

## Escritas das asperezas: uma leitura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos

Ivete Lara Camargos Walty<sup>1</sup>

*Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: Fala um sujeito mais ou menos imaginário: fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegrando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se.*

Graciliano Ramos

Esgueirar-se, fugir, esconder-se — três verbos reveladores de um jogo montado pelo eu textual: um jogo/teatro a (des)velar suas regras, seus bastidores. O que pretendo, com minha leitura, é participar do jogo, na busca desse eu atrás dos outros, desse narrador “escondido, posto em plano secundário”, no dizer de Nelson Werneck Sodré (1987).

O que me interessa, pois, é a construção do texto, a posição do narrador, considerando o discurso enquanto lugar de interação entre o social e o individual, onde eus diversos circulam entre a lei da sintaxe e a sintaxe da lei.

Discutindo o testemunho dos prisioneiros dos campos de concentração alemães, Michael Pollak e Nathalie Heinich (1986) mostram que a experiência extrema é reveladora da identidade como imagem de si para si e para o outro. Paralelamente temos que, como afirma Bakhtin (1981, p. 47), a palavra é o primeiro meio de consciência individual e, como signo ideológico, é como Jano, um ser de duas faces, a revelar-se nas épocas de crise social. “O eu do texto é um eu de papel e é como tal que pretendo investigá-lo, considerando que ‘o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata” (BAKHTIN, 1981, p. 46).

O texto *de Memórias do Cárcere* não é apenas reflexivo, como bem mostra Wander Miranda (1987), mas é também refratário. Ao tecer o texto, o narrador, preocupado com a sintaxe, costura-o fortemente e se costura enquanto eu do

---

<sup>1</sup> Doutora em teoria literária e literatura comparada e professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: [iwalty@pucminas.br](mailto:iwalty@pucminas.br)

texto e no texto. E, como *doido lúcido*, observa-se enquanto o mesmo e o diferente. O corpo do texto — espaço da crise, do limiar entre o dentro e o fora, as trevas e a luz, a morte e a vida — expõe-se enquanto signo e sujeito, ora deixando passar a luz num movimento reflexivo, ora agindo como obstáculo a desviar os raios, refratariamente.<sup>2</sup> É este, pois, o jogo do texto: esconder/mostrando, mostrar/escondendo. Não é por acaso que a imagem das *trevas luminosas* o pontua: “Desviando-me deles, tentei sondar a bruma cheia de trevas luminosas. Ideia absurda, que ainda hoje persiste e me parece razoável: trevas luminosas” (RAMOS, 1987a, p. 124).

Trevas luminosas, ideia absurda ou razoável, o que importa não é discutir a antítese, mas a síntese dialética. Para isso farei uso de algumas imagens do texto que o representam metonímica e/ou metaforicamente.

É patente a preocupação do narrador com a sintaxe, com a coerência, com a ordem, bem como seu sentimento de repulsa pelas construções frasais não pautadas pela norma, sua antipatia pela desordem e incoerência do discurso, além do nojo pela sujeira, por aquilo que é dado como anomalia de comportamento. Mas aquilo que o repugna também o atrai. A imagem do negro que arranha os escrotos em sossego ou a atração/repulsão pelo homossexual ilustram o mesmo mecanismo: “e obrigava-me a espíá-lo” (RAMOS, 1987a, p.125). Ou a relação homossexual:

Era um nojo profundo, e em vão buscava livrar-me dele. Mas uma evidência entrava a impressionar-me: na torpeza nauseante havia alguma coisa muito pura. [...] Invadia-me, entretanto, uma indecisa mistura de sentimentos: chocavam-se a piedade, a tristeza, a admiração, o prazer de realizar uma descoberta (RAMOS, 1987b, p. 108).

Essa atração/repulsão pelo homossexualismo parece metaforizar o medo da penetração do espaço pelo outro. Esse outro tão temido e tão amado. A descrição detalhada das cenas obscenas concretiza o que se classifica como exposição contaminadora, a violação dos territórios do eu (GOFFMAM, 1987, p. 31). Mas não é apenas a exposição do outro que contamina o narrador e o faz sentir-se sujo, alcançado por partículas de imundícies, também ele se expõe, exteriorizando seu lado sujo, podre, bestial. Assim a descoberta de mais uma face do outro revela também mais uma face do observador, ressaltando o duplo

<sup>2</sup> Utilizo-me dos termos reflexivo e refratário no sentido usado por Bakhtin, embora os significados dos fenômenos físicos nos possibilitem ler reflexivo como a semelhança e refratário como a diferença. Logo refratário seria a possibilidade de se perceber a diferença, enquanto reflexivo seria a devolução da mesma imagem.

percurso desse movimento: a exposição do outro metaforiza a nudez do observador e do observador do observador, indefinidamente.

Uma dualidade, talvez efeito da cadeia, principiava a assustar-me: a voz e os gestos a divergir de sentimentos e ideias. [...] Por fora, um sossego involuntário, frieza, quase indiferença. A fala estranha me saía da garganta seca (RAMOS, 1987a, p. 127).

O narrador, que teme o outro e cultiva o prazer de estar só, incorpora-se a ele, expondo seu lado dado como podre e abjeto. A urina, as fezes, o esperma, os arrotos e o sangue têm, pois, dois lados. O primeiro é o da degradação, da animalização, da redução do homem aos seus excrementos. A sujeira contamina os objetos identificados com o eu, invade o seu espaço, tornando-se mais uma forma de exposição contaminadora. Nas latrinas coletivas desaparece a identidade do sujeito.

Exposição humilhante era a sórdida latrina, completamente visível [...] só se explicava por um intuito claro da ordem: vilipendiar os hóspedes (RAMOS, 1987a, p. 198).

Era abjeto achar-me no desfile repugnante, obrigado a ver fisionomias descompostas em desmaios de cólicas (RAMOS, 1987b, p. 81).

Da abjeção manifesta passa-se à inserção na sujeira, o que se pode observar quando, depois de desprezar os pedaços de pano sujos de sangue deixados pelo tuberculoso morto, o narrador resolve se embrulhar neles. Envolver-se nos trapos sujos de sangue do outro é penetrar no cerne da reflexão sobre a relação entre a sujeira e a limpeza, a ordem e a desordem, o ser e o não ser, a forma e a não forma, a vida e a morte.

De acordo com Mary Douglas (1976, p. 12), a sujeira é o subproduto da criação da ordem, é o estado de indiferenciação, que ameaça as distinções feitas.

É da incorporação da sujeira que nasce o “vagabundo monstruoso, o vagabundo sórdido” a se refletir no espelho, provocando estranhamento. Concretiza-se a imagem do não eu, o bastardo a pôr em causa a legitimidade da imagem anterior: “não havia jeito de habituar-me àquele horror” (RAMOS, 1987b, p. 193). Ou ainda: “A visagem medonha, percebida no espelho, atenzou-me de novo. — Que vagabundo monstruoso! Não. Por fora já não estava assim” (RAMOS, 1987b, p. 200).

O “revolucionário chinfrim”, “o assassino chinfrim”, “o soldado chinfrim”, o proprietário chinfrim avulta e ultrapassa o “seu tamanho ordinário”, pelo menos através de seu avesso, exteriorizando o retorno do recalcado do

indivíduo e da sociedade. Paradoxalmente, as roupas vestidas pelo avesso para evitar a investida do outro sobre os cigarros metaforizam a escrita enquanto lugar de penetração do outro.

O jogo de espelhos se repete também quando o texto se condensa nas tatuagens, que desvelam o mesmo mecanismo. A primeira, o esqueleto mutilado gravado no pulso do rapaz da portaria, é, como também mostra Wander Miranda (1987), espelho a refletir o eu do narrador, sua escrita e o corpo social. Mas as marcas do corpo não são apenas o mapa do funcionamento político-carcerário (MIRANDA, 1987, p. 41-43) — as marcas da violência do poder são também registros de outra violência, a violência incorporada, a violência contra si mesmo. Expõe-se o outro eu, o Paulo, o lado podre que queria ver extirpado.

Trata-se de um exercício de alteridade na acolhida do outro. Essa acolhida, no entanto, é também estranhamento, inclusive de si próprio. Não por acaso episódios do conto “Paulo” do livro *Insônia* (1994), deixados na gaveta antes do episódio da prisão do narrador/autor, ocupam espaços da narrativa específica sobre a prisão:

Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. [...] Homem sem olhos, pavorosa máscara de esparadrapo, horas a pingar fanhosas num relógio invisível; o pensamento louco de conseguir desdobrar-me, enviar ao cemitério a banda estragada (RAMOS, 1987b, p. 207).

A ideia de desdobramento, evidente no conto em pauta, indicia o jogo narrativo de Graciliano Ramos e seu dobrar sobre si mesmo, sobre o outro, sobre a sociedade e sobre o ato da escrita.

Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida. Estertor de moribundo na floresta, perto de um pântano. Há uma nata de petróleo na água estagnada, coaxam rãs na sala. [...] Paulo compreende-me. Curva-se, olha-me sem olhos, espalha em roda um sorriso repugnante e viscoso que treme no ar (RAMOS, 1987b, p. 56-57).

Em *Memórias do cárcere*, o eu mutilado, violado, se expõe em toda sua impotência, enquanto se vê: “Era-me impossível desviar os olhos da representação fúnebre” (RAMOS, 1987a, p. 195). O jogo de atração e repulsão confirma-se a cada parte da narrativa: “A tatuagem meio desfeita era medonha. Esforçara-me em vão por desviar dela a vista” (RAMOS, 1987b, p. 14). O esqueleto é a personificação da morte e, às vezes, do demônio. O riso,

demoníaco, encarna o riso do homem, que ri de si mesmo: “E o esqueleto, associado aos refugos da colônia, ri o riso da caveira. As figuras apinhadas aliam. Riam para mim como se eu fosse uma carcaça também” (RAMOS, 1987b, p. 15).

Outra tatuagem, o falo na perna do prisioneiro Gaúcho, revela mais uma face da violência, mais uma face do poder. O ladrão, como o narrador/escritor, tem o dom da palavra: narra, transmitindo suas experiências marginais às leis sociais. Seria essa uma narrativa degradada na medida em que, opostamente à proposta por Benjamin (1987), não se quer modelo, antes se exhibe como o avesso do modelo colocando-o em risco?

Gaúcho está às margens do jogo social estabelecido, mas também serve a ele; em primeiro lugar, enquanto ladrão, ele lesa a propriedade, mas, para ter o objeto almejado, reproduz os valores capitalistas. Por outro lado, ele é usado no controle dos companheiros, fazendo parte do grupo tomado como observatório político (FOUCAULT, 1977) pelos dominantes no controle social. Seu discurso é o discurso da fuga — da fuga das prisões concretas ou imaginadas, da fuga aos padrões da linguagem, mas suas “narrações articulam-se com rigor”. “Gaúcho falava gíria, de quando em quando me obrigava a interrompê-lo: — Que significa escrunchante?” (RAMOS, 1987b, p. 66). Vítima do poder, Gaúcho tem o poder e o exhibe. Sua palavra seduz o prisioneiro escritor e o mantém prisioneiro: “Não era apenas curiosidade. Finda a surpresa, confessei a mim mesmo que poderia tornar-me sem esforço amigo do ladrão” (RAMOS, 1987b, p. 66). Ou: “As histórias de Gaúcho afugentavam-me o sono, ser-me-ia agradável escutá-lo muitas horas” (RAMOS, 1987b, p. 124).

Como Gaúcho, que tem o falo gravado no joelho e o exhibe desativando ameaças, impondo respeito, o escritor também tem sua arma, a escrita, e a exhibe:

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

— Pagar como? Exclamou a personagem.

— Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.

[...]

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

[...]

— Não senhor. Faça livros. Vou fazer um sobre a colônia correcional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvidas (RAMOS, 1987b, p. 158).

O escritor conhece o seu poder, mas sabe também que, como Gaúcho, ele é parte da engrenagem que denuncia. Ele teme servir ao poder, como se pode ver no episódio em que foi designado para chefe de grupo ou no outro em que lhe foi pedido um discurso cumprimentando o diretor pelo seu aniversário, mas tem consciência de que mesmo assim não consegue escapar. Seu livro é mercadoria e, como tal, denúncia sancionada pelo sistema sociopolítico.

Sua palavra é relativizada por ele mesmo. Sabe-se agente da sedução como Gaúcho e, mesmo distinguindo sedução de engodo e não aceitando a palavra de Paraíba, que como o Padre de Mangaratiba, a usa para enganar, reconhece nestes uma outra face de si mesmo: “O vigarista falava bonito e pretendia, julguei, não revelar as suas destrezas, mas fazer uma conferência literária” (RAMOS, 1987b, p. 128–129).

“A palavra vai à palavra”, como diz Bakhtin (1981, p. 147) ao estudar a presença do discurso de outrem no discurso. O encontro de palavras diferentes mediadas pelo narrador (des)vela o espaço de sedução e o do engodo; da máscara e da hipocrisia; da mentira e da ficção; da sintaxe e da lei. Ao se postar entre outros donos da palavra, o narrador mostra facetas várias de seu discurso, mesmo que nem sempre seja consciente delas.

Outra tatuagem, o coração flamante com a inscrição “amor de mãe” e o nome de Nazir, é também marca da posse e da conseqüente subserviência, do anulamento. O menino violado é o homem violado, usado. As tatuagens imprimem-se prospectivamente no corpo da escrita como estão gravadas no corpo social. Esqueleto, falo ou coração flamante, são marcas da violência de uns sobre os outros.

É interessante observar que, nas sociedades sem Estado e sem escrita, segundo Pierre Clastres, a lei é inscrita nos corpos, através das torturas, nos rituais de iniciação, imprimindo a inscrição: “Tu não és menos importante nem mais importante do que ninguém” (CLASTRES, 1978, p. 130).

Na narrativa analisada o que se tem, embora aparentemente a prisão também imprima a lei da igualdade pelas marcas da degradação — a cabeça raspada, os bens retirados, o uniforme — é a marca do poder de uns sobre os outros. De poucos sobre muitos. Assim, pode-se pensar a prisão como reflexo da sociedade não apenas enquanto reprodutora da violência das relações sociais. Ela concretiza a sujeira da engrenagem social, os dejetos da ordem, mas da indiferenciação nasce a pressão e o deslocamento dos limites. Além disso, em *Memórias do cárcere*, as prisões são muitas, literal e metaforicamente. Vão

do eu ao coletivo, do coletivo ao eu. O eu encarcerado debate-se contra as paredes que o separam/aproximam do outro.

Na luta travada, o eu aniquila-se, vítima de outra prisão — o embotamento do desejo, a quebra da vontade. Em primeiro lugar vem a incapacidade de comer, a secura da boca, a esterilidade da palavra falada, caracterizada pela ausência da saliva. À ausência da saliva soma-se a ausência do esperma, outro elemento de vida, de fecundação, traduzindo a incapacidade sexual, a impotência. Acrescente-se ainda a incapacidade de andar com as próprias pernas e a incapacidade temporária de ver. Resta-lhe o movimento das mãos, mas o escrever é difícil, como é difícil lidar com esse eu aniquilado, castrado: “Havia em mim, do tórax ao abdômen, uma sepultura” (RAMOS, 1987a, p. 186).

À inutilidade sexual associa-se a inutilidade social. Todas as funções lhe são roubadas. Ele é o ser reduzido ao nada, que “não serviria para nada, para nada”. Mas ao escrever e escrever-se, percebe-se como sobrevivente entre mortos. E é aí que se fortalece a figura do escritor, o signo que encarna a contradição: penetra as engrenagens do poder, como penetra na sujeira, revirando-lhe as entranhas. Escrever é, pois, duplamente doloroso. O abscesso sob a unha é a consciência da contradição do lugar que ocupa nesse jogo/prisão, concretizado na família, no sistema educacional, no mercado, na estrutura social.

O fascismo não é, então, apenas um sistema político. É algo fluido a se disseminar nas relações humanas, no jogo social, metaforizado pelo tabuleiro de xadrez, onde as peças são manobradas, do rei ou bispo ao peão. Mostrando-se como vítima — embora não goste de representar esse papel — e como algoz, o eu bipartido reflete as diversas faces da violência, usualmente mascaradas. Nesse sentido, rompe com o esquema binário, colocando em suspensão o julgamento ideológico.

Ele é o comunista, vítima sacrificável (GIRARD, 1971, p. 21) por excelência no sistema capitalista, uma das máscaras da violência deslocada. É um funcionário público, peça da engrenagem, e um escritor, um intelectual, embora abomine tal denominação porque a percebe como explicitadora da contradição fazer versus saber que marca a sociedade.

O narrador sabe que a cadeia e seu espaço são metonímia de espaços outros. O corpo mutilado e o edifício social carunchado fazem-se escritas das asperezas. Não apenas das asperezas da sociedade, mas também das asperezas do eu, metaforizadas pela boca seca, pela palavra áspera, pela escrita morosa,

difícil, bem como pelo abscesso que se desenvolvia debaixo da unha do indicador, concretização do abscesso social e existencial.

### **Do corpo dócil à recuperação do espetáculo**

Michel Foucault (1977), registrando a história do nascimento da prisão, mostra como se caminhou do suplício enquanto espetáculo — onde o corpo era o alvo principal da repressão penal — em direção à formação do corpo dócil — fruto de controle da alma, do intelecto, da vontade. O texto de Graciliano parece fazer esse percurso ao contrário — do corpo dócil à recuperação do espetáculo.

Nem se faz necessário falar dos recursos utilizados na prisão na formação desse corpo que pode ser submetido, utilizado, conforme mostram teóricos do assunto, já que o narrador os descreve a todos: o rebaixamento, a degradação, a profanação do eu, sua reificação e mutilação. O processo de admissão enquanto rito de passagem: as marcas, a substituição do nome pelo número, a desfiguração pessoal, a perda dos objetos que se ligam à personalidade. O controle do tempo e do espaço. As posturas e poses aviltantes — os braços cruzados, a cabeça baixa, a formatura trinta vezes ao dia, a necessidade de pedir coisas pequenas: água, cigarros, bebida. As mudanças constantes, a desinformação quanto ao destino, a ausência de acusação formal e de processo. Tudo isso traduz a aceitação de um papel com o qual o preso não se identifica. A isso se acrescentam as relações sociais impostas, os rótulos, o caráter público das visitas, a quebrar “a relação usual entre o ator individual e seus atos” (GOFFMAN, 1987, p. 40). Nesse sentido, o indivíduo passa a representar papéis que lhe são impostos, violentando-se.

Consequência disso é a tentativa de recuperar tal relação através de mecanismos vários, como a necessidade de bens substitutos, “um conjunto de bens individuais que têm uma relação muito grande com o eu” (GOFFMAN, 1987, p. 28). Basta ver o apego do narrador à valise, seu estojo de identidade, além de sua briga pelo vidro de iodo e pela carteira. Ele mesmo diz: “Julgo que meu intuito, embora indeciso, era reaver uma personalidade que se diluíra em meio abjeto” (RAMOS, 1987b, p. 157).

Além disso, na busca de adaptação ao novo espaço, ao novo papel, temos os fatores reorganizadores, os chamados ajustamentos secundários: o alívio das responsabilidades econômicas e sociais, os movimentos coletivos — a Rádio Libertadora, o Coletivo, a revolta dos pratos, bem como o comércio interno, o jogo ou a utilização de bens rituais. O cigarro, elemento fundamental, é, para



o narrador, a muleta, o apoio, a forma de sobreviver ao cheiro nauseabundo, à incapacidade de comer, à impossibilidade de dormir, à dificuldade de escrever. Além disso, ele é também mediador de suas relações com os outros metaforizando outras formas de opressão e submissão, degradação e corrupção. “Na cupidez e na rivalidade, avançavam mal se riscava o fósforo, pediam sem pejo o resto do cigarro apenas começado. Examinavam-me atentos os bolsos de roupa vestida pelo avesso” (RAMOS, 1987b, p. 111).

Entre os muitos recursos de adaptação à nova situação, na busca de recuperar a identidade perdida pelos mecanismos coercitivos, está o teatro. Geralmente satírico, ele faz processar a catarse, provocando a evasão. No texto em questão, no entanto, ele é mais que isso, é a recuperação do espetáculo, sua caricatura: “Num quarto de hora a prisão mudou-se em teatro, íamos assistir a uma comédia” (RAMOS, 1987b, p. 128).

É que a prisão não se mudou em teatro, ela é o teatro, o espaço da representação por excelência. Ali onde cada um parece perder o seu papel social e ganhar o de subordinado, na verdade, o que há é uma profusão de máscaras a cair, a se substituir, velando ou desnudando faces, a repetir os mecanismos do carnaval. Não se trata, evidentemente, do sentido de carnaval como válvula de escape das pressões sociais, alienante e alienador. Mas de carnaval enquanto espaço do duplo, do dialogismo, pois é assim que o texto concretiza a prisão enquanto espetáculo. A esse respeito, diz Kristeva: “O carnaval contesta Deus, autoridade e lei social”. E continua:

Assim, a cena do carnaval, onde a ribalta e a platéia não existem, é cena e vida, jogo e sonho, discurso e espetáculo. É, ao mesmo tempo, a proposição do único espaço em que a linguagem escapa à linearidade (à lei), para ser vivida em três dimensões, enquanto drama, o que mais propriamente significa também o contrário, a saber, que o drama se instala na linguagem (KRISTEVA, 1974, p. 78).

Aqui drama é incorporação do homicídio, cinismo, revolução. E estas são máscaras a se intercambiar em *Memórias do cárcere*, povoando a cena que “não é nem a da lei, nem a da paródia, mas sua outra” (KRISTEVA, 1974, p. 79).

O carnaval é, então, o teatro da ironia contra si e contra o outro, a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão. [...] o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez”, de que nos fala Frye (1973, p. 48). E esse mundo demoníaco, acrescenta Frye (1973, p. 49), “é uma

sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos”, onde se processa a unificação do chefe tirânico e do *pharmakós*, a vítima sacrificial. Aí, o eu vai do fundo à superfície, do baixo ao alto, do dentro ao fora, do individual ao coletivo, do reacionário ao revolucionário, estilhaçando-se, concretizando assim o *sparagmós*.<sup>3</sup> Cada face do corpo despedaçado faz-se espelho a refletir/refratar outras faces.

O discurso do avesso não quer, pois, reconstruir o sujeito em harmonia, quer-se corpo despedaçado, por isso não se completa. Ao texto incompleto corresponde o sujeito incompleto, ilustrando o que afirma Kristeva (1974, p. 79): “No carnaval o sujeito é aniquilado: aí se efetua a estrutura do autor enquanto anonimato que cria e vê criar, enquanto eu e enquanto outro, enquanto homem e enquanto máscara”.

Entre a lei da sintaxe e a sintaxe da lei estão as fendas, onde transitam os sujeitos das enunciações, a intercambiar os papéis de sujeito e objeto, como na prosódia dos paranaenses: “Nos disseram [...] no plural surgia-me pela primeira vez e a *confusão pronominal me abalava*” (RAMOS, 1987a, p. 358, grifo nosso).

É do abalo que nasce a fenda. A sintaxe é a costura forte que, no avesso, deixa ver as reentrâncias do texto, da sociedade, do eu: “Frequentemente me surgiam na alma sulcos negros, hiatos” (RAMOS, 1987a, p. 109).

E é nas fendas que se instala o outro, mesmo à revelia do eu. O singular faz-se plural, sujeito e objeto se intertrocam, mesmo num texto dado como fruto das memórias de um eu empírico, consagrado enquanto autor/autoridade. O eu, no jogo do gato e rato, ora é possuidor, ora possuído, nesse teatro/prisão tatuado no texto. A fala de Dinarte — “Queremos ir para a colônia. Queremos ir para a colônia de Dois Rios. Queremos” — é a fala incômoda do sujeito que fala pelos outros: “Deviam obrigá-lo a calar, avisá-lo de que não tinha o direito de falar no plural, como se nos representasse” (RAMOS, 1987a, p. 336).

Ironicamente, o narrador/escritor se vê em Dinarte e se desmascara enquanto sujeito das memórias do cárcere, dos cárceres, sujeito/objeto em toda sua estranheza familiar. Estranheza de um discurso do avesso, que leva ao (des)velamento das regras do jogo textual/social de uma época, ajudando-nos a ler a sintaxe de outras épocas. Sujeito e objeto intercambiam seus lugares e papéis, incomodando narrador e leitor, concretizando o jogo de gato e rato na

---

<sup>3</sup> É interessante observar a possibilidade de uma leitura lacaniana a partir dos elementos aqui levantados, concretizando a teoria do *corps morcelé*.

superfície e nos bastidores dessa escrita/teatro, em que os corpos se dão em espetáculo.

Mantendo a ideia do teatro que marca nossas reflexões nos anos 1990, importa ressaltar na escrita de Graciliano o aspecto farsesco do jogo entre prisioneiros e militares na cena descrita no capítulo 22, do segundo volume das *Memórias do cárcere*, onde se arma o cenário com “móveis toscos, um tablado cercado de ‘mantas e lençóis’”, “seguros a cordas presas às paredes e às janelas” (RAMOS, 1987b, p. 286). Seguem-se a pantomima dos gestos do “juiz”, como o de folhear papéis e a roupa, como o “paletó negro, uma pasta de algodão na gola, fingindo arminho” (RAMOS, 1987b, p. 287). À representação dos prisioneiros se misturam atos dos guardas em seu papel de controle e cerceamento, tudo narrado com uma ironia fina, que desloca “as tradições ocidentais”. Os termos “espantalho sombrio”, “resmungar uma extensa arenga”, “ordem pastosa”, “gorgorejo rouco”, “diálogo cheio de quiprocós”, entre outros, por meio de aspectos visuais e sonoros, desnudam a farsa social dentro e fora da prisão: “As cortinas cerraram-se. A plateia ria. Na saleta do café, os guardas riam” (RAMOS, 1987b, p. 290).

Graciliano e outros eram chamados comunistas. Lembramos com Agamben (2013) que “o ser dito — a propriedade que funda todos os pertencimentos (o ser-dito italiano, cão, comunista) — é, de fato, também aquilo que pode colocá-los todos radicalmente em questão.” Daí a ideia de dispersão que se conjuga com o regime da letra morta (RANCIÈRE, 1995), impertinente e indomável, figurada no *trickster* ou no vagabundo (AGAMBEN, 2013, p. 19). Essa relação está também em Rancière (1995, p. 10): “Assim se proclama, interminavelmente, a doença da escrita: doença da circulação desses corpos incorporais que devolve à própria condição do corpo comunitário”.

Rancière (1995, p. 27) ressalta que a

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem dos discursos e a ordem dos estados.

Voltemos à ideia do teatro, lembrando, ainda com Rancière (1995, p. 41), que “A literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo”. A literatura de Graciliano arma o palco de

que participam o narrador, as personagens — autoridades e vagabundos —, ele autor e nós leitores, em uma multiplicação de papéis no jogo de gato e rato.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Viana. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197–222. (Obras escolhidas, v. 1)
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Tradução de Mônica Siqueira de Barros e Zilda Pinot. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. História da violência nas prisões. Tradução de Lígia Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente*: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, 1987.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp, 1992.
- POLLAK, Michael; HEINICH, Nathalie. Le témoignage. *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, Paris, v. 62, n. 1, 1986.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, v. 1–2.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1987, v. 1.

Recebido em 20 de março de 2017.  
Aprovado em 22 de abril de 2017.

## Resumo/Abstract/Resumen

### **Escritas das asperezas: uma leitura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos**

Ivete Lara Camargos Walty

Partindo de três verbos utilizados no último parágrafo do primeiro capítulo de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos — esgueirar-se, fugir, esconder-se —, reveladores de um jogo montado pelo eu textual, interessa-me investigar, na construção do texto, a posição do narrador. Considerando o discurso como lugar de interação entre o social e o individual, onde eus diversos circulam entre a lei da sintaxe e a sintaxe da lei, importa examinar o trânsito desse eu, ora possuidor, ora possuído no jogo do gato e rato, nesse teatro/prisão tatuado no texto, um jogo a (des) velar suas regras. Tomando a cadeia e seu espaço como metonímia de espaços outros, investigo como o corpo mutilado e o edifício social carunchado fazem-se escritas das asperezas. Não apenas das asperezas da sociedade, mas também das asperezas do eu, metaforizadas pela boca seca, pela palavra áspera, pela escrita morosa, difícil, metaforizado pelo abscesso que se desenvolvia debaixo da unha do indicador, concretização do abscesso social e existencial.

**Palavras-chave:** escrita da prisão, jogo textual, lei da sintaxe, sintaxe da lei.

### **Writings of roughness: a reading of *Memories from Prison*, by Graciliano Ramos**

Ivete Lara Camargos Walty

Starting from three verbs used in the last paragraph of the first chapter in the book — sneak, escape, hide — revealing of a game set up the the textual “I”, I am interested in investigating, within the text construction, the position of the narrator. Considering the discourse as the place of interaction between social and individual, where multiple “I’s” move, between the syntax of law and the law of syntax, the goal is to examine the transit of this “I”, sometimes owner, sometimes owned by the cat and dog chase, within this playwright/prison imprinted in the text, a game which (un) veils its rules. Viewing the prison and its space as a metonymy of other spaces, I explore how the mutilated body and the plagued social construction become writings of roughness. Not only roughness from society, but also that of the “I”, translated into the dry mouth, the rough word, the slow, difficult writing, as well as into the abscess growing under the index finger nail, a materialization of social and existential abscess.

**Keywords:** writings from prison, textual game, syntax law, law of syntax.

**Escritas de las asperezas: una lectura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos**

Ivete Lara Camargos Walty

Partiendo de tres verbos utilizados en el último párrafo del primer capítulo de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos: escabullirse, huir, ocultarse, reveladores de un juego montado por el yo textual, me interesa investigar, en la construcción del texto, la posición del narrador. Considerando el discurso como lugar de interacción entre lo social y lo individual, donde los diversos circulan entre la ley de la sintaxis y la sintaxis de la ley, importa examinar el tránsito de ese yo, ora poseedor, ora poseído en el juego del gato y ratón, en ese teatro/prisión tatuado en el texto, un juego a (des)velar sus reglas. Tomando la cárcel y su espacio como metonimia de otros espacios, investigo como el cuerpo mutilado y el edificio social gorgojado se hacen escritos de las asperezas. No apenas de las asperezas de la sociedad, sino también de las asperezas del yo, metaforizadas por la boca resequida, por la palabra áspera, por la escritura lenta, difícil, así como por el absceso que se desarrollaba por debajo de la uña del índice, concretización del absceso social y existencial.

**Palabras clave:** escritos de la cárcel, juego textual, ley de la sintaxis, sintaxis de la ley.