

indistintas. E caminha lento, de cabeça baixa. O que o caracteriza é o hábito de mexer os beiços para dentro, como se tivesse vontade de comê-los. Fora isso, um vivente apagado. Antes de conhecê-lo, arranjei meio de ir a uma festa e surgiu na sala de jantar vestido no smoking. Foi um escândalo: d. Aurora e a viúva do 4 assustaram-se.

Hoje isso não me satisfaria. O meu desejo é convencer Silveira Pereira de que sou um intelectual. Ao sentar-me à mesa, desdobro tiras escritas em cima do prato. Toda a gente vê logo que são originais para a composição. O jornal, sim senhor. Tenho gritado tanto que me comprometi, acabarei realizando o projeto longamente divulgado. Publicarei dois ou três números, o suficiente para justificar a propaganda. Sairão os artigos dos colegas e sairá o conto que Silveira Pereira leu e me restituiu em silêncio. Estará ruim demais o conto? Ou será que Silveira Pereira não entende disso?

De qualquer forma o homem esquisito me atrapalha. Farei novas tentativas, escreverei outros contos, que não me darão nenhuma vantagem. Talvez deem desvantagem, uma reprovação, porque enfim estou cru. Além disso minha mãe e meus tios xingam sempre os literatos. Devem ter razão. Mas não importa. Vou fazer outros contos, que mostrarei a Silveira Pereira. Preciso conhecer a opinião de Silveira Pereira.

Posfácio

LETÍCIA MALARD

A primeira edição desta obra apareceu em 1947, pela José Olympio, reunindo contos publicados esparsamente e — exceto dois deles — já tendo integrado outros livros. A coletânea de contos anterior (1945), da editora Revista Acadêmica e intitulada *Dois dedos*, contém dez dos treze contos de *Insônia*. Ali não se incluem “Luciana”, “A testemunha” e “Uma visita”. No ano seguinte (1946) “Luciana”, além de “Um ladrão” e “Minsk”, foi inserido numa antologia do escritor, *Histórias incompletas*, da Editora Globo. Assim, somente “A testemunha” e “Uma visita” eram inéditos em livro quando Graciliano deu a forma definitiva de seus contos com o título *Insônia*, o mesmo da primeira narrativa do volume.

Segundo o *Catálogo de manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos* (Edusp, 1992), as primeiras publicações esparsas dos contos são:

“Insônia”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 6177, 30 jun. [?] 1939; “Um ladrão”: *Brasil Novo* [Rio de Janeiro], 1º. jun. 1939, com o título “Uma página inédita de Graciliano

Ramos”; “O relógio do hospital”: *La Prensa*, Buenos Aires, 24 out. 1937; “Paulo”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1937; “Luciana”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1940; “Minsk”: Suplemento Literário de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1941; “A prisão de J. Carmo Gomes”: *La Nación* [Buenos Aires], 1º. jan. 1940, traduzido para o espanhol com o título “La prisión de J. Carmo Gomes”; “Dois dedos”: *A Tribuna*, Santos, 9 dez. 1945; “A testemunha”: *Revista do Brasil*, ano I, n. 1, Rio de Janeiro, jul. 1938; “Ciúmes”: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 out. 1938; “Um pobre-diabo”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1937; “Uma visita”: *Revista do Brasil*, ano II, n. 9, Rio de Janeiro, mar. 1939; “Silveira Pereira”: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1938.

Existem pequenas discrepâncias entre esses dados e aqueles que se estampam em alguns estudos sobre o escritor, especialmente no que se refere a publicações anteriores no estrangeiro. De qualquer modo, os contos foram publicados durante nove anos: de 1937 — quando Graciliano, preso como comunista em 1936, foi libertado — até 1945. Se se compulsar o mencionado Catálogo também quanto às datas da conclusão de cada texto, estas vão de 1935 a 1941, com divergências pouco significativas.

À exceção de “Dois dedos”, datada de 1935, quando o escritor ainda residia em Alagoas, as narrativas tiveram sua formatação no Rio de Janeiro, a partir de 1936. “O relógio do hospital”, “Paulo” e “A testemunha” foram elaborados na prisão, em dependências especiais: a chamada Sala da Capela — “lugar de reclusão de burgueses e professores da Universidade”, usando as próprias palavras de Gra-

ciliano em *Memórias do cárcere*. As demais histórias foram escritas nos cinco anos que sucederam à libertação.

A crítica do livro *Insônia* — muito parcimoniosa, convém lembrar — tem destacado seu profundo caráter psicológico e psicanalítico; a compulsiva introspecção dos narradores, que leva à retórica da repetição e à predominância do monólogo interior; a temática colada em fatos reais vividos pelo próprio Graciliano, os quais muitas vezes o perseguiram obsessivamente; a inferioridade estética — quando se comparam os contos aos romances — devido à premência financeira de escrever e publicar “qualquer coisa”, no tempo de prisioneiro e nos anos subsequentes. Graciliano tinha o hábito de burilar em excesso os seus escritos, o que nem sempre foi possível fazer para manter-se e à família nos primeiros tempos de liberdade. Ainda assim, reconhece-se nessas “quaisquer coisas” a marca registrada do escritor ímpar, criador de uma literatura capaz de ombrear com a melhor que o século XX produziu na América Latina.

Chegou-se a dizer também que, à semelhança do que ocorreu com *Vidas secas*, um romance-montagem de contos, as narrativas curtas de *Insônia* poderiam ser vistas como “anotações” para futuras narrativas longas ou pedaços delas. É certo que os contos “O relógio do hospital” e “Luciana” têm continuidade nos contos seguintes — “Paulo” e “Minsk”, respectivamente. “A prisão de J. Carmo Gomes” parece ser o primeiro capítulo de um texto maior, cujo segundo capítulo ficou incompleto. E mais: as partes III e IV desse mesmo texto apareceram na revista *Colóquio-Letras*, n. 3-4, Lisboa, set.-dez. 1971,

com apresentação do gracilianista português Fernando Cristóvão.

Contudo, o que nos parece fundamental hoje é tentar compreender as narrativas que compõem o livro em sua modernidade cultural e política, articulada com as condições do Estado, à época de sua produção e primeira publicação. Ora, Graciliano escreveu e publicou de modo avulso quase todas essas narrativas na década de 30, uma das mais ricas e contraditórias da política e da cultura brasileiras. Por um lado, tem-se a Revolução de 30 e a consequente reordenação das forças oligárquicas da República; a Revolução Constitucionalista de 32, jogando temporariamente no isolacionismo o poderoso estado de São Paulo; e, principalmente, a ditadura do Estado Novo, de 37 a 45 — período em que o intelectual alagoano escreveu boa parte desses contos e publicou-os todos, vários deles sob o tacão da censura do Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939. Porém, antes do golpe de Vargas, o escritor já tivera seu golpe de sorte: havia publicado seus romances, exceto *Vidas secas*, que surgiu em 38.

De *Insônia*, a única história confessadamente do período nordestino é “Dois dedos”, a primeira a ser escrita (1935), mas publicada dez anos depois. No conto, o médico e amigo de infância do governador — dois dedos, unha-e-carne com ele — vai ao palácio para uma simples visita e acaba comportando-se em reversão de expectativa. O médico reconhece o seu *gauchismo* em matéria burocrática, dizendo-se incapaz de redigir telegramas a ministros, até mesmo “cartões vagabundos” a chefes políticos da roça, como fazia o governador. Todavia, “uma

sinecura” se lhe desponta no horizonte. Aí já se coloca a questão do patronato do Estado, condizente com o que se verá mais adiante, no Rio de Janeiro, através da política cultural do ministério Capanema.

O Rio — novo “lar” de Graciliano a partir da segunda metade da década — tentava entrar a todo vapor na modernidade arquitetônica e artística. Entretanto, o objetivo dessa modernidade não consistia em dotar-se a capital de obras cidadãs, tais como conjuntos habitacionais, escolas, casas de cultura e lazer. O Estado conservador não era atento a tais realizações beneficiadoras das camadas de baixa ou nenhuma renda. Na capital da república, o centro das discussões sobre o novo em meados de 30 era a polêmica em torno dos projetos para a edificação do prédio do Ministério da Educação e Saúde, tendo-se, inclusive, anulado um concurso para tal, pois dele foram alijados os modernistas. Da mesma forma, para a construção da Cidade Universitária houve até uma proposta de erigi-la sobre a água, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Quanto à nova Esplanada do Castelo, apresentaram-se ideias arquitetônicas mirabolantes, mas imbuídas da mais radical modernidade.

Mauricio Lisovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, em texto introdutório a seu livro *Colunas da educação* (1996), que versa sobre o projeto construtor do Ministério e de seu acervo, revelam que, em 1935, o *slogan* do ministro Capanema era considerar a valorização do homem brasileiro como um projeto cultural. Isso se evidencia nas representações pictóricas e esculturais do acervo do edifício, que também foram objeto de concurso. Porém, na disputa da arquitetura, os modernistas perderam. Capanema des-

considerou o resultado do concurso para o projeto do prédio e chamou Lúcio Costa, o qual, por sua vez, convidou Le Corbusier para emitir parecer sobre um novo projeto e colaborar nos planos da Cidade Universitária. Os assessores do ministro eram, além de Rodrigo Melo Franco de Andrade, os poetas modernistas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Uma carta de Lúcio Costa a Le Corbusier datada de 26/06/1936, transcrita no livro de Lissovsky e Sá, demonstra a perfeita integração de ações entre a literatura, a arquitetura e, por extensão, outras artes, sob o signo da modernidade patrocinada pelo Estado conservador. Escreve Costa a Corbusier:

Em setembro de 1935, sou chamado ao Ministério da Educação. É que o ministro Capanema tem, como chefe de seu gabinete, Carlos Drummond de Andrade: um poeta — quer dizer, alguém que, como Bandeira, tem o sentido profundo das “realidades verdadeiras” e sabe no-las transmitir (não se conclua daí que os poetas crescem aqui como cogumelos; muito ao contrário, eles são três ou quatro para 8.522.000 km²) [...] [Drummond] interveio a meu favor junto ao ministro [...] (o projeto classificado em primeiro lugar é simplesmente idiota). [...] encomenda um novo projeto a mim e a outros arquitetos, cujos nomes o senhor já conhece. (p. 93)

Terminada a polêmica e iniciada a construção, passou-se a discutir o acervo, abrindo-se edital para a arte-símbolo da-

quele homem brasileiro valorizado por Capanema: murais, azulejos, esculturas e jardins. Os artistas selecionados foram Portinari, Brecheret, Giorgi e Burle Marx, entre outros.

Assim, o Rio da década de 30 vivia ambigualmente um duplo conflito de modernidade em matéria de política e de cultura. Em um ângulo, nascia o novo sistema republicano que, a partir do Tenentismo e sob o pretexto de liquidar com a República Velha, tinha tudo para caminhar a largos passos no rumo do regime ditatorial, o que vem a concretizar-se em 37: República Nova — Estado Novo, que nada trazia de modernidade em termos estritamente políticos, em que pesem as medidas populistas levadas a efeito por Getúlio Vargas — o “Pai dos Pobres” perseguidor incansável dos comunistas e, por tabela, do Socialismo.

No ângulo oposto, no bojo do retrocesso político instalou-se um grande surto de modernidade, no planejamento arquitetônico e seus apêndices-objetos de arte em espaços da capital republicana, imprescindíveis a qualquer modernização da metrópole nos anos 30, com o aval de poetas modernistas: construção suntuosa para abrigar a burocracia da educação e da saúde, novas instalações para o saber acadêmico e modificação da paisagem urbana em redutos do seu centro histórico.

Ana Maria de Moraes Belluzo apontou o conflito em “A modernidade como paradoxo. Modernidade estética no Brasil”, ensaio que integra a obra coletiva *Modernidades tardias* (1999). Segundo ela, a contradição é o fundamento da modernidade. Reconhecer criticamente essa contradição poderá ajudar a compreender as experiências artísticas

no Brasil da primeira metade do século XX. O desafio existente na confrontação entre atraso e progresso, encontrável nas produções brasileiras de arte entrevisto por Belluzo na análise do quadro de Guignard "A família do fuzileiro naval" (1938), pode ser importado para as práticas sociais mais amplas. É o caso, por exemplo, da cooptação de artistas e intelectuais de esquerda para o trabalho de sustentação da credibilidade política e cultural do período imediato ao da implantação do Estado Novo e o deste propriamente dito, "endurecendo sem perder a ternura".

A paradoxal definição de "reformismo conservador" das elites estatais de final do século XIX, divisada por Andrián Gorelik em cidades latino-americanas, assenta como uma luva no Rio de Vargas: seus agentes profissionais mais conceituados são esquerdistas ou simpatizantes da esquerda, mas se colocam a serviço do sistema, fazendo as necessárias concessões para conseguirem obter o novo em matéria de arquitetura, urbanismo e criação de objetos estéticos. Além dos resultados vantajosos conseguidos, preparava-se também um futuro brilhante para aquilo que se poderia chamar de "arquitetura, urbanismo e arte estatais": alguns desses agentes de 30 — destacando-se Lúcio Costa e Oscar Niemeyer — nos anos 50 serão os maiores esteios da modernidade tardia porém democrática de Kubitschek, na concepção e realização de Brasília.

No campo literário dos anos 30, o panorama não era diverso, com vários escritores e intelectuais divididos entre a filosofia do poder conservador e suas convicções políticas progressistas. Em *Intelectuais à brasileira* (2001), Sérgio Miceli, analisando o Estado como árbitro em as-

suntos culturais naquela época, afirma que a "gestão Capanema erigiu uma espécie de território livre refratário às salvaguardas ideológicas do regime, operando como paradigma de um círculo de intelectuais subsidiados para a produção de uma cultura oficial".

Assim, a saga de *Insônia* vai trabalhar e metaforizar, em diversas perspectivas, algumas polarizações da modernidade em 30, tais como: o intelectual cidadão prestando contas à repressora burocracia estatal em face dos progressos e retrocessos dos movimentos políticos e suas consequências; as tensões entre Arte moderna e Estado conservador; o Eu, prisioneiro agonístico em face da liberdade de um Outro não humano, palco e rede da necessidade de convivência com os humanos — a cidade/hospital, contraface da cadeia, excrescência da urbe.

Em seu primeiro ano de Rio de Janeiro, o preso Graciliano vivenciou apenas a agonia do retrocesso político estatal, sendo-lhe a cidade enquanto instituição um componente do imaginário para a própria sobrevivência física e psicológica. Assim a introjetava como espectador, assim a representava na literatura, conforme testemunha em *Memórias do cárcere*. Aí dá notícia dos contos que vinha escrevendo, contos em que a cidade nordestina do passado se sobrepõe àquele Rio pré-Estado Novo, nada moderno socialmente falando, que ele via e ouvia através das grades: notícias sombrias, "os casebres do monte, os indivíduos que subiam e desciam a ladeira vermelha, [...] barracos ocultos na folhagem, o burro e a cabra imóveis, transeuntes a descer, a subir". Confessa-se angustiado pelas insistentes lembranças da cirurgia sofrida anos antes,

comparando a situação passada com a presente: numa cadeia, onde também adoece. Para livrar-se das recordações, projeta escrever “O relógio do hospital” e “Paulo”. Em *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda revela como esses contos evocadores do passado não registram “uma repetição reprodutora, reterritorializante”. Neles, “a lembrança do passado é vivida contemporaneamente com o presente histórico e nele e por ele adquire sua razão de ser”.

Em “O relógio do hospital”, as batidas do relógio contraponteiavam com evocações regressivas à infância, com o espaço interno do hospital/da cadeia e seus viventes, e com o espaço exterior de uma cidade anônima e povoada de tipos característicos. A paisagem humana e a paisagem urbana se mesclam: o narrador diz que as individualidades “não se distinguem das árvores, dos telhados, do céu, das igrejas”.

Em “Paulo”, o narrador deseja livrar-se da presença exasperante de seu duplo, para usufruir de uma cidade inominada, onde entrará nos cafés, conversará sobre política e irá com sua mulher ao cinema duas vezes por semana. No romance *Vidas secas* a cidade grande é ícone da esperança assentada na escolarização e na velhice tranquila, únicas saídas do círculo vicioso da miséria. Nesses dois contos a urbe é tão somente o espaço utópico da saúde e da liberdade.

“A testemunha” é uma narrativa que envolve questões judiciais e que, portanto, reduplica sob certo aspecto os anéis das anteriores. Nucleariza-se na burocratização do crime: da mesma forma que Graciliano não sabia ao certo as razões políticas que o levaram à prisão, seu prota-

gonista é intimado a depor, inutilmente porque ignorante dos fatos que envolvem o assassinato na vizinhança. O depoimento é transcrito numa “linguagem desconhecida”, levando o depoente a não reconhecer as próprias palavras. Situação kafkiana, tal como a de Graciliano e de Fabiano, que afirmam desconhecer o verdadeiro motivo de sua prisão, que são enganados pela parolagem incompreensível do pessoal da cidade, do Estado opressor. Concluído o depoimento, Gouveia sai às pressas para a rua. Apesar do fervilhar de gente da cidade e alguém pisando no seu calo — pisada que o alegra ao invés de irritá-lo — no burburinho urbano “estava livre das mentiras e das ciladas”.

O contato de Graciliano com o Rio, tão logo posto em liberdade, fará transformar também as coordenadas de seus contos. Ao contrário das narrativas concluídas na cadeia, as desse tempo retratam os diversos conflitos político-ideológicos de uma cidade hostil e ameaçadora que o escritor precisa enfrentar. Uma urbe que, para ele, imediatamente nada terá de modernismos. Na ficcionalização de Silviano Santiago, *Em liberdade*, ele a vira apenas em carro fechado, nas transferências de cadeia, mal podendo perceber as diferenças entre o Rio de 30 e o Rio onde morou nos anos 14-15. Depois de solto, além do encanto de Graciliano — comedido como tudo era nele — diante do mar, há certo prazer no encontro com o modernizador da cidade — o ministro Capanema — mesmo resguardando o agudo senso crítico ao governo Vargas.

Para sobreviver, o escritor começa a escrever artigos e novos contos. Dois meses depois de libertado conclui “Um

pobre-diabo", em que um pobre-coitado vai pedir emprego a um político governista e influente — retormando o tema de "Dois dedos". A cidade real lhe é hostil, sente-se nela um troglodita em meio a trogloditas, um "traço insig-nificante": as "pessoas que rolavam nos automóveis apa-receram-lhe armadas e ferozes". Repara na chaminé da fábrica, no arranha-céu, nos anúncios luminosos, nos ele-vadores, bondes e ônibus superlotados. Diante do deputa-do que escreve mal, sente-se injustiçado, roubado. Os medos da cidade grande, o quase atropelamento, vêm à superfície. Mas a cidade é também uma fuga para a situa-ção constrangedora: "Precisava sair dali, percorrer as ave-nidas, entrar nos cafés, abalroar os transeuntes, escutar pedaços de conversas, desviar-se dos carros, ver miudinhos os tipos imponentes e dominadores".

Temeroso e constrangido nessa cidade hostil, ainda se inspira em episódios da cadeia para o conto "Um ladrão", que é a literarização de um dos "causos" divertidos de Gaúcho, gatuno e companheiro de carceragem. A partir daí, Graciliano e suas personagens começam a abrir-se para um certo romantismo temático, para a realização de desejos antes impossíveis e, simultaneamente, para uma abertura à modernização da cidade e seus viventes, como em constante homenagem à liberdade. O ladrão romântico, a esposa pretensamente insubmissa, o jovem intelectual ávido de reconhecimento, a cantora de rádio sensual, a menina metida a moça "que sabe onde o diabo dorme".

O ventanista troca a condição de marginal por um instante de felicidade interdita, o que redundou em sua perdição. Em "Ciúmes", d. Zulmira trai o marido traidor

pecando muito por pensamentos. Em "Silveira Pereira", o estudante com pretensões a jornalista e escritor tea-traliza ocupações imaginárias diante do homem silencio-so e misterioso que não lhe dá a menor importância. Em "Uma visita", a cantora, o romancista novo e o diretor da revista vão à casa do escritor decadente e fingem ouvir-lhe a leitura monótona de um texto a ser publicado no periódico. E mais: talvez influenciado pela companhia das filhas que vieram juntar-se ao escritor no Rio após a libertação, Graciliano vem de criar uma protagonista-criança nos contos "Luciana" e "Minsk", envoltos no mes-mo clima das histórias de fada que inspiram *A terra dos meninos pelados*, ganhador do prêmio de literatura para crianças do Ministério da Educação e Saúde e publicado na revista *Pan Infantil* (1937). A aventura desejante de Luciana, usando saltos altos quando incorpora a figura imaginária de d. Henriqueta da Boa-Vista, é fugir de casa e passear sozinha pela cidade/pelo mundo afora, "import-ante, os calcanhares erguidos, em companhia de seres enigmáticos que lhe ensinariam a residência do diabo. Dobraria a esquina, perder-se-ia na multidão, olharia os objetos arrumados por detrás dos vidros". No conto-con-tinuação, o nome dado ao pássaro ganho pela menina, mesmo nome do conto, é uma das mais importantes ci-dades da então União Soviética, que Graciliano só conhe-cerá anos depois, em sua maior aventura político-cultural, rememorada em *Viagem* (1954).

Não é gratuito o fato de ter sido escolhido o conto "Insô-nia" para abrir o livro e lhe dar o título. O estatuto canônico dessa narrativa para a escrita de Graciliano fundamenta a

escolha: visto nos termos da crítica tradicional, o conto chegaria ao limite do construtivismo psíquico, assimilador do tempo de homens partidos e corroídos, do espaço das articulações entre o homem e seu duplo, do flutuar entre a razão e a loucura num mundo de pesadelos e de ilusões perdidas. Entretanto, faz-se necessária uma repolitização no modo de olhar essa narrativa. Vejo-a como uma espécie de hipertexto dos contos do livro, arquivo somente leitura de corte-cópia dos textos que o compõem. A voz aterrorizadora bipolarizada “sim, não”, torturantemente repetida vinte e duas vezes no conto, em diapasão com o “um, dois, um, dois” da marcha militar, é o tique-taque do relógio do hospital, a bipartição narrador/Paulo, a saída e o retorno do ladrão, os dois dedos unidos/desunidos do governador e o amigo de infância, Luciana e dona Henriqueta da Boa-Vista, a vida e a morte do periquito, o escritor decadente e o escritor novo, o pobre-diabo e o deputado, o marido e o Outro imaginário de Zulmira, o universitário e Silveira Pereira, a testemunha que nada testemunha, o integralismo e o comunismo na prisão de Gomes. Essa hipertextualização pode ser lida como alegoria dos conflitos e contradições político-culturais da década de 30, dos quais Graciliano foi importante agenciador e agente.