Brasileiro, não consta a palavra assassinato. Apenas homicídio e suas várias qualificações.

Ora, o ato praticado pelo protagonista de *Angústia* e que Graciliano, confundindo-se com a personagem, incorpora como um ato seu, dele – do escritor, não possui nada de violento. Na obra, Luís da Silva mata Julião Tavares. Apenas isso. No relato, Graciliano refere-se ao seu esforço em narrar esse ato. Precisou de vinte e sete dias regados a café e aguardente. Um ato insignificante que até trazia ares de falsidade. Um homicídio e não um assassinato. E ele só poderia mesmo se caracterizar como um homicida. E um homicida bem insignificante, chinfrim, para usar a sua própria palavra.

Caminhando pelo texto, logo adiante, a pena voraz do escritor risca o verbo *espalhavam* substituindo-o por *abundavam*, e elimina um advérbio.

Vamos acompanhar, aqui bem de perto, o criador modelando a escrita. O narrador acaba de enumerar, até com uma certa obsessão, os vários defeitos por ele encontrados na obra que “consertava”, como as redundâncias e as repetições inúteis. Dadas as características impressas nessas falhas detectadas – vejam que os defeitos são cunhados com verbos fortes como *avultavam*, *fervilhavam*, que carregam a idéia de grande quantidade –, ao dizer que *espalhavam certas desconexões*, atenua-se esse último defeito anotado. E não assenta a idéia exata que o narrador queria mostrar, qual seja, a existência na obra de vários defeitos, todos em grande quantidade. O escritor volta ao texto e arranca a amenização colada às “desconexões”, dando a elas também um verbo denso, forte: *abundavam*. Igualam-se todos os defeitos que já estavam lá, no texto primeiro anotado. A clareza aporta mansamente no texto, que agora é já um outro texto, apesar de ser o primeiro texto ainda.

Imersos aqui no mundo da criação de Graciliano Ramos, podemos acompanhar seus passos na lida com a linguagem, atraído pelo ideal de produzir uma obra clara, precisa, concisa, em que o que ele quer dizer fique aqui mesmo, fixado na página de papel em suas mãos, de forma tal que o leitor entenda exatamente o que ele quer contar.

Nessa batalha, à qual se acoplam o engenho e a arte, o escritor, com habilidade e destreza, olha o todo, o detalhe, o tudo. O novo texto, nascido da revisão, brota mais maduro. Ao mesmo tempo, as imagens antes registradas cedem lugar a novas imagens, filtradas agora por um olhar que se desloca no tempo. É a metamorfose acontecendo no exato momento de criar.

Jorge Luis Borges (1987: 35) disse certa vez que “a humilhação, a infelicidade, a contradição são coisas que nos foram dadas para serem transformadas: devemos fazer com que as circunstâncias miseráveis de nossa vida se tornem coisas eternas ou em vias de eternidade”.

É com essa imagem da transformação das circunstâncias adversas de nossa vida em algo eterno, assinalada por Borges, à qual adiciono a idéia de transformação de um texto em construção, que abro o caminho para passar a tratar, a partir de agora, do segundo eixo central que sustenta o processo de criação de *Memórias do Cárcere*: a adição de novas idéias, processo que chamei de ficcionalização. Ficcionalização que, vimos, está presente nesse último exemplo que, propositadamente, acabei de mostrar.

O JOGO DA FICCIONALIZAÇÃO

Quando Graciliano, na transposição dos episódios de uma para outra versão, alarga a narrativa, incluindo minuciosos diálogos entre as personagens, esmiuçando os episódios com miúdos pormenores, quer seja do fato em si, quer seja do ambiente ao redor, ou, ainda, acrescentando acontecimentos de sua vida real anteriores ao período centrado na prisão; quando modifica a ordem dos eventos narrados dando a eles uma nova configuração dentro do relato; quando altera contradizendo ou eliminando de vez a informação antes

registrada, ele está retomando e atualizando o acontecimento do passado. Recriando esse acontecimento. Ou em outros termos: ele está transformando a realidade observada e anotada. Ele está ficcionalizando essa realidade.

Acompanhando o nascimento da obra, aqui do interior desse imenso bosque da criação, percebemos que o escritor, em todos esses momentos, desconstrói o primeiro relato para reconstruí-lo sob um outro olhar: o olhar atento de agora, um olhar do presente, que lhe permite domar o sofrido da experiência, reordenar o passado e dar a ele um sentido novo. Nesse novo texto que vemos nascer, já é outro o episódio contado. E nem por isso deixou de ser o episódio "verdadeiro". Pura magia da criação.

A alteração dos episódios antes registrados não é, contudo, uma regra inalterável no processo de criação do autor. Há momentos em que o escritor se sente plenamente satisfeito com o texto brotado no primeiro jato da enunciação. Nesse caso, a transposição do episódio de uma para outra versão faz-se sem que haja nenhuma alteração.

Esses momentos, no entanto, são raros, bem raros. O que os documentos de redação nos deixam ver claramente, pela constância do procedimento utilizado, é que a transmutação do primeiro escrito constitui a característica principal do modo de proceder do escritor na elaboração de suas memórias.

E mais: podemos ver também que no caminho de volta ao texto para a reelaboração da escrita, poucos são os momentos em que o escritor reduz o relato. O que predomina no seu procedimento de criação é o transbordamento do texto, a busca pelo esmiuçamento de cada episódio, a proliferação da escrita.

Se há momentos da tessitura da obra em que Graciliano não altera o seu relato, quais são, num caminho contrário, os momentos em que o escritor transforma o já escrito gerando a ficcionalização?

Um primeiro momento pode ser identificado no decorrer da narrativa quando o narrador traz à tona lembranças de momentos críticos vividos por ele na prisão. Nesses momentos de tensão, ele vai interromper o relato e buscar, lá atrás, num tempo mais distante, cenas e figuras de sua vida real num período anterior ao da prisão.

Isso não significa, de modo algum, que o narrador busque episódios agradáveis para lembrar. Pelo contrário. Esse processo

se dá por meio de um jogo de associações no qual o episódio que está sendo narrado vai fazer brotar outro episódio a ele relacionado e que pode, portanto, ter marcado, também, de uma ou de outra forma, dolorosamente o narrador.

Exemplo: no relato da viagem que faz para a Ilha Grande, onde passou o tempo mais sofrido de toda a sua estada na prisão, o narrador, preso no espaço exíguo do tintureiro que o conduzia, e a mais dezesseis presos, até a estação de trem no embarque para Mangaratiba, espremido entre homens e bagagens, sem poder locomover-se, sente uma profunda dor na perna. Nesse momento, ele interrompe o relato da viagem para recordar a cirurgia a que se submeteu, tempos atrás, em 1932. O episódio, registrado no primeiro momento da escritura, na segunda versão, será transposto mais tarde para a terceira versão.

2.^a versão: senti uma dor aguda na perna direita. Abriram-me a barriga há alguns anos, cortaram-me peças necessárias, e desde então esta perna me faz pirraças. Andei coxo um anno, depois aprumei. Mas na posição as dores antigas tinham reaparecido e eu [andava]<caminhava> mal. E aquelles dias do pavilhão dos militares, talvez por causa da falta de comida, ou da friagem do chão, tinham-me estragado muito. O diabo do volume cahira-me em cima da coxa doente e batia-me na barriga, exactamente no ponto [estragado] que os médicos tinham aberto (folhas 32-3).

3.^a versão: senti uma dor aguda no baixo-ventre. Uma operação anos atrás, o corte de peças necessárias, demora no hospital – e, em consequência, a perna a fazer-me pirraças. Largo tempo a claudicar, um aprumo difícil. Novamente me desarranjara na cadeia: vinham-me repuxões na carne doída, arrastava-me a cambalear, e os dias longos no pavilhão dos militares, a ausência de comida e a friagem do chão tinham-me arrasado. O diabo do volume saltava sôbre a coxa doente, chocava-me na barriga, exactamente na região aberta pelos médicos (3.^a parte, capítulo 6, folha 1).

Um mesmo episódio transposto sem maiores alterações aparentes de conteúdo de uma para outra versão. No entanto, é interessante chamar a atenção para a concisão da linguagem buscada pelo escritor, tanto no interior de um mesmo texto – como na substituição de *andava* por *caminhava* ou na supressão de *estragado* efetuadas na segunda versão –, quanto na transposição do texto para a terceira versão. A começar pela maior clareza na localização da dor sentida pelo narrador: a substituição de *perna direita* por *baixo-ventre*. O verbo *coxear* é substituído por um mais nobre, *claudicar*, o aprumo do primeiro texto ganha um adjetivo. Torna-se um aprumo difícil. O mesmo acontece com os dias no pavilhão dos militares, que se tornam longos.

Reparem que, na terceira versão, o texto se torna mais claro, direto, incisivo. Vemos com maior nitidez o andar difícil do narrador. Há repuxões na carne doída. Ele não anda, arrasta-se. E arrasta-se cambaleando. O talvez vacilante do primeiro texto desaparece. Transforma-se em certeza. Foram realmente a falta de comida e o frio do chão que não só estragaram mas, usando um verbo mais forte, arrasaram o narrador.

Na recriação do texto, fica clara a briga do escritor com a palavra. A busca por explorar mais, muito mais, o episódio, usando como recurso a exploração da própria linguagem. Destaque para o primeiro eixo de sustentação do processo de criação das *Memórias do Cárcere*: a concisão da escrita.

Mais que isso: na segunda versão, é esse o único momento em que as lembranças dessa operação, a estada do escritor num hospital, vêm à tona, embora o narrador refira-se outras vezes às dores na perna. Na terceira versão, ao contrário, a cada vez que o narrador referir-se às dores na perna, ele vai fazer emergir e registrar uma outra vez, e com novos detalhes, as lembranças do hospital.

Na seqüência desse relato, por exemplo, na terceira versão, um pouco adiante na narrativa, na caminhada que faz a pé atravessando a serra que dá acesso à Colônia Correccional, sentindo dificuldades para andar, o narrador registra:

- Horríveis picadas na perna ... As dores no pé da barriga avivavam lembranças insuportáveis do hospital. Meses compridos vira-

me forçado a amparar-me a uma bengala; êsse arrimo agora me fazia falta ... (3.^a versão, 3.^a parte, capítulo 8, folha 2).

Isso significa: esmiuçamento da escrita, alargamento do relato. Um jogo contínuo de associações no qual o episódio que está sendo narrado vai fazer brotar outros detalhes do mesmo episódio, ou outros episódios a ele relacionados, abrindo as comportas para transformações plurais. O episódio nunca é dado como uma pedra bruta. É burilado, lapidado, trabalhado, retecido, de acordo com o gosto do autor, que faz do texto o seu local para o exercício de recriação da linguagem. Recriando a linguagem, o escritor dá a cada episódio uma cara nova, com uma nova expressão.

Nesse mundo da recriação, porém, não é apenas nos momentos de tensão que cenas e figuras da vida do narrador, num período anterior ao da prisão, serão acionadas. Elas vêm à baila também, e se infiltram no jogo escritural, contribuindo para alargar e enriquecer a narrativa, em dois outros momentos, a saber: quando o relato se reporta a algum lugar já antes visitado pelo narrador ou quando se reporta a alguma pessoa – amiga ou não – conhecida dos tempos de outrora.

Qualquer que seja o caso, duas rotas comandam a evolução da escrita. Em alguns momentos, o episódio primeiro registrado vai sofrer profunda alteração. Mudar o rumo do que foi contado. Caminhar por novas direções. Em outros momentos, o episódio será apenas alargado, abrindo espaço para que se pululem os detalhes.

Tomemos como exemplo da primeira rota um fragmento do relato que o narrador faz da sua chegada no quartel de Maceió, no momento de sua prisão. Tanto no primeiro registro do episódio, na primeira versão, como na sua reelaboração, na terceira versão, o narrador vai se lembrar que estivera ali, tempos atrás, também preso, naquela mesma situação.

1.^a versão: Revi aquelle casarão que tinha visitado uma única vez em outubro de 30, pela madrugada do dia 13. O governador tinha fugido a meia-noite e três officiais haviam formado uma espécie de junta governativa ...

Elles próprios não sabiam o que iria sahir daquella confusão. Estavam atrapalhados e aprehensivos ... Eu os ouvira sem nenhum entusiasmo (folha 21).

3.^a versão: Chegámos ao quartel do 20.^o Batalhão. Estivera ali [uma vez] em 1930, envolvera-me estupidamente numa conspiração bêsta com um coronel, um major e um comandante de polícia, e vinte e quatro horas depois achava-me prêso e só. Dezesseis cretinos de um piquête 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 palavrorio chocho nos meteria no atoleiro. Ali estava o resultado: ladroagens, uma onda de burrice a inundar tudo, confusão ... O levante do 3.^o Regimento e a bagunça de Natal haviam desencadeado uma perseguição feroz ... (1.^a parte, capítulo 4, folhas 9-10).

Um mesmo episódio. Dois textos. E quanta diferença entre eles! No segundo momento da escritura, na terceira versão – no exemplo citei apenas o início do relato para marcar a alteração do conteúdo –, o narrador caminha por outras vias. Esmiúça o episódio em seus miúdos detalhes. Conta a razão pela qual estivera ali preso numa outra época (o que não ficamos sabendo no registro primeiro do episódio), analisa o levante do 3.^o Regimento e a Revolução de Natal, tece severas críticas ao regime de governo da época, abre caminho para criticar também a literatura, e só depois retorna à narrativa específica de sua chegada na prisão.

(Talvez não seja demais lembrar que também esse episódio, a prisão do escritor em 1930, vai voltar ao texto em outros momentos da narrativa. Na Colônia Correccional, por exemplo, ao recusar um pedido feito a ele pelo chefe da guarda, um homem furioso que espancava os presos a pontapés, o narrador sente um “medo horrível”, segundo ele, comparável ao medo sentido pela ameaça de fuzilamento nessa noite de sua prisão. Ele abre uma fresta em sua narrativa e conta novamente todo o episódio em que se viu envolvido nessa época.)

A estratégia adotada pelo escritor de arrancar dos episódios contados lembranças de outros episódios vividos outrora traz para a narrativa um passado distante, no qual o tempo emprestou uma cor amarelada mas que adentra pelo texto recriado “claro como o sol sobre o muro” (BARROS, 1992: 94).

Podemos flagrar nos documentos de redação vários momentos em que o escritor arranca de sua própria escritura as fibras que emprega no alinhavamento da costura de seu tecido.

Exemplos: no relato de sua chegada a Recife, o narrador vai se lembrar da época em que esteve ali, vinte e dois anos atrás. Da mesma forma, no relato da viagem que faz do Recife para o Rio de Janeiro, no porão do navio Manaus, ao chegar à Bahia, ele vai interromper o relato para contar a sua passagem por ali, vinte anos atrás, em viagem para o sul. Somente depois de contar a sua andança perdido pelas ruas de Salvador à procura de um telégrafo e a agradável noite, com música e dança a bordo do navio, é que o narrador retoma o relato anterior. A lembrança dessa noite voltará também em outros momentos da narrativa. Jogada perfeita do escritor. Associações de lembranças. Proliferação de detalhes. Transbordamento do texto.

Esse jogo de associações será mantido em todo o processo de recriação do texto na terceira versão. Nos episódios já estabelecidos nas duas primeiras versões, vão se intrometer fatos novos de tempos vividos outrora. Passos conduzindo sempre para a narração de eventos antes não registrados. Os deslimites do caminho. Pura inauguração de um texto novo.

Quero buscar um outro, e último exemplo, desse florescer de novas lembranças no relato que o narrador faz da visita de d. Irene, diretora de um grupo escolar da vizinhança, no dia de sua prisão. Na primeira versão ele registra:

- ... voltei para a sala de jantar, onde encontrei uma senhora da vizinhança conversando com minha mulher. Tomei parte na conversação um pouco desattento, escutando os rumores da rua. Intimamente eu desejava que a visita se retirasse: era uma pessoa de saúde delicada e talvez o desarranjo que eu esperava lhe fizesse mal (folha 15).

Agora, as mãos vão trabalhar de novo. Para reconstruir o trançado. Que vai irromper encharcado de um novo colorido:

- D. Irene, directora de um grupo escolar vizinho [ileg.], apareceu à tarde. Envergonhei-me de [falar]<tocar> na demissão e falámos sobre [outros] assuntos <diversos>. Aí me chegaram dois telegramas ... (o narrador comenta os telegramas e continua falando da visita) O que me interessava no momento era o esforço [Talvez isso] despendido por ela em três anos. Talvez isso houvesse concorrido 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 [havia]<espalhavam-se a princípio> duzentos e poucos meninos, das famílias mais arrumadas de Pajuçara. Uma campanha de quinze dias por becos, ruelas, cabanas de pescadores, d. Irene [ileg.] enchera a escola. Aumentado o material, divididas as aulas em dois turnos, mais de oitocentas crianças [ileg.] haviam [ileg.] superlotado o prédio, exibindo farrapos, arrastando tamancos. [Vendo-as] <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. [Vestidos] Calçados e vestidos pela caixa escolar, [ileg.] os garotos se haviam [ileg.] apresentado com decência. Lembrava-me da lufa-lufa necessária para modificá-los, [lembrava-me de]<ria-me pensando em> Flora Ferraz sentada no chão, às oito da noite, a experimentar sapatos em negrinhos. Avizinhava-me dela, repelira-me com raiva: – O senhor tem coragem de me dar a mão? (segue todo o diálogo) Na frente calma de d. Irene uma ligeira ruga se esbôçava, e eu admirava-lhe a dignidade simples, a decisão rigorosa de abelha-mestra. Apesar de sentir prazer em ouvi-la, desejava que ela [ileg.] se retirasse: inquietava-me [ileg.] saber que a qualquer momento viriam buscar-me, e isto a perturbaria (3.^a versão, 1.^a parte, capítulo 3, folhas 7-8, *passim*).

Transbordamento de texto. Que carrega num mesmo veio os dois eixos que sustentam o processo de criação. Um deslocamento do olhar do texto da primeira para a terceira versão nos permite

ver claramente a ficcionalização da realidade antes anotada. Reparem que na primeira versão, a visita nem nome tem. É apenas uma senhora da vizinhança que está conversando com a mulher do narrador. Ele toma parte na conversação sem muito interesse. Desatento.

Na terceira versão, ao contrário, o relato vai alargando os seus limites. A visita agora tem nome. É d. Irene. Tem profissão. É diretora de um grupo escolar. Suas características físicas são anotadas. Ficamos sabendo do trabalho de d. Irene. De como é o grupo escolar que ela dirige. Conhecemos as crianças que povoam esse mundo. O narrador está interessado na conversa. Fala sobre vários assuntos. Sente prazer em ouvir a visita.

O texto novo cria uma nova história. Brotada da aguda sensibilidade do escritor. Ainda que se refira ao mesmo episódio e à mesma personagem, a história contada já não é mais a mesma história. E, contudo, reconhecemos nela a mesma história. Mais rica. Densa. Que sustenta o texto em construção.

Por outro lado, podemos enxergar também, no texto recriado, o trabalho do escritor com a palavra. Trabalho difícil, demorado, com inúmeras demãos. A lida constante, permanente e infundável pela concisão da escrita. Ao mesmo tempo que associa idéias, busca novos traços, aviva lembranças, registra, comenta, analisa, o escritor também efetua um trabalho intenso de revisão. Infelizmente, para nós, muito da escritura primeira jaz sob um traço forte e bem desenhado pela pena impiedosa do autor. Nem mesmo com o grande auxílio da lupa nos foi possível decifrar, ao menos parcialmente, o que foi apagado. Restam, no entanto, no texto, as marcas do trabalho paciente do escritor. Que substitui, acrescenta, desloca, altera.

Reparem, já no início do relato, a substituição do verbo *falar* por *tocar*. Quer dizer: o narrador não conversou sobre o assunto, não discorreu sobre ele. Apenas referiu-se a ele. Mencionou a demissão. Uma vez que não considerou essa menção à demissão como um primeiro assunto conversado, ele efetua a substituição também de *outros*, ou seja, diferente do primeiro, o assunto seguinte, por *diversos*.

Um pouco adiante na narrativa, uma outra substituição de verbo. A troca de *havia* por *espalhavam-se*, um verbo já pejado de sentido.

Na verdade, a imagem que temos de nossas crianças, no espaço do grupo escolar, é essa mesma: de *espalhadas, esparramadas*.

Logo a seguir, aparece o acréscimo de *a princípio*, recurso preciso, para indicar logo à frente, o aumento do número de crianças, graças a uma campanha de d. Irene. Mais para o final do relato, a substituição de *lembrava-me* por *ria-me*, claramente para evitar a repetição.

Junte-se a essas alterações, os deslocamentos efetuados pelo escritor além de oito outras emendas nas quais não conseguimos flagrar o que foi apagado.

Em momentos como esse ressoam, aqui bem perto de mim, ecos de Leonardo da Vinci (1986: 74) que ensinava assim: “o artista deve, à maneira do falcão, buscar a suprema perfeição”.

Cecilia Almeida Salles (1990: 61) observa, de forma iluminadora, que quando olhamos para o texto publicado – produto do processo criativo – estamos olhando a obra em relação ao leitor-crítico. Nesse caso, buscar as marcas de um escritor na obra aparece como um ato meramente especulativo e pouco fértil no fruir e no estudo da literatura. É a cria do artista com vida própria, relacionando-se com seus imponderáveis interlocutores. Quando olhamos para o processo criativo, ao contrário, ou seja, para a obra em relação a seu criador, não podemos negar que a força do artista está lá. E nós não podemos deixar de sentir a forte presença do escritor em sua obra.

Talvez devamos insistir nisso: ao construir sua obra, tecendo e retecendo o relato, depurando cada episódio, descascando lembranças, ajustando, escrevendo outra vez, Graciliano manifesta uma consciência lúcida e clara de cada passo dado no difícil caminho da tessitura do texto.

Da vírgula cortada ou acrescentada na frase ou da busca da palavra certa para ficar – onde o que se quer é a concisão da escrita – às metamorfoses plurais – em que a ficcionalização toma seu lugar – o que brilha nesse rastro comprido é a coerência fulgurante do escritor. Uma coerência que se assemelha à coerência de uma árvore “que se transforma mas não se desloca” (Waldman *apud* Barros, 1992: 15). Sempre fiel a si próprio e aos seus preceitos da correção da linguagem, Graciliano, na sua guerra diária com as

palavras, não se deixa prender apenas à perfeição formal. Sua ambição caminha adiante: sua lida ao longo do processo de criação, qualquer que seja a estratégia por ele utilizada, tem como alvo exprimir a “verdade” ou, pelo menos, chegar o mais possível perto dela, encostar-se nela. Descansar em sua companhia. Um esforço permanente, contínuo, durável, para manter a forma rigorosamente grudada ao sentido. O difícil parto de uma obra feita para durar.

As marcas desse trabalho, de puro artesão, essas preciosidades, produto da sensibilidade, estão aqui. Registradas nos documentos de redação. Tabuleiro comprido do jogo no qual a obra acontece.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Manoel de (1992). *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BORGES, Jorge Luis (1987). *Pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret.
- CALVINO, Ítalo (1993). *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.
- DA VINCI, Leonardo (1986). *Pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret.
- ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORAES, Dênis de (1992). *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SALLES, Cecília Almeida (1990). “A verdade da arte”. *Manuscrita*. São Paulo: APML, n.º 1, p. 60-9.