

Cartas de Graciliano Ramos⁶⁸:

uma epistolografia do corpo

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz⁶⁹
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

O consumo crescente de textos que, de alguma forma, trazem o “eu” para o centro da escrita, prolifera desde as décadas de 1970-80 no mercado editorial latino-americano, como as edições de cartas de escritores consagrados da literatura brasileira. Para além da “espetacularização do sujeito” (ARFUCH, 2010) ou “biografismo”, defendemos, via Silviano Santiago (2006), a importância de “ler” a vida do autor junto à sua obra para que, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais, ampliemos a compreensão da obra artística e aprofundemos o conhecimento acerca da história literária. Partindo do pressuposto de que as experiências pessoal e literária, nas epístolas de Graciliano Ramos, se “tocam” – nos termos de Jean-Luc Nancy (2000) –, apresentamos algumas das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Pretendemos com isso ter demonstrado que: 1. as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor; e 2. o estudo epistolográfico permite-nos não somente “ler” o corpo que escreve como pensar esse corpo como responsável pela ficção que perpassa a escrita das cartas de Graciliano Ramos, que, imerso e absorvido no processo de escrita, faz com que a literatura confunda-se com a sua própria vida.

Palavras-chave

Cartas. Graciliano Ramos. Corpo. Literatura. Vida.

⁶⁸ Este artigo é um recorte da minha dissertação de Mestrado intitulada *Cartas de Graciliano Ramos: Caput Mortuum de uma vida literária* (2018), orientada pelo Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff.

⁶⁹ Bacharela em Língua e Literatura Vernáculas, Mestra em Literatura e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, todos pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Uma breve defesa da leitura de cartas de escritores

No Brasil e em alguns países da América do Sul, a partir das décadas de 1970-80, em virtude, principalmente, do contexto político ditatorial vivenciado por esses países, os gêneros memorialísticos ou íntimos – os romances-reportagem, os testemunhos, as confissões, as memórias, as (auto)biografias, os diários, os relatos de viagem e as correspondências – despertaram grande interesse do público leitor, ao mesmo tempo em que Philippe Lejeune (1975) dava início, na França, aos estudos sobre a escrita biográfica a partir de *Le pacte autobiographique*, dando destaque a esse interesse pela experiência e pela voz do sujeito que escreve (ARFUCH, 2010; KLINGER, 2006; MIRANDA, 2009).

O consumo crescente de textos que, de alguma forma, trazem o “eu” para o centro da escrita, prolifera ainda hoje no mercado editorial e, conforme Arfuch (2010), reflete na produção dos mais variados *reality shows* e, acrescentamos, na crescente popularização dos canais de vídeos que expõem as vidas de seus produtores. Esse quadro permite-nos perceber a intensa valorização do indivíduo e o prazer de uma sociedade de olhar a vida alheia pelo buraco da fechadura.

Porém, para além da simples “espetacularização do sujeito” ou do exercício de uma “ego-história” (ARFUCH, 2010, p. 61) que muitas vezes permeia essas publicações, procuramos, ao eleger as cartas de Graciliano Ramos como objeto, perceber a escrita epistolográfica naquilo que ela apresenta enquanto potência, criação, lugar de devir e de reflexões sobre o estar no mundo. Aliás, Silviano Santiago (2006) aponta que há pelo menos três motivos para que cartas de escritores, a exemplo das de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade – ao que incluímos as de Graciliano Ramos –, sejam publicadas: 1. a grandeza que a obra de um autor atinge ao longo dos anos, no campo da estética literária; 2. em virtude da importância social e política do autor na sua época; e 3. devido à “[...] curiosidade intelectual das novas gerações, que saem em busca da verdade nas respectivas obras literárias”, ainda que cada texto guarde em si sempre uma nova chave de leitura (SANTIAGO, 2006, p. 62). Ainda segundo Santiago (2006), um quarto motivo, não tão evidente, porque situado no campo especializado da teoria literária, se junta aos três supracitados:

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas dos escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. Ao analisar as relações entre autor e obra

literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo. Só o texto literário conta. Estou me referindo a sucessivas metodologias de leitura: a ‘literariedade’ dos formalistas russos, a ‘close reading’ da nova crítica norte-americana, a leitura estilística dos espanhóis e germânicos, a análise estrutural francesa etc. Não se trata de pregar o retorno ao *biografismo*, apanágio como se sabe dos historiadores positivistas do século 19, como Gustave Lanson, que liam os textos sem na verdade os ler. Ensinava-se a biografia do escritor; não se lia a obra literária. (SANTIAGO, 2006, p. 62, grifos do autor).

Santiago (2006) restitui a importância da leitura de cartas, de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo, além da leitura de diários e entrevistas dos autores, e, portanto, devolve a importância da vida junto à obra para que, juntos, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais, ampliem a compreensão da obra artística e aprofundem o conhecimento acerca da história literária como, no caso de Graciliano Ramos, a respeito das relações entre o intelectual e o Estado na década de 1930 e do Modernismo literário, por exemplo.

Partindo do pressuposto de que as experiências pessoal e literária, nas epístolas de Graciliano Ramos, se “tocam” – para usar um termo caro a Jean-Luc Nancy (2000) sobre o qual versaremos a seguir –, apresentaremos algumas das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Pretendemos com isso demonstrar que: 1. as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor; e 2. o estudo epistolográfico permite-nos não somente “ler” o corpo que escreve como pensar esse corpo como responsável pela ficção que perpassa a escrita das cartas de Graciliano Ramos, que, imerso no processo de escrita, faz com que a literatura confunda-se com a sua própria vida.

Entre o vício e o ofício da palavra

Em carta de 4 ago. 1921, Graciliano Ramos escreve ao seu amigo de infância J. Pinto: “Eu também leio às vezes, não por higiene como tu, mas por hábito, digo quase por vício, pois não sei bem para que serve meter para dentro coisas que de nada nos servem na vida prática.” (RAMOS, 2011, p. 26). Graciliano, ao adotar o substantivo “vício”, apresenta-se como leitor voraz, dependente de, maníaco por literatura. Esta é nociva na medida em que é inútil. Mas não apenas a leitura é hábito negativo, também a escrita o é, como mostra uma das cartas de 19 dez. 1935, endereçada à Heloísa, sua segunda esposa, em que Graciliano alude ao caráter pernicioso daquele que escreve: “Aceite o conselho: veja se arranja um livro. Escreva às escondidas, não é preciso ninguém saber que você se dedica a ocupações prejudiciais.” (RAMOS, 2011, p. 208-209). Visão que se apresenta de forma ainda mais negativa quando Graciliano reflete, em carta de 3 abr. 1935, acerca do ofício do

escritor, *i.e.*, do escritor em si:

O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 – e eu só penso em romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. **Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances – e tudo estará muito bem. Por aí você vê que eu sou um monstro ou um idiota.** [...] **Somos uns animais diferentes dos outros,** provavelmente inferiores aos outros, **duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós.** Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica. Tudo isto é muito pedante e muito besta, mas é continuação de umas cartas que escrevi ao Oscar Mendes e ao Jaime de Barros [...]. **Estou, pois com vontade de ir para Minas, onde há muitos leprosos. Talvez encontre outros doentes como eu.** (RAMOS, 2011, p. 195-197).

O escritor, para Graciliano, é um monstro, idiota, animal inferior. E, paradoxo: um vaidoso. Literatura é, além de vício, doença, chaga. A correspondência, mais do que um meio de comunicação, é meio de expressão e reflexão e revela a sensibilidade excessiva de que o próprio autor de *Angústia* fala, que o faz perceber o mundo de maneira diversa da dos demais, tais os jornalistas mineiros que ele chama de “leprosos” e com quem ele também troca correspondências (RAMOS, 2011, p. 195).

Nesse sentido, na carta escrita a Candido Portinari, de 13 fev. 1946, Graciliano expõe sua concepção de Arte ao amigo que, em 1937, lhe pintou um retrato:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas pois exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que v. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza [...]. (RAMOS, 1979, p. 130-131).

Além dos significantes supracitados que remetem à literatura, nesta missiva ao pintor, aparecem ainda: dor e sofrimentos. O escritor é visto ainda como um explorador das desgraças do mundo. Noutras palavras, não se tem uma acepção romântica de arte/literatura. Tem-se, antes, a arte/literatura como condição por meio da qual se consegue viver diante de tanta desigualdade social e econômica. Graciliano

Ramos reprova a arte que esconde a realidade e compartilha da forma de expressão artística de Portinari. Dito de outro modo, para o autor de *Vidas Secas*, “pintar” a realidade é, em si, já um posicionamento crítico. Graciliano Ramos prossegue na mesma carta ao pintor:

[...] Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos desse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte. (RAMOS, 1979, p. 131).

Em *Corpus*, Jean-Luc Nancy (2000) põe em discussão a escrita e esta relação entre vida e obra: “Como tocar então o corpo, em vez de significá-lo ou obrigá-lo a significar?” (NANCY, 2000, p. 11). Para o autor, não se trata de orientar-se pelo sujeito, pelo *ego*, essência do ser, interioridade, sentido fechado; mas retirar todo o *sub* (de *subjectum*) e *autos* – o “[...] *corpus nunca é propriamente eu*” (NANCY, 2000, p. 29, grifos do autor) –; dar lugar ao lugar, dar espaço ao espaço, porque o corpo é abertura, lugar de ex-istência, quer dizer, de uma existência para fora e, por isso, lugar do sem sentido – *corpo sem pés nem cabeça* (NANCY, 2000, p. 13, grifos do autor). Assim:

<<Escrita>> não quer dizer mostrar, ou demonstrar uma significação, mas indica um gesto para *tocar* no *sentido*. Um tocar, um tacto que é como um gesto de endereçar: aquele que escreve não toca apreendendo, prendendo na mão (como em *begreifen* = agarrar, que é a palavra alemã para <<conceber>>), mas toca quando endereçado, enviado *ao* contacto de um fora, de algo que se subtrai, se aparta e se espaça. O seu próprio toque – que é deveras o *seu* – é-lhe por princípio retirado, espaçado, apartado. E é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contacto (permanecendo *no* contacto estranho *ao* contacto: é toda a questão do tacto, do contacto dos corpos). Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha. (NANCY, 2000, p. 29, grifos do autor).

O gesto de endereçar utilizado por Nancy acima tenta dar conta do duplo sentido que a palavra francesa *adresse* suscita: tanto endereço, morada, como o tempo verbal de *adresser*, *i.e.*, o fato de alguém se dirigir, se endereçar a outrem (NANCY, 2000, p. 18, nota do editor). A escrita, portanto, abre-se para o externo, para o fora, para aquilo que está de si apartado. Este “fora” empresta então à escrita o conceito de ex-

crita:

Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é o contacto (da minha mão que escreve, das tuas que seguram o livro). Este tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda – mas, resta o ínfimo grão obstinado, ténue, a poeira infinitesimal de um contacto que por toda a parte se interrompe e por toda a parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lês-me, e eu escrevo-te. (NANCY, 2000, p. 51).

No caso da carta em particular, essas ideias ganham força. Endereçar é, por excelência, o gesto da correspondência. Entre o remetente e o destinatário há um espaço. Esse espaço que os aparta é, note-se, o mesmo que permite que eles se toquem. É o que nos mostra a carta de 10 jul. 1915, de Graciliano Ramos à sua irmã Leonor:

Querida Leonor *del mio cuore*, **vou conversar contigo como se aqui estivesse**, contar-te um bando de coisas agradáveis e desagradáveis, **ser egoísta falando exclusivamente de minha pessoa**, como se minha pessoa fosse alguma coisa. [...] Queres que **fale** contigo sobre o que ultimamente, nestes dois próximos meses, tenho feito? **É uma história comprida** e muito maçadora. Mas vou contar-ta. Se te não agrada, tem paciência. Nem sempre estamos com disposição para escrever coisas amenas. **Ouve**, portanto, e faz por atenuar o efeito que, naturalmente, devem em ti produzir estas coisas reles. (RAMOS, 2011, p. 75, grifos nossos).

O emprego de verbos como “falar” e “ouvir” na escrita epistolar tenta encurtar a distância entre os corpos que se correspondem, produzindo uma espécie de *tête-à-tête*, uma con-versa. Se numa carta, o ato de ler pressupõe o sentido da visão, “falar” e “ouvir” ampliam os sentidos, remetem como que a um pedido de que o destinatário da carta esteja ali, *de todo o corpo*, ainda que sua narrativa seja longa, enfadonha, insignificante. Remetente e destinatário, apartados, se tocam pela carta, pela palavra, pela superfície do texto. Uma superfície, contudo, que, como indica Nancy, é areal:

<<Arealidade>> é uma palavra em desuso que indica a natureza ou a propriedade de *área*. Por um mero acaso, a palavra presta-se também a sugerir uma falta de realidade ou, melhor, uma realidade ténue, ligeira, suspensa: a realidade da distância que localiza um corpo ou que está num corpo. Pouco de realidade do <<fundo>>, portanto, da substância, da matéria ou do sujeito. Mas este pouco de realidade constitui todo o *real da arealidade* onde se articula e se dispõe aquilo a que se chamou a arqui-tectónica dos corpos. A arealidade, neste sentido, é o *ens realissimum*, a potência máxima do existir, na extensão total do seu horizonte. (NANCY, 2000, p. 42, grifos do autor).

Na lógica do corpo, segundo Nancy (2000, 2006), não há mediação, não há dialética, não há tensão entre finito e infinito, ele é singular na sua pluralidade e é plural na sua singularidade – em *Ser singular plural*, Jean-Luc Nancy (2006) defende a

ideia de que o ser não é outra coisa que o ser-com, ser em con-junto, *i.e.*, o ser é o da co-existência singular plural; noutras palavras, se cada ser é infinitamente singular, há aí uma pluralidade, ao mesmo tempo em que é a singularidade está nessa diferença entre os vários seres.

Nesse ínterim, o homem é o ser no mundo, não se separa dele, está na sua relação com o que lhe é ex-terior, ou seja, para o mundo, no outro (NANCY, 2006, p. 34).

Para Nancy, portanto, o “[...] corpo não pode querer dizer um sentido real do corpo fora do horizonte da sua arealidade. <<Corpo>> deve ter sentido, assim, na própria extensão (e inclusive na extensão da *palavra* <<corpo>>...)” (NANCY, 2000, p. 43, grifo do autor). Esta condição é a condição real/areal de qualquer sentido possível para um mundo dos corpos e, portanto, o pensamento do corpo precisa ser, etimologicamente ou não, uma *pesagem* real, um *toque*, “dobrado-desdobrado” (NANCY, 2000, p. 43) segundo a arealidade. Ou seja, numa teoria em que se escreve *a partir do* corpo, a escrita passa a ser então, como já colocado, excrita, e chega-se ao limite do sentido, ao fora do sentido, ao que está na margem, no excesso, pela cumplicidade, pelo con-sentimento e com-parecimento do outro/outrem, “[...] segundo a medida infinitamente finita de uma justa claridade” (NANCY, 2000, p. 46).

Ver *um* corpo significa precisamente não o apreender *numa* só visão: a própria vista aí se distende, aí se espaça, não abarcando a totalidade dos *aspectos*. Pois mesmo o <<aspecto>> é um fragmento do traçado da arealidade: a vista é fragmentária, fractual, lacunar. De resto, é um corpo que vê um corpo... (NANCY, 2000, p. 45, grifos do autor).

Portanto, a excrita é esse excesso que aquele que escreve endereça ao outro, que dele está apartado. Ler, por sua vez, não é capturar, buscar significação, é “ver” à luz da arealidade, ou seja, *tocar* e *ser tocado* pelas palavras, pela linguagem, essa superfície de uma realidade fugidia, essa superfície que é, antes, borda, extremidade, limite, excesso.

Retomando o último trecho da carta de Graciliano Ramos escrita a Portinari, para além de uma paisagem, é o homem o centro de atenção. Numa alusão ao próprio romance *Angústia* (1936), no qual o personagem Luís da Silva enforca Julião Tavares, Graciliano assevera que enforcar a realidade, extirpando-a da Arte, não resolve o problema da sociedade. Eis uma questão moral, quiçá entre o Bem e o Mal, que só existem na relação de um *com* o outro, *i.e.*, não há dialética. A Arte é a

superfície sobre a qual essa coexistência Bem-Mal, Vida-Morte, também existe. Dito de outro modo, se para uma ferida aberta e purulenta “real”, afastamos o nojo, o risco de contaminação e contágio por meio de um *band-aid*, um curativo, a Arte, ao contrário, chama o espectador a ver, a se con-taminar e con-tagiar-se com a chaga. A Arte é essa possibilidade do con-sentir, *i.e.*, de um sentir-com, porque o homem é senão um ser-para, um ser-com. E, nesse sentido, a escrita não pode ser outra senão uma excrita, *i.e.*, uma escrita que se lança para o externo, uma escrita como borda *real/areal* dos corpos. Ou seja, Graciliano Ramos imputa ao artista uma postura de responsabilidade ética e moral.

Também acerca do ofício do escritor (do artista), Graciliano, ao se colocar na condição de mestre, tomando a esposa Heloísa e a sobrinha Marili como discípulas, nos permite perceber um pouco mais acerca de suas concepções de Literatura (Arte). Veja-se a carta de 23 nov. 1949, endereçada à Marili, cujo conto “Mariana”, escrito por ela, o próprio Graciliano remeteu a Álvaro Lins para fins de publicação. Em vez de elogiar o conto, o “Mestre Graciliano” limita-se a julgá-lo “apresentável” e diz que o melhor é tecer alguns dos defeitos que o texto apresenta:

Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. **Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.** (RAMOS, 2011, p. 293-294, grifos nossos).

Importante perceber que a Arte não é um retrato da realidade, como se poderia supor a partir da carta a Portinari. É antes sangue, carne. É vida! E, se só conseguimos deitar no papel o que somos, nossos pedaços e sentimentos, vê-se aí que se trata de uma realidade a partir de um olhar próprio, de um dentro, de um toque, contato. Graciliano Ramos então reitera, na continuação dessa mesma carta:

[...] E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em *Mariana* você mostrou umas coisinhas suas. Mas — repito — você não é Mariana. E — com o perdão da palavra — essas mijadas curtas não adiantam.

Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. (RAMOS, 2011, p. 293-294, grifos do autor).

A literatura exige observação, experiência e entrega, e a vida é a sua matéria-prima, como lemos reiteradamente em carta de 30 dez. 1935, quando Graciliano Ramos aconselha, pela terceira vez, a esposa a escrever um livro – mesmo tendo afirmado ser esta uma ocupação prejudicial, como já visto: “[...] Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: **o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc.**” (RAMOS, 2011, p. 214, grifos nossos). Portanto, quanto à técnica da escrita, ela é necessária, mas não essencial. Essencial é desnudar-se, expor-se. Nessa última carta, Graciliano Ramos dá pistas acerca do fazer literário:

[...] Para escrever um livro, o que você sabe chega perfeitamente. Anteontem Márcio quis me falar de sintaxe: atrapalhou-se e disse “essa engrenagem”. Eu achei a expressão muito feliz. E digo-lhe francamente que **essa engrenagem é inútil**. Se ela servisse para alguma coisa o professor Higino Belo, que analisa por baixo d’água, embora tudo errado, escreveria bem. [...] O material de que você me fala é ótimo. As fateiras, o casal de retirantes, o culto dos bodes, tudo muito bom, digno de ser aproveitado. Veja se consegue **arranjar um cordão e amarrar isso**. Ficarà uma beleza. **Invente lorotas, não há quem não tenha imaginação**. É desnecessário arrumar histórias complicadas demais: a gente vai escrevendo, escrevendo, entra por uma perna de pinto, pronto. (RAMOS, 2011, p. 212-214, grifos nossos).

Além de a literatura aparecer como um cordão que amarra vidas, ou que delas se nutre tal um cordão umbilical, são dados pelo menos três conselhos à Heloísa:

1. não basta fotografar a realidade, tem-se que ter uma relação *com* ela, estudá-la, observá-la, e escrever a partir daquilo que a *toca*, a partir daquilo que se *é* e se *conhece*;
2. além da observação, há espaço para imaginação, “lorotas”, contudo, deve-se prezar pela simplicidade do discurso; e
3. a técnica é engrenagem inútil, portanto, fica para segundo plano, como Graciliano Ramos declarara já numa das cartas de 19 dez. 1935, também à Heloísa:

[...] A gramática não tem importância e aprende-se em pouco tempo. Como você viu, a velha George Sand começou a escrever sem gramática. E os nossos escritores atuais, Zélin e Jorge⁷⁰ à frente, ignoram isso completamente. Veja se encontra assunto para um romance. Não imite ninguém, faça coisa sua. (RAMOS, 2011, p. 209).

A historiografia literária comumente classifica Graciliano Ramos entre os modernistas da geração de 1930. E como estes mormente são carimbados – negativamente – como regionalistas e neorealistas, como se lhes faltasse um primor

⁷⁰ Graciliano Ramos refere-se a José Lins do Rêgo e a Jorge Amado, respectivamente.

linguístico na representação da realidade, há sempre um movimento de ressalva quanto à figura de Graciliano Ramos que, justamente pelo uso que faz da linguagem, se afastaria da proposta demasiado naturalista e documental de sua geração.

Flora Süssekind (1984) é um desses exemplos a pôr Graciliano Ramos como exceção do grupo de 1930. Combatendo a estética naturalista-documental que estaria presente sobremaneira na Literatura Brasileira, a autora chama a escrita graciliânica de “faca amolada”, *i.e.*, que, de dentro de uma geração que adota a semelhança, a homologia, a unidade como estética, como fizeram José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, rasga, rompe criticamente com ela. Para a autora, Graciliano, por meio do personagem Paulo Honório, por exemplo, desmente “[...] a obsessão especular do naturalismo. Paulo Honório se mostra como narrador e ao seu romance como *construção, produção* e não simples transparência por meio da qual se enxergaria a ‘realidade’.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 170-171, grifos da autora). Lembrese de que o narrador e personagem Paulo Honório escreve uma autobiografia. Quer dizer, naquilo em que se esperaria que a escrita fosse o mais próximo da “realidade vivida” pelo narrador, o próprio narrador alerta:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensão, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (RAMOS, 1995, p. 77).

Essas questões levantadas por Süssekind aparecem já em Alfredo Bosi (1994⁷¹, p. 402): “O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. [...] Daí parecer precária, senão falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo* e *Vidas secas*.”. E, ainda sobre o estilo de Graciliano, Bosi destaca, ao passo que analisa as obras memorialística *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953) – portanto, mais próximas da escrita epistolográfica –, o que:

[...] a crítica mais atenta sempre vira na linguagem de Graciliano: a poupança verbal; a preferência dada aos nomes de coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao **à vontade gramatical dos modernistas e, mesmo dos outros prosadores do Nordeste. Parece que a modernidade de Graciliano pouco tem a ver com as modas literárias para as quais o escritor pode apresentar um quê de inatual.** (BOSI, 1994, p. 404, grifos nossos).

⁷¹ A primeira edição do livro de Alfredo Bosi do qual faz parte o texto supracitado é de 1970, portanto, é anterior ao de Flora Süssekind (1984) referido.

Diante dessas análises, há que se perceber: 1. que o autor nas cartas também defende um realismo que se afasta do documento, e, portanto, defende uma realidade externa narrada mas contaminada de impressões, interioridade, subjetividade; e 2. que, ainda que Graciliano não empregue em seus textos literários – e mesmo nas cartas, como é fácil perceber até aqui – essa liberdade sintática, como pontua Bosi (1994), isso não o impede de, na condição de mestre, deixar as suas discípulas a par das “modas literárias”, qual seja a de uma despreocupação excessiva com a gramática – tal José Lins do Rêgo e Jorge Amado.

Ainda sobre o realismo e a linguagem modernista, Graciliano Ramos, em carta de 18 nov. 1937, a Benjamín de Garay, um de seus tradutores argentinos, reflete sobre aquilo que seria depois constituído como *Vidas secas* (1938):

Você me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis. Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll e os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores se julgam sagazes. Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe (CARTAS..., 2008, p. 63).

Interessante resgatar *O regionalismo equívoco de Vidas secas* (2010), de Florencia Garramuño, que, pelo título, já mostra o seu posicionamento crítico. Conforme Jorge Wolff, “[...] a autora propõe uma reavaliação das relações entre os conceitos de modernismo, regionalismo e realismo no âmbito da cultura brasileira da primeira metade do século XX” (WOLFF, 2010, p. 85). Apesar de concordar com o posto por Bosi (1994) e Sússekind (1984), Garramuño dá acento ao *modus operandi* do autor de *Vidas secas* dentro do panorama modernista de 1930 com uma sutil diferença. Interessa a Garramuño não somente, como fizeram os autores supracitados,

[...] marcar que, enquanto alguns regionalistas de 30 pensaram na língua como instrumento transparente para a representação de uma realidade, o uso que Graciliano Ramos vai fazer desse instrumento é uma forma, talvez mais pausada, quiçá mais lânguida, de pôr em questão a relação entre literatura e representação. [...] [A] escrita de Graciliano Ramos, em graus variados de intensidade de livro a livro, inicia já com seu primeiro romance um processo de distanciamento e de desconfiança diante da capacidade do discurso de representar e, mais tarde, de mudar o mundo, que levará até o extremo de duvidar de sua própria escrita autobiográfica (GARRAMUÑO, 2010, p. 91).

Mas, mostrar que:

[...] a narrativa de Graciliano Ramos não somente supõe [uma] revolução prévia, não somente se constrói sobre essa primeira operação de despojamento da escrita possibilitada pelo Modernismo, como também introduz, enquanto corte crítico radical, um impacto de iguais ou maiores consequências dramáticas, onde a suposta representação de uma realidade regional acompanha uma tensão modernizadora às vezes tão violenta quanto a que os modernistas paulistas imprimiram à tradição brasileira. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

Garramuño analisa a narrativa *Vidas secas* (1938) tecendo uma aproximação de Graciliano Ramos com Oswald de Andrade, não no sentido do homem, da figura como escritor – não “[...] se trata, em todo caso, de aproximar o Graciliano tímido e áspero ao claramente alvoroçado Oswald” (GARRAMUÑO, 2010, p. 91) –, mas pelo modo revolucionário com que cada um, a seu tempo, marcou, pelo uso da linguagem, lugar no cenário da literatura brasileira. E aí está talvez o mérito de Garramuño ao apresentar uma melhor resolução para o problema sempre colocado do lugar de Graciliano Ramos dentro da historiografia literária brasileira: em vez da ressalva, dissolver essas classificações, propor novas aproximações, desenredar e construir novos enredos acerca do Modernismo.

Graciliano estaria, portanto, num entre-lugar (SANTIAGO, 2000, p. 9-26), entre um *be or not to be* e um *tupy or not tupy*⁷². O próprio Graciliano, lembremos, diria: “Um caeté, sem dúvida. [...] no íntimo, um caeté” (RAMOS, 1972, p. 239). E em carta de mar. 1938, a Garay, declararia: “As encrencas da vida me tornam selvagem, estou virando antropófago” (CARTAS..., 2008, p. 71).

Retornando às cartas, Graciliano Ramos, em 28 jan. 1936, pede à Heloísa notícias de Maria Antônia, personagem da narrativa que a esposa estaria escrevendo:

[...] Mande-me notícias de Maria Antônia. Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante. E você deve trabalhar para que Maria Antônia entre nela.

⁷² “Tupy or not tupy, that is the question” é parte do “Manifesto Antropófago”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, inspirado no quadro *O Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, e assinado por Oswald de Andrade, que reunia em torno de si outros artistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade etc. Partidários de um primitivismo crítico, defendiam a devoração da cultura estrangeira. Desse modo, aplicando a própria ideologia que defendiam, os antropófagos deglutem os versos shakespearianos “be or not to be”, em defesa da língua nacional, indígena, o tupi.

Veja se consegue **pegar a vida** dela, a do curandeiro, isso que aí deixamos assentado. (RAMOS, 2011, p. 217, grifos nossos).

Graciliano Ramos aconselha: “pegar a vida”. Escrever é, mais uma vez, envolvimento, relação com, con-tato, toque. É vida. Além disso, encontramos nesse trecho a consciência modernista de Graciliano, uma vez mais, acerca da linguagem. Entre as reivindicações dos modernistas de 1922, herdadas pela geração de 1930, Bosi (1994) destaca: “[...] a ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos” (BOSI, 1994, p. 385). Assim, a carta de 1º nov. 1932, remetida à Heloísa, reforça essa herança:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião⁷³, Otávio⁷⁴, Chico⁷⁵ e José Leite⁷⁶ me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. [...] Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (RAMOS, 2011, p. 179).

Há um esforço, desde a Semana de 1922, em formar e fixar uma língua nacional, a língua de um povo verdadeiramente brasileiro. Necessário desconstruir uma tradição que marcava, a ferro em brasa, o Brasil de exótico. Graciliano Ramos se insere nesse contexto, da desconstrução, da inovação, do desejo de mudança, de explodir os limites da linguagem, conforme observa uma vez mais Garramuño:

[...] regionalismo de 30 e modernismo brasileiro não são apenas dois momentos de modernização da cultura brasileira: compartilham, além dessa ânsia modernizadora, uma mesma preocupação pela nacionalização da cultura. É que para o Brasil, como para muitos dos países latino-americanos, as décadas de 20 e 30 descobrem no mandato da modernização uma preocupação que coincide com a necessidade de nacionalizar a cultura. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

E, nesse jogo de contiguidades, façamos nós uma nova aproximação. Graciliano compartilha do pensamento de Mário de Andrade, profundo estudioso da cultura brasileira que, via, nas conversas, fonte de vida e de literatura, como observa

⁷³ Sebastião Ramos de Oliveira: pai de Graciliano Ramos.

⁷⁴ Otávio Cavalcanti: fazendeiro e político em Palmeira dos Índios (RAMOS, G., 2011, p. 307).

⁷⁵ Francisco Cavalcanti: comerciante e chefe político em Palmeira dos Índios (RAMOS, G., 2011, p. 303).

⁷⁶ José Leite Costa: fazendeiro em Palmeira dos Índios, cunhado de Graciliano Ramos, marido de Amália Ramos (RAMOS, G., 2011, p. 304).

Silviano Santiago:

“Puxar conversa”, expressão do próprio Mário [de Andrade], é o modo de se aproximar agressiva e despidoradamente, sensual e fraternalmente, do outro, para que o outro, ao passar de objeto a sujeito, transforme o sujeito que puxa a conversa em objeto. (SANTIAGO, 2006, p. 102).

Página | 101

Várias cartas escritas por Mário de Andrade aludem ao exercício da conversa como frutífera, edificante e pedagógica (SANTIAGO, 2006, p. 98), como aquelas endereçadas a Carlos Drummond de Andrade, assim destacadas por Santiago:

“E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição.” Anos mais tarde repete o bom conselho ao amigo e poeta mineiro: “Você aí, procure se igualar com todos, nunca mostre superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com gente baixa que com delegados e médicos. Com a gente baixa você tem muito que aprender [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 98).

De maneira análoga, na já citada carta de 19 dez. 1935, Graciliano, enquanto mestre da esposa Heloísa, coloca esse acento na conversa:

[...] Experimente, veja se consegue arranjar aí um assunto. Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante. [...] Tenha coragem. Compre uma caneta, umas folhas de papel, entenda-se com a Doca, com a sua lavadeira, criaturas deste gênero, que não utilizo porque não as conheço bem. (RAMOS, 2011, p. 211).

É a “gente miúda” de Mário de Andrade que aparece como fonte, laboratório de escrita na ótica de Graciliano Ramos. Não é, por isso, tarefa fácil. Graciliano Ramos provoca então a esposa e alerta:

[...] Imagino que a preguiça não lhe amarrou as mãos. Enfim tem você um excelente material, material como poucos sujeitos encontraram. Pode dar coisa muito boa. O que é preciso é ter muita coragem e muita paciência, trabalhar seis meses, um ano, várias horas por dia, sem grandes esperanças. (RAMOS, 2011, p. 217).

Mesmo diante da dificuldade, é a exigência da obra que move o escritor, algo que Graciliano nos conta em suas cartas que narram o dia a dia de sua escrita, como numa das datadas de nov. 1932:

Acabei agora a tarefa diária do *S. Bernardo*. Os trabalhadores do oito descansam às seis horas. Eu estou aqui desde oito da manhã, e já é meia-noite. [...] Amanhã não terei tempo para nada, porque essa gente do *S. Bernardo* exige todas as horas que Deus dá. Depois de tudo pronto, acontecerá ao que aconteceu ao *Caetés*. Haverá no mundo um sujeito mais besta do que eu? [...] N.B. – Meia-noite é história: passa de uma hora da madrugada. (RAMOS, 2011, p. 180-181).

Graciliano se entrega ao “espaço literário”, à maneira como preconiza Maurice Blanchot (1987). Ao propor-se a escrever o que viria a ser *S. Bernardo*, a obra exige de Graciliano Ramos uma total entrega, a tal ponto que se apaga o *eu* empírico, social, e nasce um *eu* tão fictício quanto aquilo que se escreve. Em carta de 20 ago. 1932, escrita à Heloísa, Graciliano toma novamente lugar dentro da ficção que está a escrever, *S. Bernardo*:

Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes. [...] Enquanto eu não me oriento, conserto as cercas de *S. Bernardo*, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a *Gazeta* de Costa Brito. (RAMOS, 2011, p. 158).

Os nomes supracitados são de personagens de *S. Bernardo* que, como se vê pela carta, começa a ser escrito em 1932, tendo sido publicado apenas em 1934. Além de permitir-nos datar o início da composição romanesca, a carta nos coloca numa espécie de *mise en abyme*, *i.e.*, insere-nos em uma narrativa dentro da outra. *S. Bernardo*, ficção, dentro da narrativa da carta, escrita de si, e ambas como parte da grande narrativa de vida de Graciliano Ramos. As margens entre vida e ficção ali contaminadas fazem de Graciliano personagem de *S. Bernardo* ao mesmo tempo em que os personagens de *S. Bernardo* “habitam” a vida do autor. Diante da carta, diante do romance, ouve-se a voz de Jorge Luis Borges: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 2008, p. 55). Graciliano, absorto pela ficção, decreta a morte do autor. É ser anfíbio.

Graciliano Ramos, ao nos apresentar processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional nas cartas só reforça que, para ele, é a con-fusão dessas margens o seu lugar de pensar a escrita criativa e as cartas um espaço privilegiado de reflexão literária. Assim sendo, Graciliano vive o mundo pela ficção e vive a ficção pelas cartas e, desse modo, por vezes, as suas cartas podem ser tomadas como autoficção, que, segundo definição de Diana Klinger (2006), é:

[...] narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2006, p. 67, grifos da autora).

Em carta anterior, de 8 out. 1932, Graciliano deixa claro à Heloísa que não há tempo para outro ofício, como o de escrever cartas, senão o de escrever o romance *S.*

Bernardo. Interessa-lhe a conversa com as demais personagens do romance, Madalena e d. Marcela:

[...] não é bom aceitar a obrigação de escrever por todos os correios, porque posso esquecer a tarefa e ando, como você sabe, muito ocupado com a Madalena e a d. Marcela. [...] Resta-me agora o *S. Bernardo*. Tenho alguma confiança nele. As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca. [...] Não continuo [a carta] porque tenho de **agarrar-me** ao romance. (RAMOS, 2011, p. 172, grifo nosso).

Também, enquanto escreve *Angústia* (1936), Graciliano vive o/pelo espaço literário e, em carta de 20 abr. 1935, declara: “[...] Ignoro completamente o que se passa da porta do corredor para fora. Presumo que não houve nenhum terremoto [...]. Por enquanto pretendo **entregar-me inteiramente** a este desastre que preparo [...]” (RAMOS, 2011, p. 205, grifo nosso). E, de maneira semelhante, expressa-se, em 30 dez. 1935, ainda a respeito da obra que seria então publicada no ano seguinte: “[...] Estou **agarrado com unhas e dentes** ao *Angústia*, que vai indo, assim, assim.” (RAMOS, 2011, p. 214, grifos nossos). Em suma, o que os três últimos grifos nos mostram é uma entrega do corpo à escrita. Movimentos que pressupõem o contato, o toque, o tato: agarrar ou entregar-se por inteiro. O corpo do escritor é todo ele absorvido pela escrita, de maneira que, em dias de grande produção, Graciliano espanta-se:

[...] Quinta-feira passei o dia numa excitação dos pecados. Terminei a sua carta às dez horas. Pois daí até o meio-dia, e das quatro da tarde à uma da madrugada, escrevi com uma rapidez que me espantou. Nunca trabalhei assim, provavelmente um espírito me segurava a mão. [...] A letra era minha, embora piorada por causa da pressa, mas é possível que aquilo fosse mesmo feitiçaria. Ou efeito de aguardente. O que é certo é que não vi espírito nenhum. (RAMOS, 2011, p. 204).

Essa exigência, esse movimento de uma mão que parece ter vida própria, não permitindo ao escritor, por si só, parar o ato de escrever, aparece em Blanchot (1987) como *preensão persecutória*:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. (BLANCHOT, 1987, p. 15).

O “tempo pouco humano” no qual a mão se movimenta encontra em Graciliano outros nomes: psicografia, feitiçaria, efeito de aguardente. A mão de Blanchot (1987) agarra o lápis como a de Graciliano agarra o romance (RAMOS, 2011, p. 172, 214). A mão que escreve, para Blanchot, é doente. Para Graciliano, é o escritor, como já vimos, um doente. Assim, em carta de 22 out. 1932, Graciliano fala um pouco mais a respeito dessa exigência da obra:

Tenho continuado a escrever, Ló, porque ainda não quis perder de uma vez a esperança toda. Mas em alguns dias terei de dar um coice nisto e afundar-me. Como o tempo é pouco, tenho escrito muito, como lhe disse, para acabar depressa. Não sei bem para que escrevo nem que vantagem há em acabar depressa. Eu é que me estou acabando, Ló. Magríssimo. Passei ontem o dia com febre. Era o que me faltava. Mas isto não tem importância: macacoas de gente velha. (RAMOS, 2011, p. 173-174).

Essa obra que exige o máximo do escritor, que até o adoce, parece nunca ter fim. Conforme o pensamento blanchotiano, isso se dá porque a obra nunca chega ao fim; antes, tem-se um livro publicado, que nada mais é do que “[...] um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 13). E, como se assim entendesse, Graciliano tomará, durante toda a vida, *Caetés* (1933) como fracasso; dirá que *Angústia* (1935) é demasiado gorduroso; e *Memórias do cárcere* não será concluído antes de sua morte. Daí a autodepreciação, na já citada carta de 3 abr. 1935: “Eu sou um literato horrível, e só dou para isso. Tenho procurado outras profissões. Tolice. Creio que meu pai e minha mãe me fizeram lendo o Alencar, que era o que havia no tempo deles” (RAMOS, 2011, p. 195).

Considerações finais

A letra epistolar antes de nos fornecer respostas, ou apontar, “iluminar” um caminho a seguir, dá-nos de volta lacunas, reticências, perguntas, como bem nos mostra outro missivista, Mário de Andrade, em carta de 17 fev. 1945, a Guilherme Figueiredo:

Guardar as cartas consigo,
Nunca mostrar a ninguém
Não as publicar também:
Ao Sol
Carta é farol
(ANDRADE, 1989, p. 163).

Mário de Andrade como que nos manda ler o nome do destinatário escrito

no envelope e no topo da carta. A epístola é parte de uma cena e, por isso, inútil tomá-la como lição ou como um cadáver, pronto à perícia, ao estudo minucioso de suas partes. Carta é corpo vivo, por onde pulsam sentimentos humanos cheios de contradições e incertezas. Assim, ao infiltrarmo-nos na cena de escritura das cartas, temos que ter a compreensão de que, no momento mesmo em que uma porta se abre, outras tantas se fecham. Impossível obter todas as chaves, navegar em águas calmas.

Ao determo-nos, neste trabalho, nas concepções de literatura de Graciliano Ramos, por vezes tivemos acesso também ao seu processo de escrita, como no conselho dado à Heloísa de “pegar a vida” de suas personagens, de entender-se com gente miúda, de con-versar; ou ainda, de ter em homens de sua con-vivência, verdadeiros dicionários para a escrita de seus romances. Dessa maneira, o autor de *Memórias do cárcere*, além de mostrar uma consciência crítica e literária acerca do seu tempo (sua relação com o Modernismo, por exemplo), coloca em cena uma questão ética acerca da subjetividade: o sujeito se dá como construção a partir da abertura ao outro; o sentido da vida no ser-com e, portanto, a vida é a grande fonte da qual Graciliano Ramos se embebeda no processo de criação.

Também foi possível perceber nas correspondências do autor de *Infância* que ele, tamanha a entrega ao ofício literário, faz com que a literatura con-funda-se com a sua própria vida. A vida do autor narrada nas cartas é também contaminada de ficção – Graciliano Ramos traveste-se em personagem de seus romances. A carta é pura borda real/areal.

Desse modo, atravessamos “[...] ambos os conjuntos, – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro” (MIRANDA, 2009, p. 29, grifos do autor), ou seja, em vez de biografismo, palimpsesto, porque entre o vício e o ofício, o que permanece não é o sujeito, mas a palavra – corpo da/na carta.

Referências

ANDRADE, M. **A lição do guru**: cartas a Guilherme Figueiredo (1937-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:

Rocco, 1987.

BORGES, J. L. Borges e eu. In: BORGES, J. L. **O fazedor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 54- 55.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARTAS inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos: Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia. Organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

GARRAMUÑO, F. O regionalismo crítico de *Vidas secas*. Tradução de Jorge Wolff. **Crítica cultural**, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 89- 101, jul. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?selec_action=&co_obra=198038>. Acesso em: 14 set. 2013.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2009.

NANCY, J.-L. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, J.-L. **Ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.

RAMOS, G. **Cartas**. Nota de Heloísa Ramos. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 13 fev. 1946. In: RAMOS, C. **Mestre Graciliano**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 130-131.

RAMOS, G. **Caetés**. Prefácio de Wilson Martins. 10. ed. São Paulo: Martins, 1972.

RAMOS, G. **São Bernardo**. Posfácio de João Luiz Lafetá. 64. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

SCHMITZ, L. B. de A. **Cartas de Graciliano Ramos: Caput Mortuum de uma vida literária**. 2018. 234 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WOLFF, J. Florencia Garramuño traduz Graciliano Ramos. **Crítica cultural**, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 85-88, jul. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

LETTERS FROM GRACILIANO RAMOS: AN EPISTOLOGRAPHY OF THE BODY

Abstract

The growing consumption of texts that somehow bring the “I” to the center of writing, has proliferated since the 1970s-80s in the Latin American publishing market, such as the editions of writers’ letters consecrated in Brazilian literature. In addition to the “spectacularization of the subject” (ARFUCH, 2010) or “biographism”, we defend, by Silviano Santiago (2006), the importance of “reading” the author’s life next to his work so that, from intertextual games, to broaden the understanding of the artistic work and deepen the knowledge about the literary history. Starting from the assumption that the personal and literary experiences, in the epistles from Graciliano Ramos, “touch” – according to Jean-Luc Nancy (2000) –, we present some of the metalinguistic reflections on the nature of the literary creation and the craft of the writer. We intend to demonstrate that: 1. the letters constitute a rich material for the understanding of the literary universe of the author; and 2. the epistemological study allows us not only to “read” the body that writes, but to think this body as responsible for the fiction that runs through the writing of the letters from Graciliano Ramos, who, immersed and absorbed in the writing process, causes the literature to confuse himself with his own life.

Keywords

Letters. Graciliano Ramos. Body. Literature. Life.

Recebido em: 23/10/2018
Aprovado em: 22/02/2019