

Graciliano Ramos
e o desgosto
de ser criatura



Universidade Estadual de Santa Cruz

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

JAQUES WAGNER - GOVERNADOR

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

OSVALDO BARRETO FILHO - SECRETÁRIO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

ADÉLIA MARIA CARVALHO DE MELO PINHEIRO - REITORA

EVANDRO SENA FREIRE - VICE-REITOR

DIRETORA DA EDITUS

RITA VIRGINIA ALVES SANTOS ARGOLLO

Conselho Editorial:

Rita Virginia Alves Santos Argollo – Presidente

Andréa de Azevedo Morégula

André Luiz Rosa Ribeiro

Adriana dos Santos Reis Lemos

Dorival de Freitas

Evandro Sena Freire

Francisco Mendes Costa

José Montival Alencar Junior

Lurdes Bertol Rocha

Maria Laura de Oliveira Gomes

Marileide dos Santos de Oliveira

Raimunda Alves Moreira de Assis

Roseanne Montargil Rocha

Sílvia Maria Santos Carvalho

JORGE DE SOUZA ARAUJO

Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura

2ª Edição



Ilhéus-BA



Editora da UESC
2014

Copyright ©2014 by
JORGE DE SOUZA ARAUJO

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - EDITORA DA UESC

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio,
seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Depósito legal na Biblioteca Nacional,
conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

PROJETO GRÁFICO E CAPA
Deise Francis Krause

IMAGENS
Retiradas do site www.morguefile.com

REVISÃO
Maria Luiza Nora
Roberto Santos de Carvalho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A663 Araújo, Jorge de Souza.
 Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura /
 Jorge de Souza Araújo. – 2. ed. – Ilhéus, BA : Editus,
 2014.
 296 p.

Inclui referências.
ISBN. 970-85-7455-352-8

1. Ramos, Graciliano, 1852-1953 – Crítica e inter-
 pretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica.
I. Título.

CDD 869.909

EDITUS - EDITORA DA UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Jorge Amado, km 16 - 45662-900 - Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5028
www.uesc.br/editora
editus@uesc.br

EDITORA FILIADA À


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



A Daise Rocha, Jasiel Machado e Joilson Rocha, agradecendo encarecidamente o enorme esforço de acompanhar-me nas lides cibernéticas de recomposição deste livro em sua segunda edição.

A Carla, que comigo penou trinta dias de forçada exclusão dos vivos encontros que me mantêm hoje cada vez mais atento à sensibilidade.

SUMÁRIO

A paixão de ler Graciliano	9
Por princípio	15
Graciliano Ramos: a busca do essencial no depoimento humano	23
Os Romances	65
Os Contos	171
As Memórias	209
As Crônicas	235
As Cartas	257
A Viagem	277
Por fim	287
Referências	291



A paixão de ler Graciliano

VALDOMIRO SANTANA

À medida que eu ia lendo o texto da primeira edição deste livro, que focaliza o conjunto da obra de Graciliano Ramos — a qual leio há 53 anos, desde que era um menino de 13, e sempre com a sensação de leitura única, por ser cada vez a primeira e cada vez a única —, vários aspectos da criação do grande escritor alagoano iam se revelando, ora novos, ora renovados, porque percebidos de ângulos os mais surpreendentes, ora em sua relação de troca ou de ressonância mútua.

A abertura do primeiro capítulo, por exemplo, em que Jorge de Souza Araujo assinala [grifo meu]: “Na obra de Graciliano Ramos predomina quase sempre *o filtro da memória desconfortável da condição humana* [...]”

De pronto, a agudeza dessa percepção e no limiar do que se propôs o autor em sua abordagem, começou a dialogar com dois ricos registros interpretativos, um de Otto Maria Carpeaux num artigo, “Visão de Graciliano Ramos” (publicado no *Correio da Manhã* em 28 de março de 1953, oito dias depois de morto, aos 60 anos, o autor de *Angústia*), e outro de Osman Lins, também num artigo (1972), “Graciliano e seu mundo” (In: *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1977).

Eis, ao começar dizendo que Graciliano é muito meticoloso, o que sublinha Carpeaux:

Quer eliminar tudo o que não é essencial, as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, capítulos inteiros, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo: para guardar apenas aquilo que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o elemento “lírico”. O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas [...]

E Osman Lins:

Não se imagine que “escritor” é simplesmente quem publica livros, pertence a academias, mexe com repartições chamadas culturais ou, mesmo, qualquer autor premiado em concursos literários. Não é chegando ao bispado, ou ao papado, ou mesmo comendo gafanhotos no deserto que se alcança a santidade. A coisa é mais séria e muito mais profunda do que isso. A briga do escritor é uma briga essencial, uma briga de vida ou morte, uma briga com a palavra e aí nada mais conta, nada. Graciliano Ramos foi um desses.

Diz muito esse diálogo de Araujo com Carpeaux, a uma distância de mais de cinquenta anos, pois seu livro saiu em 2008, e com Osman Lins, quase quatro décadas depois, quando o escreveu. Diz muito porque só faz iluminar o campo semântico de três palavras em seu devir de signos: *filtro* [da memória], *eliminação* [de tudo que não é essencial], *briga* [de vida e morte com a palavra].

Justo por isso, ensaios e estudos críticos quando criativos — nos quais a qualidade da escrita nos prende,

que nos instigam, portanto, a pensar — podem ser lidos com o mesmo prazer com que lemos autênticas obras de ficção ou poesia.

É o caso deste livro.

Trata-se de um ensaio, provavelmente o primeiro sobre toda a obra de Graciliano — os romances, contos, memórias, crônicas, cartas, a viagem, e nesta ordem. Um projeto ambicioso? Sim. E a ambição, porque legítima, é um dos méritos deste livro, em cuja elaboração o autor, que é também historiador da literatura, professor em cursos de graduação e pós-graduação em Letras, dramaturgo, ficcionista e poeta, prova que a análise literária pode ser criativa — e não uma chatice.

Análise, neste livro, no sentido preciso do termo, como exame cuidadoso da tapeçaria que são todos os textos de Graciliano, publicados quando vivo o escritor e postumamente. Análise à qual se ligam intimamente o comentário e a interpretação. Daí, mais um dos méritos do paciente trabalho de Araujo: mostrar com argúcia o juízo equívoco dos críticos em relação a *Caetés* (1933), o primeiro romance de Graciliano, e aos contos de seu livro *Insônia* (1947).

A paixão da leitura, o desvelo de acompanhar cada fio da tapeçaria, perceber como cada um vai se compondo e tramando com inúmeros outros, foi o que levou Araujo ao fio invisível, porém não oculto, da criação de Graciliano: “evitar que o leitor de sua obra seja um mero receptor (receptador, inclusive) passivo, incharacterístico, informe, antes promovendo-o a agente de seu próprio destino e discurso, leitor atento, crítico, coautor”.

A um leitor assim o que Graciliano expõe sem rodeios é “um país — e um Nordeste, mais agudamente — que sangra (e se avilta e se anula) por todos os poros”. Pois, como advertiu Gide, é com belos sentimentos que se faz a má literatura.

Infância é, dos livros de Graciliano, aquele em que há uma película de nada entre a memória e a ficção, e sobre o qual disse ser “um retrato da bárbara educação nordestina”; em que a escrita é a curva maior de seu tempo de vida e o corte mais fundo. Curva e corte que evocou para reencontrar o movimento de sua reflexão existencial. Foi, por isso, o homem e escritor que foi, apenas a partir e em função de suas possibilidades. Ou do alargamento de seu campo do possível. Não por outro motivo, escrever para ele era filtrar a memória desconfortável da condição humana, eliminar tudo que não é essencial para chegar a um lirismo que não dissolve em canto o mundo das coisas, lutar sem trégua com as palavras, posto que não há arte da morte. Escrever assim nos faz lembrar de Vicente Aleixandre, que, num de seus poemas, diz sentir “bajo la piel alada el duro hueso insobornable”.

Em carta de 23/11/1949 a Marili Ramos, sua irmã, que pensava em se dedicar à literatura, Graciliano faz esta reflexão:

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é carne, é sangue. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. [...] 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.

Escrever, em suma, porque a literatura, em vez de se encerrar na (pretensa) pureza do que se chama obra, não é outra coisa senão experiência e movimento da própria vida. Cria — mais do que expressa — *uma* vida. E, em consequência, por ser o que aumenta nossa potência de criar, de agir, de viver, de resistir à morte, à infâmia, à servidão, a literatura é uma saúde, como bem observou Gilles Deleuze.

Nordestino, e de tanto carregar na massa de seu sangue o peso dessa região que universalizou em seus livros, pois nasceu em Quebrangulo, sertão de Alagoas, veio a morrer no Rio de Janeiro, onde morou 16 anos. Lá, um dia, Ricardo Ramos comentou com ele as belezas da cidade.

— Você acha mesmo? — reagiu Graciliano pai.

O filho, também escritor, devolveu a provocação:

— Então você prefere a caatinga a isto aqui?

— Prefiro, porque é mais bonita. Sinto assim.

Salvador, maio, 2013.



Por princípio,

*“escrever é produzir um leitor novo
e revelá-lo a si mesmo”.*

Umberto Eco

Voltaire diria, com outros termos, mas acusando a mesma matéria nodal das contradições, que toda verdade nova desperta desconfiança, despeito e inimizade. Já a Graciliano Ramos se aplicaria (e autoimplicaria) a defesa intransigente e radical dessa mesma verdade (antiga e jovem): com sua obra encontramos a instância da inteligência como um imperativo essencial da dignidade do espírito. E a lógica de seu pensamento abraçaria nuances imprevisíveis. Seu ateísmo, por exemplo, deslocar-se-ia do circunstancial materialista para inscrever-se na linha fronteira de um agnosticismo humanista. Ocupado no essencial, antes de refutar a existência da divindade, a lógica graciliana, ao invés da negação de Deus, buscaria a afirmação do Homem. Seria assim um ateísmo perquirido na essência repercutiva e precursora do espírito de uma nova Ilustração, neorrealista, indiretamente adotando a esquerda hegeliana das ideias estéticas e o primado da liberdade existencialista bebida em Sócrates, pré-Sartre. Graciliano seria também um empirista, kantiano ateu recusando a transcendência e, freudiano, assimilaria (particularmente em *Angústia*) o ateísmo científico moderno, fundindo a culpa e a neurose do carma religioso. Talvez se aproximasse de Dostoiévski, d'*Os irmãos Karamazov* — “Se Deus não existe, tudo é permitido” —, mas certamente

não estaria próximo de Nietzsche, ideólogo do Superhomem, eliminando/excluindo a ideia de Deus e do fraco na composição do Universo.

Estas e outras titularidades do pensamento orientam o ensaio *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura* que, a despeito do título, não confundirá a obra do escritor alagoano exclusivamente com o indelével (e nem sempre imputável) de sua biografia individual. O longo e intenso percurso de Graciliano Ramos — vida e obra entrecruzando-se sem intervalos para repensar a diversidade humana e suas teias — impõe a investigação interdisciplinar e convergente da obra como demanda dos variados campos do saber, postos em diálogo e aqui justificados como necessidade de revisão crítica e atualização da obra literária para além de conceitos e classificações. Apesar de amplamente conhecidos os romances e livros de memórias, dentre o farto material bibliográfico, pouco ainda se conhece dos livros menos abordados, o que suscitou a direção deste ensaio encaminhando-se por uma revisitação à obra em todo o seu complexo conjunto.

Essa obra e esse conjunto investigam e exprimem a realidade humana, brasileira e universal, identificando caracteres autorais e um sistema estilístico articulado de símbolos e alegorias geralmente trágicos. A dramática revelação de acontecimentos humanos entretecidos pela memória e por um inconsciente de emoção e imaginário — que, embora domados pela consciência do escritor, não se eximem em mostrar-se — parece ser a principal característica do investimento prosódico-narrativo de Graciliano Ramos. Os títulos publicados em vida (1892-1953) se reduzem praticamente à metade da produção. São quatro romances — *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938) —; três livros de contos — *Histórias de Alexandre* (1944), *Dois dedos*, publicado no mesmo ano e depois integrado a *Insônia* (1945)

e *Histórias incompletas* (1946), além do livro de memórias *Infância* (1945). Morto Graciliano e obedecidos alguns trâmites e recomendações do escritor, viriam a público *Memórias do cárcere* (1953), *Viagem* (1954), *Viventes das Alagoas* (1961), *Linhas tortas* (1962), *Alexandre e outros heróis* (1962), *Cartas* (1986) e *Cartas a Heloísa* (1994).

Nosso estudo perfila o conjunto acima, sem a preocupação nem o vazo positivista da totalidade. Antes pretende um esforço contributivo na apreensão e análise, de perfil revisitor, de uma obra tão complexa (universalizante, pois profundamente humana e brasileira) quanto desafiadora. Descrevendo a humanidade brasileira e suas imperfeições, seus desequilíbrios e (des)integridades, sem que se prenda exclusivamente a uma falsa ou precária noção de dirigismos psicológicos autobiográficos, Graciliano Ramos é narrador que faz da ficcionalidade e do extrato memorial uma complexa fusão de tempo histórico e espaço geográfico. As formas estruturais e estilísticas distinguem sua arte narrativa em novas entonações da Poética e da poética romanesca, formando conhecimentos simbólicos e alegóricos de um ser fraturado e suas deriváveis expansões e expectativas. Sob impactos da fragmentação e da dissolvência, a obra movimenta ações e recepções (de atores e cenas) metonímicas, a que o tecido estético e literário empresta forma e consistência.

Em todo o conjunto de sua produção, o narrador Graciliano Ramos desempenha função específica da alma jogral dos gregos, intermediando percepções (perspectivas, prognósticos) na tensão poética do texto e suas relações de enredamento entre os seres do relato e da leitura. A mediação também é tensa, abrigando distintas modulações de efeitos no espírito do narrador e do leitor, porque o mundo narrado apresenta-se sombrio e ilógico, conquanto denso de significantes e transparências. Nessa arte extrapadrão, o romance é núcleo, mas não

excludência. A memória, a crônica, o conto, o ensaio lhe são intercomplementares e demonstram uma eficácia constitutiva do universo das representações. Por isso nossa intenção de ampliar o espectro analítico para além do que já disseram ou como disseram os estudiosos, sem que subordinemos nosso olhar aos ecos de outras análises.

Graciliano Ramos é caso raro na literatura brasileira em que a morfologia e a sintaxe narrativas, intimamente coladas, são inseparáveis. A despeito do senso refratário do autor de *Angústia* a mímeses comparativas, algumas coincidências de domínio estilístico aproximam-no mesmo de Machado de Assis, em especial no requinte de uma linguagem *clássica*, plena de dons e sutileza irônica da profundidade psicológica. Graciliano é *clássico*, no sentido referencial de preservação de valores paradigmáticos do idioma, no que este depreende de novos recursos de anunciação, recepção e dialogismo críticos, seja em níveis estético, semântico, temático, conteudístico, ou de incorporação e disseminação agregadoras ao patrimônio da já enriquecida literatura brasileira.

Nosso modelo de análise pretende-se afastado de exegeses diversionistas, fruto e origem de simplificações. Por isso o percurso metodológico deste estudo opta por tentativas de estabelecer ramais perceptivos ampliadores da mundividência graciliana face à intrínseca insubordinação da obra às convenções narrativas extensivas até ao dito romance social “regionalista” de 30. Não nos sentindo plenamente sancionados com o empreendimento crítico sobre tal obra, buscamos imprimi-la numa operação dialética, debatendo os aspectos por ela suscitados e por alguns objetos da consideração dos seus exegetas. No que observamos de convergente ou divergente do que dela disseram, faremos reparos ou recorrência ao que nos pareça procedente e passível de reinterpretações. Encontramos sucessivos e encadeados ecos das opiniões de uns

e outros estudiosos — como se formassem patrimônio comum à exegese e ao discurso — e procuramos, sem pretensões inúteis de originalidade, uma nova maneira de perceber. Esta nossa reação foi ditada pela honestidade de princípios — que, aliás, não seria mais que uma obrigação de homenagem ao autor estudado —, uma vez que constatamos o descalabro e o *requinte* do sequestro de transcrições inteiras que desfiguram os estilos do citador e do citado. Outra observação exasperadora é quanto ao uso da grafia de *Sinhá*, ao invés de *Sinha* Vitória, uma quase unanimidade equívoca (e incômoda) de tratamento da Casa Grande à humilde protagonista de *Vidas secas*.

As formas arcaicas do idioma na linguagem popular do nordeste brasileiro, e que sobrevivem convergindo em especial nos três primeiros romances de Graciliano Ramos, presentificam um referencial a mais no extraordinário paradigma estilístico observado na obra literária aqui estudada. A despeito dessa excepcionalidade de um quase virtuose no uso estético da linguagem, e mesmo avesso ao uso de expressões adjetivas — implicitamente descrendo na força de acrescentamento ao fato e à substância das sentenças —, a verdade é que em toda a obra de Graciliano excede a utilização do adjetivo *horrível*, que chega, em alguns momentos, até a empobrecer a frase. Esta não passará de mera curiosidade num padrão de comportamento estilístico, sem dúvida, irretocável.

O que se obriga retocar é o fortuito das análises exclusivamente biográficas da obra de Graciliano Ramos. Duas evocações aqui merecem registro — e com elas encerramos esta introdução. Nélson Pereira dos Santos, que filmou com maestria *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*, conta que primeiro se interessou em adaptar *São Bernardo* para o cinema. Mas queria livrar da morte Madalena e para isso buscou o consentimento do autor. Graciliano reagiu, dizendo: “Não toque na minha história porque não

tem nada a ver uma coisa com a outra”. As razões apresentadas pelo ficcionista são reveladoras de um primor silogístico que nada tem de pessoal ou autobiográfico: *Se “a Madalena não tivesse se matado, o Paulo Honório não havia escrito o livro e eu também não teria escrito o livro, e vocês também não teriam condições de fazer filme nenhum”* (in: *Graciliano revisitado*, 1992, p. 156). Outro comovido depoimento sobre o escritor alagoano praticamente destrói a mística da inacessibilidade atea e rancorosa do criador de *Angústia*. Numa classe de estudantes de Letras, em 1987, na disciplina que estudava as *Memórias do cárcere*, o abade do Mosteiro de São Bento em Salvador, D. Timóteo Amoroso Anastácio, analisando o Graciliano ateu e descrente — que o religioso conhecera no Rio de Janeiro como Inspetor de Ensino —, o monge discreto declarou que poucos homens confessadamente católicos praticantes perfilariam tanta unção cristã em suas ações quanto o ateu Graciliano Ramos, exemplo de honradez e dignidade humanista. Essa honradez e dignidade Graciliano levaria ao seu ofício intelectual de escritor, romancista, ficcionista e memorialista. Assim também compreendemos (e o presente ensaio representa este nosso esforço) a defesa intransigente da obra de arte não submetida à rotulação de propósitos e origens, sejam eles biográficos, partidários ou proselitistas.



Caracteres Gerais
**A BUSCA DO ESSENCIAL
NO DEPOIMENTO
HUMANO**

A BUSCA DO ESSENCIAL NO DEPOIMENTO HUMANO

Entre lendário e anedótico, consta ter havido entre Otto Maria Carpeaux e Graciliano Ramos o seguinte diálogo:

Carpeaux — Do jeito que a coisa vai, vamos precisar pedir esmolas.

Graciliano — A quem, Carpeaux? ¹

Na obra de Graciliano Ramos predomina quase sempre o filtro da memória *desconfortável* da condição humana, aqui percebida como uma vista d'olhos pessimista do autor na direção diacrônica desde o passado remoto, em margens de autoimplicação e tentativas de autodesvendamento. Trata o narrador de imprimir um certo aniquilamento do *eu* onipotente, intentando restaurar imagens o mais próximo da fidelidade e o mais rigorosamente possível fiéis a si mesmas.

A literatura é, em grande parte, um exercício permanente de invocações. O escritor toma o material da vida em seu tempo e o invoca mediante evocações fragmentadas. O material em sequência é sedimentado na memória ou nas camadas mais profundas do inconsciente. Graciliano Ramos faz uso desse material como suporte ideológico, para refletir experiências e maturar sua visão de mundo. Esse esforço criador é captado (ou recuperado, reinvestido) pela linguagem, que busca preservar o

¹ De certo mesmo, entretanto, o diálogo vem reproduzido na crônica "Um desastre", de *Viventes das Alagoas*, atribuída a justaposição elíptica ao dialogismo farsesco de Pedro Lima, um dos *beiradeiros das lagoas* retratados no citado livro.

estatuto da verossimilhança, particularmente quando o registro assume a forma do memorialismo contingente. O envolvimento com o real assume, na forma ficcional, o disfarce, a dissimulação, a máscara, o embuste do real. Mas o real também é sua base, até por antinomia. Real que, para o memorialismo, é objeto de uma evocação crítica e impressiva, não raro degradada. Foi Trotsky quem primeiro lembrou o poder do real no âmbito da obra literária, dizendo que ela está impregnada das preocupações do escritor com as suas dívidas (ou seriam dúvidas?). Dívidas sociais, é claro, aí incluídas as psicológicas, o que implica um questionamento sobretudo existencial.

A aderência do texto literário ao real sofre graduações inevitáveis, o que não significa necessariamente que a obra seja uma reprodução linear das experiências pessoais do escritor. Há quem conteste, inclusive, a autenticidade do memorialismo e de seu presumível compromisso com o verdadeiro. O crítico e historiador da literatura Wilson Martins, comentando um livro de memórias de Ascendino Leite, chegou a afirmar que, em muitos casos, o memorialismo é *um exercício insincero* pelas contradições intrínsecas que destaca nos chamados *diários íntimos* — elaborados com a óbvia intenção de serem publicados. Se a obra recebe/percebe o seu primeiro impulso das experiências vitais do escritor, este, no entanto, capta a vida pela intermediação da linguagem, em cuja construção o escritor vai revelar ao leitor (receptor de experiências nem sempre passivo) o grau de sua capacidade em elaborar um universo válido ou eficaz. Impregnado na criação literária, o memorialismo está preso, num primeiro momento, à lírica, embora o chamado “eu lírico” — ou a voz do texto — não seja indispensavelmente o “eu pessoal” (nada impedindo, no entanto, a coincidência). Não é esse o tipo de memorialismo praticado por Graciliano Ramos, em cuja obra a memória viva filtra, após seleção rigorosa por parte do *eu* consciente

do escritor, elementos de composição de vidas humanas varridas pela aspereza existencial e um pessimismo contingente a esse nexos da consciência dilemática.

A natureza autodepreciativa que resulta da identidade desintegrada e do filtro da memória de um mundo em ruínas leva o narrador Graciliano a rudezas de julgamento que não admitem, em nenhuma hipótese, a autocomiseração nem a autoindulgência. Diz ele em *Infância* (22.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 12): “Datam desse tempo as minhas antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal”. Parece fora de dúvida a interferência do meio no caráter e personalidade do narrador, de igual forma como ocorre com o Fabiano de *Vidas secas*. O narrador, adulto, ser social pouco receptivo a malversações da natureza existencial, dependente das influências exercidas pelo meio, exibe-se como uma criança adequando-se às racionalizações cruéis do ambiente, às possibilidades de vida a ela oferecidas. O fato de o meio ser um dos componentes formadores de caráter e personalidade humanos, observados isoladamente perdem substância ou predicados ontológicos. Logo, não podemos contar, em termos absolutos, com a previsibilidade da construção de um perfil social e psicológico apenas com a observação de um aspecto isolado.

O perfil de caráter seco das personagens de Graciliano Ramos — especialmente, pela maior parte, constituídas como personagens-narradores — confunde-se com as aparências, um tanto míticas, que cercam a figura do escritor Graciliano Ramos — tido como arredio, ranzinza, mal-humorado. Parece também aproximar-se do retrato na parede existencial que o narrador adulto guarda do ambiente natural, quando vem a seca: “Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto

a segunda paisagem. Devastação, calcinação”. (*Infância*, Cit, p. 20). Assim, como um ser desagregado ante a paisagem (não apenas física, humana, mas também social, psicológica), o narrador documenta o mundo degradado, a desintegração da identidade ocorrendo simultaneamente com a desintegração do mundo em volta. Se o narrador, ele próprio, assim se enxerga, sobram poucas chances de que vejam diferentes as personagens que movimenta em sua ficcionalização do real.

O principal suporte da construção narrativa em Graciliano é identificar e reconhecer os limites do mundo. As impressões do narrador são guiadas por um ceticismo devastador, ceticismo arredoio que compreende o indivíduo como um ser votado à dor, de que tem poucas alternativas de contrariar, mas com quem conviverá permanentemente com um sentido de arrostoamento crítico. Poucos elementos terá o homem de remir-se do mundo concreto, parece anunciar o narrador de *Caetés* às *Memórias do cárcere*. Tal ceticismo, *malgré lui*, o aproxima de Machado de Assis, sobretudo o Machado das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Não se percebem, ou não se privilegiam, ainda que breves, momentos felizes, fugazes momentos de felicidade, sonho, ludismo ou comunhão. O azedume do adulto em Graciliano Ramos parece tingido de cinza, mas de uma exata transparência do signo romântico/estoico expresso por Alfred de Musset na conjuração do real contingente: “O homem é um aprendiz, a dor é seu mestre. E ninguém se conhece até que tenha sofrido”. Ousaríamos chamar Graciliano Ramos de neorromântico? Suportaria o Velho Graça tal achaque de julgamento, inteiramente diverso da caudal de juízos que o tomam como ultrarrealista, o Graciliano Ramos da secura de planos, do despojamento absoluto dos individualismos? Eis, afinal, uma proposta de singularidade na diferença.

Em Graciliano Ramos o sentimento prevalente é de uma autoconsciência a mais rigorosa, que abole inteiramente, num aparente contrassenso, a tristeza como marca profunda e representativa da personalidade. Esta é a saída de um *humour* irônico, via sarcasmo, contra as instituições da miséria humana, pela absoluta liberdade de consciência e sem encarceramentos morais. Por isso o sensível parece embotar-se, o relato vem por meio de um aprendizado de apreensão da vida por seu ângulo mais brusco e dilacerado. Na tentativa de restituir imagens e percepções nessa aprendizagem, a partir do reinvento da memória, Graciliano Ramos aciona o mundo íntegro, atemporal, de aparente apelo concreto, do indivíduo em crise. As recordações fotografam o caos, lembranças recortadas de sofrimentos, lapsos de humanidade adulta fixada num objeto difuso. Vê-se o mundo desintegrado refletido na desintegração do *eu* narrador, sua vida adulta alterada desde o espelho da infância irremissa. O fio condutor das lembranças é naturalmente afiado, cortado de estranhamento nas relações com os outros. Pode dizer-se que Graciliano reelabora uma inocência perdida no rigor do trágico, sem afagos, sem dispêndios sensoriais ou intelectivos. O mundo objetivo é despojado de suas galas, incorporando-se experiências desencantadas, descoloridas e anódinas.

A obra de Graciliano Ramos nos lega um feixe de desconfianças quanto à credibilidade da tribo humanoide. Todavia, se observarmos com atenção, também verificaremos o narrador dissimulado, que escamoteia (conquanto pareça escarnecer) ou tenta apagar rastros de felicidade, instantes de desejo e prazer nitidamente humanos. Tais situações são raramente evocadas, o que não significa dizer que não existam. O mais terrível filtro da memória em Graciliano deixa escapar o obscuro sentimento fecundante do desejo. Desejo de mudança, de alteridade implícita, a despeito das aparências. Neste sentido, fácil será concordar com Otto Maria

Carpeaux para quem Graciliano Ramos deixa transparecer pela humanidade um secreto sentimento de misericórdia. Não uma misericórdia inelutavelmente cristã, que resvale na autopiedade, no flagelo da compassividade doentia, mórbida, mas certamente a que, uma vez conhecidas a fragilidade essencial do homem e a inexorável perecibilidade do mundo, sustenta um espírito de grei, de solidariedade humanista.

O que singulariza a narrativa graciliana é, assim, a desagregação do *eu* em face da desagregação do mundo. O estilo será tomado estigmatizando o pitoresco, o prosaísmo emocional, a sentimentalização piegas. Aqui a literatura parece tomar a rigor o preceito shopenhaueriano do pessimismo. Com Graciliano parecemos refletir que estamos fadados à infelicidade e por isso buscamos obsessivamente o que nos torne felizes. Como se não houvesse nada mais prosaico e desprezível do que um rosto banhado de felicidade. Graciliano não ri, mas também não chora. Seu ceticismo, seu hipotético niilismo, no entanto, não cifram exclusivamente o mundo ao território do sombrio, do tenso, do irremisso. Cabe ao leitor a distensão, o compromisso com a restauração da esperança, o que valida, no nosso modo de ver, o caráter de depoimento humano da obra de Graciliano Ramos, em que pese a crueza do verdadeiro, do estoico, dos comportamentos existenciais elevados ao plano rigoroso da reflexão crítica. O pessimismo graciliano supera o enticado das polêmicas para redimensionar o discurso da obra complexa em sua escritura. Tal pessimismo tem remota familiaridade com a escola dos Cínicos, tomado não como um valor negativo na dimensão humana. Pessimismo no sentido da potencialização da vontade de transformar a condição humana, como valor permanente de questionamentos das nossas fragilidades. A obra de Graciliano Ramos encontra-se assim numa linha de inscrição semântica do pessimismo

como rede de articulações e representações, essa incapacidade congênita de acreditar na redenção humana ante seres vitimados pelas adversidades. Não como queixosos da vida, ou ressentidos pela existencialidade, mas como alguém permanentemente disponível para discutir a condição humana, percebendo o sabor trágico que existe no devir histórico de todo homem e assim pluralizar o entendimento da obra de arte literária, sem lisonjear pretensos bloqueios intelectuais em voga quando se trata de temas cristalizados em nossa cultura.

Pela expressão autoral, a obra de Graciliano Ramos propõe-se molécula incorruptível, sonda jugular no universo de percepção cética das realidades material ou sensível. O endosso de pessimismo conferido ao romancista alagoano na modernidade não parece sofrer abalos significativos. É como se documentássemos as tensões exibidas pelas personas e ações em sua obra sem o contraponto entre os objetos da realidade intrínseca e do real simbólico, interno, imaginário. Os herois (se os há) sucumbem ao inventário de malogros sub-repticiamente colados como naturais à condição humana. Isso porque a narrativa de Graciliano vai ao osso e à chaga dessa condição, resultando em outros sucessivos malogros.

Se isso se aplica aos três primeiros romances, conhecemos que se relativiza em *Vidas secas*, malgrado, talvez, a intenção original do autor. O romance dos desgraçados retirantes possui um odor de compassividade que contraria a aparência graciliana provocada por Gide, que contestava a má literatura produzida por sentimentos nobres (*C'est avec les beaux sentiments que l'ont fait la mauvaise littérature*). Com isso Graciliano sublinha a denotação excludente da emoção fácil, preferindo desnudar a miséria ética, além da física, inerente a uma humanidade esparvida e escorraçada, tangida de lógicas da perversão social que bane fraternidades do universo humano.

Formado em terso aprendizado, conquistando territórios abruptos de linguagem e absolutizando o domínio de um estilo próprio, personalíssimo, Graciliano Ramos manteve em constante grimpada os embates com a palavra escrita, luta sem testemunhas, de vida e morte, entre a palavra natimorta (a que resistia, ao limite do paroxismo) e a palavra permanentemente renovada pela constância de emendas e novos experimentos. Disso avulta alguma coisa cristalizada, a que o romancista indiretamente ajudou a edificar. Para além do formulário de etiqueta ou rótulo, a consideração da obra graciliana como pessimista se fortaleceu ao longo do tempo, categorizando-se quase como um lugar-comum. Assim percebido — mais a baixa autoestima adredemente agenciada pelo escritor, sempre desmerecendo sua obra com epítetos de baixíssima consideração —, Graciliano delegou à crítica um incômodo constrangimento: sua obra pertenceria ao contingente de ceticismo pessimista cunhado por Schopenhauer e fincado *ad nauseam* pelo melhor Machado de Assis.

O que, malgrado a tudo e a todos, termina por confinar Graciliano Ramos a um gueto de cômodo paradigma, talvez responsável pela relativa inércia de movimentos, uma vez que a blindagem de escritura pessimista inviabiliza tentativas de ultrapassagem do silêncio paralisador, impedindo novas abordagens. O que impele Graciliano em sua escritura disciplinada e vigilante é a rica estação de silêncio que a verdadeira arte literária impõe ao escritor, impedindo-lhe a falastronice estéril que, no fundo, desvia do cerne o essencial, deixando minar o ruído da fala gestual da realidade espúria. Herdeiro de Machado, Graciliano se exprimiria pela estrutura insólita, dessacralização da linguagem, revestindo-a de um domínio estilístico investido da autoconsciência, que se passa ao leitor como exposição e imposição dialetizadora e mobilizadora de reações. A infiltração na consciência do

leitor se exprime, por vezes, mediante a descontinuidade do discurso ou, pelo menos, do discurso ordenado e lógico. Porque Graciliano — como Machado de Assis que, em crônica, afirmaria que “Qualquer de nós teria organizado este mundo melhor do que saiu” — reflete a desordem aparente na estruturação da vida humana, ferindo a cicatriz e a chaga pela apostrofação infernal à brejeirice ou candidez do leitor.

Talvez por isso inúmeros observadores tenham feito confluír para a narrativa graciliana teores de pessimismo, ceticismo e até niilismo, que apontam também em Machado, ambos remanescentes do pessimismo científico de Schopenhauer. Adiante da etiqueta ou do rótulo, a cosmovisão narrativa de Graciliano Ramos revela, sim, um tom geral de ceticismo adstringente debruçado sobre um mundo que deixa se esvaírem valores fundamentais da pessoa humana. O realismo dessa obra tem sua raiz no pensamento de Eça de Queirós sobre o estilo de época e atitude estética: o realismo como anatomia do caráter. Nessa perspectiva, o neorrealista Graciliano Ramos comunga do pessimismo irônico de Machado, subvertendo pelo riso ironista as dimensões humanas e dando outra conformação ao mundo encontrado. Há que assinalar esse pessimismo (que não se confundirá com a pessoalidade autoral, em absoluto) como uma questão de ordem intelectual e dialética. O pessimismo graciliano existe para evitar que o leitor de sua obra seja um mero receptor (receptador, inclusive) passivo, característico, informe, antes promovendo-o a agente de seu próprio destino e discurso, leitor atento, crítico, coautor.

Em atenção à perplexidade convencional manifesta quando se registram ponderações polêmicas, de resto estéreis, a questão do pessimismo em Graciliano Ramos suscita, para além das contraditas opiniões e hipóteses, a possibilidade de redimensionar o discurso de uma obra

complexa e sua intrincada escritura. Existe uma diferença básica, que não seria inerte reaproximar de nossas retinas, entre pessimismo e niilismo. Pessimismo se registraria originalmente entre os pré-socráticos da escola dos Cínicos. Não é algo a ser proposto como forma negativa de contemplar os valores humanos. A dimensão humanista do pessimismo seria concebida no sentido da potência da vontade de transformar a condição humana, moeda do pensamento no câmbio de permanentes questionamentos das fragilidades individuais e coletivas.

Nesse entendimento, a obra de Graciliano Ramos se inscreve numa linha do pessimismo shopenhaueriano/machadoano. Ceticismo e pessimismo, sim. Mas não niilista, sendo imperioso perceber-se a gradação intensiva entre os termos e sua rede de articulações semânticas, sem reducionismos. Se alargarmos o horizonte semântico da expressão, perceberemos no pessimismo graciliano uma incapacidade congênita de acreditar na redenção humana, sob qualquer signo ou hipótese (religiosa, cármica, mística, apologética etc.). Graciliano descreve de alguém que se coloque genericamente como um ser vitimado pelas adversidades, como um queixoso da vida, um ressentido da existencialidade precária ou insubsistente. Seu pessimismo, porém, confia em algo ou alguém permanentemente disponível para discutir a condição humana observando o saber e o sabor trágicos no devir histórico da humanidade. E assim procede essa obra, que mais se empenha em afirmar os indivíduos humanos do que negar a sua existência suprimindo-lhes a condição desejante.

Mesmo trafegando por um pessimismo documentador de nossas ruínas (o desvixe da morte, a injustiça, o esbulho a direitos, a violência e a culpa, entre outras), as variantes das relações humanas são checadas e relativizadas na obra de Graciliano, preservando-se um projeto de restauração da dignidade dos indivíduos. Os herois

gracilianos secretamente pertenceriam, conforme Lukács, a um tipo de idealismo abstrato que não se convencionaliza ou explicita. Às personagens se aplicaria um plano de investimento psicologista típico de Machado de Assis. Mas os flagrantes percorridos pelo alagoano divergem do carioca pelo alfabeto de espantos, súbitas mortalhas, extrações de sucessivos pesadelos nem sempre acariciando remorsos. Ao invés da leveza irônica de Brás Cubas, a feroz e determinada aspereza de Paulo Honório. Como se Graciliano estivesse de acordo com a posterior provocação de Samuel Rawet: face à inconstância incendiária, ou eu me suicido ou escrevo sobre a angústia de existir. Assim exposto, Graciliano recusa a gordura pastosa de um vago primado espiritual, em proveito da espessa intimidade com a miséria ética, sem herdeiro na esterilidade de Brás Cubas e certamente tragicômicos todos, todos nós avassalados pelo mundo que desmorona à simples contemplação do real concreto. Assim realista, Graciliano assume o real pelo direito e avesso da transfiguração artística magnificamente plenificada nos textos ficcionais, nos relatos autobiográficos, nas crônicas de *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*, nas confissões sublimadas das *Cartas* e mesmo nas impressões de *Viagem*.

Graciliano Ramos, cuja sintaxe narrativa seria clássica (no sentido de referencial, de bem estruturada estética e estilisticamente) e moderna, sem nunca apartar-se de sua intrínseca nordestinidade, tem a importância da obra aferida segundo cânones da vida, da memória e história, pessoal e coletivamente. A percepção do espaço geográfico sertanejo expande-se em Graciliano Ramos à semelhança da ontologia tolstóiiana de presença política, social, cultural, psicológica e antropológica. Para utilizar uma interpretação de momento, a poeta de cordel Salete Maria da Silva, em *A mulher de sete vidas*, diz que “no Nordeste nada é reto”. Assim percebida, a narrativa de Graciliano Ramos cunha

metáforas que ampliam o real como infinito de códigos significantes. Nela o nordeste de Graciliano e de Salette reverbera de forma não linear. De *Caetés* aos títulos publicados postumamente, ressalta um Graciliano Ramos confluyente da náusea existencialista à dialética da superação, do discurso intimista agonizado pela emergência de ruínas ao amaro da intolerância, do questionamento de valores a um imprevisível realismo socialista, da crise do homem sertanejo em espaços de exclusão ao tímido lirismo, escamoteado quase ao subterrâneo expressionista. Narrador fortemente tocado pela feição memorialística na linguagem, Graciliano é reverenciado como romancista universalizante egresso da tríade regionalista, evoluindo do injustamente proscrito *Caetés* e subindo o vértice a partir de *São Bernardo*, galvanizando-se em *Angústia* e *Vidas secas*.

Na opinião do próprio Graciliano, seu livro de contos *Insônia* não deixaria grandes marcas, análise a que sucumbiria Álvaro Lins e o silêncio normalmente imposto pela crítica estandartizadora e obediente ao carisma arditamente plantado pelo romancista. As memórias de *Infância* radicalizariam a impressão (ao nosso ver, falsa) de o temperamento recluso e pouco afeito a expansões emocionais do escritor ser produto dos profundos desastres psicológicos absorvidos pelo infante Graciliano, que os repassaria ao narrador pessimista dos romances e contos, do cronista, crítico e articulista, do memorialista dos cárceres no Estado Novo e até do epistológrafo e do impressionista da *Viagem*. Desvestida desse rigor, no entanto, a obra de Graciliano Ramos revela-se o que de fato é: a busca do essencial no depoimento humano, literatura, história e testemunho em retrospectiva memorial de representações na contradita do discurso do poder.

Reativo a mitos, esse saber compósito da obra literária — esta ampliação de visões antropológica, psicanalítica, simbólica, historicista e sociológica — aprofunda a liberdade

de consciência dos indivíduos em sociedades fechadas, reproduzindo animações de ausência de encarceramentos morais pelas formas da ironia cômica. Esta vem especialmente armada de sarcasmos escarnecedores contra instituições e contra o insulamento, que só acumula a distância, a desafeição, a inércia entre os homens e a distância das considerações humanistas, impedindo a reunião, o encontro dos indivíduos. Contra isso, a escritura de Graciliano Ramos ajusta o esforço da cidadania, que começa pela identidade crítica que fazemos de nós mesmos, dos nossos comportamentos, sobretudo na formulação do ato de pensar.

Graciliano seleciona para este objeto um implícito sentimento de transgressão, confinado ou dissimulando-se em detalhes significantes, na esteira do despistamento de Machado de Assis. Por isso, talvez, a obra graciliana possa também ser insuflada da pedagogia lucáksiana do romance educativo, conceito que se estenderia implícito em toda a escritura do autor de *Angústia*. Em entrevista de 1948, no estilo peculiar de dizer o essencial sem escamoteação, Graciliano teoriza, carrancudo: “a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar, como ouro falso; a palavra foi feita para dizer” (*apud A descoberta dos livros*, apresentação de Ricardo Filho, neto de GR in: *Relatórios do prefeito de Palmeira dos Índios, Graciliano Ramos*, São Paulo: Duetto Editorial, 2007, p. 19). Estilo e objeto do escritor obedeceriam assim a um plano prévio, disciplinarmente técnico, conteudístico e formal, sob a plaina do rigor (de um contido expressionismo) a propósito de si e dos outros. Como Paulo Honório em *São Bernardo*, o narrador Graciliano segue um planejamento tácito, esquemático e nivelado a uma vontade dominadora. História, trama, ações, personagens, a própria obra em sua inteireza, nada lembra ou assimila semelhanças ou identidades comuns à literatura brasileira e mesmo a outras literaturas.

Claro que a secura das obras podem eventualmente lembrar Faulkner, Dostoiévski, Camus, Gramsci e certamente Machado de Assis. Mas Graciliano Ramos não se ceva na consagração do *self* e seus meneios exasperadores, porque Graciliano exacerba a crítica ao modelo comportamental que se jacta de expiação, no conforto da confissão imobilista e na expectativa da ascese burguesa. O romancista de *São Bernardo* e o evocador das *Memórias do cárcere* refugam o confessionalismo da culpa intimista, implícita, autoestimada. Talvez porque praticamente em toda a obra de Graciliano Ramos predomina sempre um filtro da memória vigilante e atenta prevenida contra pactos facilitadores. Um detalhe curioso na personalidade literária do escritor alagoano é sua necessidade de autodepreciação. Na sensibilidade estética graciliana parece haver um travo de ausência absoluta de autocomplacência. Esse rigor em eximir-se de qualquer grandeza faz de Graciliano um ser votado ao vergaste do mundo. Exibindo-se duro consigo mesmo, seco nas relações com o contingente, franco no compromisso humanista, o escritor denota exigência de que todos partilhem igualmente de um modo responsável de ver e assumir o real. Assim se poderia traduzir a notação gramsciana na perspectiva da obra de GR: “pessimismo da inteligência e otimismo da vontade”. No conjunto dessa consciênciacríticadesalvaguardaintelectual, a romancística de Graciliano Ramos pende para uma radicalidade pessimista porque contrabalançada energicamente ante a frutificação dos processos de ascensão e queda do universo burguês e pequeno burguês, muito mais evidente em *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* e inteiramente ausente em *Vidas secas*. Essa radicalização leva GR a um ciclo de absoluta nitidez, não se tratando de pessimismo ou otimismo abstratos, mas face a categorias sociais embrutecidas diante de complexidades históricas e sociológicas. Pré-comunista, mas francamente simpatizante, o narrador dos

três primeiros romances não faz nenhuma concessão ou projeção otimista quanto ao futuro da burguesia. Coerente com essas ideias, Graciliano não indica melhor futuro para João Valério (isolado na mesmice), Paulo Honório (sozinho em sua miséria ética) e Luís da Silva (refugiado no horror homicida e ressentido, clivado de alucinações).

É esse realismo crítico que conduz Graciliano Ramos à ruptura iconoclasta de qualquer ilusão. Não existe um conceito confiável de sociedade para os heróis gracilianos. Às inegáveis qualidades textuais, o ficcionista incorporou a denúncia da miséria social e ética brasileira concentrada no Nordeste. Meticuloso ao extremo e auto-exigente ao limite do paroxismo, o escritor revelava um cuidado com a limpidez artesanal do estilo enxuto, recoberto apenas do essencial. E levava isso também para a composição das personagens, confundidas com suas respectivas categorias sociais, a fulanização da decadência rural e de guetos do patriarcalismo com Luís da Silva, a absorbância excludente de Paulo Honório, metonímia do grupo social opressor e capitalista. Concordando com Otto Maria Carpeaux em sua *Visão de Graciliano*, verificamos um diferente estilista a cada novo livro, exercício de heteronímia disfarçada em recurso distinto de linguagens. E o romancista utiliza esse procedimento para difundir conceitos novos — não definitivos — cuja preocupação social funciona como dínamo de metamorfoses. Contemplando nos romances a análise das classes sociais do patriarcado rural, da burguesia, do proletariado camponês, a arquitetura, melhor, a engenharia de cálculos da obra romanesca de GR cumpriria uma espécie de ciclo — aberto com *Caetés* e fechado com *Vidas secas*.

Se os romances estruturam a análise consequente da cosmovisão graciliana, pondo em relevo uma qualidade superior de artesanato estético e literário, nas peças memorialísticas determinam-se os complexos da formação

pessoal e biografia intelectual, política e humanística de Graciliano Ramos, mimetizando as variáveis assimiladoras de credos e convicções, e cristalizando um perfil geral definido como socialista e humanista, credos e convicções que se vão sedimentando desde a infância à vida adulta do indivíduo Graciliano. As memórias de *Infância* encontram ecos revitalizadores no arcabouço de experiências humanas registradas nas *Memórias do cárcere*, atingindo culminâncias de expressão literária sem limitar-se ao fetiche da sacralização do sofrimento. A hipótese que se aventa é que Graciliano radicalizou a travessia humana tanto no espectro ficcional que resulta da observação atenta e não concessiva, tendo-a estendido à série de pistas sobre sua formação pessoal nos volumes de memória. Em ambas as linhas de composição — na ficcionalidade e no memorialismo — rascunha-se a predominante preocupação social do escritor, implicando em sua futura filiação ao Partido Comunista Brasileiro.

Graciliano Ramos foi contemporâneo de seus pares do romance de 30, mas distinguiu-se pela convivência do texto com a mais enriquecedora maneira de deter-se sobre os conteúdos e dramas narrados, que extrapolam as extraordinárias beleza e profundidade estéticas para investir (e investigar) sobre a complexidade do fazer artístico e suas motivações. Não será mera coincidência o fato de os três primeiros romances terem em comum uma espécie de questionamento sobre a arte narrativa. Os protagonistas de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* — João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva — nuclearizam também investimentos narrativos onde atuam como agentes de profundas transformações em seus condicionamentos marginais e em seu medíocre cotidiano. Com isso, talvez, queria Graciliano por em circulação uma teórica crítica sobre o romance, ele que não gostava da prosa modernista, fosse o experimentalismo de Mário e

Oswald de Andrade (*Macunaíma* e *Memórias sentimentais de João Miramar*) ou a feição conservadora do Naturalismo em José Américo (*A bagaceira*), silenciando criticamente quanto a José Geraldo Vieira e Rachel de Queiroz. Investiria na capacidade de transfiguração de mundos, na narrativa concentrada de linguagem pluralizadora de significantes.

E quando dizemos narrativa compreendemos os romances e seus complementares feixes memorialísticos. Nesse sentido, *Infância* e *Memórias do cárcere* são contrapontísticos dos primeiros experimentos porque contêm referências esclarecedoras indispensáveis ao entendimento do conjunto da obra. O conceito de justiça/injustiça, o discurso do poder e da autoridade estão em *Infância* e em *São Bernardo*; o pio da coruja, a torre da igreja, que iluminam o relato sinestésico de *São Bernardo*, encontram-se embrionariamente na descrição dos medos experimentados pelo protagonista de *Infância*. Se somarmos a isso o ponto de convergência da obra graciliana, sem nos ocupar da estilização de um gênero específico, melhor compreenderemos a integridade dessa obra, que se desprende do atrelamento ideológico, revelando humanidades espavoridas e seus complexos psicológicos, sem hierarquizá-los em guetos genéricos ou classificatórios.

Essa impossibilidade de delimitar em Graciliano Ramos um determinismo de gênero, do que seja memória, conto ou romance, ajuda a afastar a visão tradicional das concepções sobre narrativa. Graciliano se afasta do naturalismo neopositivista porque detém uma espécie de fundamentalismo da subversão, ampliando (ou melhor: provocando) o conceito latino do *Confondure*, diversificando elementos expressivos da palavra e demarcando novas fronteiras. Nisso se fundaria a mais subversiva das originalidades de Graciliano Ramos: exigir um novo olhar, uma nova e compenetrada forma de contemplar a obra

literária. Tinha o romancista alagoano precedências e exemplos notórios. *Moby Dick* não trata de pesca ou caça à baleia no oceano infinito, mas de uma densa reflexão metafísica, além de extraordinário novelo fabular na tradição realista. *Guerra e paz* historia a campanha napoleônica na Rússia, mas intercala literariedades ao real, movimentando personas ficcionais tão visíveis quanto seus contrapontos históricos de existência material. Em outros termos, toda grande obra literária guarda e preserva um núcleo subversivo no plano do conteúdo latente e no dinamismo da expressão formal que não se prende a modelos extenuados de tanta consagração.

O texto de Graciliano Ramos ora teima por excesso de murmuração, ora se obstina em ruidoso silêncio entre as escamas da fala. A lembrança mais pertinente no processo em que o texto de Graciliano representa poderoso influxo renovador é mesmo de Machado de Assis que, no conto, na crônica e nos nove romances, exerceu, e desde fins do século 19, o mais completo signo de transformação da narrativa em língua portuguesa. Na companhia de Machado e de Eça, Graciliano inflete uma consistência de tamanha proporcionalidade que representa para a literatura brasileira um motor de transformações na poética, na crítica, na análise de caracteres, na política do texto literário e no cerne do discurso humanista anteposto ao discurso do poder. Graciliano rompeu com uma certa casta do referencial estético, fundando um fracionamento próximo do grau zero da escritura para que o texto recomece o seu gesto de existir e dizer, agora de forma renovada. A predominância de técnicas narrativas herdeiras do século 19 desagradava ao narrador de *Caetés*, que antropofagiza, ao seu modo, uma nova concepção estética para o romance.

Da mesma maneira como influiu do ponto de vista da técnica narrativa, o narrador de *Angústia* estendeu a profundidade ao nível temático que, no caso, ampliou

contextos que ultrapassam a banalização epidérmica dos simples assuntos. Cidadão e escritor, Graciliano compreendeu e interpretou a alma brasileira, ainda que estabelecendo paralelos com as crônicas dessa alma fraturada por tantos opróbrios. Acompanhou-o na travessia um apego a virtudes por ele nunca relativizadas, em nenhuma circunstância. Coerente e insubmisso, Graciliano foi mestre de poucos discípulos, ruptor de tradições acasaladoras de fisiologismos, filhos do poder ditatorial que, de ciclo em ciclo autoritário, avassala o Brasil. Nasce daí sua absoluta aversão à miséria da existência e à existência da miséria, esta última reprodutora de infinitos canais de subordinação humilhante e perversa. Nas *Memórias do cárcere*, identificando-se a outro presidiário, o líder comunista argentino Rodolfo Ghioldi, como homem do Nordeste, Graciliano justifica o conhecimento que tem da gente nordestina e dela diz que “é um povo que está tão atrasado, tão embrutecido pela miséria que creio não poderá fazer a revolução jamais”.

Neste sentido, Graciliano Ramos apresenta curiosas similaridades com o intelectual, político, escritor e ativista antifascista italiano Antonio Gramsci. O Velho Graça combinaria esses mesmos títulos aplicados à *civilidade* brasileira. Nascido no então povoado de Quebrangulo (que em quimbundo significa “matador de porcos”), a 120 quilômetros da capital de Alagoas, Maceió, em 1892, Graciliano seria inicialmente hostilizado pelo PCB — que lhe cobraria “vigor revolucionário” e “conteúdo participativo”. Gramsci também o seria pelo PCI. Acusados injustamente, sofreram processos, contraíram doenças na cadeia, saíram da prisão no mesmo ano de 1937, experiência que registrarão, respectivamente, nas *Memórias do cárcere* e nas *Cartas do cárcere*, ambos no formato memorial, reflexivo e crítico. Intelectuais, hoje diríamos, orgânicos, tanto Gramsci quanto Graciliano

utilizaram-se do discurso textual como armas de combate eficaz contra as formas tirânicas de exercício do poder. A vida e obra sofridas de ambos serve-lhes de paradigma de questionamento e transgressão, busca incessante das profundas verdades humanas, verdades defendidas ao custo supremo da debilitação das forças físicas e, algumas vezes, mentais, mas sempre de forma estoica, viril, sem desfalecimentos da miséria moral. Ainda que espíritos comunais e, até certo ponto, aldeotas, preocupava-os a ingente necessidade de união e solidariedade aos infelizes de qualquer latitude, universal, planetária. Ambos, finalmente, exalçados por suas marcas distintivas de decência, dignidade, honradez, formam os respectivos patrimônios éticos das nacionalidades italiana e brasileira.

Por ocasião da homenagem prestada a Graciliano Ramos em seu cinquentenário de vida, presente a nata da intelectualidade patricia, incluindo o ministro da Educação, Gustavo Capanema, ligado ao governo Vargas que encarcerou e fez sofrer o homenageado, três discursos foram pronunciados. O de Augusto Frederico Schmidt, saudando o aniversariante em outubro de 1942, o do homenageado e o de um ausente ao banquete, Rubem Braga, que poderia ser assinalado como a fala do homem comum.

O discurso de Schmidt comove pela sinceridade e transparência. Alguns trechos são imperiosos de aqui transcrever para uma melhor apreensão do perfil de Graciliano Ramos e o caráter integrado e integrador de sua vida com a sua obra:

Pediram a um homem que tem pecado às vezes por falar, que dissesse a um homem capaz de longos silêncios o quanto esse homem é admirado e querido (...) Pediram-me que falasse em nome de muitos a um homem solitário e que a vida provou, não raro, amargamente.

(...)

Você não é um cético, você não é um romancista acima das suas criaturas; ao contrário: você participa da tragédia, da pobreza, das humilhações que as suas personagens sofrem e suportam (...) É que você é um criador que participa da tragédia dos seus homens maus, dos seus homens desgraçados, dos seus oprimidos, desses seres que parecem amaldiçoados, desses seres que vegetam no fundo dessas terras sem dono de que você se fez revelador. (...) sua piedade é revoltada e dura, não é feita de tristezas sem remédio, não é um mosaico de remorsos, de impotentes desejos e de bondades débeis; sua piedade é áspera e se revela pela sua participação integral na miséria, no sofrimento, na secura, na dureza das existências do mundo que você desvendou como romancista e como vingador.

(...)

Você viveu e sentiu a fundo tudo o que escreveu, e é por isso que a sua própria desumanidade é humana e o que há de aparentemente negativo na sua literatura foi a vida que lhe inspirou e ensinou.

(...)

Que esta noite seja uma noite de trégua e união entre os que são capazes de sentir que o homem é que deve ser salvo, que o homem é o senhor do mundo e não o escravo do mundo, que o homem está ameaçado, e que é preciso defendê-lo; e se assim for, a sua noite, Graciliano Ramos, será uma grande noite, a sua noite será uma aurora!

Em seu jeito característico, Graciliano Ramos assim se pronunciou (em alguns trechos aqui transcritos) por entre tartamudeios:

(...) tendo achado apoio em cada um dos senhores, de repente me sinto como se estivesse isolado.

A propósito de *Caetés* e da descoberta de Schmidt: *(...) Falavam muito nesse tempo em realidade brasileira — e esta frase tornou-se um chavão na boca de sujeitos que do Brasil conheciam pela rama o asfalto, o café e a Cinelândia.* *(...) Caetés* permaneceria merecendo de Graciliano um

azedo julgamento, *romance que foi impresso, comentado, e ficou meio inédito, graças a Deus, pois é um desastre.*

Fazendo breve retrospecto de sua vida cinquentenária, o homenageado discursa sobre sua primeira passagem no Rio de Janeiro como foca na revisão de jornais, o retorno a Alagoas, a prefeitura e o mandato incompleto de prefeito em Palmeira dos Índios... *E aqui estou, depois de muitas quedas e de pequeninos saltos, olhando as paredes do cemitério bem próximo. Nunca tentei elevar-me algumas polegadas. É certo que estraguei papel e tinta mas procedi assim por motivos de ordem particular. Um vício como outro qualquer.* E transfere toda a culpa por sua aventura intelectual a Schmidt (*quem teve a idéia estranha de pedir romance a um sertanejo ocupado em escrituração mercantil, orçamentos e relatórios*) e José Olympio (*quem me escreveu, em 1935, exigindo os originais de Angústia*). E Graciliano arremata com a graça burlesca de quem não se atribui outros pecados: *não me responsabilizo pelos efeitos contraditórios que as minhas narrativas produziram.*

Sobre a crítica, ou *julgamentos opostos*, o homenageado rasura-lhes a manifestação como fruto de implicações políticas. *O que nos chega não depende das nossas ações e os livrinhos já foram considerados fatores de corrupção, matéria escandalosa.* Parabolizando uma anedota de político alagoano complacente com as exigências da atividade, Graciliano graceja, fazendo suas as palavras do outro homenageado:

— Que diabo! Não fiz nada. E se tivesse querido fazer qualquer coisa, isto seria impossível. Não sei nada.

O parágrafo final do discurso graciliano enfeixa sabedoria preciosa e certa complementaridade ao conjunto da obra do escritor alagoano. Atribuindo a

homenagem à *existência de algumas figuras responsáveis* por seus livros, sintomaticamente nomeados — Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano, com a exclusão óbvia de sua antipatia ao protagonista e narrador de *Caetés*, João Valério —, Graciliano Ramos encerra o pronunciamento com uma legítima peça de análise e teoria da literatura, em especial da sua própria:

Ninguém dirá que sou vaidoso, referindo-me a esses três indivíduos, porque não sou Paulo Honório, não sou Luiz da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por exibi-los, sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não pudessem apresentar direito essas personagens, que, estacionadas em degraus vários da sociedade, tem em comum o sofrimento. Neste caso aqui me reduzo à condição de aparelho registrador — e nisto não há mérito. Acertei? Se acertei, todo o constrangimento desaparecerá. Associe-me aos senhores numa demonstração de solidariedade a todos os infelizes que povoam a terra.

Já o discurso de Rubem Braga, ausente ao banquete de homenagem a Graciliano Ramos, prima por uma intimidade cúmplice e afetuosa, disfarçada de glosa irônica como quer dar a impressão. Registra o cotidiano de uma pensão no Catete, onde conviveu com o homenageado, então recém-saído da prisão, e mais outros companheiros, todos amontoados em cubículos sem ventilação e com paisagem restrita à Correia Dutra, onde consumiam cachaça em goles que abriam o jejum dividido com os gatos do Catete, que se amavam no telhado encardido. Depõe o fabuloso cronista que

ali, caneta na mão, fumando cigarro Selma, Graciliano ia contando devagar, num papel vagabundo, as pobres aventuras da cachorra Baleia. Queria fazer um romance, mas a conta da pensão não podia esperar um romance. Por isso cada capítulo ficou sendo um conto que era vendido logo para um jornal do Rio e outro da Argentina, único meio de aplacar a fome de dinheiro semanal de D. Judite. E enquanto armava, peça por peça, o seu romance desmontável, você ia fazendo um ou outro artigo ruim.

Essa prosa de aparente desconsideração para com o homenageado distingue o *Vidas secas* como obra útil para *aplacar a fome de dinheiro* e pacificar as necessidades mais urgentes, da mesma forma que insinua, no último romance de Graciliano Ramos, uma natureza desmontável, uma reunião de contos esparsos formando um conjunto original e definitivo. Rubem Braga desvela inconfidências que certamente corariam o sisudo homenageado, despertando-lhe comissuras incômodas no rosto ruborizado e diante da esposa, D. Heloísa, presente ao banquete. Mas a fala do cronista tem o condão de só mais espicaçar as simpatias ao romancista discreto e esquivo a honrarias. Pois, diz Rubem, *preciso dizer que um dia de festa de Graciliano Ramos é um dia de festa para toda uma grande turma de pessoas do Brasil que perante ele não são apenas leitores e admiradores, são companheiros também.*

Essa turma de companheiros, porém, não terá acesso ao reino do Céu e, continua Rubem Braga, *às vezes se parece um pouco demais com o inferno.* Para decretar, furibundo, diretamente dirigindo-se ao homenageado: *Com seu pessimismo desgraçado, pessimismo de velhote ingênuo, você chega a dizer que essa nossa gente é a pior que há.* Mas, adverte Rubem, *Não é verdade. Não somos piores que os outros. Se os nossos defeitos aparecem mais é porque somos mais exigentes conosco mesmos e de vez em quando somos submetidos a provas que os outros não*

conhecem. Ora abrandando a voz, o velho Braga imediatamente acrescenta sua indignação quase furiosa: *Eu por mim nunca me espantei demasiado com os espetáculos a que tenho assistido em nosso meio — com as transigências, as fraquezas, a intolerância, a confusão, a safadeza, a presunção, a má fé e tudo o mais.* Na justificação a tanto desmazelo, o cronista capixaba faz coincidir seu juízo com o do homenageado no banquete do cinquentenário: *Somos homens, lidamos com homens, e jamais devemos esperar grande coisa.*

Encaminhando-se ao final, o discurso do “ausente” Rubem Braga reserva outras descargas da reverberação ética que faz da obra de Graciliano Ramos um reflexo de sua vida digna. *O que me espanta não é a traição que dá na vista, não é a tolice que brilha em público: é a decência que se mantém, é a dignidade que se preserva, é a honradez que se resguarda, é o sacrifício obscuro e quotidiano que se continua.* O cronista dita as razões de seu espanto, justificando encontrar por todo o país figuras humanas que representam o formidável patrimônio comum de reserva ética e moral, em público e em particular, a cuja ordem Graciliano Ramos figura como uma das primeiras estampas sígnicas. O parágrafo final é francamente apologético e reforça o discurso de companheirismo coletivista na abordagem da vida e obra do escritor alagoano: *tanto quanto eu, há milhares de pessoas no Brasil que não estão presentes ao banquete mas que desejam que você fique sabendo que estão ao seu lado. Conte conosco, não apenas na hora de comer e de beber, como também na hora de ter ódio de Julião Tavares, de lutar contra Julião Tavares — e de matar Julião Tavares.*

A personagem antagonista de *Angústia* assume assim a complexa metonímia do absurdo e do ilógico na estruturação social capitalista que é indispensável extirpar. O legado da obra de Graciliano Ramos pertence ao

artista e intelectual empenhado na corrosão de valores que martirizam os infelizes. Com isso comprometido, o ficcional se acumplicia ao memorial para testemunhar e deixar registros definitivos dos fenômenos sócio-comportamentais da moral excludente, transfigurando a realidade artisticamente, mas asseverando as evidências históricas e sociológicas responsáveis pelas exclusões. As questões da época de Graciliano são postas em descortínio mediante um painel multifacetado de representações da humanidade submetida a uma excessiva ordem autoritária. Tal obra de desmontagem dos núcleos redutores dessa humanidade ultrapassa o biografismo ou a linguagem psicanalítica dos estudos literários, fixando-se na abolição de posturas restritivas ao exame estilístico no limite de perspectivas em voga passageira.

Isso se dá em virtude de a obra graciliana não se expor à esgrima de dominantes exegéticas do sujeito à luz da simples aderência textual ao referencial concreto da realidade objetiva, o que limitaria a análise a critérios paradigmáticos previamente considerados e sujeitaria a obra aos relevos da pessoa empírica sem outros atrativos simbólicos ou psicológicos. A obra graciliana afugenta tais absolutizações porque se arrima numa componente irônica que escapa aos ditames da ordem conventual das ortodoxias. A escritura graciliana, inscrita no bizarro sintagma do *paletó cor de macaco*, expõe curiosa prevenção oriunda das esquivanças desconfiométricas do protagonista de *Infância*. Tal impregnação de defesas previamente sinalizadas antepõe uma cunha à recepção estética da obra de Graciliano Ramos que só encontra paralelo na de Machado de Assis. Por isso ambos desmoralizam rótulos e dissolvem moldes e etiquetas facilmente previsíveis na expectativa *confortável* da estética literária. Empenhado num sistema político-partidário de autor comprometido com a notação humanista na sociedade e legitimado pela coerência e lucidez

autoral com nítidos pressupostos ideológicos, Graciliano recusa o panfletarismo do prosélito, relacionando história, sujeito, discurso, memória e imaginário num processo transfigurativo e lúcido, sem ceder a apelos simplificadores e desautorizando a arte como simples conduto de modelos sociais engajados em formulários *prêt-à-porter*.

Sem sujeitar-se a nenhuma ordem de concessões, Graciliano Ramos advoga em sua arte uma cautelosa cadeia de relações, fruto de sua aguda percepção do território de contradições que animam as personagens de ficção, quase impossíveis de uma unidade. A vivência desdobrável do tempo não indicia conciliação possível dentre as distintas diversidades e o narrador se esquivava a ilusões compensatórias aos seres marginais de sua narrativa, chamem-se eles João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, os escorraçados retirantes e suas *Vidas secas*, até o próprio memorialista, derivados e corolários sinistros de imagens da *Infância* e das *Memórias do cárcere*, e mais as personas emparedadas no cerco hospitalar dos contos de *Insônia*. Todos esses seres conteriam o estigma do que Graciliano, no discurso acima, chamou de *desgraça irremediável que os açoita*. Mesmo exposto à memória — em que, por tese ainda discutível, a verdade factual se sobreporia ao simbólico e ao impressivo —, o narrador Graciliano não porta certezas e antes recorre ao psicologismo das impressões causadas pelo real no sujeito conflagrado de aturdimentos e estupores. Daí, talvez, a recorrência asfixiante de fenômenos desintegradores da personalidade, em que o eu autobiográfico se confunde com um eu coletivista, testemunha das amarguras e contradições, o sujeito obediente ao travo de reflexões críticas transtornadas permanentemente em objeto de análise e experimentação ontológicas.

Recompondo a vida humana mediante uma linguagem integrada a um processo de desconstrução, descrevendo a realidade sinestesticamente, Graciliano Ramos chega

ao conhecimento angular de si e dos outros, de forma desdobrável, e a conclusões céticas sobre o devir humano sob quaisquer condições ou circunstâncias. Diante desse saber autoral ruptor e desestruturador, ainda que vacilante em suas premissas, nada pode sustentar-se e o resultado é aquele intuído por Otto Maria Carpeaux, para quem o “edifício da nossa civilização artificial — cultura e analfabetismo letrados, sociedade, cidade, Estado, todas as autoridades temporais e espirituais” cairão por terra, destruídos para transformar-se. O desejo de destruir é assumido pela narrativa de Graciliano como operação regeneradora, indispensável à ruína de bases falsas e consequente ereção de um modelo de civilização moderna sem a opaca hegemonia de um saber estatuído em arbítrio, intolerância e flagrantes injustiças, desarmonias e exclusões.

Contrário à ordem da violência da miséria e da miséria da violência, a narrativa graciliana reage à via dolorosa não como uma unção sacral do sofrimento, mas pelas brechas catárticas da ironia corrosiva e impiedosa a uma modernidade suspeita no *país dos coitadinhos*. Na firme e resoluta decisão que adota, essa narrativa desmobiliza a anestésica imobilidade do pensamento histórico e social, despindo-o da amnésia desertora e paralisadora de movimentos. A eficiência textual processa um tônus de alerta aos esquecimentos nostálgicos dos anos 30, plenos de ecos de um passado romantizado (Coluna Prestes, Intentona de 35 etc.), fazendo desse passado um espaço de decifração de erros de avaliação e julgamento, urdindo novas formas reativas da luta presente e eterna da vida contra a morte — a real e a simbólica. Os contextos diaspóricos se notabilizam magnificamente na narrativa das *Memórias do cárcere*, escrita que não opera apagamento do passado, mas sua reutilização como marco reflexivo, crítico e reconstrutor. Justamente para que não vinguem os *homens gordos do primado espiritual*, de resto inúteis e estéreis.

O que ainda move essas *Memórias* das atrocidades, sem embargo da supressão do desejo de escrever e existir, é uma discreta convicção narradora/autoral da estupidez dos arbítrios e da necessidade de denunciá-la e denunciá-los, fazendo viver o desejo de permanência e de res-suscitar em debate e embate éticos o que certamente morreria não fossem o registro e o testemunho. O memorialista ajusta o molde da realidade presente mediante o resgate orgânico e *pari passu* do passado stupidificado. O desejo da escrita leva o sujeito ao lugar privilegiado do saber crítico sem esperanças redentoras, nem expectativas sem pouso no chão lúcido da História. As formas autoritárias do *nosso pequeno fascismo tupinambá* são denunciadas e expostas em carne e osso vivos do documento, mas também se denunciam outras distintas maneiras de estupidez, as fragilidades das lideranças, a extrema vaidade dos apequenados, a voz solitária do narrador exprimindo dores coletivizadas na amargura impotente, invisível, inaudível e amortecida pela propaganda do sistema vigilante, amparado pela imprensa burguesa e conservadora de privilégios. A relação conflituosa do narrador com seu ser vulnerável, com as aptidões reagentes dos outros presos, conforma um aprendizado de amargor, dispondo o protagonista das *Memórias do cárcere* à percepção de uma marginalidade vigorante e inclusiva não apenas dos ladrões e assassinos, mas também dos prisioneiros políticos em regime discricionário. Apesar disso, o narrador dessas *Memórias* nos convence de sua isenção, responsabilidade política e social e, mais que tudo, inabalável consciência de um espírito livre, independente e fiel a seus valores e convicções.

Esses valores e convicções permanecem contíguos ao narrador graciliano em todas as manifestações de sua escritura. Desdobrando-se em permanentes indagações, consciente dos limites impostos sociologicamente e da

necessidade de superá-los, o escritor alagoano moldou um sistema próprio de códigos e a ele se ateve, assumindo o compromisso da qualidade artística colada ao ofício de intelectual no Terceiro Mundo minado de becos sem saída. Graciliano Ramos, uma vez libertado de uma prisão sem processo nem culpa formada, voltou-se integralmente ao fazer literário, munificando-se da literatura como meio de subsistência material, avesso à moeda corrente das concessões e a despeito da manipulação capitalista sobre a produção e o consumo das formas artísticas e culturais. Aos que o criticaram por sobreviver e movimentar-se por órgãos mantidos pelo Estado Novo (concurso do MEC para histórias infantis, contribuições com artigos para as revistas *Atlântico* e *Cultura Política*) Graciliano respondeu com o valor intrínseco e autônomo do que escrevia. Sua resistência, assim, não residiria na escamoteação das contradições implícitas à sobrevivência, mas na denúncia das imposturas desses mecanismos, revelando-lhes as vísceras da empulhação e da máscara.

Raríssimos artistas e intelectuais demonstraram tal força e energia no Brasil em todos os quadrantes históricos conhecidos. Graciliano Ramos mapeou o gráfico de nossos desencontros históricos, antropológicos e sociológicos sobrevivendo pela garantia da qualidade estética de seu trabalho. E fez da arte literária uma demonstração de vínculo consequente entre vida, experiência estética e existencial, reafirmação política e ideológica e domínio de estilo e linguagem. Dizendo-se impedido de expressar algo de muito exterior a si mesmo (“Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou” — sentenciaria como um emblema de escritura), Graciliano Ramos fazia da arte narrativa um exercício constante de autorreflexão textual e catalisadora. Os procedimentos narrativos, todavia, não o compelem à mímese subserviente do real,

transfigurando-o, porém, com o traço pessoal e intransferível da narrativa solidária com os seres que a movimentam.

Insubmisso a paternalismos ou a estranhamentos que solapem a transparência de sua fala, a narrativa graciliana conhece, porém, limites. O essencial do depoimento humano não se avexa sob orientações hegemônicas, mas pressente que “liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” — conforme reconhece logo às primeiras linhas das *Memórias do cárcere*. A tática da dissimulação fornece ao ficcionista memorial meios de deslocar-se das hegemonias, opondo resistências às formas de arbítrio e interdição mediante recursos da ironia e do sarcasmo contingente e salutar. Reproduzindo suas ideias em *Os sapateiros da literatura*, Graciliano convoca analogias extraordinárias, metaforizando os diferentes instrumentos de ofícios tão díspares, comparando pronomes e verbos a sovelas e ilhoses, e redimensionando o utiludismo na arte literária: “as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas”.

Trechos de entrevista concedida por Graciliano Ramos à *Renovação*, revista de época em 1944, reproduzida em *Veredas* (n. 85, janeiro de 2003), registram um romancista reativo ao realismo socialista e a uma literatura de massa, o romance social sendo possível, na opinião do autor de *Vidas secas*, somente “quando escrito pelo próprio operário...” Na mesma entrevista, autoimplicado numa utopia social intensificada como travessia ou como recalque, Graciliano não a absolutiza a ponto de retirar de cena os pathos humanos, os conflitos psicológicos, também associados ao drama social contingente e repercutivo. Assim, diz ele, “não há

limitação para os dramas íntimos. A vida de um pode retratar tudo, um problema inteiro. Mesmo a miséria tem que ser vista segundo o temperamento de cada um. Essa “miséria em si” não pode surgir num romance diretamente, mas apenas através do homem que a sofreu e interpretou”.

Adiante, na mesma reportagem de alcance esclarecedor, Graciliano Ramos finca ainda mais os pilares de seu compromisso (interior, sem que isso signifique ingerência partidária ou de proselitismo ideológico) com o realismo crítico na escrita literária, raciocinando convicto: “Não há arte fora da vida (...) O escritor está dentro de tudo que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências?” Deixa em suspenso a que influências se refere, mas implícita as do meio social conflagrado que ilustra esteticamente, na ficcionalidade ou memória do real. O contrário disso redundaria no amortecimento da consciência, sua anulação espúria ou deserção imobilista e entregue da servidão voluntária e contraideológica. Por isso, complementa o mestre de *Angústia*: “O conformismo exclui a arte, que só pode vir da insatisfação”.

Apresentando as relações humanas regidas pela violência, Graciliano Ramos tematiza-a nas mais distintas formas e substâncias (física, mental, psicológica, classista, latente ou dissimulada) abatendo seres em processo de ruína ou mordança progressivas, seres devorados pela expiação e/ou destruição. A esperança — moeda de difícil extração graciliana — será remota onda que se dissipa na praia amarga e logo ressequida, feita de pactos de hiatos e silêncios compungidos, a exemplo dos experimentados em *Vidas secas*.

A linguagem em permanente floração e fonte aditiva de acréscimos, tendo o absurdo como norma e experimento natural numa contemplação de constantes malogros,

reconfigura de causalidade e ilogismo a tragédia ou drama da terra e dos seres que a povoam, ambos áridos, ambos secos, ambos desertificados. Renacionalizando a língua literária no Brasil, desromantizando-a e articulando-a com aparatos de modernidade *clássica* apoiada no dialogismo com o leitor, o estilista Graciliano Ramos toma-se de constante rigor depurativo, uma vez artista, órfão insatisfeito da ordenação sintática da forma narrativa, da própria criação literária e da poética contemporânea. A transcendência da linguagem em Graciliano realiza-se pela transposição (rústica, esquiva, desconfiada, mas efetiva) de recheios de humanidade contrafeita até nos animais (como Baleia em *Vidas secas*).

Com isso a obra de Graciliano Ramos aproxima-se de uma visão filosófica e ontológica perquiridoras de todas as instâncias do complexo humanista na arte. Em consequência, o escritor escava, em camadas geológicas, a mais profunda introversão de suas personas com a acuidade sutil dos geômetras e a minuciosa análise dos laboratoristas. O resultado são fotogramas do subconsciente pelo inconsciente da linguagem, que tudo exclui daquilo que não pareça indispensável. A arte narrativa ostenta então um diafragma auscultando obscuridades geradas pelo instinto e *faro* na apreensão dos íntimos conflitos intensificados por uma visão retrospectiva, perspectiva e prospectiva, que sente a dor da persona como se fosse — e é, mesmo — de todos, dor metonímica, irradiadora, universal.

Relações complexas no ambiente familiar da primeira infância, o discurso autoritário adverso das oligarquias, a mesquinhez do cotidiano na província, os traumas decorrentes das transformações na sociedade de base agrária para a era industrial, num país ainda alimentado de costumes e castas escravocratas, desconhecedor de equilíbrios e do valor social do trabalho — tudo isso

complementa o rico painel de que emerge a diversidade narrativa de Graciliano Ramos. O apuro formal converge diretamente para essa diversidade expressiva mediante um veio linguístico e temático que não se avexa diante da secura de planos existenciais pouco permeáveis a suposições redentoras. Assentado na convicção inarredável de só analisar o que percebe de sua humanidade pessoal, o narrador Graciliano não só amplia, mas dá conta de um sentimento íntimo da nacionalidade e, mesmo, de um humanismo universalizante, ainda que construindo personas impassíveis ao ego narratorial. Ou seja: conquanto avesso ao *fingimento* da mímese aristotélica, embora advogando o relato da experiência vivida, contrário ao uso da imaginação descritora do que não conhece, em seu livro mais *real*, *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos surpreende defendendo a verossimilhança ficcional aplicada à realidade histórica. A ficção então é reconhecida como verdade subjetiva, uma vez que as coisas do real e do documento, “essas coisas, verdadeiras, podem não ser verossímeis”. Assim relativizando, o escrupuloso narrador não se obriga a categorizar como irrealis o sujeito e o objeto simbólicos da narrativa ficcional. Talvez apenas quisesse evitar derramamentos emocionais do imaginário ficcional, implantando o primado da objetividade impessoal do real vivido e atendendo ao *Instinto de nacionalidade* defendido e caracterizado por Machado de Assis como sendo “certo sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*In*: ASSIS, M. de. *Crônicas/Crítica/Poesia/Teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961, p. 97).

Com respeito aos aspectos psicológicos e socio-culturais de sua região (de infinitas asperezas), o Nordeste clivado, vulnerável e submetido a poderes discricionários das oligarquias ainda feudais, Graciliano Ramos ultrapassou

conceitos simplistas de regiões culturais para tratamento estilístico, tornando insuficiente como doutrina o sufixo no famigerado Regionalismo. A unidade dinâmica, singular e polimórfica da obra graciliana integrou-a num fenômeno heterogêneo de percepção das várias realidades nordestinas para além da mera categoria classificatória. Aí certamente se precipitou o esquematismo dos conceitos, laborando em nova e paradoxal etiqueta: o *regionalismo universalista*. Foi feliz Adolfo Casais Monteiro num artigo de outra felicidade, *Graciliano sem Nordeste*, em que afirma a universalidade do autor de *Vidas secas* independente de sua naturalidade: “Em Graciliano, o Nordeste não é o Centro do Mundo; o centro do mundo é a infinita miséria dos homens. E nós sentimos o Nordeste através desta miséria, como através da particular miséria dos seus heróis sentimos a dos homens de qualquer parte da Terra” (MONTEIRO, A.C. *In: Diário de Lisboa*, 23 de abril de 1959).

Ao contrário do que possa parecer, a desterritorialização literária não afugenta a pertença do escritor ao seu espaço afetivo e telúrico. É que a obra, uma vez universal, pode ter seu localismo acentuado por descrições eminentemente nucleares, mas os problemas então afetos ao universo humano pertencem aos indivíduos em todos os quadrantes. Por isso a angústia narrativa de Graciliano Ramos é dialética e dialetizadora, sem disfarces nem espaços seletivos de alegria. Conhecendo o que pretendia combater, o escritor alagoano não mediu esforços nem sacrifícios para minar os valores consagrados pelo espírito burguês, contingente, aliás, a todas as épocas e a todos os lugares e temperaturas. As armas de combate, a despeito de curtas e mesquinhas, foram manipuladas com maestria por um Graciliano Ramos analista de sistemas em ruínas e da alma das coisas, das pessoas, das descobertas e epifanias dolorosas, em frangalhos, sem nunca submeter-se o analista às tentações do ideário opressor,

e antes denunciando o dismantelamento da sociedade brasileira enferma e sem rumos.

Seja na ficção, seja na memória, o testemunho tem o ferrete do libelo libertário comprometido com o humanismo essencial. Memória e ficção são mutuamente includentes e intercambiáveis, confundidos os propósitos ético, estético e pragmático da efabulação textual. Porque Graciliano Ramos é o homem coletivo junguiano, intérprete da alma coletiva de uma humanidade órfã de seus valores fundamentais, para isso contou com a prestimosa e involuntária ajuda da sociedade cruel e dos perversos comportamentos por ela gerados. O modelo crítico da obra graciliana encontrou respaldo na sociedade brasileira de profundas lacunas e águas paradas, fétidas de tanto imobilismo. GR capta a feição trágica mobilizada pelas perversões sociais, reproduzindo-as e ilustrando-as na narrativa difundida como anatomia da desesperança.

Nesse sentido, a obra de Graciliano Ramos — densificada de realismo crítico, via ironia corrosiva — se alinha plenamente ao pensamento formulado por Antonio Candido, que assegura: “a literatura contribui com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros” (CANDIDO, A. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: *Literatura e sociedade*. 7.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985). Absenteísta de projetos redentores, nitidamente desapeado do discurso partidarista de iluminismos revolucionários, a grandeza humana na obra de Graciliano sublima percalços pelo espectro da resistência estoica, conquanto esta resistência não se estenda aos seus heróis (João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano, o próprio eu memorialístico). Construída pela evidência orgânica do depoimento e testemunho, a obra reúne ações e reações de personas ficcionais (João

Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano) afinadas com a personalidade do narrador, todos agindo segundo impulsos determinantes e formando a unidade profunda de males comuns e sob o foco da desumanização contingente e transcendente. Conforme o mesmo Antonio Candido, para Graciliano Ramos “uma experiência efetuada era uma experiência humana superada” (*In*: RAMOS, G. *Trechos escolhidos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1966, p. 14). A verdade humana inteiramente despida de rasuras de qualquer natureza, Graciliano é cada vez mais induzido à confissão íntima das degradações a que se veriam submetidos o narrador e seus herois, arrebatados por sistemas de arbítrio familiar ou estatal, num tempo definido por Candido como “século dos totalitarismos” (*Op. cit.*, 18).

Faceta pouco conhecida do autor de *Angústia* Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira revelaria em 1962, quando Graciliano, se vivo fosse, completaria 70 anos. Trata-se de um epigrama satírico, sob o pseudônimo de Anastácio Anacleto e publicado em *O Índio*, de Palmeira dos Índios, em 30 de janeiro de 1921. A glosa sarcástica atingiria figura certamente anódina e merecedora da burla:

Aquela carcaça ingente
tanta gordura juntou
que um dia logicamente
— tinha de ser — rebentou.
— Com dez arrobas de banha
na pança, todos dirão.
É certo que a terra apanha
pavorosa indigestão.

(*Apud* Homero Sena *Revisão do Modernismo*. *In*: RAMOS, G. *Fortuna crítica*. Org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 49, nota 3).

Outra faceta, já agora de natureza crítica, são as pouco edificantes impressões de Graciliano Ramos a propósito do movimento modernista de 22. Na entrevista concedida a Homero Sena, à pergunta “E que impressão lhe ficou do Modernismo?”, a resposta (ácida) do intelectual alagoano desmonta qualquer pretensão de reconhecimento: — “Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti”. Entre as *raríssimas exceções*, Graciliano salvaria Manuel Bandeira, “que aliás não é propriamente modernista” (Op. cit., 50). Ainda sobre os ecos de 22, Graciliano considera, com azedume: “Querendo destruir tudo que ficou para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva. Vendo em Coelho Neto a encarnação da literatura brasileira — o que era um erro — fingiram esquecer tudo quanto havia antes, e nessa condenação maciça cometeram injustiças tremendas”. Aproveita e cita, entre os injustiçados, nomes (e obras) de contistas: Medeiros e Albuquerque, Raul Pompéia, Domício da Gama, Mário de Alencar e Alberto de Oliveira. À pergunta se não se considerava modernista, Graciliano reage com aspereza cômica: — “Que idéia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão” (Cit., 51).

Nessa mesma entrevista a Homero Senna (publicada originalmente na *Revista do Globo* nº 473, de 18 de dezembro de 1948 e reproduzida no livro *República das letras*, Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1963), Graciliano Ramos revela com detalhes aproveitamento de cenas de sua vida pessoal na composição de contos e trechos de *Angústia*, e sua amargura quanto à *vida literária* e aos fuxicos nas capitais das províncias. E também sua atração pela

leitura de dicionários, a exemplo de Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, de onde infere, com cortante ironia: “O que sei é que não há talento que resista à ignorância da língua...” Outras revelações preciosas são ainda colhidas. Homero Senna pergunta: — “Sua obra de ficção é autobiográfica?”. Graciliano confirma: — “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só (...) Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano” (Cit., 55).

Sempre ironizando, o escritor faz blague sobre seus costumes no cotidiano do Rio de Janeiro, *copy-desk* do *Correio da Manhã*, inspetor do ensino secundário no Ginásio São Bento e... indivíduo *saudoso* da Colônia Correccional, onde teria deixado *bons amigos*... Sobre o cultivo dos clássicos entre as leituras preferidas de Graciliano Ramos, o depoimento de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira ratifica a impressão geral da disciplina machadoana. “O trato dos clássicos, a consciência dos valores antigos de certas palavras, da sua perdida pureza, levavam Graciliano a preferi-las a outras, mesmo em conversas algum tanto cerimoniosas” (Cit., 57, nota 14). Mas o tempo se incumbiria de desmentir o cético Graciliano Ramos. À pergunta final da entrevista com Homero Senna, se acreditava na permanência de sua obra, o ironista vaticina, entre lacônico, despachado, solene e autodepreciador:

— Não vale nada; a rigor, até já desapareceu (Cit., 59).

Um poema de João Cabral de Melo Neto, dedicado em título e tema a Graciliano Ramos, parece investido de um poder descritivo tão raro e feliz quanto eficaz e perfilador, redimensionando os gênios do poeta pernambucano e do romancista alagoano:

GRACILIANO RAMOS

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:
de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:
que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:
e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só sabe cultivar
o que é sinônimo da míngua

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:
que é quando o sol é estridente,
a contra-pelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

Em um outro poema dedicado ao mestre do texto enxuto e cortes incisivos no subcutâneo da memória, Vinícius de Moraes assim percebe, em soneto primoroso, a

MÁSCARA MORTUÁRIA DE
GRACILIANO RAMOS

Feito só, sua máscara paterna
Sua máscara tosca de agridoce
Feição, sua máscara austerizou-se
Numa preclara decisão eterna.

Feito só, feito pó, desencantou-se
Nele o íntimo arcanjo, a chama interna
Da paixão em que sempre se queimou
Seu duro corpo que ora longe inverte.

Feito pó, feito pólen, feito fibra
Feito pedra, feito o que é morto e vibra
Sua máscara enxuta de homem forte.

Isto revela em seu silêncio a escuta:
Numa severa afirmação da luta
Uma impassível negação da morte.

“A burguesia nunca soube perder e isso é que a perde”

(Mário de Andrade, *Conferências*)

Barthes, em *Mitologias*, talvez quisesse isso mesmo assinalar ao denunciar o burguês como aquele que “*pretende conservar o ser sem o parecer*”.



OS ROMANCES
OBRAS SECAS DE UM
SECO TEMPERAMENTO
NARRATIVO

OBRAS SECAS DE UM SECO TEMPERAMENTO NARRATIVO

Entre Dioniso e Apolo, Graciliano Ramos é naturalmente partidário do segundo e francamente hostil ao primeiro. Por isso, talvez, abominava os modernistas e indignava-se contra o Carnaval. Suas leituras também serão apolíneas: Zola, Balzac, Dostoiévski, Tolstói, Eça de Queirós. E mais Aluísio de Azevedo, Alencar, Adolfo Caminha. Entre os poetas, Bilac, Alberto de Oliveira, Guimarães Passos, Luís Murat, Luís Guimarães (conforme Clara Ramos, *Mestre Graça, confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 31). Estilo de época preferido, claro: o Realismo. Apolo na forma, Apolo igualmente no conteúdo formal da expressão poética, Graciliano confessaria, com alguma reserva esquivada, suas iniciações em poesia: “Eu compunha os meus sonetos para adquirir ritmo. Nunca pretendi ser poeta. Aprendi isso para chegar à prosa, que sempre achei muito difícil” (Op. cit., 32).

Mas Apolo cede a Dioniso, à festa báquica, na verve ironista do epigrama satírico, incandescente:

De sífilis terciária um dia, enfim, morreu
Este de alcoice imundo ignóbil filho espúrio
E a terra que o comeu
Entrou logo a tomar injeções de mercúrio.

A circunstância gracejadora acima não chega a pontificar (nem causar algum tipo de estranheza ou detalhe significativo) numa obra conformada à personalidade de seu criador. Nesse sentido, há uma nítida felicidade no subtítulo do livro de Clara Ramos, biografando a figura humana do pai. *Mestre Graça: confirmação humana de uma obra* de fato legitima a exegese, antecipada pelo

próprio Graciliano, de que o romancista só escrevia sobre si mesmo, ilustrando personas e ações com reflexos de passagens de sua vida pessoal, incluindo a observação sensível de fatos, atos e reações a ele contíguos. A compunção das personagens seria a de um Graciliano transmigrado, cujo devotamento e respeito à dignidade do ser humano chega à condição de totem intransponível.

As personas gracilianas são todas regidas pelo desejo de comunicar-se, de romper o muro do isolamento a que são condenadas. Se *Um ladrão* (conto de *Insônia*), beijoqueiro e imprevisível em seus desastres, anseia por comunicar-se e por isso se perde, até a entidade civil do artista, a pessoalidade do indivíduo Graciliano Ramos o que intenta também é comunicar-se, porque sabe — talvez mais que todos, ainda que todo o tempo se subestime como criador — que a obra artística ultrapassa a figura individual de quem a gerou. Com isso Graciliano se compromete com sua criação — as sucessivas gerações de seus *selvagens* —, mais preocupado em auscultar a alma do ser rude. Então demonstra, não só nos romances e memórias, mas também nas crônicas, contos, ensaios e artigos, que a miséria humana não é só econômica, é também física, ética, sociológica e psicológica. Por isso, talvez, que Graciliano acredita, como diz em carta a Portinari, que “arte se faz com sofrimento. Quando a miséria acabar ficarão as dores eternas, mortes, paixões, desencontros” (RAMOS, Op. cit., 130).

Graciliano Ramos expõe sem rodeios um país — e um Nordeste, mais agudamente — que sangra (e se avilta e se anula) por todos os poros. Ajudou-o nesse campo o penoso convívio com a realidade concreta de desequilíbrios, fome, miséria, privação, compadrio da autoridade com a corrupção e desvios de toda ordem. Isso observou de forma pungente nas escolas, que bem conhecia quando no exercício das funções de diretor da

Instrução Pública de Alagoas. Se o medonho apocalipse de *Angústia* ecoa o horror do nazismo nem tão distante, intranquilizando o resto do mundo, é porque a Graciliano o opróbrio e a humilhação à dignidade humana, além de escandalizarem alguém (ainda!), são passíveis de sofrimento íntimo e coletivo.

Assim sensível, o homem livre Graciliano Ramos transfere ao narrador e ao romancista as experiências de dilaceração que ricochetearão na obra polimórfica e, sobretudo, nos romances. Os diferentes tipos humanos são recolhidos dessa visão parcial e problematizadora oriunda da percepção direta do escritor. Os funcionários públicos, por exemplo, são flagrantes metonímicos das fraquezas humanas que o comovem ou enrijecem. Talvez por isso as personagens gracilianas lhe pareçam tão íntimas e familiares, suscetíveis de sua solidariedade (Fabiano, Sinha Vitória, Baleia e os meninos), espanto e rudeza do meio compondo personalidades ásperas (Paulo Honório), indiferença cínica quanto ao destino dos medíocres (João Valério), confusa perplexidade desaguando em culpas inconscientes (Luís da Silva) e mesmo fúria homicida e revanchista (Julião Tavares), além da discreta compassividade (Madalena), despeito cínico e ressentido (Marina), frieza, neutralidade (Luísa). Se Paulo Honório e a sombra sinistra que o segue como rastro incorporam e alienam o sistema, Luís da Silva ao sistema se entrega, passivo, compensatório, nostálgico do paraíso perdido. Paulo Honório tem *as mãos duras, sujas de terra como raízes*, Fabiano é boi de pasto, rançoso, em profunda inação servil. José Baía e Amaro Vaqueiro são antípodas reconciliados, quase fundidos em unidade na evocação lírica e épica do menino Graciliano Ramos, personas que se distribuem em *Angústia* e *Infância* — de forma nominal, titular, com seus designativos nome e sobrenome próprios, claramente reconhecíveis. Da fusão

de Amaro Vaqueiro com o avô de Graciliano, Pedro Ferro, o romancista teria forjado a composição da personagem Fabiano de *Vidas secas*.

Intelectuais pequeno-burgueses, João Valério e Luís da Silva se anulam em suas contradições e esterilidades. Claro que diferem no aprofundamento da sondagem psicológica, referencial e discreta em *Caetés* (e nem por isso ausente). Todavia, tanto João Valério quanto Luís da Silva têm no monólogo interior um dinamismo pouco reativo às forças obscurantistas de exclusão de suas respectivas potências anímicas, o que contribui para alijá-los da redenção desejável. Histórias de fracasso na vida social e nas relações sentimentais, os três primeiros romances de Graciliano Ramos são triangulares de distinções de classe, cosmovisão e subjetividades deformadas pelo jugo do meio social e sua rede de intrigas castradoras de personalidades.

Algumas pistas identitárias são fornecidas pelo próprio romancista. Paulo Honório evoluiria do protagonista do conto *A carta*, Luís da Silva, do conto *Entre grades*. De sua internação hospitalar para tratar uma psoíte, tumor resultante de uma queda, Graciliano Ramos diz lembrar-se que teve “delírios úteis na fabricação de um romance e de alguns contos”, delírios e alucinações obsessivas que moldaram o *Angústia* e os contos *Paulo* e *O relógio do hospital*. A propósito do herói sombrio de *São Bernardo*, o romancista atribui boa sequência compositiva da personagem ao seu pai, Sebastião Ramos: “A carranca e fragmentos de velhas narrações dele combinaram-se na edificação de Paulo Honório”.

A danação de nervo exposto escancarada por Clara Ramos (*Mestre Graça*, Cit., 22) — “Com uma divisa que enuncia” “Paz e Prosperidade”, “Alagoas nunca experimentou uma coisa nem outra” — poderia ser legenda do desencanto de Graciliano Ramos que, em uma de

suas raras entrevistas, perfilou-se nativo do agreste tal como seu mais ilustre representante, Paulo Honório, rei e senhor da fazenda *São Bernardo* e de seus intrincados entornos e emblemas. “O Nordeste” — diz Graciliano — “é atrasado em demasia, a propriedade aí se mantém pela força, às vezes cresce pela força” (*apud* RAMOS, C., Cit., 23). Graciliano polarizaria misérias contemplando *ad nauseam* a aspereza nordestina: “na praia há charco, mosquito, sezão; na catinga há seixo, cardo e fome — e para lá das cancelas o despotismo do proprietário vale o mosquito e o cardo juntos” (Cit., 23).

Ao regionalismo sociológico (por vezes pitoresco) da voga, Graciliano Ramos acrescentaria o realismo psicológico e sobretudo crítico, analítico, operador descritivo das crises intermitentes, dos problemas mais agudos do nordestino, vale dizer, do brasileiro em sua mais concreta agonia. Nesse complexo agonístico, a despeito da opinião do próprio romancista (sempre azedo à referência), *Caetés* representa um marco porque romance que afunila verticalidades de superação à análise pela rama da sociedade brasileira, fundindo traços da sociologia aos da psicologia humana desintegrada e sem rumo. Optando claramente pelo realismo crítico, o autor de *Caetés* remonta a funcionalidade do romance aduzindo um formalismo de reações aos modelos prevalentes entre revigորamentos românticos ou desvelo à tradição “naturalista”. Assim representa realidades humanas duramente afetadas pelo meio social retrógrado, conservador, paralisador e imobilista.

De *Caetés* para *São Bernardo*, a obra de Graciliano Ramos assinala a ultrapassagem de planos recomendados pela prudência cautelosa dos modelos até então vigentes, modelos esquecidos do esteio renovador de Machado de Assis, ponte que Graciliano viria retomar, soerguer e redimensionar, armado de

singularidades personalíssimas. Esgotados estavam os modelos, como esgotados os horizontes (mentais inclusive) da organização social empalmadora de complexas emergências de uma sociedade egressa do semicolonialismo feudal e escravocrata, mergulhada em profunda crise de identidade. A Graciliano Ramos corresponderá o componente substancial dessa exegese, ferindo, lacerando e lancetando o pus da sociedade fracionada, de sorte a transformar-se sua obra em aríete da tribo humanista contra o reducionismo capitalista que transforma indivíduos em joguetes sem identidade nem cidadania na mecânica social de exclusões em país periférico, dependente e semicolonial.

Uma das melhores análises das raízes desse complexo organismo é feita por Carlos Nelson Coutinho em seu *Literatura e humanismo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 142): “Em suma, o capitalismo brasileiro, ao invés de promover uma transformação social revolucionária — o que implicaria, pelo menos momentaneamente, na criação de um “grande mundo” democrático — contribuiu, em muitos casos, para acentuar o isolamento e a solidão, a restrição dos homens ao pequeno mundo de uma mesquinha vida privada”. A poética graciliana segue esse curso de revisões analíticas, atenta à radicalidade de um humanismo fundamentalista, que se distingue na estruturação da obra romanesca como expressão épica e realista dos processos de acumulação do triunfalismo burguês e a conseqüente condenação formal do homem comum à trivialidade de suas fraquezas. Daí o romance graciliano avançar para uma sublevação constante, de denúncia subversiva dos modelos de dominação econômica e os corolários sociais que fragilizam e tornam vulneráveis as classes subordinadas ao arcaísmo da sociedade brasileira anquilosada, contida no eterno imobilismo de classes sem mobilidade e antes premida de contradições e limites ao novo.

Com sua romancística, Graciliano Ramos cristaliza uma arte ficcional cuja verdade subjetiva desvincula-se dos maneirismos neorromânticos ou neonaturalistas que absolutizam diaspóricamente a expressão textual vigente. Essa a ideia básica do gênero romanesco no autor de *São Bernardo*: desmontar o individualismo burguês capitalista, que forma párias e desvalora o trabalho como atividade mecânica sem construção de sentidos que não sejam conservadores de privilégios. O romancista praticará um inconformismo não-genérico, mas concentrado e actante, visível na fabulação exasperante de seu texto, que não conhece lacunas ou desfalecimentos da razão revolucionária. E assumirá, de forma progressiva e intermitente, os ritos de devoração da organização social concessiva a individualismos na distribuição da riqueza e do lucro, em desprestígio às potencialidades criadoras da expressão humanista.

Isso tudo requer do gênero romanesco em Graciliano Ramos o fragor insubornável contra a selvageria capitalista, pela abolição eficaz da vida solitária e amarga de muitos. Prova-o em *São Bernardo*, em *Angústia*, em *Vidas secas* e também no *Caetés*, embora em grau menor — e nem por isso menos válido —, perseguindo valores autênticos nos emparedados pelo mundo oco das relações competitivas na comunidade de exclusões. Essa mesma sociedade excludente radica no ser vulnerabilizado suportes empíricos responsáveis por sua definitiva condenação à via tortuosa da desidentidade, da alienação, da deriva (inclusive mental e ideológica), e ao inevitável isolamento. O contrário a essa negação de expectativas estaria na premissa de Marx, que analisa somente possível “o livre desenvolvimento de cada um” como exercício incomum de alteridade, condição inter (e intra) permutável *para o livre desenvolvimento de todos*. Nessa perspectiva do pensamento marxista — e o maduro

Georg Lukács assim o exprime e interpreta — a forma romanesca concentraria infinita capacidade criadora de um universo mais humano, fazendo-se acompanhar da homologia de representações, no romance, de um modo próprio e sintomático de reflexão sobre o real e o modo como este real se expressa empiricamente. Essa forma não se acomoda nem se sonega na sonolência dos impotentes, mas livremente se associará à memória dos elementos críticos quanto à exegese e descrição da realidade econômica, social e humana pela arte literária.

Certamente é isso o que faz Graciliano Ramos em seus romances, expondo métodos narrativos críticos — sob monólogos e solilóquios de João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva ou na voz narrativa da terceira pessoa ilustrando os desertos de *Vidas secas* — e sobrepondo ao conformismo em escala peripatética a inquietação desconfortável e desconfortante da denúncia de caracteres limitadores na sociedade *ordeira*. Graciliano transforma essa inquietação em arte narrativa que corrige passividades e estagnações e torna possíveis exasperações dilaceradoras do herói problemático, nada típico, seja de uma região (como o Nordeste) enquadrada à nulificação de um país devastado pela inércia moral. O romancista de *Cactés* a *Vidas secas* funde indivíduo e classe, e sua ficção espicaça emergências críticas como quem escreve e lê para saber que não estamos tão sós. Donde serem autênticos os seus tipos, logo tornados arquétipos da resistência ao logro e ao malogro das ideias, ainda que anticonvencionalizando as possibilidades reativas e construtivas identitariamente numa sociedade de classes sempre pronta às tentadoras alienações.

Não será porque Graciliano Ramos afirmara o sentido reflexo de sua vida sobre sua obra (“Só me abalanço a escrever sobre o vivo e sentido” etc.) que nos submeteremos à parcialidade analítica de em tudo ver na obra retalhos da

individualidade de seu autor. É como se furtássemos à arte sua instância nuclear de vivências múltiplas, organização nem tão nítida nem tão servilmente estreita à percepção da individualidade sobre a consciência não alienada de tempo e história, consciência, aliás, expandida aos seus mais largos sentidos, adeptos da qualidade formal, temática, de espelho crítico da sociedade e em estado de lucidez estética e intelectual. Como que pregando cautela quanto a um excessivo esforço de tudo cingir à perspectiva do indivíduo biográfico na análise da obra, acertadamente Franklin de Oliveira ponderou: “Graciliano Ramos pagou alto preço às abordagens unilaterais de sua obra. Por conta das análises centradas unicamente no psicologismo, construíram-se em torno do grande escritor os mitos do “pessimismo radical” e do “negativismo orgânico”” (*O Globo*, Rio de Janeiro, 6/9/1975, reproduzido em COUTINHO, A (Dir.). *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica 2, 1977, p. 312).

Pois se muito ficarmos nesse psicologismo fácil, generalista, limitador, deixaremos de enxergar outros ângulos da análise que Graciliano faz, por exemplo, dos conflitos do indivíduo numa sociedade que põe as relações humanas num balcão espúrio dos crimes determinados pelo egoísmo mais nefasto e eficaz como paradigma de ruínas, metaforismo existencial do charco que o escritor denuncia. Onde situar o romancista nesse ponto de nossas indagações? Será autocêntrico em tudo? Isso certamente destitui-lo-ia da condição subjetiva de significar mundos através do imaginário ficcional. As teses de autognoseologia do trauma em Graciliano Ramos, a que se filiariam observadores de peso — Álvaro Lins, Octávio de Faria, Antonio Candido, Olívio Montenegro, Rolando Morel Pinto, Otto Maria Carpeaux — não devem ser levadas ao absolutismo do panteão niilista radical por conta das origens do problema *Infância* na obra do romancista. Também não se validariam exegeses

do sertão como espaço ontológico/metafísico da tragédia porque Graciliano faz exatamente o contrário: denuncia o sertão como vítima antagônica (embora, muitas vezes, desvelando-se de servidão atávica) das forças de opressão que anestesiam sua vitalidade.

Graciliano Ramos opera concretamente com as contradições sociais e econômicas do meio determinando exclusões e a solidão pânica dos indivíduos. Ou, como disse Valdemar Cavalcanti, Graciliano é o “romancista dos pobres-diabos”, os inquilinos do Inferno agrário e urbano fustigados pelas seitas da ignorância e estupidez programáticas num país imobilizado pelos gúlags da estática histórica e sociológica. Não que desmereçamos as instâncias psicológicas na obra de arte. A enorme barreira é tudo subjugar ao seu império exclusivo. Equilibrar o documental com o investimento psicológico parece-nos a mais arguta forma de fazer perene a irradiação do interesse humano de que está plena a obra de Graciliano Ramos tanto tempo decorrido de seus anúncios e efeitos.

Seu romance denuncia a distância ou lacuna de transparência, o profundo desencontro nas relações humanas. As fontes desses dissídios estão tanto na psicologia, quanto na sociologia, o que impede a hierarquização ou supremacia de uma sobre a outra ciência do conhecimento. A opacidade atinge a nossa bichada noção de cidadania e avassala sem cerimônia os indivíduos aos desastres da incomunicabilidade e solidão que nos atravessam, atingindo antes o próprio ficcionista em suas memórias e a memória de suas criaturas (João Valério e Luísa, Paulo Honório e Madalena, Luís da Silva e Marina, e mesmo os ágrafos Fabiano, Sinha Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia).

Os modelos narrativos em João Valério e Paulo Honório estão, de alguma forma, em andamento, ainda que complexos. A metanarrativa de Luís da Silva só existe

em projeto. Se João Valério é incompleto e Paulo Honório supertenso, Luís da Silva não se cumpre como narrador, somente se propõe a sê-lo. Narradores implícitos, Paulo Honório e Luís da Silva dialogam com o leitor, enquanto João Valério disto se distancia pela autossugestão ou dissimulação. Todos protagonistas e intercomplementares, todos narradores escorraçados de incompletude em suas vidas e em suas obras. À estreiteza e limitação de João Valério, Paulo Honório responde com a extrema violência da solidão, e Luís da Silva, com a desintegração progressiva, pulverizadora e exasperante. Os heróis de Graciliano Ramos são fantoches de um destino de esfinges, estandartes embebidos no fel das indefinições.

Assim obedientes aos silícios e signos do emparedamento, as limitadas criaturas da romancística graciliana cumprem o doloroso estigma dostoiévskiano: “não podem viver e nem sequer podem morrer”. Complementaríamos: e nem podem *resquiecat in pace* no pântano da imobilidade invisível. Em três dos quatro romances, os protagonistas são amargos confessorários de suas ruínas, a voz narrativa corroendo dramas passionais e mediocridades de existência. Pois tendo a imaginação disciplinada pelo senso objetivo da materialidade do real, Graciliano Ramos, todavia, não prescinde do imaginário em sua técnica fusionista da experiência realista do que vê e sente, transmigando-os para a visão e sensibilidade de suas personagens. Por isso a técnica apurada em capacidades de efabulação entre ideativa, analítica, sóbria, sem arranjos de consciência nem desvios de observação, consciência e observação que não se dissipam, nem cedem a emocionalismos. Ao tempo em que narra, Graciliano Ramos expressa os mundos de sua perplexidade existencial e convicção ideológica. Mas o faz com uma arte narrativa tão desconcertante, estilizada segundo concepções indicativas do intrínseco de

cada obra particular, que em *Angústia* não distinguimos claramente o enforcamento de Julião Tavares, o que é ação real ou fruto do delírio alucinatório de Luís da Silva. A introspecção ganha foros de legitimidade onírica, mecânica dialética de embates sociais e psicológicos, dever de causa dialógica com o leitor e com a própria constituição de literariedade do real.

A maturação narrativa decanta os fatos literários do exterior para o interior problemático, onde a subjetividade criadora subverte o que conhece seguindo a sonda sutil da diferença da violência intuída de dramas do pensamento e da vida moral das personagens, particularizadas em seu universo de frustrações. Os impulsos psíquicos engendram metamorfoses na ação subjetiva e objetiva. Consoante tal perspectiva, as personagens de João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano *et cetera* desenvolvem suas oscilações em função do meio (economia, sociologia) e de suas reações ao que esse meio determina. A novelística de Graciliano Ramos incorpora as grandes contribuições do romance moderno. Sofre o tempo e a memória do tempo como Proust, desequilibra o tônus narrativo como Joyce, alegoriza o absurdo existencial dos destinos humanos como Kafka e, é claro — e malgrado o próprio Graciliano —, debruça-se machadonamente sobre as máscaras e disfarces da humanidade pessimista e irônica encurralada na cloaca do verbo *existir*. O resultado é uma nação desnorteada de esperança, seres aniquilados, sem superfície ou território lógicos. A propósito, aliás, das *coincidências* Graciliano/Machado de Assis — que não ficariam só no estilo, mas também nos temas —, bastaria evocar a ironia maliciosa e contundente do Machado de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, especialmente no trecho: “a onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro, tanto melhor: eis o estatuto universal”.

Se a memória de José Lins do Rego é emocional e lírica, se a de Jorge Amado é lírica e erótica, neorromantizada, e a de Rachel de Queiroz é dramática e perturbadora, a de Graciliano Ramos é trágica e traumática, sem engajamentos episódicos que não sejam documentais da inconstância psicológica dos indivíduos enclausurados nos determinismos históricos e econômicos de um país (uma região, o Nordeste) impregnado de desigualdades. Daí a grande adesão da narrativa graciliana à verdade desnuda e desimobilizada, a verdade dos destinos humanos (econômicos, sociais, psicológicos, existenciais) conduzindo as ruínas humanas para um patamar de existência de espantelhos. O universo de deformações desintegradoras desse romance e dessa arte narrativa se processa sob ramos dialetizadores projetados no absurdo de realidades contingentes evoluindo para uma transcendência igualmente absurda. Porque a narrativa graciliana é conduto da consciência problemática do mundo e da interioridade de sentimentos e emoções humanos face a esse mesmo mundo — fragmentado, desarmônico, ilógico.

O que singulariza Graciliano Ramos é sua permanente e renovada capacidade de apreensão sensível (não demagógica) desse complexo agonístico, ainda que o fabular e o imaginário em Graciliano não se comprometam demasiado ante a consabida disciplina lógica consciente do criador de *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. A narrativa graciliana age sob o signo da latência crítica, dialética, problematizadora, e por isso o imaginário parece policiado por um controle determinado do narrador — o que não significa ausência de imaginário, em absoluto. Em que pese tal domínio, a arte graciliana perpendiculariza o peso da vida como uma danação, mórbida, asfixiante, inelutável, sem margem a ilusões. Como se corroborando o amargo pessimismo plautino do *Homo homini lupus*, do homem como ser egoísta ao extremo da

bestialidade, reproduzida no impermeável Paulo Honório e candente no semovente Fabiano. Graciliano torna nítidas as diferenças e gradações entre os antagonismos fraco/forte, poderoso/desvalido, arrogância/humilhação, antíteses presentes, em grau maior, nos romances *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas* e nas obsessões contínuas e desagregadoras dos ciclos de ideias fixas em Paulo Honório e Luís da Silva.

Seria ocioso discutir aqui equívocos da crítica (João Gaspar Simões e Olívio Montenegro as principais e talvez únicas vozes em contrário à importância do romance de Graciliano Ramos). Só conhecendo nossas múltiplas misérias poderemos superá-las e melhor perceber a profunda incisão na obra do romancista alagoano. E só poderemos libertar as paixões e nos libertar delas, parece pensar a tal obra, pela assunção humanista da personalidade coletiva. Como Sartre, Kafka, Camus. E como Lukács, que em seus *Ensaaios sobre literatura* (1968), no capítulo *Narrar ou descrever?*, aciona a consciência de que “só a práxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem (...) É através da práxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (Cit., p. 57-58). Sobre que autores Georg Lukács se debruçava então? Zola e Tolstói. Mas a sequência analítica elencaria certamente Graciliano Ramos, caso o pensador húngaro viesse a conhecê-lo.

N’A *teoria do romance* (2000), o mesmo Lukács classifica o gênero como “a história de um herói insatisfeito, que busca valores autênticos num mundo degradado”. Esse mundo descosido, desintegrado, é o da sociedade excludente, que condena à marginalidade a maioria das pessoas, incluindo seus sonhos, anseios e proventos de felicidade. O mundo degradado não tem sentido senão para os conformistas. A outros — uns poucos, infelizmente

— parecerá absurdo, ilógico, cruel, injusto, perverso e outros adjetivos, bichos, apocalípticos e homólogos de *Angústia*, massacres e misérias contingentes e imanentes. Todo romance tem uma cosmovisão ao arbítrio do criador e este, em Graciliano Ramos, investe no malogro do concerto do mundo, desataviado por suas complexidades econômicas e corroído de imperfeições humanas mais ou menos subordinadas a essas categorias econômicas interferindo nas relações humanas e sociais.

De José Lins do Rego alguém disse — sem que concordemos, antes de uma análise profunda — ser o menos analítico de nossos romancistas, por sua narrativa assinalada de acontecimentos e ações, sem propriamente emitir juízos de valor ou considerações paradigmáticas. Graciliano Ramos, ao contrário, seria um investidor no câmbio patrimonial da literatura brasileira, operando a despersonalização das criaturas humanas em meio social de espantosas exclusões. Por isso Graciliano compara o telúrico chão de suas raízes, com seus indivíduos e cenários, a animais, mas sob a ótica do extravazamento de recalques zoomorfizados, banalizando os tecidos afetivos, soterrados ao infinito das impossibilidades escleróticas. Diante do que a alma das criaturas gracilianas assimilaria frutos da estratificação, aliás, anulamento dessas criaturas, o que talvez cristalizasse a feliz atribuição de Antonio Candido, que conferiu à obra de Graciliano Ramos “um sentimento ateu do pecado” (Cit., p. 50).

PRIMOGENITO REPELIDO

Tendo sua obra centrada, como vimos, na expectativa (e perspectiva crítica) da provocação, de forma polemizadora, da ação dialetizante sobre o espírito do leitor, de quem cobra compromissos instigando-lhe a inteligência

dinâmica quase sem repouso, é possível que Graciliano Ramos desgoste de *Caetés* por ser romance — se comparado aos ciclotímicos terremotos de *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas* — de tensões mínimas. A depreciação autoral reduziria *Caetés*, por sua dimensão dialógica considerada excessiva, ao universo da representação cênica. Queixou-se Graciliano: “parece drama”. E recrudesco-lhe o azedume: “narrativa idiota, conversa de papagaios” (*apud* Clara Ramos, Op. cit., p. 55).

A questão não será assim pacífica se nos movermos na direção redimensionadora do olhar diferente da deliberação absolutista do Autor, a que concorrem, ainda hoje, outras percepções acomodadas à homologia graciliana. Se comentam *Caetés* com o rigor autorizado pelo juízo que da obra faz o próprio romancista é porque se espelham mais nos outros romances que naquele que assinala a estreia de Graciliano Ramos na narrativa literária. O impressionismo de alguns julgamentos ocorre por equívocos de mimese, isto é, uma cobrança realista, de carência ou excesso, que a obra de arte nem sempre estará empenhada em suportar. A reconhecida e justificada isenção de críticos como Álvaro Lins e Olívio Montenegro, por exemplo, não os exime da recorrência de equívocos, sobretudo quanto à verossimilhança de ações e personagens e à qualidade estética do primeiro romance do escritor alagoano. A impressão prevalente é que muita gente caiu na armadilha teórica do próprio Graciliano e depreciar *Caetés* virou quase um lugar-comum, espécie de mote crítico armado por seu autor e tornado esparrela para os demais exegetas.

Pois *Caetés* é romance íntegro, estilisticamente limpo de arestas, transparente, convincente, arguto e harmônico. Não conterà os mergulhos profundos, as sondagens abissais de *São Bernardo* e *Angústia* nem a complexidade ideológica ou a rebeldia inconformista que ressaltam de *Vidas secas*. Mas não é livro destituído de valores nem

tampouco *borrão* dos que lhe seguem. Convence e legitima a expressão literária, nítido ponto de avanço no próprio modelo de romance neorrealista em 30 e indispensável salto de qualidade para o que Graciliano Ramos fará adiante. Seu enfrentamento com as sentenças e temas, se não firma axiomas, tem valor intrínseco de crítica de costumes, da desidentidade que se manifesta em percursos humanos na província conflagrada em procedimentos circunstanciais e inconclusos. Sua feição (até no tema principal, cujo final trai expectativas e acrescenta desfechos de frustração e recalque) é de incompletudes, de narrativa fragmentária, lacunar, espasmódica — e que se espelha e exprime no temperamento vacilante do protagonista João Valério, um caeté com “desejos excessivos que desaparecem bruscamente...”, detentor de uma absurda “inconstância que faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquia, um romance que não posso acabar...”

Se é história de malogros, no drama íntimo e subterrâneo de seu envolvimento adulterino com a mulher de seu patrão e no romance projetado e nunca concluído, também é narrativa de desencontros e impossibilidades encerrados na condição humana impotente e desertora, o que se assinalaria nas trajetórias existenciais de Paulo Honório e Luís da Silva, todos marcados pela solidão inexorável de gestos reativos ou inúteis tentativas de redenção. Há traços de *humour* em *Caetés* que precisam ser reativados na exegese crítica do romance e ainda dispensados de reconhecimento no texto graciliano. Um *humour* inspirado não no sombrio revanchismo da memória excludente, mas na inteligência estratégica da obra ante os ares ditatoriais de uma arrogante convenção de juízos, na sátira leve à impermeabilidade de ódios sociais estéreis.

Como Machado de Assis a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Graciliano Ramos, a partir de *Caetés*, é estilista revigorado por uma personalidade

narrativa singular. Não conterà o imaginário desenvolto, mas a colheita desse imaginário, o sainete distintivo da individualidade artística que não se manifesta em signos exteriores. Absorvendo as mais legítimas e repercussivas expressões psicológicas — a partir de *Caetés*, repi-se-se —, Graciliano é romancista do universo de dramas interiores porque investe na investigação ontológica (no plano da política profunda, afugentando proselitismos inúteis) dos indivíduos, seus heróis problemáticos.

Ao contrário do que alguns julgam, *Caetés* não será pastiche do Eça de Queirós de *A ilustre casa de Ramires*. A mimese é acidental e fortuita, e suas *coincidências* se reduzem ao fato de os protagonistas de ambos os romances escreverem reminiscências *ancestrais*. *Caetés* instila a evolução de ações e reações psicológicas do indivíduo em crise de consciência moral e a identidade do herói é explorada com independência analítica e uma certa rudeza irônica, sem sintomas de simpatia do narrador. O mesmo não se dá na obra de Eça, cujo halo de simpatia humana é francamente verificável, próximo até da romantização à persona do último dos Ramires. Graciliano não é cúmplice de seus heróis, tratando-se de um observador que se pretende neutro. Mas em *Caetés*, ainda que inconscientemente, deixa-se invadir por discreta comoção quando descreve, junto com a narração do drama sentimental envolvendo João Valério e Luísa, a fragilidade patética do marido Adrião. O ilícito conta com a discretíssima simpatia do narrador somente quando convencido da expressão de inconstância dos humanos, à base talvez do lamento cósmico de Ronsard de que “o tempo nos faz, o tempo nos come”.

Às *coincidências* com o Eça de *A ilustre casa* (sobretudo) e *O primo Basílio*, o narrador Graciliano responde com paralelismos de constituições psicológicas e a construção interna do texto sancionando a sua autonomia. *Caetés* não será um Eça adaptado, mas um Graciliano Ramos buscando

seus caminhos. Diferente do Gonçalo, protagonista d'*A ilustre casa de Ramires*, João Valério, de *Caetés*, é crítico acerbo de seu estilo e objeto, embora ambos coincidam na escritura narrativa como manobra diversionista do espírito ante o cerco de mediocrização de suas vidas na província. Também pelo estilo, Graciliano se desvincularia da mímese comparativa com o escritor português. Logo no segundo parágrafo de seu romance, um sentimento expletivo manifesta-se em declaração nada lírica. Surpreendendo Luísa curvada e próxima, estando ambos sozinhos na sala, João Valério escancara: “Não me contive e dei-lhe dois beijos no cachaço” (*Caetés*, 22.ed., 1986, p. 9).

A arenga irônica do primeiro romance graciliano, diríamos, está muito mais próxima é de Machado. Tipos na pensão escarnecem do espiritismo, motejando a vocação polêmica de Nicolau Varejão, que esteve na Guerra do Paraguai em espírito de luz e de lá voltara com saudade da pátria. À recomendação de que devia publicar suas memórias, Nicolau lamentaria: Publicar? Não seria mau. “A dificuldade é escrever. Idéias não me faltam, mas de gerúndio não entendo” (Cit., 19). Em ritmo de autoglosa irônica, o metanarrador João Valério fala de seus *Caetés*: “deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente”. Sobre seus métodos pouco ortodoxos de composição, considera: “Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios — e passei meia hora com a pena suspensa. Nada. Paciência. Quem esperou cinco anos pode esperar mais um dia. Atirei os papéis na gaveta”. A propósito de sua aparência, contemplando-se no espelho, compensa-se com o perfil simpático e eugênico: “Tenho o nariz bem feito, os olhos azuis, os dentes brancos, o cabelo louro — vantagens” (Cit., 23).

Inundando-se de tédio na mesma Palmeira dos Índios onde Graciliano Ramos se elegeria prefeito, João Valério joga pôquer como Graciliano e satiriza a cultura

balofa e o pistolão bacharelesco na figura de Evaristo Barroca — que “impinge às senhoras expressões amanteigadas que elas recebem com deleite” (Cit., 29) — ao jeito seco de Graciliano. O padre Atanásio é apresentado como opiniático, furibundo, reducionista do espiritismo: “Onde foi que já se viu defunto conversando com gente viva?” Ainda diverso de Gonçalves, da obra de Eça, o protagonista de *Caetés* nunca se permite autocompassividade ou automisericórdia. Ironista que não se dispensa escarnecer, mofa da aparência de Marta Varejão, que tem “boca vermelha de beijos carnudos e mãos de mulher que vive a rezar” (Cit., 37).

O humor sardônico, quase cínico, do primeiro romance de Graciliano Ramos desautoriza as impressões negativas. A dura realidade é rebatida com ironia e sarcasmo, mixando a história interna com a narrativa histórica sobre índios que abiscoitaram o primeiro bispo no Brasil nascente. O narrador também canibaliza elementos da ação e personagens vivas de seu cotidiano: “Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados” (Cit., 44). O iconoclastismo combina situações paradoxais, juntando unção mística à apologética mercantil: “Retirei a Bíblia da gaveta e procurei dinheiro entre as páginas do Eclesiastes, que é o meu cofre”. (Cit., 45). Desenvolvimento metacrítico da narrativa histórica, o burlesco de *Caetés* faz uso do deboche e muita ambiguidade intencional — o que, convenhamos, distancia-se um oceano da metaficção em Eça de Queirós.

O procedimento de zoomorfização das personagens, Graciliano já o enuncia em seu primeiro romance. Atordoado de dúvidas sobre a recepção de seus sentimentos por Luísa, João Valério reconsidera, pateticamente: “Sou apenas um inseto, mas, para inseto, recebi tratamento exagerado” (Cit., 66). A descrição e contemplação da paisagem

de Palmeira dos Índios surge sempre como um pretexto anímico, e a descrição de tipos humanos, como Nicolau Varejão — varejo do mentiroso compulsivo — evidencia o talento multimodo de Graciliano Ramos para a fixação de modelos. Também imagético, o Graciliano de *Caetés* inova no estilo de narrar, surpreendendo por súbitas vertigens nas imagens: “Agitou a mão como se quisesse agarrar um adjetivo” (Cit., 88). A ironia compassiva contempla o recurso da metonímia tão machadoana: “Eu me contento com o braço — e achava excessivo” (Cit., 91) — na declaração arrebatada de João Valério evocando o braço de Luísa, onde babujara um beijo de homem prático. Despeitado, o herói considera a distância de sua amada e intenta justificar-se como um partido nada desprezível. Ainda uma vez é a ironia, ambígua, que o vem socorrer: “Procurei alguma coisa (importante) que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo” (Cit., 100).

E assim a narrativa vai enumerando em conjunto ordenado a seriação de qualidades implícitas ao texto de *Caetés*. Sobre o seu romance, o narrador inconstante adiciona, de forma alternada, variações de humor e indecisão crítica, relações de entusiasmo e desafeição intrigando o protagonista entre os espaços do meio físico e social onde se exaspera. Com frequência enervante, avalia a construção de um texto que o possa elucidar aos olhos e ouvidos de quem o lê/ouve, e hesita entre o trabalho e o relaxamento em face da glória: “tirei o manuscrito da gaveta. A dificuldade era apanhar os portugueses que tinham escapado ao naufrágio, amarrá-los, levá-los para a taba e preparar um banquete de carne humana” (Cit., 102-103). Intra e intertextual, o relato, na figura do Dr. Liberato, interdita Bilac, confessando “com segura que não entendia de estrelas” (Cit., 109). Também paródico, agora em situação de metáfora comparativa, a narrativa

articulada de *Caetés* sublima passagem bíblica para explicar a João Valério as instâncias de comportamento e alteridade de Luísa. Entre as folhas do Velho Testamento onde guarda suas economias, o protagonista lerá: “E achei que é mais amarga do que a morte a mulher, a qual é laço de caçadores, o seu coração rede, as suas mãos cadeias” (Cit., 127).

É sobretudo pelo humor que *Caetés* legitima a linguagem literária. Humor e estilo irônicos que compactuam com a integração emocional da personagem de João Valério ao cosmo da paisagem. Emprestando uma qualidade a mais ao talento impressivo do relato, João Valério parece insinuar antecipações elegíacas que dominam *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. Um pinturesco mosaico de impressionismo crítico acompanha João Valério em autoexpições reconfigurando a paisagem:

E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-me desejos por toda a parte, e caem, voam outros, tornam a cair, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é a minha vida.
(Cit., 134)

Caetés detém os primeiros esboços da ironia cáustica, abrindo oficialmente a temporada Graciliano Ramos de espezinhamento da raça humana. Diferente d’*O primo Basílio*, João Valério nutre escrúpulos na traição adúltera, debatendo-se entre a consciência inquieta e a sincera preocupação com Luísa. Mas ironiza os sentimentos, justificando-se e aos seus temores na forma típica do sarcasmo graciliano: “Certamente era melhor que não existisse aquela paixão: mas desde que existia, paciência, eu não podia arrancá-la (...) Deus liga pouca

importância a bichinhos miúdos como nós: tem em que se ocupe e não vai bancar o espião de maridos enganados” (Cit., 147). Em outras circunstâncias, a iconoclastia atira seus dardos e o *Senhor Morto* surge descrito como “imagem terrível, com braços de macaco e olhos de coruja” (Cit., 152). Arrogante em seu despropósito, João Valério destila o veneno do amargo despeito quanto ao ciúme de Adrião Teixeira, “um sujeito enfermigo, cor de manteiga, com as entranhas escangalhadas” (Cit., 170).

Todavia, o inferno social da província, a boataria, as bisbilhotices, a carta anônima (cujo modelo mimetiza o escárnio do narrador Graciliano Ramos ao estilo tati-bitate do gênero), as acusações nos bares acumulam tensões violentas no desenvolvimento e entrecchos finais de *Caetés*. João Valério irá concluir que “os casamentos dão em ossos de minhoca” (Cit., 186) e tenta encontrar justificativas na via dolorosa das crispções nervosas. O melancólico final, banalizado pela vulgarização modorrenta da vida no interior sertanejo, fecha o circuito para o herói que, de sombrio, passa a sóbrio, e sóbrio descrente, se não for ateu. Afinal, suas conveniências se ajustam no possível e ele renuncia a qualquer signo de redenção, confiado na conciliação das diferenças que se dissolverão com o tempo. “O caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais e ouve missas” (Cit., 222) conformar-se-á ao rés de suas expectativas, refletindo desalentadamente: “Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo — uma estrela no céu, algumas mulheres na Terra...” (Cit., 223).

Habitando um núcleo modelar de personas sem grandeza, João Valério mais parece seduzido pela inação e lacunas ansiosas ante a ausência de estímulos impulsivos de reação à inércia que em reativar a vida oca que leva, mesmo amparando-se na vida do romance que escreve sobre os antropófagos *Caetés*. Se por um aspecto,

o primeiro romance de Graciliano Ramos reproduz modelos consagrados extraídos das *coincidências* que absorve, *Caetés* também representa o instinto de contestação das técnicas narrativas então vigentes. E o faz optando pelo relato em primeira pessoa, protagonizado por figuras de escritores em gestação, que questionam técnicas. Narra (e narrando-se) quem escreve, ainda que se anime do proscrito e do simplório, sua visão do duplo se aguça, concentrado quem narra em quem fala e vive na ação.

Por isso mesmo, cremos, o romance graciliano desbasta suas eventuais imperfeições, desvelando um herói desintegrado, o escriturário João Valério ascendendo socialmente e vencendo o escritor que se sublima na narrativa frustrada. Do Caeté sobre quem escreveria (e vinha escrevendo), João Valério passa a ser, ele mesmo, o caeté esmaecido, encarnando-se canibal sem a antropofagia da diferença, um caeté sem identidade indígena, de comportamento exterior e estereotípico, como a mesma condenação (exterior) que se fez ao romance. Com sua primeira obra romanesca, Graciliano Ramos provoca signos de alteridade, que insinua insubordinação afirmativa de uma personalidade crítica. Um pouco diverso de seus companheiros de geração “regionalista”, o romance graciliano *pensa* o Nordeste brasileiro e demonstra que o indivíduo nordestino se confere esse direito: o de pensar, particularmente sobre as nuances de suas realidades.

A angústia *Caeté* também é sua principal sobrescrita palimpséstica. Graciliano objetiva essa angústia não apenas na amostragem crítica de cenas da vida burguesa nos pequenos complexos urbanos. João Valério não terá escritura promissora nem na história ou fora dela, porque renuncia a *ser*, a significar, perdendo a audácia ontológica, convertido à mesmice burguesa da ascensão social e econômica, tortuosa e individualista, saída mediocretizante que lhe ditam outros tortuosos mecanismos mentais

de amortecimento na inquietude existencial produtiva, soterrando a dialética da existência embaixo do piso da segurança material. Do inicial bovarismo e alheamento, o herói de *Caetés* passará a outros bovarismos e alheamentos.

A recepção crítica a este primeiro experimento romanesco de Graciliano Ramos oscilou (e oscila, ainda hoje) entre cautelosa, sentenciosa, mimética da opinião autoral, discreta ou simplesmente silenciosa e neutra. Agripino Grieco chamou-o “admirável”, fisionomicamente parecido com seu autor, narrador swiftiano de relatórios de “prefeito pouco panglossiano”. Para o analista de *Gente nova*, *Caetés* é “romance bem pensado, bem sentido, bem escrito e com o mínimo de romance possível” (*apud* COUTINHO, 1977: 148). Sobre a gente que no romance se movimenta, Grieco assinala que é “sem leitura, sem amor e sem inesperado na vida” (Cit.. 148), mas “igual em mérito a de certas páginas de Lima Barreto” (Cit ., 149).

Carlos Néelson Coutinho (1967) fala de “representação da superfície da realidade”, crônica quase jornalística de “tênue enredo” que “não consegue organizar e unificar o universo do romance”, a que insinua caráter previsível e apriorístico. Hélio Pólvora (1975) diz que *Caetés* possui “tinturas românticas”, é “menos significativo no conjunto da obra” e o que lhe falta é “arcabouço de romance, amplitude de romance”, tendo o “fôlego curto” e “débil fio narrativo” num “romance artificioso”. Mas a crítica de Pólvora afinal contemporiza em linha convergente: “o cerne do romance, o Valério que investiga, se intimida, se entusiasma ou se embrutece, já é uma antecipação de Luís da Silva de *Angústia*. Na sua essência, *Caetés* é produto do realismo psicológico” (1975: 21).

Antonio Candido enxerga em *Caetés* uma funcionalidade pretextual de construção dos “futuros grandes romances”. É como se fosse germe, iniciação *ab ovo* da enorme narrativa, mote que reconhece o “cuidado da escrita e

o equilíbrio do plano”, conquanto o reconhecimento venha acompanhado da etiqueta de “pós-naturalismo”, o que não impede de implicar uma certa confusão terminológica e histórica. Candido ainda se detém em conceitos como intencionalidade do autor, compreendendo-a em Graciliano Ramos como tentativa de “horizontalizar ao máximo a vida das personagens” e suas relações. Destacando em *Caetés* a “eclipse psicológica”, “a contenção e a síntese do estilo”, “a vocação para a brevidade e o essencial”, “parcimônia de vocábulos”, “brevidade dos períodos”, “desencanto seco e humor algo cortante”, a que acrescenta “a condensação, a capacidade de dizer muito em pouco espaço”, Antonio Candido identifica no romance o fino edifício da ironia, travada de ácido humor em relação aos outros e o sarcasmo em relação a si mesmo, freando expansões líricas. Sem se esquivar e mesmo registrando o grau de antecipações que *Caetés* faz em relação aos romances seguintes, o ensaísta de *Ficção e confissão* torna (porque afirma) imperiosa a leitura do primeiro romance de Graciliano Ramos, inclusive para “salvá-lo da severidade do autor”. *Caetés*, enfim, seria “exercício mediante o qual [Graciliano] liquidou as raízes pós-naturalistas e se libertou para as obras-primas”.

A despeito da expressa simpatia com que Candido acolheu o *Caetés* e à revelia de considerações outras nem tão eminentes sobre a má fama do primeiro romance graciliano, objetamos algumas ponderações, assim enumeradas:

- 1 - Como pode ser (pós) naturalista um título publicado em monólogo, e monólogo interior, vozes narrativas abominadas pelo Naturalismo?
- 2 - O que dizer da riqueza temática de *Caetés*, distante de determinismos sociais ou econômicos e da ausência de deformações, taras etc.?

3 - O que achar da complexa personalidade de João Valério, individualizada ao extremo no romance, se o Naturalismo pugnava por uma visão coletiva da sociedade?

4 - Como explicar o caráter ambíguo de João Valério, com suas pendências intelectuais frustrantes, num país em ciclos de transformação na economia e sociedade? E do livro sobre os índios antropófagos como biombo para a ascensão social e depois Valério conformando-se com o prestígio resultante da súbita ascensão?

5 - Que pensar do estilo e linguagem irônicos, da descrição de tipos caricaturados, se a comparação com Eça torna-se precária? Os argumentos se concentram num só: *A ilustre casa de Ramires* não é obra naturalista como *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro*.

6 - João Valério só será *vitioso* sob aspectos puramente econômicos, materiais. Sobreviverá, mas sob o travo do fracasso psicológico e da infelicidade pessoal. Diverge dos malogros de Paulo Honório e Luís da Silva, ainda que incompletamente, porque integrado aos valores da comunidade que passa a representar.

7 - *Caetés* abre a obra de Graciliano Ramos à investidura narrativa, temática e ideológica dos confrontos com o meio e da denúncia do isolacionismo individualista como impeditivo redutor da assunção da consciência social no plano coletivo, como parece ser e estar no núcleo estrutural da obra de Graciliano.

Tudo isso posto na perspectiva do debate, vamos às últimas consequências advindas de nossas observações até aqui seguidas. O humorismo da graça leve e sentimental, do retrato de Palmeira dos Índios estimulando o pouco imaginário de João Valério na composição do *romance histórico* — anotado para uma cosmovisão indígena das ruas, praças e costumes das pequenas cidades do interior nordestino —, tudo isso se perdeu da obra de Graciliano

Ramos pós *Caetés*. O primeiro romance graciliano é também seu último reduto de humor descontraído. A partir daí avultarão as sombras sinistras, os pesadelos e as carrancas de Paulo Honório em *São Bernardo*, Luís da Silva em *Angústia*, ao lado da amargura contingente e circular dos fabianos de *Vidas secas*. As personagens de *Caetés* — *mutatis mutandis* — são ironizadas por esse brejeiro humor doméstico estendido ao padre Atanásio, ao promotor acaciano, à donzela casadoira e doente, ao sargento tipógrafo, ao tabelião Nazaré, ao idealista Isidoro, à dona da pensão, entre outros. O coloquialismo na organização sintática da narrativa projeta Palmeira dos Índios, individualizando a cidade como persona do romance, tendo seus retrato e história *romanceados*.

Por fim, na impossibilidade de conviver e conciliar-se com o imaginário do romance malogrado, João Valério incorpora um complexo de caeté, mas só sucumbe porque é um impotente na canibalização de recursos da imaginação, sua antropofagia social contentando-se com a ascensão econômica em meio acanhado e medíocre. Ao contrário de Valério, em Graciliano Ramos o imaginário é velado, ditado por circunstâncias autorais de recusa consciente ou inconsciente.

SÃO BERNARDO: TRIUNFO DOS DERROTADOS, DERROTA DOS TRIUNFADORES

Com *São Bernardo*, Graciliano Ramos amplia a transcendência do real imediato para o reflexivo, e o resultado se traduz em sentimentos prevalentes e circulares: a angústia, a mortificação das energias humanas problematizadas pela carência de percepção de valores nas diferenças. Apuramos da leitura do romance aquela investigação degradada do indivíduo em crise, em busca

de valores autênticos num meio desagregador e excludente. Este o pensamento de Lukács em sua *Teoria do romance*, o que se completa com a crença lukácsiana de que o romance é o único gênero literário em que a ética do artista converte-se em problema estético da obra.

O leitor captará *São Bernardo* como um problema ontológico e ético. O protagonista do romance, Paulo Honório, não buscará os valores autênticos a que aludimos, mas experimentará a angústia por desconhecê-los. Vitorioso perdedor, Honório protagoniza o salto para a degradação a seus próprios olhos e sob a tutela de seus próprios gestos, o que representa imperiosa revisão tanto para a História, a história e o fenômeno ético de que ele, Paulo Honório, nunca se aperceberá. Não sendo arrivista, o protagonista de *São Bernardo* é um sobrevivente que empreende, engana e manipula para distanciar-se do que não compreende (ou apreendeu) de seu passado de infortúnios. Paulo Honório é um motor e um dínamo de latência e pulsação, que investe em mudanças só quando interessa ao seu egoísmo. Prisoneiro da reificação capitalista de modulações de interesses do indivíduo sobre o grupo, em pensamento e ação, o herói só se ocupa do quantitativo, em prejuízo do qualitativo e transformando subjetividades em moeda e mercancia em que até o casamento entra como negócio.

Se, pela ascese capitalista, Paulo Honório se torna sujeito — particularidade que o singulariza no papel de proprietário da metonímica *São Bernardo* —, Madalena (principal persona oponente, degradada como mulher, esposa e mãe) é uma inepta recusante ao protagonismo das ações de conflito e ruptura, preferindo a morte evasiva à plutocracia da negação ao seu arrogante marido. O capitalismo reproduz uma consciência petrificada da supressão de direitos individuais, incapaz de assentir na dissensão crítica. Madalena passa a signo de exclusão e escândalo

para Paulo Honório, impedido de compreender a diferença, acuado em suas próprias limitações. Após o suicídio de Madalena poderia se considerar livre para decidir se retomaria a vida em outro lugar ou retornaria à perda de sentido do simples. Como Madalena preferiu a morte ao enfrentamento, Paulo Honório, mesmo torturado com o sem-sentido da morte da mulher, prefere esbarrar em si mesmo, mergulhado na cloaca de seu mais profundo isolamento: “Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para que”. Desestrutura-se a consciência do herói e seu paradigma do mito capitalista do triunfalismo no indivíduo vitorioso pela riqueza e monumentalidade de suas acumulações, ignorando conceitos da humanidade social mais elementar. Paulo Honório é, assim, uma extensão da propriedade capitalista, figurada na fazenda São Bernardo. Fustigado pela consciência provisória de suas fraturas e infelicidades, em consequência do suicídio da mulher e da solidão a que se abandona, resolve contar a sua vida, pondo-nos ao par de suas tantas misérias.

Dentre os efeitos da leitura de Graciliano Ramos e do romancista em *São Bernardo*, percebem-se nitidamente irradiações dialetizadoras, intelectuais, psicológicas. O segundo romance graciliano funde elementos do realismo documental e da inquisição psicológica, num cenário do patriarcalismo feudal, usurpador, latifundiário e explorador da força de trabalho, espaço social documentado com realismo crítico e dramaticidade intensificada pelo senso trágico perpendicular e proporcional ao isolamento das criaturas. Graciliano desenvolve a tematização de tão complexos assuntos sob o ângulo da reificação com que o capitalismo individualista opera seus efeitos sobre as realidades social e humana, modificando-lhes comportamentos, sentimentos e reações, tudo confluindo para a degradação e a ruína de valores. O romancista o faz,

entretanto, por meio de sua distintiva individualidade estilística. A conjuntura de problemas humanos específicos em *São Bernardo* deriva de raízes sociológicas e dramáticas, redundando na desumanização eficaz do sistema, desertificando os seres, reduzindo-os a escalas zoomórficas diferenciadas. Mas o malogro de Paulo Honório é de natureza existencial e psicológica, embora também o seja com implicações econômicas, pois o protagonista-narrador descreve a decadência alcançando-lhe a propriedade após o suicídio de Madalena, ilustrando derrocadas empresariais e o vazio de suas perspectivas num mundo regido pelas categorias do capital individualista e ególatra.

O romance repercute o antagonismo de forças sociais em surdo (e mudo) embate, de notórios limites, embora. O senso de observação da realidade brasileira, sob um realismo crítico e humanista, confere a Graciliano Ramos a percepção de latências socialmente determinadas e existencialmente complexas. A mutilação dos indivíduos, desintegrando a sua convivência, dispõe o vitalismo da estruturação romanesca de *São Bernardo*, fundamentada numa práxis novelística da universalidade artística em defesa humanista contra alienações e opróbrios. Ao fragmentarismo dos conflitos em *Caetés*, Graciliano opõe em *São Bernardo* a substância desses conflitos em sua instância mais desconfortável e pânica, gerando potências de desagregações ao limite da asfixia, da morte e da solidão absoluta. O interior da vida mesquinha é revolvido e as vísceras da miséria social e ética reproduzem as dimensões dos impulsos humanos para uma catarse de ruínas. O antagonismo de indivíduos e de classes sociais, junto com suas inépcias e inadaptabilidades, encarnam a lógica infernal dos desencontros de *São Bernardo*. A personalidade de Paulo Honório é definida segundo os padrões típicos da canonicidade ambiente, da coisificação humana processada pelo *status quo* de paradigmas capitalistas imprimidos ao

self-made-man, em que o rancor, não raro, nutre o indivíduo de suas *defesas*, orquestrando-lhe reações e procedimentos que o esgotarão de forças vitais no entorno social em que o *self* se instala. Porque o move o egoísmo absoluto, o efêmero dos valores inautênticos, a máscara embrutecida e sem solidariedade, nem cultura, nem sensível disposição para mudar.

A obsessiva pauta de riqueza, domínio pleno e ascensão social a qualquer custo radicaliza-se, fornecendo matrizes de marginalização, abandono, solidão e outras pestes e endemias do mundo contemporâneo, que coagulam os sentimentos e mediocrizam o universo das relações humanas. Hegel já antecipara o fenômeno em sua *Estética* (tradução portuguesa, Lisboa: 1959, p. 97): “O individual perante o individual só se conserva mediante o sacrifício do outro”. Exemplo disso é Paulo Honório, que tudo reduz à sua plataforma egoísta, todos submetidos aos interesses do Senhor, a alteridade subordinada à servidão e à ambição escravocrata, do feudalismo de resultados à plena realização individual do Único.

Heroi burguês edificado à sombra de oportunismos ditados pela ordem do capital acumulador (juros, hipotecas etc.), Paulo Honório esquematiza a segunda parte de seus planos unilaterais, desenfreado o diabólico e assumindo a evolução de sua psiquê conjugada à violência passional na totalização dos objetos de seus desejos. Anula-se no heroi de *São Bernardo* qualquer outra mística em suas relações com o outro, com o mundo. O casamento é mais um negócio, uma fatura na mecânica e finalidade das acumulações. É preciso casar para que um filho lhe herde as riquezas e prolongue o feudo. Madalena também será considerada objeto e propriedade, tornando-se signo trágico por sua inadaptação ao seio desse mister. Ambos conjugam opostos inconciliáveis e ambos suportam o mundo como um pequeno (ou grande,

a variar conforme cada psicologia) cárcere. A lógica da danação é que os imobiliza em seus estanques discursos, o que os compele à desrealização humanista pela morte (Madalena) e pela solidão (Paulo Honório).

O conflito, todavia, tem também expressão ideológica. Paulo Honório encarna a conhecida debacle capitalista em seu caráter anatômico de contradição autolimitante. Em Madalena o socialismo emerge timidamente, com a pureza das aspirações subjetivas e utópicas, sem concretude no meio diaspórico. Madalena encena uma impotência trágica que a leva à renúncia de seus objetivos inconciliáveis, à amargura da solidão psicológica e socialmente oposta à de seu marido e declinando para o suicídio que reorienta o romance para um destino também de finalização trágica. Porque Madalena não perfilava a mediação dialética com o que Lenin definiu como “astúcia do real”, sem poder libertar-se do domínio de Paulo Honório — nem pelas vias convencionais da separação ou pelo conflito direto —, sua inapetência em exprimir radicalidades acaba levando-a à libertação pelo suicídio. Madalena soçobra à vacuidade imoral das forças predadoras da ganância capitalista, lógica, monogâmica e unívoca. Portando ilusões previamente sucateadas, Madalena perde seu embate com Paulo Honório. Porque não consegue transformá-lo e também por não conseguir transformar-se ou adequar-se ao território de exclusões em que se debate. Consciente de sua finalização trágica, Madalena é fração humanista sem equação possível num mundo inautêntico e inalterável.

Romance de base crítica na denúncia e revolta social, *São Bernardo* tem uma aguda noção do repertório estilístico atado à narrativa. Com exceção, talvez, do protagonista-narrador, todas as personagens do romance subjugam-se ao rebaixamento de si. E quando intentam desconvenacionalizar-se, desertam pela evasão ou pelo

suicídio (real ou simbólico). Uns garantem a sobrevivência material (Rosa, Marciano, Casimiro Lopes, Seu Ribeiro, até Padilha), todos, porém, impedidos da sobrevivência ética ou anímica. Os que não são servis ou servidores voluntários resistem ou temem a rebeldia e resvalam ao rés do chão da impotência conformista. Madalena escapa, mas pela morte subversiva ao domínio das ações de que se renunciava arrivista, sem êxito.

Para Paulo Honório a fazenda *São Bernardo* ultrapassa a condição de unidade econômica para fixar-se como metonímia mínima de mais amplos reflexos, transcendendo da geografia para a psicologia dos afetos egoísticos, implicados no patrimonialismo capitalista. Por conta dessa fixação, a personagem se arrisca ao paroxismo, perdendo para Madalena uma vigília espiritual a que nem sequer pretendeu fazer jus. Presa de evocações, torturado pela lembrança da suicida tão logo ecoa o pio da coruja na torre, Paulo Honório avulta no contrapelo ao pensamento nietzscheano de que “o homem mais forte é o que está mais só”. Porque o dono da *São Bernardo* se reduz ao mundo quantificado numericamente (ou, antes, financeiramente, economicamente), por isso elege ou dispensa o que lhe pareça em seu afã integrante ou acessório na vida pós sobrevivência como trabalhador alugado.

Graciliano Ramos recorre à memória, à observação, à capacitação dialética em sua obra, mas sobretudo à participação crítica na composição dos protagonismos de *São Bernardo*. A isenção do romancista é seu principal trunfo de qualificação estética. A despeito de em tudo discordar de sua principal criatura no romance, confere-lhe dimensão de liberdade para que Paulo Honório se torne o que de fato é. Do contrário, Graciliano faria pastiche, caricatura, não a tipologia de herói negativo necessária à reificação vitalizadora da narrativa. A mais nítida distinção opositiva entre Paulo Honório e Madalena, por exemplo,

é que Madalena é a única criatura que escapa ao sentido de posse, do aparato senhorial que a si mesmo Paulo Honório se delicia em saborear. Daí o ciúme, o desconforto, a desconfiança da iminência de desastres que o herói irá provocar, junto com a sensação de lacunas de paz e sossego. O mundo então é visto sob a manta da cifra econômica, a consciência ofuscada pelo arbítrio do poder econômico que o protagonista tudo fará em benefício dessa manutenção. Paulo Honório não enxerga pessoas, enxerga somas, sítios de posse crescente e exclusiva. Não sendo apresentado apropriadamente, enxerga-se como excelente (para si mesmo, é claro, e para o sistema em que se apoia) proprietário. Seu drama maior reside no fato de que Madalena (que aceitara casar-se, obediente ao signo burguês da segurança material) sucumbe ao martírio e com isso desfecha a sombra idealista sobre o toldo capitalista, acarretando em Paulo Honório dolorosas crispções do remorso em série e da autoconsciência de dilacerações. O projeto humanista de Madalena enfim triunfa sobre ele, que também irá sucumbir e, afinal, malograr.

Como diz Luiz Costa Lima (1969)², o herói malogrado de *São Bernardo* tinha congênita “incapacidade de compreender que ser pessoa é também discordar”, “incapacidade de percurso no território humano”, apresentando-se como um “Fausto menor, que vendeu a sua alma à propriedade”. Isso mesmo o fará perder-se de si e de outras humanas dimensões. A posse significa sua segurança e também sua destruição. Quando Madalena morre, Paulo Honório permanece proprietário, mas já não representa o papel de onipotência porque fragmentado e desaparelhado de seu primitivo e legendário vitalismo. Entretanto — o que certamente não consola, apenas

2Respectivamente páginas 68, 69 e 70 de *Por que literatura*.

amplia o sintagma da dor de ser —, o dono da São Bernardo movimentava uma multiplicidade de seres, metonímia existencial da via dolorosa do que se vitima com seus próprios venenos. A particularidade do sujeito será mantida por um exclusivo Paulo Honório, obstinado, convencido, arrogante e pragmático, mesmo em face do luto que agora carrega na alma. Sua maneira diversionista em escamotear a mortificação será empenhar-se, em tempo quase integral, ao ingente esforço de composição do romance sobre sua vida.

Como a linguagem é que nomeia a cidadania, o herói de *São Bernardo* dispensa, por inépcia, os outros redatores do livro e resolve fazê-lo com seu estilo, próprio da paisagem rupestre. Dessa forma, bocados esparsos de remorso acossam o narrador-protagonista, sobretudo espicaçados com a lembrança de Madalena e o pio da coruja na torre da igreja. O narrador fictício protagoniza as ações e as narra/descreve repassado de angústia, sem excluir de cena a participação e os diálogos das outras personagens, democraticamente disciplinando o relato, fidedigno o quanto permite a memória irascível. De uma ou de outra maneira, *São Bernardo* documenta fronteiras humanas debatendo-se em seus fatores essenciais de atuação social e psicológica. Paulo Honório radiografa a realidade social entre privilégios e anátemas, ou entre os poucos escolhidos e os muitos párias. Desloca-se da classe segunda para a primeira e nela enquista-se como ferrolho ou musgo, dela recusando-se a sair, mesmo sob escolhos, que afinal o atingem. A integralidade do egoísmo é o *leit-motiv* da movimentação da persona de Paulo Honório, e os efeitos desse sentimento desaguardam no livro que Paulo Honório escreve, inscreve e narra em estilo estropiado como sua alma pejada de danações.

Em sua história íntima à míngua de gestos nobres, Paulo Honório (*versus* Madalena) é reativo à dissolvência

de sua aspereza comportamental, pois que nessa couraça tem ele o arcabouço do que julga sua defesa. No sentido de profunda fidelidade a si mesmo, Paulo Honório assumiria expressão emocional equivalente à de Heatclif, deslocados os objetos afetivos e, no entanto, aferrados respectivamente aos ícones (no caso de PH, a fazenda São Bernardo). O diapasão da violência é algo a restituir com a possível voltagem analítica de *São Bernardo* e *O morro dos ventos uivantes*, guardados, é claro, os objetos dramáticos, épicos e de temperamentos, inclusive estilístico, temático e temporal dos dois romances, coincidentes os atores, não obstante (Heatclif e Paulo Honório), no aniquilamento e autoaniquilamento espiritual.

No drama de *São Bernardo*, Paulo Honório subsume e anula o discurso do outro, emprenhando e condenando a fala ao desterro dialético (sequer dialógico), competindo *linguisticamente* com o silêncio imposto ao outro. O suicídio de Madalena e o consequente abandono de todos expõem o seu isolamento, indicando-lhe o deserto ético em que se irá afundar e sem direito a recobrar sentidos de permanência ontológica. Assumindo a narratividade, a sobriedade estilística de Graciliano Ramos determina comportamentos relatoriais. *São Bernardo* reifica a exegese do país em secreções de ruínas, fruto da desproporcionalidade das relações entre capital, trabalho e visão parental da propriedade. Ególatra, Paulo Honório vive as expansões traumáticas de existir somente por meio de determinações que seu universo interior — exilado de qualquer signo ou possibilidade contrária — julga como potencial autossuficiência.

Sobre seu romance, Graciliano Ramos declarará, em seu estilo inconfundível: “Esforcei-me em demasia por conseguir simplicidade”. Simplicidade e tempo, diríamos, uma vez que iniciou *São Bernardo* em 1924, fez a terceira revisão da obra em 1932 e somente viria a publicá-la em 1934,

por Gastão Cruls e Editora Ariel. Ainda Graciliano sobre processos de composição de *São Bernardo*: “A língua, as imagens rurais, apanhei-as em consultas pacientes a meus irmãos e cunhados, gente matuta. Usei com abundância antigas expressões portuguesas que circulam em todo o Nordeste”. O meio acanhado, os infinitos problemas, as querelas provincianas, a mesmice de encontros e desencontros, grandes e pequenas misérias e asfixias — vale dizer: a cidade de Palmeira dos Índios, personagem transfigurada no *Caetés* — sofrem inversão de contextos no *São Bernardo* que, com seu reducionismo de traços e tipos, projeta no livro (escrevendo-se enquanto se narra) de Paulo Honório a manobra diversionista da solidão.

Montado em falsos valores, expondo fragilidades na amostragem do real sob o foco exclusivo de suas intervenções, Paulo Honório não se preocupa com projetos de felicidade — nem a sua, quanto mais a dos outros. O que dicotomiza é o avesso dialético porque só quer discutir o que registra no estrito de sua estreiteza mental e na diretiva de seus interesses mediatos ou imediatos. Entendia a ideologia não como um conjunto de percepções, mas como uma ameaça ao modelo único de tudo comprometer para a obtenção de vantagens. Nesse modelo, Paulo Honório caminharía na direção oposta ao socialismo utópico de Proudhon, baseado em Rousseau, ferindo o conceito de fundo e declarando que “a propriedade não é direito exclusivo de poucos, mas da comunidade. A propriedade é roubo quando a maioria dela não participa”.

Em consequência, *São Bernardo* é romance social e psicológico que exige do protagonista um desvelamento a que ele se recusa, escudado em salientar grotescos processos de desumanização progressiva, o próprio Paulo Honório, zoomorfizado, projetando sombras espectrais na noite que prolonga a sua inelutável viuvez, amputado de afeições que a morte de Madalena só vem acentuar. A

ausência de expectativas — também aferível nas ações de *Caetés* e de *Angústia* — exprime-se emblematicamente no suicídio de Madalena, subvertora da lógica de sua nova condição (esposa de proprietário), tomando partido contra essa lógica. Inconscientemente, o discurso narrativo de *São Bernardo* coincide com o ideológico, em que uma discreta indignação autoral, em conceito e contexto, faz Paulo Honório resvalar para as contradições inerentes ao seu périplo oportunista de capitalismo predador. O senhor de *São Bernardo* encara como natural seu domínio sobre os outros, e o tratamento que a eles dispensa é escalonado, rebaixando ainda mais os entes animalizados conforme planos previamente fixados. Assim, Madalena será diferente de Padilha e este de Azevedo Gondim, diverso de Casimiro Lopes e Marciano e Rosa, cada um em uma esfera diversa de consideração e opróbrio.

Por isso *São Bernardo* emerge como romance de criteriosa, lúcida e arrojada investigação do caráter e personalidade do herói. Seus quadros e focos — ascensão econômica, infelicidade sentimental, fracasso no casamento e na vida social, emparedamento, solidão e ruína —, reproduzindo casos exemplares como a adstringência de Seu Ribeiro, despojado de outrora munificência e reduzido à humilhante mediocridade de guarda-livros de um estúpido Paulo Honório, expandem a linearidade temática. Tão expressivo quanto o apontamento de desconcertos econômicos e sociais, o romance fixa personagens como o mesmo Seu Ribeiro, fantasma de um mundo extinto, doído pela memória da perda de grandeza decadente, espezinhado pela prosperidade tacanha de seu patrão. Ainda mais expressiva, a intriga romanesca de *São Bernardo* também se concentra na equivalência de propósitos de juízo moral que incita no leitor. Além das implicações sociológicas, é justo supor que Tolstói e Dostoiévski — e suas derivações metafísicas sobre a genealogia do Bem e

do Mal — também balizam as criações de *São Bernardo* e *Angústia*, conquanto Bem e Mal relativizados em seus valores intrínsecos na sociedade moderna. Isso porque Graciliano Ramos é também um sincero moralista, não penetrado do cristianismo missionário dos russos, mas atento às metamorfoses do indivíduo tangido pelo mal que o acrescenta e/ou diminui aos olhos críticos do romancista ainda crédulo na reforma do espírito humano. Paulo Honório e Luís da Silva relativizam suas ações nesse campo. Enquanto o primeiro raciocina a partir de noções impressionistas e subjetivas (“nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro”), o segundo justifica-se pela equidade da banalização (“Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal, já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos”).

Ao final da leitura de *São Bernardo*, julgamos que Madalena triunfa e que Paulo Honório sobrevive, embora frustrado, torturado pelas lembranças, destituído de ação por conta do desassossego. Emergem da névoa algumas convicções. Não é o amor que movimenta a história do romance de Graciliano Ramos. É justamente o desamor, o desencontro, a fratura exposta do desencanto entre os absolutamente diferentes, mercantilizados pela estupidez.

GRACILIANO TRÁGICO: MEMÓRIAS DE ANGÚSTIA

A atitude assumida por Graciliano Ramos em *Angústia* é a de um pessimismo um tanto assemelhado ao pessimismo moralista de *Brás Cubas*. De Graciliano, aliás, pode dizer-se o que se costuma dizer de Machado.

Em ambos predominam a estrutura insólita, a dessacralização e a posse da linguagem como fenômeno de uma autoconsciência do narrador, sua exposição dialetizadora, seus riscos. No cume do delírio alucinado de Luís da Silva em ressaltar o lúdico da expressão Marina, que o protagonista ama e odeia, achando-se da raça dos pobres-diabos, pratica o protagonista-narrador o linossigno: *ar, mar, rima, ama, ira, amar*, fragmentando no nome a personalidade da causadora de seus males. Assim se torna a obra de Graciliano uma obra neorrealista, aprofundando o sentido em que Eça de Queirós tomou o Realismo como “anatomia do caráter”.

Numa de suas crônicas, o cético Machado advertiu: “qualquer de nós teria organizado este mundo melhor do que saiu”. Com isso parece estar permanentemente assente Graciliano, cuja obra se infiltra na consciência do leitor, provocando a descontinuidade do discurso da ordem e apontando a desordem na estruturação do mundo, numa apostrofação infernal à brejeirice ou candidez do leitor. Os heróis de Graciliano Ramos, na tipologia preconizada por Lukács, seriam os do idealismo abstrato, do absurdo psicológico e irônico. Irônico também, Graciliano subverte o riso, todavia, dando-lhe uma conformação problemática.

Em *Angústia*, o processo crime e castigo valida essa perspectiva. As alucinações, os delírios, os impulsos homicidas/suicidas, a vida dilemática, a supremacia dos instintos não reduzem a personagem à absolutização do pior. Sua visão cínica sobre a miséria social, ética, existencial entra em choque com o que se prenuncia na feição de Julião Tavares, o bem posto na vida. Mas não é só o despeito por ter sido subtraído na entrega de Marina a Julião Tavares que angustia o herói: Luís da Silva é um emparedado também porque deixa aflorar o inconsciente ativo da solidão e desamparo dos que só possuem

de seu as humilhações e as dores. A personagem é um encarcerado desde antes do surgimento de Marina e de Julião Tavares. Sua memória é obsessiva quanto a fatos pregressos, desde a infância, com a perda da identidade patriarcal que determina sensações e carências da vida adulta. O que Luís da Silva tem é uma incapacidade de decodificação e assentamento do mundo. Por isso o amesquinamento da pessoa humana, a sensação de insulamento, de inadaptabilidade ao mundo contingente. Entretanto, Luís da Silva não está só. Acompanham-no Paulo Honório, João Valério e Fabiano. Acompanha-o o próprio Graciliano Ramos que, em *Infância*, compara Buíque a um corpo aleijado.

As imagens de Graciliano são próprias de quem depreende o mundo por suas hierarquias, suas verticalizações. Daí o descosimento, a fragmentação da memória, o pessimismo em razão da visualização de objetos, pessoas, lugares, sob uma ótica da deformação. Em *Infância*, os títulos dos capítulos são de nomes de pessoas, que funcionam como signos, como teia de significantes de ordem familiar, social, política. O passado é recosido de imagens fortes do presente. A enunciação sofre um impacto da memória afetiva do narrador, oscilando entre o vivido e o imaginado, inscritos pelo retrato nas lembranças e evocações. Graciliano Ramos traz imperativos do racional, do elementar, do lógico. Sua obra é um exercício de autonomia a propósito da decadência do mundo e do homem modernos. Curioso que todas as personagens masculinas, com exceção de Fabiano, de *Vidas secas*, são amadores da literatura, escritores em projeto. Assim João Valério em *Caetés*, Paulo Honório em *São Bernardo* e Luís da Silva em *Angústia*. Todos trazem, no entanto, um ponto em comum: seus repertórios de humilhações do mundo, suas autoconsciências do enxovalhamento moral e a sensação de que o mundo definitivamente não aponta soluções para

as suas vítimas. Luís da Silva resume esse sentimento, interrogando-se com a mais absoluta das certezas: “Hoje em dia quem é que vai bem?” O mundo, para o narrador, é sempre repelente e os homens acumularam por osmose essa desintegração. Porque o mundo é vil, vis serão todos os indivíduos. Resta, porém, pelo exercício do paradoxo, a consciência do novo, do fundador. É o desejo de reconstrução. Pelo Apocalipse, talvez, o romancista anunciaria o surgimento de um mundo renovado.

O pessimismo moralista de Graciliano Ramos toma a realidade como o estranhamento (desejável, malgrado a intenção do narrador) do poder. Hóspede intolerável habituado ao descaimento da Rua da Lama, Luís da Silva não poupa a própria pessoalidade (“porque sou um pobre-diabo”). Ao declarar-se *pobre-diabo*, Luís da Silva comete uma sentença hamletiana, de perquirição metafísica, de imperioso sentido de autodesvendamento, um tanto diverso da frequência irônica das *Memórias póstumas de Brás Cubas* onde o narrador defunto assim comenta seu cortejo fúnebre: “os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada, enquanto pegarem e soltarem as alças, reservando-se no mister piedoso e cacete de carregar defunto pobre, procurarão saber quem será o meu substituto na Diretoria da Fazenda”.

Angústia tem o saber e a destinação dos trágicos. Como um Édipo deslocado, Luís da Silva persegue o conhecimento que implica sua determinação ao caos e à desintegração da identidade, ao questionamento de valores, à hipertrofia dos sentimentos e das emoções que não podem desvestir-se. Trágico moderno, o romance desenvolve o percurso da náusea. Mas ao contrário de Sartre, que prenunciava a redenção do indivíduo por meio da arte, Graciliano a tudo problematiza, não deixando relatividades ao rigor trágico do homem emparedado, que em absoluto nada tem por

redimir, ou redimir-se. O sarcástico, a zoomorfização das personagens (ratos, porcos, cachorros, vacas), a asfixia do espaço no quarto de pensão correspondem ao universo de asfixia interior da personagem.

Quando fala do “focinho de d. Aurora” ou da morte do pai, Luís da Silva revela o quanto absorveu de embrutecimento, embotamento da sensibilidade: “Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar”. A diluição do trágico em *Angústia* só se dá em função do pathos. Repositório de humilhações acumuladas, o protagonista reage pela forma do patético, deixando-se perceber pelo acúmulo de ridículos das situações cotidianas, quando se submete ao domínio boçal dos chefes no escritório ou à paixão alucinada por uma cínica Marina. Por isso refugia-se nos livros, ainda que de forma ressentida: “Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles nem sei quem se atreveria a começar”. Na tentativa de estabelecer parceria, cumplicidade parcial com o leitor a propósito de seu infortúnio, Luís da Silva transcende fragrâncias tipicamente machadoanas: “Ainda não disse que moro na Rua do Macena, perto da usina elétrica”. Assim infunde (ou tenta infundir) no leitor a impregnação da intimidade, uma relação mais próxima ante a clausura da esperança, da descrença política e ideológica generalizada: — “História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem!”

O romance constroi-se com a técnica de cortes sucessivos interveniados por *flash-back*. Como o mundo visto pelo narrador-protagonista é sempre repelente, sem possibilidades de redenção, suas impressões revelam um mundo espelhado nessas circunstâncias, começando pelas observações de um vizinho, “um velho barbudo, encolhido”, recepcionado como pai e amante de suas três filhas, “moças amarelas, sujas, mal vestidas, ruivas e

arrepiadas”. A primeira visão de Julião Tavares antecipa ao leitor atento o sentido homicida prefaciado por um Luís da Silva absolutamente avesso a qualquer possibilidade de aproximação. Leia-se a antecipada e definitiva antipatia que se expressa na descrição do oponente: “O outro sujeito inútil que nos apareceu era muito diferente. Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava”.

Na ordem inversa, o narrador-protagonista dissimula em Marina uma Capitu madura e obviamente adúltera, mais ladina que a outra porque ocupante de um espaço social menos restritivo. A narrativa colhe ironias cínicas (“a senhora tem um Coração de Jesus muito bonito”), imagens obsessivas, misto de extravagância e intolerância, compostas de nós, cordas, símbolos fálicos (“parecia-me que meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando”), glosa irônica do livro do *Gênesis* (“O espírito de Deus deixava de boiar sobre as águas”). A memória febril do narrador projeta imagens desintegradas de um mundo que, para o narrador-protagonista, respira podridão. Quando fala do amor de dona Rosália e seu marido viajante, Luís da Silva confirma o seu potencial impulso homicida: “enfim desejava matar um homem que me roubava o sono”. O clima de delírio e alucinação, tal como com a personagem de *Crime e castigo*, descortina imagens descosidas, misturas terríveis de passado/presente/futuro. Alguns trechos frágeis de composição (“penso (...) no operário que tem fome e ameaça o patrão, na criança que chora perdida, chamando a mamãezinha”) ora se associam ao *kitsch* de algumas imagens (“Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa”), ao intencional ou acidental de fantásticas projeções inconscientes (“isso

me cortava o coração e aumentava o meu ódio a Julião Tavares”), a ironias castiças (“enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida”), junto com a fatura obsessiva de Luís da Silva observando auditivamente a desejada Marina, reprimindo-se de vê-la. *Angústia* coleciona e seleciona criteriosamente renovadas dimensões de infelicidades, onde se salienta a busca desesperada do protagonista por uns restos da dignidade perdida, julgada irre recuperável.

Por isso Luís da Silva projeta em Julião Tavares o móvel de sua ruptura com o mundo indesejável, alcançando ímpetus do fatalismo determinista e trágico: “Era evidente que Julião Tavares devia morrer (...) Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços (...) morreria violentamente e sem derramar sangue”. O distanciamento de qualquer emocionalidade acentua a frieza do protagonista para a prática do homicídio. A perda da inocência vem convulsionada pelo hálito da automortificação, pela anestesia da consciência, pelo repertório de sua relação com *cordas*, onde se destaca a estranha dignidade de defesa dos suicidas, aqueles que se punham a salvo das humilhações de um mundo igualmente irre recuperável.

O romance de Graciliano Ramos desenvolve a crônica de uma morte anunciada. E com uma certa ironia cínica: “Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal, já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados estamos” — diz o narrador-protagonista. Numa leitura psicanalítica, a obsessão de limpeza em Luís da Silva acompanha, eventualmente, o acaso objetivo dos surrealistas: “Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso muita água e muito sabão”. O discurso

trágico se impõe à narrativa mas, ao contrário da tragédia clássica, doses de humor irônico tornam aborrecidos o desespero, a afonia, a ira, conquanto o discurso não seja permissivo ou alienado. A ironia amarga de Luís da Silva assemelha-se à do próprio Graciliano Ramos (“Aquele mania de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços?”), ironia da lógica de anti-Integralismo (“Bebi o resto da aguardente, pensando em coisas sagradas. Deus, pátria, família, coisas distantes”), ou do antimilitarismo (“Se não fosse isto, dentro de vinte anos a criatura mofina estaria voltando à direita, voltando à esquerda, decorando os nomes das peças de um fuzil e passagens gloriosas do Paraguai”).

A narrativa indireta, o narrador não onisciente (Luís da Silva, como Bentinho, de *Dom Casmurro*, padecendo de inibições de vontade), o estilo em sínopes de períodos curtos, incisivos, num galope de imagens febris exercitando paradoxos, *Angústia* tem um mérito adicional: o de antecipar as *Memórias do cárcere*, na projeção do futuro presidiário, desequilibrado não no sentido mental, mas social, psicológico e afetivo: “Faria um livro na prisão (...) Dormiria numa rede e viveria afastado dos outros presos”. O livro, terceiro romance de um *desconfortável* escritor, representa (pelo determinismo das ações de vingança, morte, tudo revelando-se inútil porque impossível de mudar-se o destino) também o desejo graciliano de exorcizar o mal porque projetado o liame da obra no tempo da consciência, que alcança ainda o projeto de escritura abortado em *Cae-tés* e prenunciado em *São Bernardo* e *Vidas secas*.

O trágico em *Angústia* expressa ausências de beleza, a carência afetiva dos humanos distinguida nas ações do romance. Enquanto Luís da Silva reage cumprindo sintomas de narrativa proletária, percorrendo a revolta contra um inimputável Julião Tavares, com sua pequenez, o dandismo,

a vida fácil, egoísta e medíocre, a palavra presa da escritura parece cumprir o próprio roteiro a que se autoimpôs Graciliano Ramos, exprimindo o que a alteridade dita, o que os outros gostariam de dizer, palavras e ideias coletivas, usando um vocabulário o mais próximo da coletividade. Por isso a preferência graciliana pela memória, pelo reconto de imagens e sensações da experiência humana. Luís da Silva é organicamente brasileiro, convencionalmente “um níquel social” no teatro psicológico das decadências familiares, da triste condição humana do pobre João-ninguém obcecado pelo passado grandioso em conflito com o presente e inconformado pela impossibilidade objetiva de reconstituir-se. Daí a tragicidade, o emparedamento aflorado pelo inconsciente ativo da solidão. O pessimismo de *Angústia* não se exprime como valor negativo absoluto, mas na relatividade de seus sentidos de origem, de características de purgação moral e ética, de reconstrução de costumes, de renovação de valores. Assim, sob essa exclusiva perspectiva, Graciliano será um pessimista.

Contestando o poder e todas as formas de dominação, recupera-se o sentido de subversão à predominância da autoridade absoluta sobre os indivíduos. Talvez seja este o estigma mais representativo contra o qual se bate a militância política e ideológica do autor de *Angústia*. Avesso a hinos patrióticos, tendo uma relação distintivamente anárquica com respeito aos nacionalismos, Graciliano era internacionalista por convicção, compreendendo o mundo como um horizonte sem fronteiras. Assim também (como, aliás, o herói de *Angústia*, Luís da Silva) Graciliano desconfiaria profundamente da possibilidade de consagrar-se os indivíduos num universo harmônico, num mundo onde as liberdades públicas não figurassem apenas como abstrações. Por isso, por pretender a reabilitação das liberdades fundamentais da pessoa humana, das projeções do humanismo numa sociedade justa, Graciliano investia

no riso pessimista em seu sentido schopenhaueriano, transformador, sobretudo na forma como se toma o riso em sua expressão horaciana (o *castigat ridendo mores*) e mesmo quando haja um travo de amargura tracejado pelo humor sardônico. O pessimismo humorístico de Graciliano não se desenvolve pelo riso escancarado, desabrido, da gargalhada, mas pela ironia corrosiva da reflexão crítica, como o expresso por Machado de Assis.

A escrita de *Angústia* é uma cartografia do desencanto, escritura pública de enxovalhos morais conduzindo o indivíduo ao supremo despreço de si mesmo, purgando-se no crime em que se ceva para ultrapassar suas clivagens. Isso talvez faça do terceiro romance de Graciliano Ramos sua obra mais humana porque, de *Caetés* a *Vidas Secas*, é *Angústia* o mais trágico, reafirmando paradigmas de exclusão. Começando pelo gravame da perda progressiva da identidade, ascendendo a síndromes e declínios provocados pelo continuado desprestígio do nome, de Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva (o avô), passando por Camilo Pereira da Silva (o pai) e finalmente desembocando no diminuto Luís da Silva, que ilustra e amplifica a abulia desintegradora da personalidade deste último varão na escala da família patriarcal nordestina, ociosa e decadente.

Confluem em Luís da Silva duas personas paradigmáticas. Uma *a la* Dostoiévski (“Declaro solenemente que tentei várias vezes tornar-me um inseto, mas não fui considerado digno” — supremo opróbrio tingido da deglutição dos próprios abismos) e a outra *a la* Kafka d’*A metamorfose*. De sexo oprimido e recalcado, Luís da Silva assume no autodilaceramento o desejo de ser coisa, de anular-se para não pensar, nem sentir ou existir. Sua consciência niilista o estereotipa no horror de si e dos outros, horror burguês estragado pela inércia, pelas letras miúdas, pela decadência patricial, pela traição de que se

julga vítima e pelo despeito ressentido e homicida. Ao contrário de Julião Tavares, em tudo seu oposto, o vitorioso, estéril e caricaturesco sedutor de sua ex-noiva. A pergunta trágica que a si mesmo se faria Luís da Silva é uma questão da náusea: “Quem se conhece pode se estimar, mesmo um pouco?” — indaga-se uma personagem dostoiévskiana em *Memórias escritas num subterrâneo*.

Pois o alienado e passivo protagonista de *Angústia*, bicho burguês, conformista e lento, faz da náusea existencial um império de despeito realista e expressionista regido por pathos monstruosos. Tangido pela mediocridade de uma vida estéril, com seus níveis de superficialidade nas relações, senso de efêmero e autoabjeção e mesquinharia em si e no meio, Luís da Silva corporifica o que Antonio Candido chamou de “surda aspiração à animalidade, à inconsciência dos brutos” (1966: 12). Que dizer então dessa temática agônica de Graciliano Ramos em seu talvez mais festejado livro, em cujos modelos de complexificação de mundos trágicos coincide a recusa do narrador onisciente e a ausência do eu onipotente pela instilação de dúvidas da tragicidade como mecanismo eficiente da perda (inadequação, inadaptabilidade, refugo) que resulta em desintegração social e psicológica?

A despeito do prevalente traço trágico, algumas aproximações de *Angústia* com os modelos narrativos abraçados por Machado de Assis persistem, desafiando malferidas convicções em contrário do próprio Graciliano Ramos. Declara Luís da Silva, a partir das alucinações e dos delírios provocados pelo assassinato de Julião Tavares: “na verdade, eu sou um pobre-diabo”. A expressão é de um legítimo Brás Cubas, antegozando a impressão que causaria em discreto parlatório. Mas o rigor trágico de *Angústia* não parece autorizar tais proximidades, por apresentar-se em repertórios dantescos de antinomias pré-cristãs de céu/inferno, crime/castigo, mitos de

transgressão a interditos, instinto homicida dissolvido em alucinações, impulsos de vida e morte, imagens fálicas reproduzidas intermitentemente. Tudo comboiado, entretanto, por uma visão irônico-cínica da miséria social/ética/existencial indiferente e neutra, novamente a aproximação com Machado se fará possível.

O terceiro romance de Graciliano Ramos representa a grande vocação trágica da literatura brasileira, no justo momento (1936) em que a predominância da geração novelística de 30 dirigia-se à perspectiva da regionalização de nossos problemas pela ótica literária, a assunção de um neorrealismo regionalista para mostrar o Brasil decadista em 30, pós revolução dos tenentes, Semana de Arte Moderna, Coluna Prestes, Revolução de Trinta até chegar ao getulismo, ditadura e Estado Novo. Prova do caráter revolucionário do romance graciliano é que *Angústia* é concebido sob a forma do *flash-back*, começando pela restauração das forças de um Luís da Silva discutindo a iminência de ser preso, projetando alucinadamente a possibilidade de ser condenado. Ainda que dubitativo, o herói de *Angústia* traduz seu investimento metafísico na tentativa de autodesvendamento via alucinação. É o que também aproxima Luís da Silva da percepção empreendida, mas em outro plano, por Édipo na direção da busca de sua identidade profunda, autoconhecimento que, no entanto, significará sua perda. Na medida em que investe no entendimento de si mesmo, no conhecimento de suas origens, Édipo torna factível a perda da identidade, submetendo-se ao determinismo de sua hora trágica, sua cegueira e morte. Uma vez trágico, *Angústia* tem o saber e a destinação da moira. Luís da Silva persegue, em delírio, o conhecimento que implica em sua determinação conformadora do caos, da desintegração da identidade, do questionamento de valores à hipertrofia de sentimentos e emoções. Monólogo interior que disseca o desarranjo

existencial do eu frustrado, *Angústia* flagra a tensão do narrador-protagonista entre a escrita e a sociedade, a que emblematicamente se alia e contra a qual se revolta, marcando dissídios entre a consciência dilemática e o labirinto de coisas e fatos em que se perdeu. Luís da Silva é, sem dúvida, a personagem mais dramática da moderna ficção brasileira, com reservas infinitas de amargura e negação. Sua frustração suprime a capacidade de distinguir o real em meio à fantasia alucinatória.

Romance existencialista, de profundo abafamento psicológico, *Angústia* é um caleidoscópio de interinfluências e percepções do mundo, revelando em Graciliano Ramos um sarcasta afiliado ao realismo crítico, praticando do existencialismo uma variante agonística, espécie de revelação niilista do deus-vômito. Transfigurando o passado atomístico e agônico da persona em delírio, alucinação, desejo, noções falimentares de culpa e castigo, com a exasperação das diferenças e desigualdades geradas pela impotência e pela memória fragmentada de ocasos, a obra de Graciliano reproduz o senso trágico da ausência de beleza e da carência de afetos. O antagonismo bipolar, se inscreve Luís da Silva num inferno exclusivo, expõe em Julião Tavares a impunidade, a pequenez, o dandismo, a vida fácil da aurea mediocritas do mundo burguês, objetos da incontornável necessidade de purgação pelo narrador.

O inconsciente de Luís da Silva é ativado pela noção da perda (de identidade onomástica, do formalismo do poder patriarcal, das sensações na vida adulta, da libido de viver, enfim). Para superar essas lacunas, a personagem se distribui entre o real insatisfeito e ininteligível e o real concreto, material, tangível, pleno de cisões, cizânias, preenchido do mal ontológico, irremisso a comunicabilidades. Os heróis desesperados de Graciliano Ramos (como os de André Malraux) debatem-se entre a solidão metafísica e

a ação histórica, avessos às lutas coletivas e inadaptados ao emparedamento individual. Por Paulo Honório em *São Bernardo*, mas sobretudo por Luís da Silva em *Angústia*, o trágico e o absurdo em Graciliano aproximam-no, além de Malraux, de Sartre e Camus. O romance existencialista se desenvolve a partir das repercussões terminais da noção do homem cordial. Ou seja: origina-se do final dos anos 30, em função da crise de valores sociais e da cultura, formulando a desintegração do herói dilemático, aquele que persegue a restauração desses mesmos valores num mundo degradado. A perspectiva existencialista no romance não se desilude porque não nutre ilusões a propósito do indivíduo atomizado. Para isso tematiza asperezas, hostilidades aparentes ou interiores do universo sórdido. *A náusea* é de 1938, *O estrangeiro* é de 1942 e *Angústia*, publicado em 1936, faz de Graciliano Ramos um narrador existencialista antes mesmo dos consagrados Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Uma curiosidade logo avulta no texto graciliano. O relato memorialístico, a narrativa em primeira pessoa que desmitifica o herói do romance, flechando-o de alienadas contradições em sua história íntima, moral, social, econômica e psicológica. Graciliano desenvolve sob a forma de memória o que Sartre e Camus fariam por meio do diário. Em todas essas narrativas, a aprendizagem é alcançada por ciclos, vida e escritura entrelaçadas. O Roquetin de *A náusea* abandona projeto de escrita de um livro, assumindo uma consciência esquiva aos sentidos e valores das coisas da existência. Esta será apreendida seguindo um processo de aprendizado da náusea — por vezes, mórbida —, processo inerente à própria condição do existir e suas complexas relações com o Outro. O indivíduo existe, mas também nem sempre descobre uma justificativa para a existência. A inadaptação se revela então problemática, exigindo tantos engajamentos, compromissos e responsabilidades que

nem a todos se torna possível empenhar-se em garantir sobrevivência anímica nas respostas. Condenados ao exercício da liberdade, alguns desertam, outros se anulam, outros ainda inviabilizam resistências ou revisões e clarezas em suas escolhas.

Daí o contato com o Absurdo da existência cabal em meio a desesperos. N'A *náusea*, o diário metafísico registra as desilusões obsessivas do romancista, concessivas da filosofia a que adere e divulga o autor, Jean-Paul Sartre. Em *O estrangeiro*, Camus dá voz expressiva ao horizonte da sensibilidade moderna, pondo em gestão cênica o homem absurdo provocado pelo poema em prosa de Baudelaire, com o mesmo título (em francês: *L'étranger*). O protagonista do romance camusiano é também o exilado avesso a valores da convenção burguesa que se deixa corroer de deserção anímica, convertido ao caos dos desencontros, um estrangeiro aos seus próprios olhos. Como o Luís da Silva, de *Angústia*, mas de forma aparentemente involuntária, Mersault mata alguém, um árabe. Niilista que ameniza sua indiferença somente em face de sensações básicas (comer, beber, dormir, fumar, fazer amor), *O estrangeiro* irrompe da danação niilista, respondendo à irracionalidade do mundo em volta e à busca edênica e problemática, ademais despida de valores antecedentes. Donde a angústia da confrontação existencial — o que Camus chama “culpa sem crise”, que é o absurdo da condição humana num mundo torto e desintegrado. O desequilíbrio do indivíduo contemporâneo é seu absurdo existencial.

Como os romances de Sartre e Camus, *Angústia* é fragmentário, em círculos concêntricos, de uma ambivalência temporal fundindo infância e juventude no passado corroído pela decadência, agregado a um presente indefinido e agonístico. A dialética das ações transfere um efeito bumerangue na apreensão das mortes simbólica e real pelo

apavorado Luís da Silva, já impressionado com fenômenos como a cascavel no pescoço do avô, a imagem metonímica dos pés do pai morto, cobra/corda indiciando a falência do falo, descida aos infernos, purgação ritualística e diegética. Luís da Silva é homicida comprimido por reativas necessidades de superar-se do rebaixamento e libertar-se da metáfora de suas humilhações. Perseguindo e matando Julião Tavares, restaura um equilíbrio que, entretanto, não o exime do impedimento de suas limitações. O ato criminoso é estéril (para os efeitos) em Luís da Silva e acidental e prosaico em Mersault. Como os herois de Sartre e Camus, o protagonista de *Angústia* vive a insatisfação consciente, nauseada e rebarbativa. Luís da Silva é o anti-Sísifo, pois herói sem grandeza nem autoconhecimento.

A contemporaneidade humana em Graciliano Ramos — como em Sartre e Camus — vive a angústia de uma maldição ontológica. Os temas existencialistas não seriam desconhecidos a Graciliano, que em 1950 traduziu de Camus *A peste*. Como o Mersault d'*O estrangeiro*, mas a ele anteposto, em publicação e imersão de angústias, um Luís da Silva despersonalizado fala de si como de um distante zero à esquerda, indiferente e intratável, apurado numa aparente ruptura do sujeito, desterrada a subjetividade aos esconsos de um passado nostálgico e irresoluto, porque irresgatável no presente. O herói de *Angústia* renuncia a valores porque não os tem cristalizados nem neles acredita. Nenhum desejo o move — como acontecerá aos herois de Sartre e Camus. O Luís da Silva pós-crime sofre de alucinação verbal e imagética e (des)organiza o mundo sob a forma do delírio, travado entre as reverberações da cultura e da natureza dos instintos.

Angústia é, ainda mais, relato repercutivo de imagens de singular bestiário, em que se mesclam bichos repelentes — formigas, lagartixas, baratas, ratos, cobras, aranhas, urubus, pulgas, moscas, lesmas etc. — junto

com a repugnante visão do sujeito diante do espelho de desagregações e projeções de pesadelos. A linguagem desarmônica compele à homologia do escabroso e apavorante, da náusea vomitatória face à perda dos valores pelos quais o herói nem mesmo se bate. Se tomarmos o conceito consagrado para o romance expressionista como aquele “no qual a transição da ambivalência sociossemântica para a indiferença desencadeia não apenas uma crise da identidade subjetiva, mas engendra uma visão da realidade na qual o sujeito individual se apaga, esmagado pelas pressões objetivas” (Cf. Zima, *apud* HANNE, Didier. *En désespoir de cause? A propos de Samuel Beckett*) então a resposta se ajusta a *Angústia*, obra categorizada pela crise identitária de Luís da Silva e pela dissolvência de sua memória apagada na inércia do entrecruzamento espaço-temporal. A este elemento fronteiro à persona de Luís da Silva se entrega, herói trágico que subsume a deserção de ideias e o imobilismo das formas reativas ao universo de desintegrações que o forjam e o anulam.

De opressor torturado em *São Bernardo*, o herói de *Angústia* é o oprimido no presente da ação e no passado da evocação, a que se prende e contra o qual não se subleva, meticoloso em mais e mais escavar camadas letais de sua existencialidade, ainda que comprometida por sucessivas e mórbidas crises, desenlaçando o eu de qualquer fragrância libertadora. E é ele, o herói desenxavido, vexado de opróbrios, lacerado de humilhações, o diminuto *Luís da Silva qualquer*, neto do sonoro e legendário Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que perspectiva e frustra ações e reações de seu cosmo e do mundo em volta, encerrado e em apuros na vigília angulosa de uma *Angústia* interminável.

Isso o que torna Graciliano Ramos singular. Mesmo arrimada no documentarismo ficcional, sua obra — *São Bernardo* e *Angústia*, especialmente — parece filtrada da

profunda personalidade de um eu autobiográfico, mas de uma autobiografia que ultrapassa o memorialismo autorreferencial exclusivo e o fingimento poético a que alude Fernando Pessoa para um saber de si compartilhado pelas criaturas coletivas. De igual modo se poderia dizer que a persona memorial de Graciliano autor cumpre a equivalência de conhecimento, solidariedade, desejo e impaciência ontológica da persona ficcional. É como se houvesse uma personalidade complexa indivisível fundindo-se intermitentemente em unidade interpessoal, compelindo Luís da Silva a um nível de densidade da violência — diferente da homonímia disfarçada em Casimiro Lopes (*São Bernardo*) ou José Baía (*Angústia e Infância*) — elevada ao supremo da reificação do horrendo.

Angústia demonstra e evidencia a justificação ética do homicídio como plataforma de moralidade jurídica. Por isso Luís da Silva não experimentará remorsos, porque possui o senso de uma ética individual autojustificadora. Antiherói insubornável à lógica do conformismo (e à conformação da categoria canônica), vinculado a medonhos arquétipos, Luís da Silva também é persona antiprometeica. Conhecemos suas causas, suas fobias, seus contornos anímicos e as razões pelas quais chegará ao caos. Refugiado no passado, surpreende-o inconsútil, decadente e irremisso. Desse passado emerge o fluxo contínuo e acelerado da decadência de suas origens e do desajustamento a ele legado como fardo, peso insuportável a suas forças exauridas e ao sem-futuro de suas expectativas. Luís da Silva vive por imagens recorrentes (o avô senil e bêbado, vomitando, praguejando impropérios, o pai letárgico lendo as lendas heroicas de Carlos Magno, o homem enforcado varrido de humilhações, a comunidade de enxovalhos na sociedade pré-capitalista dissimuladora do pântano de indefinições), ele mesmo se sentindo um *níquel social* na acanhada, estreita e provinciana Maceió.

Combinando elementos modelares de narrativa proletária e intimista, *Angústia* é um emaranhado de complexidades temáticas, que vão da denúncia do imobilismo burguês à danação agonística dos frutos dostoiévskianos numa estruturação refinada e sutil da linguagem e do ritmo a um tempo sóbrios e vertiginosos. O amor regrado pelas composturas hipócritas dos modelos é diferente do experimentado por Paulo Honório e João Valério, outros heróis de distintos voos de introspecção e estagnação da libido de viver. O sentimento em Luís da Silva é expressão que se anula no despeito ante um oponente também arquetípico, de contornos odiosos e postura cínica. Pois diante do triunfalismo balofo, beletrista e bacharelesco, ornamental e chato de Julião Tavares, Luís da Silva compreende só lhe restar a senda do crime — razão e desaguadouro da *Angústia* como experiência sentimental e narrativa.

Julião Tavares representa a estilização metonímica de todo o complexo de opressão, razão mais que suficiente para eliminá-lo. Disso decorre a cólera de Luís da Silva e a isenção com que se habilita ao leitor para libertar-se da punição com o castigo, de que, aliás, vive em tormentosa e alucinada expectativa. O pedaço de corda que lhe chegara, de accidental passa a móvel de incidentalidade programática e eficaz. Sem o embaraço da opressão coletiva que supõe possível pelas gretas do delírio, Luís da Silva obedece à chama incendiária, e vernaculiza, com a morte de seu rival, o sucumbimento do atavismo de suas limitações. Desajustados os fatos às ideias, o herói de *Angústia* reage como consciência de látego justiceiro, ofendido e tendente ao trauma e à ansiosa distinção de percebejo social, contra o que irrompe convocado pelo rancor.

Analista de caracteres, o romancista de *Angústia* conduz e orienta o seu texto como reflexo do caráter de ilogismos e substância delirante da desintegração, entremeada de hiatos verbais, mentais e da memória

pânica. Em carta (“Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1945”) de agradecimento a Antonio Candido pelo ensaísmo arguto de *Ficção e confissão*, originalmente uma série de artigos no *Diário de São Paulo* e depois publicado em livro, Graciliano Ramos pospõe à crítica brasileira algumas de suas exegeses em contrário. Considera absurda a vinculação de *Angústia* a Dostoiévski, “pois nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes”. Azedo a julgamentos — mesmo os favoráveis —, Graciliano os considera um despropósito: “Olívio Montenegro usou frases ingênuas e pedantes, misturando ética e estética”. O português João Gaspar Simões afirmou que “o americano é incapaz de introspecção — e com esta premissa arrasou-me. Veja só. Nada mais fala que um silogismo. Álvaro Lins veio com aquele negócio de tempo metafísico. Mas isso diz pouco, não é verdade?”

A carta, que também traz o adjetivo *horrível* tão corriqueiro em toda a prosa de Graciliano, forma um conjunto de impressões do escritor sobre a recepção crítica ao seu ofício e torna obrigatória sua transcrição, se não na sua totalidade, ao menos nos parágrafos que trazem uma visão específica (sobre *Angústia*) e global da obra romancística do estilista alagoano. Eis os trechos a que aludimos:

Se eu constituísse uma exceção à regra de João Gaspar Simões e contentasse Olívio Montenegro e Álvaro Lins, *Angústia* não deixaria de ser um mau livro, apesar de haver nele páginas legíveis.

Por que é mau? Devemos afastar a idéia de o terem prejudicado as reminiscências pessoais, que não prejudicaram *Infância*, como V. afirma. Pegue-me a esta razão, velha e clara: *Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos *HORRÍVEIS*: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura, enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no

seu terceiro artigo. É preciso dizermos isto e até exagerarmos as falhas: de outro modo o nosso trabalho seria inútil.

E aqui vem a informação a que me referi. Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. Matei Julião Tavares em vinte e sete dias; o último capítulo, um delírio enorme, foi arranjado numa noite. Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me essa operação. A 3 de março de 1936 dei o manuscrito à datilógrafa e no mesmo dia fui preso. Nos longos meses de viagens obrigatórias supus que a política me houvesse abafado esse material perigoso. Isto não aconteceu — e o romance foi publicado em agosto. Achava-me então na sala da capela. Não se conferiu a cópia com o original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só muito mais tarde os vi. Um assunto bom sacrificado, foi o que me pareceu.

Esta explicação tem apenas o fim de exhibir-lhe o prazer que me causou o seu juízo. Quando um modernista retardatário e pouco exigente me vem seringar amabilidades a *Angústia*, digo sempre: — “Nada impede que seja um livro pessimamente escrito. Será preciso fazê-lo de novo”. Permita-me que apenas toque nos seus estudos relativos a *São Bernardo*, *Vidas Secas* e *Infância*. Ser-me-ia difícil estender-me sobre eles. O que faço é agradecer. Por muito vaidoso que sejamos, às vezes certas opiniões nos amarram: diante delas ficamos atrapalhados e sem jeito.

Adeus, Antonio Candido.

Abraços do admirador e amigo.

Graciliano Ramos

(*Apud* Suplemento *Cultural*, jornal *A Tarde*, Salvador, 16/9/2006, p. 12)

O autorretrato do herói dilemático em *Angústia* ilumina sua trajetória de dissensões com a sociedade hipócrita em que se movimenta. Ele mesmo hipócrita e

venal, alugando-se a poderes de coerção moral, vendendo sonetos ou assinando artigos de carregação e elogios a políticos corruptos, Luís da Silva vive em compadrio com ratazanas, uma empregada surda, ensimesmada e cabulosa enterradora de moedas no quintal. À sujeição moral em que já vive acrescenta a libido exasperante e frouxa pela difusa loura Marina, coxas, cabelos e provocação. Se “os ratos mijam na literatura”, os pobres-diabos de *Angústia* — incluídos a leviana Marina, o casal humilde em sua melancólica atividade de encher dornas e lavar garrafas, a luxúria gritada de D. Rosália e outros atores e gestos — mijam-se e borram-se da angústia de existir em meio tão sufocante. Os ratos tudo roem, os pobres-diabos são roídos pela perversão mais cruel que é um cotidiano excludente, inflado de solidões.

O romance firma seu prestígio também pela atuação do inconsciente na vida de Luís da Silva, do mesmo modo no protagonista de *Crime e castigo*. Avesso de Midas, o herói de *Angústia* disseca e se dissolve em seu próprio desarranjo metafísico desdobrado da personalidade jurídica do criminoso. É perturbado nas relações afetivas com o seu passado, tendo seu presente decalcado dos paroxistas Marina/Julião Tavares e às voltas com esses sintomas agudos de decomposição do organismo social podre. A narrativa culmina um repertório de tensões máximas da ficção de Graciliano Ramos, acirrando as contradições do eu artístico com o meio social em que o artista e a obra se situam. Cada personagem de Graciliano carrega a máscara da corda de náilon opressiva e dolorosa, a cada obra uma matriz de rompimentos e imersões agônicas. O dissídio humano só amplifica a disparidade labiríntica de suas diferenças com coisas e fatos do mundo circundante.

A novelística graciliana analisa/descreve sistemas desintegrados/desintegradores e *Angústia* ulcera o mais completo ensaio sobre a frustração e a consciência que

se perdem, com reservas adicionais de amargor e recusa. Luís da Silva poderia salvar-se de seus estatutos de negação se identificado com seu trabalho intelectual (o livro que o redimiria) por ele severamente medido e traduzido em estigma do julgamento negativo. O herói se sente mais confortável é com a abjuração de valores e com a mais absoluta abjeção masoquista e pusilânime. Animado pela fúria, conta seus dias pelas noites de pesadelo. Na sujeição à sujeira, Luís da Silva cumpre ritos obsidantes de limpeza corporal e os banhos sucessivos evidenciam a obsessão. A vida humana se marginaliza pela opacidade, que alcança Seu Evaristo enforcado num galho da carrapateira e o Lobisomem tismado da pecha de sedutor das filhas. Todos espremidos, todos suprimidos, bagaços existenciais sem nome. E o que tem nome é um *Luís da Silva qualquer*, uma Marina ocupada em sedas, perfumes e traições, um Julião Tavares aferrado a miuçalhas burguesas.

Por isso restam a náusea e o crime. Luís da Silva os sofre e inflige, assinalando o mundo torto à sua imagem e semelhança. A miséria ética é comum e escoa do trio Luís da Silva/Marina/Julião Tavares, o quase cínico Seu Ramalho, a fraca D. Adélia, a broca Vitória, o vagabundo Ivo, todos irmanados, resignados à inação desertificadora. A libido reprimida compulsa, atravessa e tangencia as ilações dos presentes à cena dramática do romance de Graciliano Ramos. A fixação fálica de Luís da Silva com cordas, serpentes, canos de banheiro corresponde à sua afasia psicológica, a que se aduzem a decadência aristocrática da família patriarcal, evoluindo em *capitus diminutio* redutor do nome/sobrenome do avô Trajano ao neto Luís. As relações humanas se contaminam e se crispam de nojo, increpando animalidades a seres que, de tão banais, são banidos de maiores evocações. O romance afunila o triângulo sinistro Luís da Silva/ Marina/Julião Tavares justamente para por em evidência a nulidade triunfalista

do último. Isso efetivará a purgação necessária do protagonista-narrador, que a tudo submete sua substância onipotente embebida em ódio à raça humana encerrada no gordo e eufórico e nauseabundo Julião Tavares.

O monólogo interior se associa ao devaneio onírico. Luís da Silva transborda e inunda o vasto mundo de sua nulificação, “as horas de um longo pesadelo” face à hostilidade em escala universal, cujas imagens o herói aquece no forno de uma recusa anímica marginal e insatisfeita. Pós-machadoano, Graciliano Ramos talvez seja, ao lado de Érico Veríssimo, o mais consciente operador de linguagens no itinerário prosódico da literatura brasileira. Porque vai além do documentário de identidade dessa literatura, cortando o supérfluo, nivelando o discurso pelo essencial do depoimento. O romancista de *Angústia* cose-se ao osso da fala, aquele osso incorruptível de que nos fala o Nobel espanhol Vicente Aleixandre, referindo-se à linguagem poética. Somente pelo crime Luís da Silva se salva da inação, da abulia completa. No quintal, a rosa se mistura ao lixo. Dentro de casa, a carência de afeto se distribui entre a incomunicabilidade ou *diálogo* de mundos estanques entre Luís da Silva e sua empregada Vitória, o passeio dos ratos, o cano de água arrebitado no banheiro à vista. Não há fresta na janela ou sol lá fora. A paisagem de *Angústia* agoniza os viventes. Marina deformada pela maquiagem grosseira, pelas coxas deliberadamente à mostra e pela traição oportunista; a rotina de subserviência (“Escreva isso, seu Luís. Escreva assado, seu Luís”); o cuidado só com o interesse dos outros; o trauma do declínio familiar, tudo é determinante na ruína moral de Luís da Silva, que vive sua errância de sombrios prognósticos.

Do ponto de vista estrutural, *Angústia*, como toda a obra de Graciliano Ramos, prolonga um discurso de palavras substantivas e ações objetivas, descartando

o sublime ou o lírico. O adjetivo qualifica a natureza das coisas transitórias, evitando reificações inúteis. A economia da linguagem projeta em Luís da Silva alguém que não gosta de música e cujo avô “não desperdiçava tempo em cantigas, nem se fatigava em migalhas” (referência do próprio Graciliano a seu avô materno, Pedro Ferro, em *Infância*, mas que serve exemplarmente à ilustração do avô da personagem Luís da Silva em *Angústia*). A obra graciliana perfura como os espinhos dos mandacarus, sem paisagem como a cinza do deserto nordestino na seca e dura como o leito seco dos rios. Por isso *Angústia* revela a secura anímica repercussiva desses estados desoladores e Luís da Silva elogia quem o oprime nos artigos de encomenda que escreve. A exemplo da fábula de Anfion na poesia de João Cabral de Melo Neto, o romancista lança fora a flauta que embala, ilude, anestesia, preferindo a “faca só lâmina” da palavra expressiva, exata, tecelã de verdades essenciais. E se para cada obra Graciliano Ramos aplica uma linguagem específica ajustada ao intrínseco da criação, em *Angústia* a noção do tempo é subvertida pela realidade subjetiva, determinando ou não o enfoque na dimensão existencial. O exemplo do delírio final de Luís da Silva é pleno de efeitos porque exclui em definitivo o uso do tempo cronológico e suas fronteiras exasperadoras.

O universo em que atuam a ficção e a memória de Graciliano Ramos é o exíguo sertão-mundo, cuja fenomenologia a economia textual não permite muito mais que a expressão de profundas contradições envolvendo seres degradados. Imagens capturadas no espelho da memória, o narrador, laborioso e lúcido, raciocinando pela engenharia da experiência pragmática do observado, sentido e previamente analisado, investe nos abismos humanos sem hesitações nem esquivanças. Um de seus meios vitais de enunciação é a construção de personas inconsistentes

e instáveis, mediocrizados pela vida plana. Assim, essas pessoas se derramam em potes de inconsciência e inconstância, não raro com o sentimento prevalente da autoabjeção, que ameaça contaminar e, também não raro, invadir imunidades alheias, disseminando-lhes inapeláveis fraturas morais. Imprimindo peso à linguagem dos afetos, o criador de *Angústia* concreta a narratividade sob o peso do espesso corporal e anímico. Isso denota o romance como excludente do desejo em sua linha prospectiva. O fluxo da consciência em Luís da Silva é barrado pelo interdito do desejo, que a personagem soterra em múltiplos ramais de destruição. A evocação desejan-te do passado é frustrada pela desintegração do prestígio familiar, impedindo resgates à identidade. A libido dirigida a Marina carrega um componente anárquico e paralisador oriundo da leviandade da desejada e da presença aliciadora de Julião Tavares. Sem embargo, há desejos eventuais, fragmentados e descontínuos, mas não contam num universo tão repercutido da Grande Frustração. Em consequência, as frequentes desestabilizações em Luís da Silva cumprem o fechamento e a nulificação de anseios, desejos de floração interditados.

O romance realiza na persona do narrador um feixe de desmontes, a começar da incompletude de seu desejo de fama e prestígio através do livro que até escreveria não fossem as limitações impostas pelo meio e pela despersonalização do pretenso escritor. Detendo alta caracterização analítica e um mórbido poder analógico, Luís da Silva não consegue sair de si e de seus complexos psicológicos. Daí o nojo impotente que sente autocontemplando-se e na percepção do parasitismo em volta. Apesar da frequência de aparições da palavra, a sensação de *desejo* — nas suas modulações, digamos, psicanalíticas — está inteiramente ausente do intrincado drama do herói. Como a expressão, suas equivalências. Luís da Silva só consegue disfarçar as instâncias do desejo pelas correlações inconscientes —

cobras, canos, cordas, fios, audições do banho de Marina, da descarga dos banheiros etc.

Quanto às mulheres, têm seu curto voo descrito mo-rigeradamente na obra de Graciliano Ramos. Enquanto Luísa, de *Caetés*, é quase invisível, Madalena, de *São Bernardo*, é impetuosa até quando posta em confronto direto — e aí evolua no éter suicidário — e Marina, de *Angústia*, é abertamente apresentada como volúvel, evoluindo para prostituta em iminente disponibilidade. Sinha Vitória obedece ao padrão do feminino roceiro e encabulado, embora insinue maior dose de inteligência e decisão que o marido. O feminino aparece nos três primeiros romances sob a capa de obnubilações do protagonista-narrador e as mulheres padecem obviamente de uma certa neutralidade ou impressionismo na visão crítica de quem narra a história. Já Sinha Vitória recebe nítida conformação simpática do narrador em terceira pessoa. E se a mulher é codificada na rasura da narrativa, ela se dispensa de encenar conflitos, conquanto em *São Bernardo* o conflito se insinue, para adiante frustrar-se no desembarque trágico e na tragédia dos desequilíbrios e evocações, sobretudo ao final do romance.

Se Luís da Silva se aproxima dos antecedentes heróis narradores dos primeiros romances de Graciliano Ramos, Marina se dissolve na bruma, sobrevivendo apenas na evocação ressentida do pequeno burguês adepto de afrescos literários de ocasião intelectual. A leviana representa uma variante ao destino de Madalena, submergida ao arrebatamento impetuoso e violento de Paulo Honório. Obstinado em sua desídia como Paulo Honório, Luís da Silva difere do protagonista de *São Bernardo* por não movê-lo a direção de reconquista do prestígio emanado da propriedade, o que poupa Marina do senso trágico imposto a Madalena. A despeito da pouca densidade conferida à persona da mulher em *Caetés* e *Angústia*,

este último problematiza o cotidiano burguês de homens e mulheres, em vários níveis de apreensão, e se não faz equivalerem os dramas num mesmo diapasão de tratamento, faz das ações de Luís da Silva o desaguadouro problemático das ações levianas de Marina. Desligando o herói do mito do conforto e da platitude de seus horizontes, o romance elide o sonho de conquista e confirmação de idealismos individualistas.

O mundo das pequenas (ou grandes) mesquinhas humanas na narrativa de Dostoiévski se transplanta para o processo narrativo de *Angústia* — a despeito da opinião em contrário do esquivo Graciliano. Nobres ideais são sublevados pela mesquinhez e o sentido de tragicidade em *Angústia*, claro, não conterà o grandioso da queda na perspectiva da mímese aristotélica ou shakespeareana. A tragédia de *Angústia* sofrerá sucessivos impactos fornecidos por sua incorporação segundo a lógica perversa do mundo moderno — sem contemporizações. Ao processo absurdo, inqualificável a que se vê submetido, o herói kafkiano Joseph K. se viu forçado a oferecer contestação ironicamente buscando um crime para dar relevo ao senso de justiça. Luís da Silva não precisou de tanto esforço: mata Julião Tavares e busca justificar-se narrando a história que o nobilitaria aos olhos do leitor — se este bem compreendesse as razões pelas quais o crime foi cometido. O leitor se desconforta (ou insatisfaz) com a descrição do crime, narrado por Luís da Silva de forma quase neutra, como se o delito pudesse ser atribuível a uma outra pessoa. Se João Valério vivia complexos de caeté, Luís da Silva vive complexo de sururu, relacionando-se com a vida cinzenta, sem perspectivas, a exemplo comparativo do molusco, que emerge da lama, mas para ter seu destino encerrado na culinária nordestina de apreciado gosto.

A eventual consciência de mundo no herói de *Angústia* deforma-o em perturbadoras visões de passado e

futuro. No passado sobrevive nostálgico o mito do eterno retorno; no futuro, imprevisíveis prognósticos, alimentados pela especulação e guiados pelo delírio alucinatório. Luís da Silva não consegue conciliar os dois mundos e tempos e com isso perde a identidade unificadora e a memória ressignificadora de nomes e sobrenomes. A alma do herói é seu sítio de sucumbimentos, lugar onde se debatem fantasmas escarmentosos, espectros e sombras movimentando um tropel de flagelos. O protagonista-narrador concentra múltiplos de outros seres, em si reunidos por uma assembleia de duendes morais, pobres-diabos danificados pela máquina moedora de agravos, recrudescidos na exclusão e pela escala zoomórfica com que são descritos, revestidos da aparência paroxística da Grande Frustração.

Nesse sentido, *Angústia* é narrativa concentradora de componentes épicos, minados internamente pela lógica de cumulações da tragédia dicotomizada em sua herança clássica. Ou seja: documenta momentos de crise e fixação de um mundo que ameaça ruir, tendo suas bases de sustentação no suspenso da acentuação dinâmica de sucessivos abalos. Flagrado em errância trágica, o herói problemático provoca a narrativa à deriva de acontecimentos humanos que o induzem a mais erros trágicos, acumulando a angústia irremediável. Assim disposto, o romance de Graciliano é trágico porque, escapado de determinismos histórico-sociais, refugia-se no intimismo psicológico, mas acaba concentrando suas forças no imperativo da busca trágica de resolução para os problemas gerados pela crise de origem, num movimento circular que integra resíduos de temperamentos do Absurdo e do primado existencialista (*avant la lettre*, no caso de Graciliano Ramos). A angústia humana busca historicidade e se complexifica na trajetória dual e ambígua da procura de sentido nas coisas, nos fatos e nos indivíduos, afligidos por uma finalidade axiológica da consciência.

As delações sociais se juntam às decomposições morais, compelindo Luís da Silva à urze de mundos quantificados em cifras de misérias acumuladas. Marina ceva-se de perfumes e sedas do aviltamento e Julião Tavares pagará por sua intervenção deformadora de princípios que Luís da Silva sequer conhece porque também aviltado, conquanto numa outra ponta. O assassinato do burguês e rival é catártico, mas irresoluto: nada se alterará no passamento simbólico do herói exclusivamente ocupado de si mesmo e de suas infinitas lacunas individuais.

O sentido freudiano de *angústia* é o caminho dual, de choque de deslocamentos do pathos aristotélico para o *agnorisis* (conhecimento/sofrimento da culpa impressos no pathos). A esse sentido psicanalítico Luís da Silva mais problematiza, encorpando-o com suas naturais e acumuladas fraqueza, acomodação, impotência, neutralidade reativa e fragmentária. O protagonista-narrador de *Angústia* é um herói vencido e alienado, mais um pobre-diabo, da linhagem de seus primos-irmãos João Valério e Paulo Honório. Mas o problema é maior em Luís da Silva porque este é pretensso intelectual vendido a interesses subalternos. E não seria ocioso especular que Graciliano Ramos com *Angústia* discute o papel do intelectual (não importando se medíocre ou brilhante) na sociedade a que pertence como ordem pública e institucional, política e sociológica. A miséria ética acompanha Luís da Silva na infeliz mortificação de princípios, seu espírito sucumbido à materialidade do real, distante do povo (“a literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros”) e dos de sua classe, que é todo o repertório temático de *Angústia*.

Inadequado ao realismo que impetra (“quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba”), Luís da Silva é responsável ainda pelo sistema de valores que ele mesmo instaurou e ora refuga como insanável. Mata Julião Tavares como quem mata um

“discurso do Instituto Histórico”, mas na conformidade exemplar de seu erro e sua consciência de encomenda em epitáfio. Seguindo-se essa linha de análise, conceituar *Angústia* como obra naturalista não passa de espantosa aberração conceitual. Pois se é *natural* não pode ser *inconsciente*. E Luís da Silva é caminhante à deriva do consciente para o inconsciente da linguagem e da ação, particularizando-se como senhor de escravos de si mesmo e cada vez mais distante do *natural* da paisagem e dos ambientes, de que se considerava alijado. Marcado pelo estigma da consciência ativa, abúlico, *antinatural*, expiando culpas que o perseguem em tribunal excludente e exclusivo, o herói de *Angústia* não vive no mundo natural — ou, se vive, persegue a cômoda no mobiliário psicológico, cujos esteios induzem-no ao devaneio, forma de evasão do mundo circundante. Pachorrentamente consagrado ao crime e à expiação como prazeres mórbidos, subsequentes, de ruminação bovina, de forma lenta e criteriosa absorção, Luís da Silva busca em si e numa invisível (inaudível) interlocução consolo para suas confidências de malogro e angústia, mas dispensa-se de respostas, pois as sabe inúteis. Então, finalmente se conforma ao ciclo de projeções circulares culpa/castigo/expiação-e-culpa etc., atado ao biológico comer/beber/dormir/suar/banhar-se, como submetido a trabalhos forçados, sem nenhuma virilidade, sexual inclusive. Seu crime será prova de afirmação libertária, embora a mecânica do ato catártico traga de volta os surtos de depressão e (mais uma!) angústia. Luís da Silva não deseja reabilitar-se, deseja a mórbida ciclotimia do signo trágico-maníaco-depressivo para permanecer obcecadamente possuído por profunda aura de desgosto, desafeição a si mesmo e sobre si mesmo, junto ao eu mais profundo e próximo da escala geodésica das ansiedades.

Antonio Candido chamou a *Angústia* “romance de carne torturada”. Os impulsos da libido proibida conduzirão

o herói à ponta extrema do eco de suas frustrações, a liquidar a metonímia do capitalismo balofo e bacharelesco. Mas matar Julião Tavares é atitude isolada, não-revolucionária, porque estimulada por interesses absolutamente individuais, frutos da tortura mental de Luís da Silva e de sua errância trágica. O herói de *Angústia* não destroi o mecanismo burguês de exploração e nojo porque pertence a essa mesma categoria do capitalismo predador. No fundo, Luís da Silva desejaria *ser* Julião Tavares, seduzindo e bazofiando as estroinices ridículas de seu rival. Os fatores da exclusão do outro obedecem a ritos deificadores do mundo, ainda que o herói problemático pense que faz o contrário.

*SER-TÃO GRACILIANO:
VIDAS SECAS, MORTES LENTAS*

Vidas secas ancora a percepção humana e psicológica sobre a íntima correlação com o sertão da seca, seus desdobramentos e privação de sentidos, seca e servidão quase como predestinação determinista: “antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins”. A isso se poderia chamar a circularidade sígnica de fatalismos irreparáveis, de geração a geração de párias, do avô de Fabiano a seus filhos, que *naturalmente*, como se comum fosse, *seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo*.

O falar de rasgar a língua, como o sertanejo de João Cabral de Melo Neto, está mais do que evidente no romance *Vidas secas*, com a quase incomunicabilidade da família Fabiano. Por isso *falam* e se comportam como bichos, acuados pelo meio hostil, que deles espera um comportamento vassalo e medroso. Fabiano é um impotente nos mais distintos níveis (social, intelectual, econômico, moral), e com ele sua família, todos embrutecidos

no rebaixamento de si, enfraquecidos e empobrecidos de épos e éthos, expostos ao mais agudo estado de miséria: a moral, a da servidão psicológica, a da inércia ante a exploração contingente. Graciliano Ramos faz simulacro caricatural do bicho-homem sertanejo figurado em Fabiano, um nítido e monstruoso contraponto à imagem euclideana do *forte*: “A pé não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos”.

Narrado em terceira pessoa, *Vidas secas* trata do insulamento, da inadaptabilidade humana ao mundo contingente. Visão deformada do real? Com seu último romance Graciliano projeta um mundo de seres desequilibrados não no sentido mental, mas social e psicológico. Com toda verossimilhança, a narrativa não se nutre do ambiente propriamente dito, mas do interior conflagrado das personagens, suas afetividades em crise face à realidade exterior. A obra como que enuncia um secreto desejo de exorcizar o mal da terra. A vingança, a morte, um certo teor coincidente de determinismo, tudo o seu tanto inútil, produzem a sensação desconfortável de que é impossível mudar o destino. O tempo da consciência em Fabiano, por exemplo, é todo ele falho, mutilado, desertor, imobilista na intenção, aprisionado na impassibilidade da linguagem. O mundo em *Vidas secas* padece de ausências: de beleza, de afetividades manifestas. Sobram no narrador e no narrado as sondas do sarcasmo, uma tendência à sublevação do real orgânico, uma necessidade obsessiva de reorganização planetária. A atmosfera existencial do romance é definida pela ambiência de abismos, desde a fome e seca atávicas à desestruturação subjetiva e objetiva na direção de reações salutares que reintegrariam o indivíduo ao meio e suas bases estruturais.

À falta desse realismo, o homem se torna um conformista passivo e entregue, nunca um agente de seu discurso e de sua história. Em *Vidas secas* Graciliano Ramos trabalha dissídios entre a efêmera consciência individual e o labirinto de fatos e situações que enredam o indivíduo nas malhas do meio ambiente, do que ele pouco pode contribuir. Pelo travamento linguístico, pela impossibilidade de expressar o mundo ou expressar-se nele, o herói de *Vidas secas* é um ser impedido da ação transformadora. São palavras de Graciliano: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só”. (in: Coleção *Fortuna crítica*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 35). Adiante: “Escreverei talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze”. E as razões do narrador? “Só me abalanco a expor a coisa observada e sentida”. Quem assim afiança é quem em si desconfia uma espécie de “complexo de caeté”. A exemplo de Dalcídio Jurandir, que se automeava um “índio sutil”, Graciliano dizia sentir “atração e impossibilidade de lidar com o imaginário”.

Nada mais verdadeiro e, no entanto, nada mais correto em se prevenir com esquivanças. Como em toda a sua obra, os pretensos registros factuais vêm filtrados esteticamente, e só por essa circunstância, de ficcionalização, de imaginariação do real, eles se presentificam e validam na forma artística. Graciliano Ramos quer vencer-nos pela hipótese da escritura em relevos da realidade biológica e só podemos é nos confirmar gozosos de estesia face a uma narrativa que se exprime, circula e ilustra na dúvida metafísica do Inferno para o Menino Mais Velho, no desejo (inclusive com transfigurações eróticas) da cama grande de couro para Sinha Vitória, no sonho de preás gordos de Baleia, ou na vitoriosa assunção de Fabiano, aliás nunca concretizada. Nem por isso as

frequentes despersonalizações do *eu* e outros recursos de desprestígio do humano solapam ou sobrelevam a importância do discurso ficcional e humanista em *Vidas secas*. A recusa do narrador onisciente coincide com a ausência do *eu* onipotente do escritor. Em razão disso, o ponto de vista não será determinante em *Vidas secas*, cuja leitura pode ser feita como um conjunto onde Graciliano Ramos não pratica a memória como mera apropriação da realidade histórica, ainda que descontínua. O *eu* do relato é um eu ficcional, e o mesmo ocorre em *Memórias do cárcere* ou *Infância*, livros libertos de ler-se como tentativas de apagamento da ficção em proveito do real.

As personagens de Graciliano são, como vimos, permanentemente inadaptadas ao mundo. Desde o estranhamento com as palavras em João Valério à obsessão enlutada de Luís da Silva, ou Paulo Honório, varridos da tribo como o Fabiano facilmente exposto à intempérie. Como insinua Otto Maria Carpeaux, Graciliano Ramos escreve como quem anuncia, desde a primeira linha da prosa, o Apocalipse. Entretanto, em *Vidas secas* Graciliano sucumbe à solidarização humanista frente à estância provisória de nossa via dolorosa. O escritor mergulha na misericórdia de uma emoção que não empalidece, sobretudo no episódio da morte de Baleia sonhando com preás. A integração sensível de seres abrutalhados, como o vaqueiro Fabiano e sua trupe de desvalidos, se exercita mesmo entre a sequência muda do roteiro de desgraças existenciais. Mudos, Sinha Vitória e os meninos se entendem na percepção de si mesmos e de seus destinos. O impiedoso relato cede passo a uma parceria acumpliciada com os desafortunados. A comunicação se dá por esbregues ou por mudos silêncios, uma quase inaudível arte de resmungações, murmurações para dentro, trejeitos de fala audaciosa nunca transformada em imprecações.

Em que pese tudo isso, com *Vidas secas* Graciliano recupera para o campo da ética humanista a dignidade do pária, ainda que conseguisse na família de Fabiano um conjunto de exilados da humanidade. E apesar do esperneio do próprio Graciliano Ramos, seu pessimismo com aparências do furibundo e loquaz lembra a força das aparências familiares de estilo como o de Machado de Assis. Um pessimismo com a fragrância machadoana, sem a menor dúvida.

O conformismo de Fabiano ao que não consegue compreender investe no respeito a uma ordem que o escraviza: “ — Afinal, governo é governo”. Fabiano considera-se bicho, quase uma rês. Sendo forte e musculoso, dispensava-se de pensar e desejar. Em carta a José Condé, em junho de 1944, o depoimento autoral sobre a pungência do romance (*in: Arquivos Implacáveis*, revista *O Cruzeiro*, *apud* Clara Ramos, *Mestre Graça*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 129) indicia a matriz referencial de *Vidas secas*: “Fiz o livrinho sem paisagem, sem diálogos e sem amor (...) A minha gente quase muda vive numa casa velha de fazenda. As pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos”. A narrativa equilibra, assim, uma extensão ampliada do substantivo *húmus*, parte da terra, para o adjetivo *humilis*, humilde, a humildade colada ao chão, ao rés da terra. No episódio da morte de Baleia, permeia-se do narrador para o narratário um pathos tipicamente expressionista, com a delicadeza e sensibilidade de um artesão de objetos microscópicos. Não se exime a sentimentalidade, ocultando-se o narrador na impessoalidade presumível da voz narrativa (terceira pessoa). Ao contrário, não se exclui quem narra aos olhos comovidos do leitor. Um fio invisível de solidariedade conduz a narrativa e a teia de ações

das personagens, de Baleia repartindo o preá caçado; de Fabiano aborrecendo a solução individual de ingresso no cangaço em nome da grei. Apesar de reconhecer, como nas *Memórias do cárcere* (V. 1, p. 71), que as populações “roceiras animalizavam-se na obediência e os domesticados no regime patriarcal”, Graciliano empresta vigor e resistência a essas personagens. Curioso será o amor do grupo a Baleia, animal de trabalho e companhia, uma vez que, na tradição oriental, o cão é anatematizado. Basta registrar o que vem assinalado no Apocalipse, 22, 15, excluindo da Redenção “os cães, os envenenadores, os impudicos, os homicidas, os idólatras e todos aqueles que amam e praticam a mentira”. E o Apocalipse não é livro metafórico, senão a palavra literal, do látigo vigilante no clamor das penas finais...

As personagens gracilianas serão sempre simbólicas da autodepreciação, atingindo paroxismos em Luís da Silva e redistribuindo-se, com certa sobriedade, no romantismo estelar de João Valério, na mortificação cautelosa de Paulo Honório e na sensação simétrica de desconforto em Fabiano. Tudo isso, é claro, vem filtrado pelo pessimismo de GR, ausente, todavia, na amostra significativa da diferença que é *Alexandre e outros heróis*. Em *Vidas secas* o saber se confunde com o poder. Como *mudo*, Fabiano estará sempre condenado à servidão. Entre homens, *perde* a fala, exclui-se do mundo. Sozinho, ou entre os seus, recupera a posse da fala e até mesmo esbraveja, procurando briga no espaço solitário da cidade em fim de festa. A comunicação se dá por equivalência, mesmo entre bichos-homens. Baleia não fala e nem por isso deixa de ser compreendida numa comunidade de quase-mudos, quasímodos da linguagem. A ontologia psicológica do sertanejo se concentra no projeto de mundo interior do romance. O discurso até inverte equações consagradas no maniqueísmo convencional, tendo o Menino Mais Velho encontrado discrepância

dialética no encantado sentido fônico da palavra *Inferno*. A escritura de Graciliano Ramos parece ter lavado a alma primitiva dos humanos em *Vidas secas*, embora tenha ele compreendido que o tema em si mesmo não faz a obra, nem a subjetividade pode excluir o mundo objetivo. Em entrevista à revista *Renovação* (n. 13, maio-junho de 1944), Graciliano fulmina qualquer aparato de demagogia na obra artística, particularmente quando esta trata de temas tão delicados como a dor alheia: “A miséria, por exemplo, pode não dar a quem a trata a mesma impressão que naquele que a sofre”. *Vidas secas* cumpre ciclos/signos, talvez o emblema cunhado por Gramsci nos *CADERNOS DO CÁRCERE*: pessimismo da inteligência, otimismo da vontade. Originado a partir do conto *Baleia*, publicado em 1938, e tendo a sina de predestinados amparada nas figuras de Fabiano e Sinhá (e não Sinhá, como alguns grafam, esquecidos do tratamento reservado à Casa Grande) Vitória, *Vidas secas* é a perpetração da palavra poética contra relativismos morais que descambam frequentemente na ortodoxia do escambau. Com razão, lucidez, sobriedade e inteligência dinâmica, vontade e potência de abstrações em concentrados sentidos e lógica particular, o romance narra com aspereza de planos subjetivos a rudeza de um meio social que o narrador já irá deslustrar em *Infância*. Neste relato memorialístico, a figura da autoridade deixa marcas profundas, como no episódio da prisão de Venta-Romba, o que torna Graciliano Ramos em permanente estado de “desconfiança que a autoridade me inspira”.

Mas há traços de *humour* que precisam ser preservados no relato. *Humour* inspirado não no sombrio ou vingativo, mas na inteligência dinâmica contra ares ditatoriais da convenção de juízos, na ultrapassagem de ódios estéreis. O impressionismo de alguns julgamentos ocorrem por equívocos de análise, i. e., uma cobrança de realismo, de carência ou excesso, que a obra de arte nem sempre

irá absorver. A reconhecida competência crítica de Álvaro Lins, por exemplo, não desautoriza o apontamento de equívocos, sobretudo quanto a impressionismos. Como já dissemos, e nunca será demais repetir, depreciar *Caetés*, por exemplo, virou uma espécie de diversionismo crítico montado por seu autor, disfarce que se tornou armadilha para muitos...

Fabiano é novo Ahasverus percorrendo erradiamente as trilhas de um destino adverso. Com ele sua horda, respeitosa e temente, para quem governo e autoridade são entidades supremas, distantes, impossíveis de contestar. O único vivente que o compreende é a mulher. Ambos nem precisam falar, bastando-lhes gestos e grunhidos. O soldado amarelo é metonímico do poder autoritário que “manda porque pode mandar”. Sinha Vitória, no capítulo final do romance, parece *alter-ego* de Graciliano: um otimismo mitigado a alma, denunciando esperanças. A Fabiano, entretanto, não escapam alternativas de pensamento. Desconfia que o engodam por sua impossibilidade de domínio da linguagem. “Sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado”. Mas reconhece que as palavras eram bonitas, embora ele se enredasse nelas como em cipós: “Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões”.

Pela linguagem, entretanto, as criaturas de Graciliano Ramos demonstram sua humanidade. O menino mais velho, por exemplo, pretende a *materialidade* da palavra, encantando-se com o seu som e questionando o seu signo: “Ele tinha querido que a palavra virasse coisa”. Queria domar a palavra pela usança e demonstração, aplicada a seu público imediato: o irmão e a cachorra. Maravilhando-se com a palavra, decepçiona-se com o significado atribuído. Gestos e vocabulários de bichos pedem expressão, assim como o desejo de Baleia pelo osso

com tutano terá a correspondência alegórica com a dor do amigo inconsolável. Graciliano não nomeia (narra ou descreve) nenhuma cena de intimidade entre Fabiano e Sinha Vitória, como se os matutos não fizessem sexo. No calor da festa e da cachaça, Fabiano se mostra irreconhecível: “Cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que eu sou feio? Apareça um homem”. Na morte de Baleia, o desespero dos meninos comove pelo patético bizarro. A limitação acompanha Fabiano nas contas que nunca batiam com as do patrão. Na tentativa de apurar um trocado com a venda do porco, o desarranjo com o imposto promove um princípio tímido de revolta. Se não podia vender, melhor era comerem o porco. “Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era, ao mesmo tempo, a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura”.

Vidas secas começa com a descrição do ambiente inóspito e a marcha dos retirantes, o papagaio sacrificado na travessia, a narrativa exata expiando a impotência do homem frente ao meio. Seguidamente Fabiano “calou-se para não estragar força (...). Dava-se bem com a ignorância, pois se aprendesse qualquer coisa necessitaria aprender mais e nunca ficaria satisfeito, já que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo”. As palavras que Fabiano aprendera colhidas da fala de Tomás da Bolandeira eram despachadas ocasionalmente, em rasgos. Ao convite do soldado amarelo para jogarem o 31, tartamudeia em resposta de empréstimo: “— Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto etc. É conforme”. No episódio *Cadeia*, o narrador reconhece que Fabiano “tinha imaginação fraca e não sabia mentir”. Na constância de violências contra o vaqueiro, o narrador se exime, quase indiferente. Mostra a distância estudada dos circunstantes: o juiz, o padre, o vizinho, o cobrador da Prefeitura, todos *ocupados* com afazeres ordinários,

alheios à injustiça que, no entanto, testemunhavam. O narrador conclui, pelo estilo indireto livre, pela irônica amenização da dor do injustiçado: “Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita”.

Obra que registra reações (de tempo psicológico) de um microcosmo social rústico face à seca, não se inscreve no regionalismo de 30 pelas notações rurais do estigma neorrealista, mas nas repercussões do fenômeno na vida de quatro pessoas, um animal com vida quase humana e uma ave sobrevivente na memória de culpa das personagens. Os filhos não são nomeados, assim como o papagaio. O mundo recusado, periodicamente coberto de penas, é absurdo e ilógico. Deslocados do mundo, em desvixe espaço-temporal, submetidos à norma da vida infeliz, resistem, mas são vencidos e se acomodam às circunstâncias. O mundo do romance é mesmo primitivo, incompleto e natural. Fabiano gostaria de superá-lo pela assunção da linguagem da cultura, que afirmaria a posse de si mesmo como pessoa. Assim é que tenta imitar as falas de Tomás da Bolandeira. Incapaz do lógos, incapaz de entender-se e ao mundo que o circunda, não está só, porém. Os que entendem o mundo e dominam a escrita não são mais felizes que ele. Paulo Honório, Luís da Silva, João Valério não o superam nessa perspectiva. Roubado nas contas, impedido de comercializar seus produtos, trapaceado no armazém, preso injustamente, o herói de *Vidas secas* tem no campo o incontornável deserto e seus corolários; na cidade, a hostilidade dos números (das contas do patrão, do imposto a pagar à Prefeitura), do mando (soldados de polícia), da sociedade, da multidão na igreja, das botinas que lhe maltratam os pés, e tudo o mais que não compreende e o arruína. *Vidas secas* fecha o ciclo do essencial no depoimento humano ante o absurdo da existencialidade contrafeita. Os capítulos inicial (*Mudança*) e final (*Fuga*) são polos

de aproximação, unindo a ponta do destino dos infelizes em círculos concêntricos, cada vez mais apertados, como o novelo da jiboia asfixiando sua vítima. O mundo da natureza e o mundo da cultura terminam solidificando o isolamento do indivíduo na sociedade excludente.

Publicado como conto em *O Jornal* (Rio de Janeiro, 23 de maio de 1937), *Baleia* figuraria depois como capítulo e este seria considerado a gênese do romance *Vidas secas*, cuja leitura, igualmente percebida como um conjunto de contos — tal a autonomia e terminalidade dos capítulos-quadros —, não interfere propriamente no ponto de vista da obra como gênero, nem lhe compromete a determinante estilística. É romance porque implícita toda a mecânica estrutural do gênero e é também um conjunto de contos, não somente pelas razões acima expostas quanto porque há muito desapareceram as exigências radicalizadoras, ou sectárias, de origem autocrática, das afirmações em curso quando se trata das obras artísticas.

Vidas secas irradia sinestesias de fracassos e miséria concreta em atmosfera que se impregna de fome atávica, abissal, de forma simbólica ou alegórica e ampliando o absurdo de vidas previamente assinaladas pelo estigma dos párias. Cotejado com os heróis dos romances anteriores (João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva), todos com nome duplo (nome e sobrenome, no caso do último), Fabiano não passa de *fabiano*. O dicionário compilado por Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira assim consigna o verbete “Fabiano”: “Substantivo masculino. Indivíduo inofensivo; pobre-diabo” (*in: Pequeno dicionário da língua portuguesa*. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 531). Mas o nome próprio sofre translação semântica e o herói pode emprestá-lo a toda a família e à família metonímica do sertanejo enclausurado na moldura feudal do

latifúndio e das relações hipertrofiadas do poder, o que gera a dor humana da exclusão e da expropriação, ambas preconceituais e universais, combinadas com a exceção da paisagem descolorida.

Fabiano é, como o Juca Mulato ou o Jeca Tatu, “uma coisa qualquer dentro da natureza”, mas difere das personagens de Menotti del Picchia e Monteiro Lobato por suas dolorosas e crispadas sensações de estranhamento, ausentes nas figuras a ele equiparadas. Da aversão do humilde à autoridade, de sua fome, raiva confinada no silêncio, angústia, desespero, impotência revanchista, estrangulado pela inação, se não se pode vingar pelo verbo corrosivo da fala, o fabiano sertanejo reage à assertiva aristotélica — “pensar é imobilizar-se” — mais por prevenção e defesa do que por mímese perlaborativa. Evitando pensar para evitar sofrer mais ainda, Fabiano de *Vidas secas* ora é bicho, ora é homem que decide reservar-se à condição humana sendo, no máximo, parecido com Seu Tomás da Bolandeira.

Conformando-se à condição de bicho, espécie zoomórfica acuada, e sem eco, sobretudo na cidade, que o hostiliza e isola, Fabiano experimenta o raciocínio no vácuo, não lhe sendo permitido chegar à superfície da fala, à voz exterior que tanto o apavora. Tenta desvendar-se ontologicamente, mas está mais perto é da psicologia primitiva, onde melhor se aconchega. Pensar que pensa é operação difícilíssima, superior a seus recursos e possibilidades. Sua língua racional é quase sempre um breve fluxo mental, um lampejo nada cerebrino. Assim, ganha uma viveza incomum no romance *Vidas secas* o recurso graciliano do discurso indireto livre, discurso que se passa a estilo, transferindo ações, pensamentos e operações mentais das personagens a um signo capaz de resistir e triunfar sobre as dificuldades.

Tendo sua aversão à autoridade estrangulada pela inação, o humilde Fabiano nem sequer pode exercitar uma adjetivação corrosiva, impotente ante a retração linguística.

A operação narrativa de Graciliano Ramos opõe ao homem cordial de José Lins do Rego o homem dialético, radical, que acumula divórcios estruturais da sociedade e suas consequentes tensões. A dialética dos conflitos empreende-se de uma consciência fraturada, labiríntica de contornos fartamente despistados do pitoresco. Por isso *Vidas secas* indicia-se como romance autorrefletido de um real dilemático, objeto crítico dos estágios morais do indivíduo numa sociedade sem contemplações, da dureza da máscara. A última peça romanesca de Graciliano é de realismo analítico do ambiente moldando hostilidades, muralista de absurdos, potente satirista de si e dos outros, persona esgueirada por entre os múltiplos nós dos desencontros e extrema solidão obsequiosa ao drama de indivíduos desamparados da mínima inclusão.

Se em *Angústia* Luís da Silva a tudo degrada na postura defensiva seja do imanente, seja do contingente, o sujeito anímico tendo rejeitos intrínsecos espontâneos gerados pela compulsão da personagem, os exilados de *Vidas secas* pertencem ao mundo das marginalidades antropolinguísticas, impedidos de animismos e compulsões, sem tempo para angústias burguesas porque habitantes do mundo pré-industrial, ainda de bases feudais, distantes das utopias modernas e dos inchaços das cidades e de cansadas civilizações. Luís da Silva e Fabiano, todavia, se encontram num mesmo patamar: vivem às expensas da dura realidade produzida por sistemas econômicos petrificados na excludência. E se o escritor Graciliano Ramos delega a um narrador-protagonista de *Angústia* seu zelo de indiferença, de um drama não compartilhado, a despeito da discreta solidariedade vazada em *Vidas secas*, a compassividade graciliana, de narrador em terceira pessoa, não faz o romance destilar demagogias ou fáceis derramamentos sentimentais.

Recolhidos em seu devir histórico, os fabianos de *Vidas secas* ostentam e assimilam as asperezas de um sertão desalojado do mito, sertão sem recomeços, animado

de seculares desalentos, degradações, desagregações arquetípicas (quase dizemos *arqueológicas*). Porque o sertão de Graciliano Ramos é o da homogeneização do *diktat* capitalista, do *maktub* de ocasos, sem direito a mudanças, nem metamorfoses, nem sequer discretos gestos de mobilidade social. As considerações sobre a pertinência do determinismo lexicográfico e onomástico de Fabiano acompanham-se de um determinismo circular às ações das personagens do romance. Essa especialidade negativa aposta ao nome leva em conta conceito e contexto dos pobres-diabos, figurantes da dispersão social que os anula. E mesmo Baleia (que intriga e revoluciona a narrativa por pulverizar categorias ortodoxas de atribuição de personagens a seres humanos) obedece à codificação da indigência. A cachorra se humaniza enquanto os humanos se animalizam. O determinismo anímico os alcança e equaliza, todos arrastados à despersonalização da parceria humanista. Em outros termos, mesmo não-humana, Baleia permanece João-ninguém.

Na linhagem dos pobres-diabos o próprio Graciliano Ramos acredita incorporar-se. O tempo todo memorialista — conforme crê a maioria dos estudiosos —, a matéria memorial *explicaria* a natureza dos romances. Seus desgraçados, sob escombros e ruínas, seriam os perturbados fermentados por desencontros induzidos pelo meio social coalhado de exclusões. No empenho inconsciente de anulação, autoexclusões e deserções do imobiliista Luís da Silva, nos destroços existenciais do autorrecluso Paulo Honório, no deslocamento cínico do maleável João Valério o ambiente hostil seria campo fértil de excludências, sem espaço para redensões. Desterrado e desterritorializado, o nômade Fabiano e seus saltimbancos da miséria ambulante, claro, não escapariam às generalizações.

Vidas secas altera o tratamento pronominal da voz narrativa, fazendo vigorar o relato impessoal, objetivo, de

foco imparcial e direto, mas nunca neutro. Animado (talvez) de otimismo (dada a hipérbole do sufixo) ou da esperança radical, conquanto dissimulada, o romance substitui a predominante impressão de hostilidade em Graciliano Ramos. Provavelmente deslocando o impressionante ranger de dentes para uma secreta porfia do alento ante tantos desajustes, dentre os quais ressaltam sensações da inutilidade do sofrimento, do martírio secular na terra de diretrizes explicitadas pelo determinismo da seca e do latifúndio explorador da força de trabalho.

A narrativa abre e fecha o ciclo da seca e da secura das vidas por ela tangidas como gado sem dono. Mas o problema avulta porque não se restringe à sequeidão da terra, senão à ausência da terra na vida do trabalhador. Daí o nomadismo incolor do pária. Pois a terra, afinal, é verdadeira e natural. O que não é verdadeiro nem legítimo é o uso que dela se faz e que excede no fraco camponês e em sua condição de bicho — e bicho vagabundo, mesquinho, presente em todo lugar que é o sertão patrocinado pela estupidez da rapina dos poderosos, do patrão explorador ao soldado amarelo acanalhado pela covardia subserviente. Afinal, acrescente-se, é contra a explosão de fabianos que os paulohonórios se insurgem. A exemplo da personagem machadoana que, escravo alforriado, vingava-se em seus agora escravos as torturas que passara no cativo, Paulo Honório vinga-se em novos fabianos o fabiano antigo que fora e que agora na São Bernardo quer expurgar.

Todavia, não é que Graciliano Ramos tenha uma visão impiedosa do mundo. O mundo real é que tem uma visão impiedosa dos caracteres humanistas. O mundo concreto é que promove as rupturas e o senso comum de enormes abismos na diferença, coautorizando e coagindo, aprofundando as diferenças, devorando os incautos — e mesmo os cautos, desde que destituídos de força reativa. E se a Fabiano só

lhe resta a esperança como projeto fatalista, a Graciliano impõe-se imprimir a esperança na dimensão humana de Fabiano e sua gente. Esse descortínio esperançoso, porém, não se fará de um sentimento que pingue como goteira, mas como realidade possível e sem adjetivos. Sem embargo da sensação que dissemina, o texto de Graciliano em *Vidas secas* tem como um dos seus mais expressivos condutores, acompanhando o êxodo dos desvalidos, o nomadismo forçando cargas sobressalentes de expiação.

A hipertrofia da incomunicabilidade verbal e sua impossível superação acarretam o pouco nutriente da fala e do pensamento reativo aos traumas então descritos pelo narrador com sincera honestidade. Destituídos da fala, as personas marginais de *Vidas secas* desenvolvem suas ações mediante a redução linguística da murmuração e da gestualística. Com elas, os fabianos vigoram suas reações (por vezes ásperas, conquanto nunca explicitadas) à seca, ao meio físico e social. O contexto familiar, a despeito de todos os empecilhos, favorece a coesão e a intersubjetividade das figuras humildes e sua condição de existência. Assim operam, por mais bizarro que isso possa parecer, uma dialética da convivência que, mesmo sem a intervenção da linguagem verbal, desenvolve-se como medida de reconhecimento do ser para si e para o outro, do reconhecimento do outro como paradigma de dialogismo e reciprocidade — o que não acontece com os heróis de *São Bernardo* e *Angústia*.

Fabiano e seus iguais, contudo, não são desprovidos de inteligência. São-no do formulário objetivo e residual de uma fala que os enreda em obstáculo. Ninguém menos que Sartre diz em *O ser e o nada*: “Quando sou visto, tenho de repente consciência de mim mesmo, não enquanto sou o fundamento de meu próprio nada, mas enquanto tenho meu fundamento fora de mim. Só sou para mim como pura devolução ao outro.” E Graciliano Ramos demonstra

— a despeito da lógica e finalidade do opressor, que tudo fará para destruir identidades autônomas — o quanto há de singular na introspecção humana, mesmo do indivíduo fabiano: exprimir suas angústias, seus conflitos e indecisões, faces nada impassíveis da humanidade essencial. A fala existencialista de Fabiano traz implícito o recalque e nem por isso deixa de ser fala, ainda que marcada de representações repressivas da norma sócio-cultural. Reagente ao aparato de repreensões, o indivíduo oprimido consegue reproduzir uma dialética da superação. E se contraria aparentemente a sentença euclideana — “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” —, Fabiano moldará outros níveis comportamentais ao menos no referente de manutenção da esperança. O romance de Graciliano Ramos radiografa um sertão diverso do mítico de Euclides da Cunha porque, por princípio, o sertanejo de *Vidas secas* não dispõe das armas coletivas do canudense.

Fabiano dialetiza o destino dos párias pela exposição de seus conflitos e dúvidas ante os códigos. São exemplos disso os embates entre as necessidades e o uso de um padrão de linguagem nem sempre passível de atendê-las (os sapatos para Sinha Vitória, a venda do porco ou o convite para o jogo com o soldado amarelo para Fabiano, a decifração semântica do *Inferno* para o Menino Mais Velho, a doença senil de Baleia etc.). Por isso o esforço de ultrapassagem dos limites impostos pelos mecanismos sociais excludentes. Sinha Vitória tem que passar pelo tormento dos sapatos de salto alto para ser aceita no arbítrio das convenções, e a sonhada cama de couro também será signo de ascensão social. Na economia interna das relações familiares desapareceria a necessidade de obediência aos códigos. Fora daí, só o ponto de fuga. Dos cinco animais primitivos (morto e comido o papagaio — portador da fala mimética, talvez o único) despidos da fala, daquela assembleia de mudos, Baleia seria talvez o mais eloquente e falaz.

Vidas secas gera expectativas de solidariedade convergindo para a vida social, o trabalho, a fraternidade entre as pessoas e outros valores básicos. A fenomenologia da esperança se ilustra no comportamento de Fabiano reativo ao cangaço, o que o igualaria a Luís da Silva na busca de soluções individualistas. A família investe gregariamente na solução de compromisso com seus ideais. A confissão quase patética de Graciliano Ramos — “Acho que o artista deve procurar dizer a verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas”. — é de uma humildade próxima de um pedido de desculpas. Exprime, todavia, comprometimento indespistável e está encravada no temperamento, linguagem, ideologia e enunciado artístico de Graciliano — universal, sim, mas não um universalismo abstrato e inefável, antes alimentado do referencial localista adaptado ao cosmo pela singularidade particularista, sem o que nenhuma obra de arte pode se constituir.

Atento a isso e a outras exemplaridades teoréticas da antinomia, Graciliano Ramos declara-se Fabiano, crente que “por pouco que o selvagem pense — e os meus personagens são quase selvagens — o que ele pensa merece anotação”. Selvagem também será o nome de Baleia que, segundo crença corrente no Nordeste, nomear cão com designativo de peixe — de rio ou mar —, traz dupla carga semântica de emblema sintagmático: evita que o animal contraia hidrofobia e, ao mesmo tempo, possa atrair para a aridez do solo a água da chuva regeneradora, donde a abundância de cães chamados Baleia, Tubarão, Piaba, Traíra, Cruvina, Surubim, Piranha etc.

Pleno em seu meio simples, ágil nos comportamentos que não exijam provisões enormes de raciocínio, Fabiano se embaraça em palavras descontextualizadas, em expressões desarticuladas de nexos imediatos. Credo que mimetiza o saber de Seu Tomás da Bolandeira, enreda-se em termos que não domina, é preso e surrado como um

boi pelo soldado amarelo. O sertanejo compreende todo o absurdo da venalidade, mas a lógica de sua subordinação encontra justificativa — “Afiml, governo é governo” —, temente do arbítrio da justiça abstrata, da violência concreta, da diagnose e sobrevivência medrosas. A lembrança recorrente do poema de Manuel Bandeira *O bicho* pode ajustar-se a alguns contextos, mas certamente não se distingue no drama fabiano. A instância do poema pertence à urbe moderna, espoliadora. A despeito da convergência *zoomórfica*, entretanto, animais urbanos reagem diferentemente aos do universo provinciano e são diversos seus ecos e efeitos.

Comparado ao judeu errante, diaspórico, Fabiano se desprende de seu duplo, cumprindo (*malgré lui*) o pensamento sartreano elaborado em *O existencialismo é o humanismo*, que concebe o indivíduo não somente pela autopercepção, “mas tal como ele se quer depois dessa vontade de existir”. Nisso consiste a crença filosófica de que “o homem é apenas aquilo que ele faz de si mesmo”. Embora não disponha de tanto arcabouço autonomista pois submetido a rígidos códigos de sobrevivência e à necessidade de superação às humilhações que o obrigam a incursionar pelo coração das trevas, Fabiano esforça-se numa direção existencialista, perfilando-se como indivíduo, galvanizado o esforço no ideal de si mesmo, que é o outro, Seu Tomás da Bolandeira, seu oposto e seu irmão colaço. Robustecido identitariamente, poderia triunfar do patrão explorador, do soldado amarelo, do cobrador de imposto da Prefeitura — as supremas injustiças que sua lucidez jurídica pode assimilar. Se Fabiano fosse Paulo Honório mandaria Casimiro Lopes dar cabo do latifundiário; se fosse Luís da Silva, ele mesmo não daria a menor chance ao soldado amarelo.

Sendo *Fabiano*, cumpre-lhe sofrer de inanidade verbal, de paralisia da linguagem articulada, da comunicação

falante. Também sofrerá de inanição, de imobilismo reativo. Quando surpreende o trêmulo, acuado e pusilânime soldado amarelo, o repertório de reações de bruto (seu pensamento mais intenso e latente) o convoca e invectiva: “— Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele”. Mas o herói concessivo e codificado deixa escapar o representante do governo, o pau-mandado das forças opressoras, das oligarquias que matam e esfolam o trabalhador sertanejo. A onipotência do narrador em *Vidas secas* sofre abalos relativizadores. Pela voz deslizante de Fabiano e Sinhá Vitória, Graciliano Ramos deixa ecoar objetivos e sonhos inacessíveis ganhando dimensões entre a abstração e a plausibilidade. O signo epifânico roteiriza atitudes, inclusive da cachorra Baleia e seus anseios de preás gordas. Talvez porque o nuclear na narrativa não seja o espaço, mas a miséria envolvendo todos os níveis e relações da tribo que Graciliano chamou de “minha raça vagabunda e queimada pela seca”. A solidariedade implícita, contudo, não exime o narrador de considerar os passos dos meninos como os do urubu, Sinhá Vitória, apertada nos sapatos de salto alto, caminhando como papagaio, e Fabiano conformista “a todas as violências, a todas as injustiças”, dono de uma incrível competência, sem direito a reparações, de um bicho, “quase uma rês, com muque e substância, mas [que] pensava pouco e obedecia”.

Cada capítulo (compacto como um conto, conforme assinalamos), com abertura e fechamento concêntricos e terminais, estruturados ao modo e espírito da síntese da narrativa curta, ocupa-se dessa gente que se comunica por gestos patéticos, mímica grotesca de condenados à falência comunicativa. Idiotizado pela ideia de governo e poder da autoridade como entes sobrenaturais, míticos de

domínio natural e voluntarioso, poderes dispersos sobre tudo e todos, de que maneira ele, Fabiano, “aquilo mesmo um bruto”, mesmo não desejando jogar, vacila com a linguagem ante o convite do soldado amarelo? Sua resposta (“Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme”) são cinco sentenças dubitativas, cinco miseráveis sentenças responsáveis pelos enxovalhos na prisão, onde lhe infligem surra humilhante, a que reage com a mais simplória comandita da desestima pessoal — “Governo é governo. Bate porque pode bater, é natural” —, como também parece natural a surra ao menino evocado pelo narrador de *Infância*.

A despeito dessa demonstração de riqueza memorial do imaginário, ainda mitificam Graciliano Ramos como revelador de pouca imaginação em sua obra. Se assim for, melhor cuidarmos da análise dessa obra por um novo e instigante ângulo: a fenomenologia dos prodígios...

A trupe de mambembes desvalidos, oriundos da áspera memória de injustiças, exclusões e desajustamentos, inclusive os climáticos, vaga por colos desertificados comboiando a miséria sem rosto (e a esperança também, disforme e contígua), na crença e nos gestos de figurantes inumanos em drama apocalíptico. Falar em adventos, em terminalidades, à curiosidade punida com puxavantes de orelha e cocorotes no Menino Mais Velho, este reagirá com desconfiança de que o Inferno seja mesmo lugar de medonhas danações: “A senhora viu?” — em uma outra coincidência com o narrador de *Infância* contestando a mãe sobre o mesmo Inferno, descrito com semelhantes destaques de horror: “A senhora esteve lá?”

Fabiano e os seus sobrevivem dum êxodo e a um outro êxodo retornam, num processo cíclico de obediência às estações penúria/abundância/penúria das chuvas. A família embrutece-se na vinda, intervala um curto período de relativíssima estabilidade e depois

reincide no embrutecimento, recurso, aliás, reativo face às hostilidades do meio social e, como forma de nele sobreviver, reconfirmar a sua condição de brutos. Porque sua consciência é primitiva, tímida, precária, fragmentada e inconsútil, comprometida pelo imobilismo concernente a séculos de servidão *natural* e ditada pelo automatismo biológico e psíquico, que se perfila análogo ao meio agreste onde o que é imperioso e urgente é a batida sobrevivência.

Nasce daí a multidão resignada de sertanejos metonimicamente representados por Fabiano, sua família e seu nomadismo de errância dramática e patética. É que esse sertanejo graciliano difere do de Alencar (simbólico) e do de Euclides (antropológico, de observação, digamos, neutra, conquanto positivista). Graciliano Ramos se distancia, em sua materialidade narrativa, cursiva e repercussiva da visão dimensionada pelo idealismo abstrato do romântico e das coordenadas impressionistas d'*Os sertões*. Graciliano não exalta o tipo, embora comungue com ele nas orfandades e amarguras via simpatia humana e ideológica. Retratando o sertanejo em sua expressão realista, dosada de discreta compassividade ante a desumanização de que é vítima ostensiva e cabal, o romancista alagoano não cede ao mito nem intenta reorientá-lo, conferir-lhe uma potencialidade que nunca terá enquanto permanecerem as condições objetivas do capitalismo rural capacitando inércias e fraquezas, frutos da exploração continuada e histórica. Graciliano recusa o doutrinarmismo contraideológico, tanto quanto um realismo crítico bebido nas teses da narrativa socialista. A exata distinção de modelos de concepção novelística pode ser ilustrada na perspectiva crítica do que Antonio Candido situou de diverso na modelagem das personas romanescas de Graciliano Ramos. Diz o ensaísta de *Ficção e confissão*, em brilhante efeito de suas análises, que “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem: Fabiano existe, simplesmente” (Op. cit., 36-37). Todavia, adiante Candido não

deixa claro se, caracterizando a obra de Euclides da Cunha com “faíscas de epopéia”, retiraria de *Vidas secas* qualquer similitude épica. Pois a sugestão se insinua justamente porque o ensaísta não a reflete, provocando em consequência o debate se só será épica a narrativa imprimida de heroísmo e legenda. O romance dos fabianos não seria épico porque o épos não tipifica a fragilidade do herói, “sua psicologia rudimentar de forçado”?

A discussão seria oportuna, até porque herói e épica convencionais alternam no jogo romanesco uma espécie de ajuste de contas em que o herói, mesmo o degradado, tem seus momentos de oscilação entre investimento e queda, passividade e revolta. Fabiano só se quadra como submisso, rebaixado, conformista e passivo, e sua revolta só se explicita e operacionaliza em surtos passageiros, acanhados instantes de súbito acesso de humanidade, logo tresmalhado para o solilóquio indireto, frustrando as mínimas aspirações, postergando ascese sociais e sancionando indiretamente a dominação exterior — latifundiária ou conjuntural — do patrão ou do soldado amarelo. Reativo a esse perfil, no entanto, Fabiano ainda é um herói problemático em sentido lato, aquele que difunde a ideia de viver mediante pragmáticas medidas de apelo ao sobreviver.

Com seu último romance Graciliano Ramos lança pistas sobre seu agudo conhecimento do ofício de escritor, rascunhando o que entende como principais modulações de uma obra literária. Numa entrevista concedida à revista *Renovação*, número 13, maio-junho de 1944, salienta: “Acho que não é o tema que tem a maior importância. A miséria, por exemplo, pode não dar a quem a trata a mesma impressão que naquele que a sofre (...) Objetivamente ela pode ter sido tratada. O objeto, a coisa, não está ali dentro do livro? Justamente o que desafinou foi a parte subjetiva”. E sem essa subjetividade, Graciliano acrescenta, “não pode haver obra nenhuma, porque qualquer um

só pode escrever o que sente e não o que os outros estão sentindo ou poderiam sentir”. As conclusões a que Graciliano chega se aplicam perfeitamente à concepção de *Vidas secas*. Em outro momento, o romancista documenta sua crença de que “só realizaríamos introspecção direta examinando a coisa externa, pois o mundo subjetivo não elimina o objetivo: baseia-se nele”.

Esse caráter de interdependência dinâmica Graciliano Ramos realizaria praticamente em toda a sua obra conhecida, a ficcional e a intersubjetiva-memorial. O rigor de honestidade intelectual e ética e de fidelidade à estética literária talvez seja a chave de compreensão da narrativa em terceira pessoa de *Vidas secas*. Como tempos depois Graciliano recomendaria à irmã Marili só escrever na perspectiva do interior de sua classe social, Graciliano não pretenderia correr o risco (e o ridículo) de apresentar-se como Fabiano, mimetizar-se e parecer-se com ele, sem o ser. Diferente da perspectiva de composição de João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva — personas mais afetas à percepção autoral e que se travestem na voz narrativa no monólogo interior de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* —, poderíamos objetar o narrador em terceira pessoa de *Vidas secas*: Não sendo cão, como poderia descrever os sentimentos de Baleia, a ponto de com ela exprimir o metaforismo das sensações? Uma das respostas possíveis estaria na própria noção do relativismo graciliano e da simpatia humana projetada nas personagens do romance.

Exemplo eminente é o da impossibilidade da saída individual de Fabiano, prestes a ingressar no cangaço revanchista. O sertanejo pensa coletivamente (a família e a cachorra) e intui com sabedoria, talvez como o mais rigoroso dos exegetas marxistas, de que não existe saída individual contra a opressão. A solidariedade se limita com o aprendizado das coisas, num lampejo de simbiose espantosa em alguém duramente afetado pela sombra da

incomunicabilidade verbal. “Todas as fraquezas muito aparentes são forças” — diz-nos Pascal, encerrando o crivo moral do 578º dos seus *Pensamentos*. Fabiano, que nunca leria Blaise Pascal, também faria ironicamente evocar o pathos recontado por Machado de Assis no artigo sobre *A nova geração*. O bruxo da linguagem lembraria um verso do hoje completamente desconhecido Mariano de Oliveira. À reação de um operário que proclamara ter deixado sua casa aberta porque não lhe iriam roubar o que não tinha, o poeta evocado compôs um poema, cujo verso final poderia distinguir a família Fabiano, admitindo que na casa do operário-filósofo velava uma firme sentinela — “O anjo da miséria a vigiar a porta”.

“MÁRIO” DESGARRADO NO IMAGINÁRIO COLETIVO

Desconhecendo-se a que instâncias de solicitação teria atendido, Graciliano Ramos venceria resistências ao exercício da imaginação e participaria do romance coletivo *Brandão entre o mar e o amor* (São Paulo: Martins, 1942)³, empreendimento levado a efeito por cinco narradores, com capítulos distribuídos entre Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz. Enquanto Amado e Lins do Rego espraiam os títulos de suas seções (respectivamente *Mais que branca, mais que pálida* e *Mistério de Brandão (Glória)*), Aníbal é mais econômico (*O mar triunfante*) e Rachel não intitula, Graciliano limita-se ao substantivo que designa o protagonista: *Mário*. O romance, a pretexto de homenagem ou mera curiosidade bibliográfica e editorial, na verdade termina por identificar estilisticamente quatro narradores da chamada Geração de

³

A edição de que aqui nos servimos é: Rio de Janeiro: Record, 2000.

30 no Nordeste e o celebrado contista mineiro, autor de um romance (ou novela, ou diário de anotações impressionistas) que atravessou anos como um mito publicitário, *João Ternura*.

Jorge Amado abre o relato, iniciando a intriga romanesca bem ao seu estilo, dispondo os elementos emocionais de envolvimento em triângulo amoroso, como quem organiza uma mesa, arrumando toalha, talheres e outros aparelhos. O romancista baiano é o mesmo hábil manejador de tipos humanos, aproveitando para pespontar na intriga a divisão da sociedade em classes, intervalando esses assuntos ao drama neorromântico que envolve Brandão, Lúcia e Mário. É Jorge Amado quem instala o *plot*, insinua o núcleo das tensões dramáticas, recriando em (Pedro) Brandão o sonho do nômade capitão de longo curso Vasco Moscozo de Aragão, do romance *Os velhos marinheiros*. Brandão se divide entre o amor ao mar e à amada Lúcia em terra, na fazenda por ele herdada do pai. As matrizes típicas de Jorge Amado (afetividade sentimental, aventura, fidelidade fraterna, erotismo lírico etc.) são então enunciadas, principiando a jornada narrativa.

José Lins do Rego toma então uma criatura suscitada na seção anterior, a leviana e frívola Glória, mulher de Mário, introduzindo-a na saga da trama. O romancista de *Menino de engenho* e *Fogo morto* não passa aqui de narrador episódico, disperso, que fica na rama dramática, sem aprofundar conflitos. Apresenta uma versão diversa da aparência de frivolidade de sua heroína, sem adensar-lhe a caracterização. Só conhecemos os problemas de Glória na superfície do enunciado. E se Amado ainda não fixara o espaço da ação, Lins do Rego o faz, ambientando-a em Salvador. O relato, concentrado em Glória, retrata-a em corpo inteiro, na moldura de um universo frívolo da sociedade provinciana. Glória é filha única, órfã de mãe e adorada pelo pai, que a usa como troféu social repercussivo

da beleza da moça. Mário, o marido, é descrito como advogado medíocre e doente, a quem Glória, de vida livre, mesmo casada, considera de “caráter fraco e pobre”. A persona que protagoniza as ações no capítulo conduzido por José Lins do Rego apaixona-se por Brandão, descobre cartas de amor ao marido, busca auxílio em terreiro de candomblé para seduzir o amigo de Mário e recebe de Brandão um telegrama convocando-a a viajar para a casa de um amigo do marido, que está bem doente.

Logo no primeiro parágrafo da seção que lhe cabe no romance, Graciliano Ramos desmonta o epíteto que lhe cunhou Olívio Montenegro (em *O romance brasileiro*) de uma “imaginação em apuros”. O estilo graciliano aqui manifesto, desde as primeiras linhas, também desmascara a falsa hipótese que o romancista se incumbiu de irradiar. Fica claramente demonstrado que o imaginário “ausente” em Graciliano Ramos não passa de abusão idiossincrática que o escritor transmitiu a desavisados. O parágrafo de abertura logo indicia e sugere a singularidade da diferença estilística, sobremaneira desproporcionada em relação ao modelo anterior. Leiamos:

Desastre. Umaz férias curtaz para afastar os desgostos ordinários tinham dado naquilo. Envergonhava-se, reconhecia-se inútil e incômodo. Três meses em casa alheia, comendo em mesa alheia, dormindo em cama alheia. Hóspede de três meses não é hospede: é intruso, quase parente, espécie de tia solteirona que adula e resmunga. (Cit., 2000, p. 65)

Essa participação escancara a premissa falsa de um Graciliano Ramos inconciliável com o imaginário. É incrível a concentração do narrador, recuperando todos os detalhes antecipados nos relatos de Amado e Lins do Rego. Contido embora, Graciliano experimenta e experimenta-se

na insinuação erótica. O estilista de relatos anteriores recupera diálogos e expressões emocionais e transfigura na narrativa a ironia, ambígua e graciosa, terna e fraterna, suprimindo da personagem de Mário o caráter de uma personalidade medíocre. Mesmo avesso a estigmas, o narrador transpõe no Mário doente um senso fértil de imaginação, cuja febre contraria até a proclamada contenção do autor Graciliano Ramos. Por toda a seção a ele cabida resplandece uma qualidade textual que empalidece as antecedentes e pereniza Graciliano como narrador de sinestesias e pintor de impressões.

Nesse sentido, *Brandão entre o mar e o amor* cumpre uma sina preciosa. Pode ser compreendido como manual prático de distinção de estilos, imprescindível para os cursos de Letras que ainda pusessem em relevo uma disciplina de imperiosa necessidade chamada Estilística. Graciliano Ramos aqui não se revela apenas épico ou dramático. Dispensa-se de formalidades (conveniências, convenções) de sua decantada esquivança e investe no gênero até aqui insuspeitado em sua obra sucumbida em dormências. Momentos de alto lirismo iluminam trechos sensíveis de um capítulo (ou seção de capítulos interligados) que pode ser lido independente do conjunto. Graciliano faz de *Mário* matéria para um conto primoroso, talvez o seu melhor instante na narrativa curta. Um pouco longo, é verdade, mas ainda conto.

Exercício paradigmático, o texto de Graciliano Ramos aproveita as picadas abertas por Jorge Amado e José Lins do Rego e constroi uma peça íntegra, de elevada autonomia, sem nunca perder a intrínseca personalidade, sincera e autêntica. Tudo em *Mário* confirma o gênio narrativo de Graciliano, acrescentado aqui de um nunca expresso lirismo. O arrebatamento ocasional do ficcionismo imaginativo não retira do romancista qualquer laivo de traição ao realismo memorial. Ao contrário, sua fidelidade permanece aferida

pela sinceridade testemunhal, aqui também exercitada, junto com o expediente irônico de que nunca o romancista parece querer desvencilhar-se. O Graciliano de *Mário* é ficcionista de imaginários em estado pleno — e sem pudor de sê-lo. Resumido, tendente a sínteses, recorre a invocativos, como faz com Fabiano em *Vidas secas*. Seu espantoso texto em *Brandão entre o mar e o amor* tem tanta qualidade que chega quase a constranger o anterior. À serragem da frase derramada de José Lins do Rego, Graciliano pospõe a secura de planos e enigmas. *Mário* aproxima-se de *Paulo* e d'*O relógio do hospital*, contos de *Insônia*. A ironia permanece apontando circularmente para os carrancismos de linguagem e aversão aos “solecismos e alguns erros de pontuação” (Cit., 72).

Face à complexidade textual proposta pela intervenção de Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz serão desafiados a segui-lo, acentuando e intensificando no leitor a expectativa do porvir romanesco. A ironia ambígua acompanha o Graciliano de *Caetés* e amplia na personalidade de *Mário* ações internas e solilóquios na vaga da voz narrativa em terceira pessoa, entremeando os dois recursos adicionados a reflexões críticas da personagem, incluindo hábitos confessos do próprio romancista Graciliano Ramos, a exemplo do indefectível adjetivo *horrível* (Cit., 79 et al.), presente em toda a escritura do alagoano. Para [não] variar, *Mário* também é narrador de um diário onde aponta suas impressões mais íntimas, talvez as causas mais secretas de sua enfermidade. Graciliano transcreve páginas desse diário, processando surpresas e desembarcando definitivamente o romancista num rítus de pathos, na primeira pessoa da voz de Mário, simulando ironia na indagação patética — que é também filosófica: “Uma desgraça pode ser ridícula?” (Cit., 84).

Graciliano sugere um truísmo, paradoxalmente formulado para avaliar a condição de casados de Mário e

Glória, tão antagônicos entre si: “Padre Xavier juntara criaturas diferentes e não consentia que elas se separassem”. Aos “bichos inconciliáveis”, desgraçados pelo casamento, o narrador pespega a continuidade do incomum, afetados desde a origem de seus (des)encontros: “Seremos da mesma espécie ou seremos híbridos fecundos, idiotamente fecundos, que se atraem e se repelem?” (Cit., 84). Dessa forma, criaturas humanas que antes não existiam, geradas a partir da concepção de um primeiro narrador (Jorge Amado), passam a ter vida e circunstância ontológica, complexidade existencial e dramática psicologia, autocontempladas (em Graciliano Ramos) como bichos de subterrâneos zoomórficos distintos.

Na bela espécimen de monólogo interior com que Graciliano Ramos encerra seu devir textual, Mário seria pré-Luís da Silva se Luís da Silva não lhe fosse antecedente histórico e ficcional. Pois esboça arroubos niilistas e submerge ao definitivo pathos de um autocompassivo estranhamento: “O que há é um horrível sofrimento” (Cit., 85). O angustiante desfecho da seção narrativa incumbida a Graciliano passa a Aníbal Machado a batata quente da continuidade e seriação de excelência do discurso. Graciliano apresta-se a um desejo de simplicidade, mas povoa o imaginário de sua personagem de aquecimentos anímicos, afetivos, indeléveis e alados. O romancista de *Caetés* subsume aqui o que critica no romance brasileiro em geral: a lacuna de tratamento do fator econômico.

Em prol da curiosidade, continuamos a leitura de *Brandão entre o mar e o amor*. Aníbal Machado apanha a deixa graciliana e distende-a em estilo mais dialógico, com um dinamismo maior de movimentos, menos introspecção e mais ação, ampliando o relato inclusive numa dimensão temporal (“Passaram-se semanas” — Cit., 89). O contista d’*A morte da porta-estandarte* confere à sua etapa relatorial no romance a tintura difusa de imagens

novas, imprimidas de uma discreta força impressionista (“farinha translúcida de neblina a subir lentamente do chão da várzea” — Cit., 92). O texto anibalino é inteiriço, estilisticamente aprumado como a personalidade de seu autor, equilibrando-se entre o derramamento emocional de Lins do Rego e a secura de planos de Graciliano Ramos, tendo lampejos de lirismo erótico *a la* Jorge Amado (“havia nela uma cauda de peixe, oh! Havia” — Cit., 94).

O discurso indireto adiciona elementos novos aos trechos narrativos, e Aníbal Machado corrige Jorge Amado, fazendo a mãe de Brandão chamá-lo pelo nome, Pedro, libertando ambos do cerimonial incomum de tratamento entre mãe e filho. Incorporando personagens especialmente ampliados por Lins do Rego, Aníbal Machado subsume preconceitos classistas, designando o pai-de-santo Leandro e sua crença como o feiticeiro macabro a serviço do “mundo tenebroso de Xangô” (Cit., 97), objeto obscuro de práticas de rebaixamento moral. Pela imagem de Glorinha o narrador filtra a discriminação recorrente. Enquanto o padre Xavier representa “a imagem da pureza”, o pai-de-santo encarna a “luxúria negra”. O romancista mineiro confina Lúcia à frieza hostil, indiferente e venal, Brandão à abulia nostálgica do mar, e o resultado deforma o roteiro originalmente aberto por Jorge Amado, já completamente desfigurado na penúltima seção do romance.

Aníbal Machado aprofunda o grotesco da situação dramática e o romance se dissolve numa Lúcia pérfida, leviana, sem-mistério e sem beleza oriental, e num Brandão pesado, obeso, “desmazelado nos trajes”, sem o encanto original que desnorteou Glorinha. A síndrome de José Maria do pungente *Viagem aos seios de Duília* parece cravar-se nas ilusões perdidas e nos lugares primeiros onde as ilusões afloram, e Aníbal se torna um ficcionista de flagrantes desesperados. Satiriza a medicina clínica e a psicanálise na figura de um mecanicista Dr.

Jax juntando processos de delírio a problemas glandulares. A narrativa desloca então para o Dr. Jax inesperada matriz irônica e sarcástica. O texto de Aníbal Machado tem uma exasperação de conflitos que curiosamente falta ao Graciliano de *Brandão entre o mar e o amor*. Ao estilo de Aníbal, só eventualmente permeado do lirismo a que nos acostumamos (vendo em Glorinha “olhos de lagoa em manhã de sol”), sobrevém um cerrado destino às personagens do romance. Brandão volta ao mar e, em carta posterior à evasão, reconcilia-se com a mãe. Lúcia vende gado e desaparece sem pistas. Mário e Glória resolvem partir. A fazenda retoma as ruínas de antes.

Num romance legitimamente passível da consideração de *experimental*, *Brandão entre o mar e o amor* tem um interesse adicional: revela o exercício do imaginário em Graciliano Ramos, genericamente apontado como avesso a tudo que não se originasse de sua experiência pessoal, vivida e sentida, artisticamente elaborada e tendo o vitalismo da universalidade. Representou para o romancista alagoano exercício e desafio, por ele aceitos e confirmados no gênio a que aludimos. A Rachel de Queiroz cumpriria fechar o ciclo romanescos, o que ela faz com uma convincente amostragem estilística. Brandão retorna, desembarca no cais da Bahia, reencontra Lúcia e descobre que a paixão se apagara há muito. O texto queiroziano dissolve mistérios, a começar do pedestrianismo de Lúcia, de quem esclarece a personalidade antes obscura. Brasileira, paulista de Marília, a amadoana *Mais que branca, mais que pálida* perde sua misteriosa aparência oriental, municiando-se das evocações de dançarina de cabaré e prostituta. Brandão, doente, descoberto um aneurisma, volta para morrer em sua terra, como um elefante disperso da manada.

O romantismo de Jorge Amado parece inteiramente perdido e sem possibilidade de reatamento. Lúcia agora é patética e patética sua resolução de reconquista do

marido. Mas o estilo de Rachel se aproxima do de Jorge, atando as pontas de um texto envolvente — que sofreu profundas ranhuras no leito original pelas intervenções de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Aníbal Machado —, costurado em períodos curtos, repassado de uma sincera e comovedora emoção. Dentre todos, Rachel de Queiroz é festa de verossimilhança, afeto de um estilo que aflora — mais que em todos os narradores que precedem a autora de *Caminho de pedras* — o humanismo da fraternidade solidária, conquanto pungentes sejam os efeitos de sua leitura. Texto de prodígios, confirmados no parágrafo final — que fecha a seção de Rachel de Queiroz e o próprio romance —, que assinala a morte do herói *Brandão entre o mar e o amor* no cais da Bahia, cumprindo sina marinheira e cujos olhos se apagam, apagando “ao mesmo tempo um lampejo vermelho de sol que ainda brilhava nas pupilas vazias” (Cit., 157).



OS CONTOS

*INSÔNIA POR ENTRE BECOS,
DESCOBERTAS E DESENCONTROS*

Na dedicatória a Álvaro Lins de seu *Insônia*, Graciliano Ramos produz um gracejo que se torna mote em sua apreciação do conjunto da própria obra e talvez não passe da mais explícita das ironias: “Álvaro: Os contos são quase todos péssimos. Isto é uma tapeação para embromar o público e o José Olympio. Abraços do Graciliano. Rio, 1947” (*apud* BRASIL, Assis, 1969, p. 88).

Sério e rigoroso como era, custa crer na sinceridade do escritor e em tal circunstância de julgamento. Se os contos seriam *quase todos péssimos*, de que maneira o honesto Graciliano subestimaria público e editor na *tapeação* de publicá-los? O efeito mais devastador da infeliz glosa irônica foi fornecer munção ao próprio Álvaro Lins e seus epígonos, que embarcaram na ardilosa hipótese, *coincidiram* na desqualificação do Graciliano contista e fizeram de *Insônia* outro rebento repellido pela paternidade, já responsável pela bastardia de *Caetés*, romance que, ainda vivo o escritor, teve quatro edições (1933, 1947, 1952 e 1953), uma edição portuguesa em 1962 e dezoito brasileiras no período pós-morte, sendo a vigésima-segunda a de que nos servimos no presente ensaio. *Insônia*, ao todo (até 1986, data da última), teria 21 edições, sendo três em vida de Graciliano Ramos (1947, 1952 e 1953) e igualmente dezoito após o passamento do ficcionista.

No estudo, de limitados contornos, que escreveu sobre o Graciliano contista, Assis Brasil sentencia *Insônia* como padecente da “limitação dos recursos do ficcionista e desconhecimento da técnica do conto moderno” (Cit., 88), sugerindo ademais que Graciliano Ramos desconheceria Guy de Maupassant. Todavia, da natureza estrutural dos contos gracilianos — recursos discursivos, perfil

intimista, a experiência do real, o tratamento temporal, o cenário, a linguagem, os enredos, as imagens, o dialogismo, o monólogo interior — pouco, muito pouco se falou. Os objetos obsidantes nesses contos de *Insônia* (o hospital, o relógio do hospital, as esfinges contempladas suscitando decifrações, as tensões vividas pelas personagens, o eu dilemático chagando paroxismos, os conflitos da irresolução, o delírio, a alucinação, o eu oprimido, a integralidade/desintegralidade subjetiva) também, na sua maior parte, não mereceram da crítica uma ampliação do conhecimento.

São, a propósito, narrativas mais de estado (de tensão interior) que de ação episódica, curtos relatos mobilizados pela capilaridade da memória do narrador (em primeira ou terceira pessoa) e pela relação dialética com a realidade exterior. A adesão ao mundo real por vezes projeta sentimentos antagônicos, hostis, convulsionados por profundas antinomias. Assis Brasil veria coincidências de composição entre *Infância* e *Insônia* e entre *São Bernardo* e *Memórias do cárcere* (Cit., 95). Mas, ao menos em *O relógio do hospital*, o Graciliano Ramos que emerge é o de *Caetés* e o das *Cartas*, tentando o protagonista-narrador readaptar-se ao contingente, ressignificando a cura, o restabelecimento da debilidade física. O delírio em *Paulo* identifica ambivalência corporal, a metade boa convivendo com a apodrecida pela doença, desejando extirpar-se do ruim, do inutilizável. *Paulo* é justamente a parte ruim que deve ser cortada. O real transfigurado também é distorcido, operação em que se empenha o estado alucinatório do doente, que a este proporciona uma visão deformada das realidades concretas.

Mimetizando as impressões em outras aparências do real, cenas expressionistas animam a maioria dos contos de *Insônia*. O relógio, por exemplo, marca um tempo cronológico e outros subjetivos, atemporais, produzindo

sucessivas sensações de atrofia da razão, sinestésias de agouro, depressão e tortura mental. No conto *Um ladrão*, cuja mímese veio arrolada de uma história real contada por Gaúcho na Colônia Correcional e que Graciliano Ramos aproveitou como narrativa curta, o relógio atua como objeto de vigília e materialização das dúvidas do amator sobre a conveniência de suas ações. Essas dúvidas são coincidentes com o paralelismo das reflexões e evocações despropositadas e inoportunas, acrescidas de projeções de futuro e hesitações do larápio sobre sua vocação e seu devir histórico e psicológico. O imprevisto desfecho do conto é uma certa contribuição de Graciliano Ramos à contística em língua portuguesa. A linguagem dos impulsos é a mola determinante: o ladrão amator dá um beijo na boca da donzela adormecida e desencadeia um final surpreendente, fundindo o real à dissolvência do discurso introjetado na ação.

As imagens sinestésicas dominam *Insônia*, perfilando o livro como impressionista dos sentidos: o cárcere hospitalar, os gemidos, tosses, ruídos característicos, o olhar vítreo de um morto, o pigarro no peito de um velho na enfermaria, a duração infinita do tempo e a relação nauseante com a consciência alarmada, enfim, “o sorriso amarelo que escorre pelas paredes”. Contista banhado em ocre ou mostarda, contaminado pela audição sensível a estreitezas de pesadelo anímico, real ou imaginário, o narrador Graciliano Ramos incorpora um eu fragmentado e inconsútil, enfermo concentrado no todo do lado direito do corpo, o lado ruim de *Paulo*: “Vou diluir-me, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos”. Sérgio Milliet é expletivo de uma convicção hiperbólica ao contestar a consagração de Graciliano Ramos romancista em detrimento da pouca atenção dispensada ao contista. Na opinião do comentador paulista, “entretanto, a qualidade de seus contos é do mesmo nível

que a dos romances” (*in: Diário crítico*. 2.ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, p. 278, Nota correspondente a 20 de novembro de 1951). Nele ressaltando o poder de síntese, densidade e elegância vinculados às virtudes literárias, Milliet defende a narrativa curta graciliana como possuidora de menos enredo e mais elaboração artística.

O contista Graciliano Ramos tende, assim, a uma homogeneização da categoria estilística e temática do gênero. São poucos os motivos — e mais ou menos recorrentes: o hospital, a prisão, o júri, as injustiças, o absurdo das situações. Atenua-se o sarcasmo — com exceção de contos como *A testemunha*, coagida esta a “julgar com isenção” e condenar um negro inocente — deixando transparecer uma simpatia humana forcejando por emergir e conciliar. A beleza de *Minsk*, a surpresa d’*Um ladrão*, a discreta ternura para com os miseráveis, a caricatura das *autoridades*, *flashes* da semiconsciência do enfermo, força expressiva dos monólogos, desprezo do pitoresco, distância das exteriorizações e dos estereótipos, tudo isso constitui no contista Graciliano timbres de apurada qualidade textual. O pequeno ensaio de Sérgio Milliet guarda um tom elegíaco, lamentando que não se tenha dado o devido valor aos contos de *Insônia*. A despeito da notação generosamente impressionista, o ensaísta neles se fixa percebendo-os como germes da *grande obra*, destacando o *Vidas secas* como feixe modelar da história curta, sobre a qual lança uma invectiva à percepção qualitativa do nível dos contos de *Insônia*: “Cumpre atentar para a sua riqueza”.

Já Hélio Pólvora, no livro *Itinerários do conto* (Ilhéus-BA: Editus, 2002, p.53-61), distingue *O conto na obra de Graciliano Ramos*, afirmando, logo na abertura de seu texto, que a presença do gênero na obra do ficcionista alagoano é ocasional. Pólvora amplia o conceito de conto, compreendendo-o, na obra de Graciliano, no consabido *Vidas secas*, no livro de “narrativas folclóricas” *Alexandre*

e outros heróis e nos exemplares *Cegueira*, *Venta Romba* e *Laura*, capítulos de *Infância*, também considerados modelos acabados do gênero conto. Situando historicamente o aparecimento de *Insônia* quase ao final dos anos 40, a rigor Hélio Pólvora não lhe estuda os textos, contentando-se em fornecer informações sobre o percurso do gênero no Brasil, suas características, modelos etc. Quando indaga e se indaga a propósito da contribuição graciliana ao conto brasileiro, diz ter este gênero em Graciliano Ramos a ficcionalização de “paisagens íntimas, com preferência pelos tons sombrios e notas pessimistas”, o narrador sempre obediente à “sua pungente ambiência nordestina” (Cit., 58). Para o crítico, a mais exata contribuição de *Insônia* foi “a de haver desestruturado o conto e preenchido o vazio interior com aquele modelo de composição poemática, com os solilóquios que traduzem dramas de personalidade ou refletem situações existenciais aflitivas” (Cit., 58). Pólvora também teoriza sobre a aplicabilidade genérica a certas peças e destaca como exemplares “dois contos tirados de recordações da infância: *Luciana* e *Minsk*” (Cit., 59). Os três últimos parágrafos de *O conto na obra de Graciliano Ramos* servem ao analista para apontamento de frequentes coincidências entre contos de *Insônia* — notadamente *Insônia*, *Um ladrão*, *O relógio do hospital*, *Paulo* e *Dois dedos* — comparados a trechos de *Infância*, *São Bernardo* e *Angústia*.

No romance e no conto, a ironia guia o estilo de Machado de Assis pós *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Graciliano Ramos percorreria semelhante córpus identitário, talvez sem a naturalidade machadoana. Nos contos de *Insônia*, Graciliano denuncia a pungência que se esquia nos romances. As personagens aqui aparentam ser mais desarmadas. Como as de Machado, as personas gracilianas são marcadas a aço por uma exasperante solidão, exprimindo e esparzindo sensações de incompletude

em suas vidas cheias de obscuridade e carência, zonas de sombra em silêncio consumidas e despidas de uma lucidez que as pudesse amparar na angústia da descoberta de si mesmas. Fazendo da introspecção psicológica um necessário contraponto estilístico, em que a sociologia humana supera a fixidez do regional, o fluxo da consciência e consciência problemática do mundo reativam e pormenorizam o intimismo desconfortável de ser — o que Graciliano Ramos já conseguiria em *Caetés*, renovando a novelística de 30 —, *Insônia* fixa-se num realismo ontológico, flagrando gravames psíquicos. Em outros termos, poder-se-ia dizer que, mesmo sob o signo do realismo social e crítico, dialetizador e objetivo, Graciliano Ramos não se exime da investigação psicológica, renovando, do plano interno ao universal, a novelística moderna e contemporânea. Intransigente analista de caracteres, o contista de *Insônia* faz constante perquirição anímica, projetando o amplo espectro de tensões correntes em nosso tempo, num processo de escrita cuja narratividade apoia-se em fusões de autonomia e intercambialidade dos fatos humanos, afugentando tão somente o lirismo inviável ou intangível.

Narrativas da humanidade patética enrijecida pelos paradoxos, paralelismos sociológicos que tanto aviltam quanto rebaixam, humilham, anulam e nivelam criaturas à resignificação dos brutos e conformados, os contos de *Insônia* refletem o primarismo das relações humanas soterradas pelo vilipêndio. As personagens revelam um estoicismo instintivo, primal, inconsciente e involuntário, anulando, pela completa extinção, os mínimos desejos. Claro que as exceções de *Um ladrão*, *Luciana* e *Minsk* referendam a regra acima exposta por serem contos de uma complexa combinação da lírica desviante, emersa de evocações do pathos infantil ou do exame da personalidade do pequeno criminoso sem vocação. As três narrativas mencionadas pertencem à porção Graciliano Ramos para

consumo reservado de uma comoção surpreendente, mas não vexada pelo domínio da sátira ou da amargura.

No conto-título, a indagação perlaborativa, metafísica, reverbera a soberba da dúvida na imanência entre o sono e o sonho ruim: “Sim ou não?”. O ritmo da linguagem obedece a contornos marciais, da marcha quase militar — “Um, dois, um, dois” —, dos ruídos do tempo, “pancadas de um pêndulo inexistente”. A indagação compele o “corpo morto” a levantar-se da paralisia do sono e o faz como “mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido”. A narrativa ecoa rarefeitos rumores do romance *Angústia*, dividindo-se na oscilação entre serenidade e demência. O insone boia na cama, “a rolar na imensidão, fora da Terra”, a desconfiar da lucidez do real e da imaterialidade do sono, provocando “a réstia que me divide o quarto e muda-se em pessoa”. O ritmo do conto é o da obsessão nervosa, abrindo frentes de ansiedade no limiar dialógico entre a vigília, o desejo frustrado do sono, a paranoia e a lucidez crítica. A agudeza alucinatória parece tutelar-se na negatividade da condição humana bebida em Luís da Silva, Paulo Honório e João Valério. Insone, achando tudo ruim na vida, o indivíduo perde amabilidades, angustiado pela voz interior provinda da insônia: “Como é possível uma voz apertar o pescoço de alguém?” Ironias *a la* Augusto dos Anjos pontuam no silêncio do quarto. Vermes operários de ruínas tomam-se de expressão motora de crispações epifânicas: “Evidentemente sou um sujeito feliz. Hem? Feliz e imóvel. Se alguém comprimisse ali o botão do comutador, eu veria no espelho uma cara sossegada, a mesma que vejo todos os dias, inexpressiva, indiferente, um sorriso idiota pregado nos beiços”. Esse *alguém feliz*, comum, que diz frases convenientes, também produz imagens de desconforto quando, embora *bicho doméstico*, assentado

na larga catadura da *Insônia*, descobre-se imobilizado, ouvindo o silêncio de todos os relógios descansados e “um grande vento [que] se derrama gemendo sobre as árvores dos quintais vizinhos”. O realismo pânico assume a sofreguidão em fluxos contínuos. E o “Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não?” torna-se pêndulo ancilar, emblema hamletiano na ontologia da indefinição de caminhos. Tudo provocado pela ausência de sono.

O insólito e o surpreendente ditam o ritmo narrativo adventício, o alerta aos riscos da aventura em *Um ladrão*, conto de ironia sem bulício ou rumor, mas também sem sarcasmo. O ladrão é aprendiz de Gaúcho, personagem conselheiro de Graciliano Ramos nas *Memórias do cárcere*. A ação episódica desaparece de importância e passamos a observar o perfil romântico do larápio em uma *belle époque*, do ingênuo rapinaz que embatuca quanto a objetos que deveria furtar. “Ia correr perigo por causa de talheres? Mas pensou num queijo visto sobre a geladeira e sentiu água na boca”. Os ecos do insone do conto anterior aqui agudizam a hesitação do ladrão, pleno de dubiedades e com os dentes batendo castanholas: O “Sim, não, sim, não” de um relógio na sala de jantar aqui vem desacompanhado da interrogação. Mas os dentes inquietos alarmam o neófito: “talvez alguém ouvisse aquele barulho esquisito de porco zangado”. Ladrão tatibitate, vacilante, vago, trapalhão, inspirando compassividade, o que mais sentia era fome, biologicamente atraído, como um rato, por um pedaço de queijo. A fixação de caracteres no conto se dá pela via imagética da memória de objetos (relógio, espelho) e da metonímia sinestésica do enjoo: “avistou um braço caído fora da cama. Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda e curta, anéis enfeitavam os dedos grossos”. Conto *a la* Tchecov, alternando a primeira e a terceira pessoa na voz narrativa, junto com o discurso indireto, metamorfoses inusitadas movimentam

alternância de projetos do ladrão acuado entre desejos e utopias, projetos de redenção e reforma íntima. Gatuno cheio de prosápia, mas aperreado pela fome, “entrou na cozinha, mexeu nas caçarolas, encontrou pedaços de carne, que devorou quase sem mastigar”. E desembarca definitivamente no insólito, livre até para cometer a suprema barbaridade fora da norma, “a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça”.

O relógio do hospital é monólogo de latências absenteístas de remissão, no estilo Valério/Honório/Luís da Silva: “Olho o corpo magro estirado no colchão duro e parece-me que os ossos agudos, os músculos frouxos e reduzidos não me pertencem”. *Paciente* no hospital, friamente examinado por um médico mais mecânico do que neutro, o protagonista passa em revista suas aflições ante a competência fria da enfermeira, que o olha “como se eu fosse um pouco de substância inerte e diz que os meus sofrimentos vão ser grandes”. Debate-se o herói em visões de antiesplendor a propósito de si e dos ambientes, enquanto ouve o “gemido fanhoso de relógio [que] fere-me os ouvidos e fica vibrando”. Os detalhes escabrosos de desconforto e *impaciência* (“Furam-me o braço, uma agulha procura lentamente a veia (...) enrosco-me como um verme”, as pernas sem movimento “estão aqui, mas ainda meio entorpecidas, e é como se não fossem minhas”) ajustam as imagens obsessivas ao corte elegíaco, o mundo lá fora vindo como breves ecos, o som do relógio — “arrastado, encatarroado e descontente, gorgolejo de sufocação” — reproduzindo agudas sinestesias de mais isolamentos. A memória remissiva a objetos (cordas, bichos, velas) lembram a *Angústia* de Luís da Silva e a *São Bernardo* de Paulo Honório. A imobilidade traz ao *paciente* todas as formas de som e ruído ecoando dos movimentos do hospital. O olhar e a audição solitários perscrutam, sobre o sono, sons e ecos macabros, remodelando feixes compulsórios de lembranças, expectativas de horror, desconfortos,

dores e náuseas. As horas de inércia acumulam-se de mortificações, evocando lástimas existenciais. O pensamento móbil “escorrega de um objeto para o outro”. *O relógio do hospital* é como *O morcego* de Augusto dos Anjos ou *O corvo* de Poe. Vibra como látigo da consciência.

Paulo sequencia *O relógio do hospital* em discurso monológico, ambiente hospitalar, temática do escabroso e petrificação do horror, de forma ainda mais ampliada pelos efeitos desalentadores do ponto de vista humano e psicológico. Seu começo purulento parece anunciar o Apocalipse, mas a partir da homologia maníaca (e até mesmo sadeana) de um estilo de época conquanto indefinido, e possivelmente ainda inexistente: o Nojentismo: “Pedacos de algodão e gaze amarelos de pus encham o balde. Um corpo se desmancha numa cama estreita de hospital (...) As paredes amarelas cobrem-se de pus, o teto cobre-se de pus. A minha carne, que apodrece, suja a gaze e o algodão, espalha-se no teto e nas paredes”. A ambiência sombria dos hospitais é de tal maneira sufocante que o doente terminal, quando evolui, em pensamento, de tal lócus, esgueira-se como um criminoso pela janela e sonha “ganhar o espaço”, mas para *fazer* “companhia aos urubus”. A dor física diminui de intensidade face a lacerações anímicas, sugerindo à alteridade de Paulo mutilações do corpo e do espírito, uma vez que “a minha banda direita está perdida, não há meio de salvá-la”. O apodrecimento acarreta deformações físicas e psicológicas: “sinto que me decomponho, que uma perna, um braço, metade da cabeça, já não me pertencem, querem largar-me”. Solução para o impasse?: “Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me”. A metade decomposta é *Paulo*, a que falta o rosto e cuja substância corporal agoniza de podridão e inércia. O alterego contrafeito de dor não sofre e mesmo escarnece, em sua ciclotimia furunculosa, do lado

esquerdo sadio e perfeito, mas confessional de abruptas revelações e opróbrios de lázaro. O estranhamento é inevitável: “Não conheço Paulo. Tento explicar-lhe que não o conheço, que ele não tem motivo para matar-me”. E, no entanto, “Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida”. Porque *Paulo* é o Outro e é o Mesmo, mimetizados no Único, todos reunidos na angústia ulcerosa da existência precária.

Um dos três espécimens salvados da vaga mortificadora de *Insônia*, o conto *Luciana* tem motivo gracioso e personagem idem que, em leve lembrança, evoca a protagonista do conto de Clarice Lispector, *Felicidade clandestina*. O *leit-motiv* da simpatia humana contagia o narrador que, aqui, em fenômeno raro na ficção de Graciliano Ramos, se vê neutralizado pelo relato otimista. *Luciana* também se aproxima de *Tati, a garota*, conto de Aníbal Machado modelando a aprendizagem emocional e humana pela aquisição da linguagem. Menina que “sabe onde o diabo dorme”, Luciana assim mesmo se comporta: caminha “nas pontas dos pés, de uma parede à outra, simulando não ver o sofá e a poltrona”. Em tempo de seres cordiais e em bairro onde moram “alguns pretos, sem chifres nem rabo”, a menina descobre coisas, ganha altura e reifica a Narizinho de Monteiro Lobato, recoberta de relativismos infanto-juvenis e expressões lúdicas. A lógica cruel das discriminações, por vezes, incursiona por esse universo da inocência, em especial quando entra em cena a pompa e solenidade do mundo dos adultos. Seu Adão, negro contador de histórias, quase passa à condição de um dos “seres enigmáticos” que ensinam “a residência do diabo”. Este, aliás, tem a aparência do Canhoto no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Minsk continua a parlenda de encantos. Nesse prodigioso relato, Graciliano Ramos exercita de vez — e sem pudor — o lirismo que sonega em suas outras obras. A

memória de encantamento logo se anuncia: “Quando tio Severino voltou da fazenda, trouxe para Luciana um periquito”. A menina logo esquece brinquedos e jogos, concentrada que passa a estar na memória lírica das “penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trêmula”. Minsk foi nomeado com base no mapa-múndi e foi apresentado ao gato com recomendação cautelosa e criteriosamente afixada à pedagogia dos bons costumes entre animais: “Explicou miudamente que Minsk não era um rato e, portanto, não devia ser comido”. Luciana e seu pomposo e ilustre alterego, D. Henriqueta da Boa Vista, combinam-se na mesma Luciana “quando se erguia nas pontas dos pés, a boca pintada, as unhas pintadas, bancando moça”. Mas o espírito de contrafação, que “irritava as pessoas conhecidas, indivíduos ranzinzas, exigentes”, leva a menina ao “mau vazo de andar com os olhos fechados e de costas”. Essa estranha maneira leva-a um dia a “pisar num objeto mole”. A lírica compungida da dor, da causa e culpa involuntária tornam-se frutos no sensível jogo dramático. O periquito — o *objeto mole* pisado —, apesar da pungência e dos apelos (“Não morra, Minsk!”), não resiste e morre. “Semelhante enormidade” contamina o narrador, inteiramente tocado por um sentimento de leveza e compunção. Um dos mais representativos exemplos de qualidade estética da narrativa curta no Brasil, *Minsk* faz de Graciliano Ramos um mestre do conto à Maupassant, que Assis Brasil julgou desconhecido pelo contista alagoano.

No conto longo, todavia, Graciliano nem sempre quadra com a qualidade, ao menos que chegue ao padrão dos já nomeados. A despeito de recorrências oswaldianas, representações dessacralizadas (“As estampas representavam índios monstruosos, nus, de beijos furados”), imagens de sarcasmo pinturesco (“o pescoço transformar-se num parafuso”) e escárnio ao

verdeamarelo das matas comparado ao caricatural Integralismo, *A prisão de J. Carmo Gomes* perde a inteireza compacta do conto, sem dotar-se do fôlego da novela. O resultado final não bouleversa o leitor. Se não chega a comprometer a contística graciliana, não se aproxima da razão nem da emoção em que *O relógio do hospital* e *Minsk* aceleram e vitalizam o coração de *Insônia*.

Dois dedos lembra *O telegrama de Ataxerxes*, outro conto do já mencionado Aníbal Machado. A narrativa foca polos opostos do alpinismo social, com metáforas irônicas acomodadas à caricatura das hierarquias de pisos humanos. Dr. Silveira procura o governador, seu amigo e irmão, que *trepava* na vida (o verbo com significante de ascender socialmente, embora nem sempre com dignidade). Na juventude de ambos, o prestigiado mandatário fora “reprovado em química vinte anos antes, enganchara-se no átomo. Agora dominava tudo, e o átomo era inútil” (certamente o ficcionista não atentara para a bomba que varreu do mapa em 1945 as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki). Enquanto para o governador representaria ascensão social, a metáfora para o amigo, Dr. Silveira, seria declive: “Um deles estudara Direito, entrara em combinações (...) saíra Governador; o outro, mais curto, era médico de arrabalde, com diminuta clientela e sem automóvel”. O conflito sevicia o leitor para a coleção de desastres impressões. O conto desambienta os antigos amigos, separados por inadequações no espaço e no tempo da humanidade social interrompida. Complexos da natureza humana determinam metamorfoses que *Dois dedos* reduplica, assim como reduplica o Graciliano Ramos dos romances sem redenção. Permanentemente relativizando, o narrador põe em desacordo o conceito da amizade ciceroniana. A dolorosa metáfora do dedo amputado representa a mutilação dos afetos. O desfecho de

Dois dedos leva à ambiência dramática de outro conto anibalino, o pungente *Viagem aos seios de Duília*. A ironia bizarra dos dedos colados, metonímicos da antiga e imorredoura amizade, desmoraliza sentimentos e caricatura a afeição fraterna. Hesitante, o médico humilde quer fugir ao constrangimento. Sem conseguir, prega-se ao soalho reluzente, como um musgo. Destruídas as ilusões, Dr. Silveira cumpre roteiro puído de expectativas (“A roupa estava realmente safada, os sapatos cambavam. E a corcunda, a palidez, a magreza, o modo encolhido (...) Não ia pedir (...) Uma visita de cortesia. A roupa era de mendigo”). O discurso de conjunções adversativas estiliza a defesa de um passado extinto, comparado à ineficiência do átomo. Maiores detalhes do conto só acentuam a mortificação e o autoexpurgo na personagem do Dr. Silveira. De estrutura mínima, mínimos recursos e o relógio da memória dilacerando os instantes, o conto de Graciliano Ramos revolve o amesquinhamento das relações humanas definitivamente perturbadas pela ambiência hostil e inóspita e pela letargia das falas programadas de rupturas, na esterilidade de ouvi-las ou pronunciá-las.

Em *A testemunha*, logo topamos com a metáfora ecologicamente incorreta: “contou os urubus que maculavam as nuvens”. Como em outros relatos, povoam o universo temático e estrutural de Graciliano Ramos seres submetidos a constrangimentos, amesquinhados por adversidades intangíveis. O Graciliano das metáforas insólitas (“resolveu bridar a língua (...) teve a impressão de que o achatavam, machucavam numa prensa”) evolui para descrições zoomórficas, referindo-se ao juiz no tribunal, alternadamente, como inseto, caranguejo, peru, camaleão, jiboia. A infeliz testemunha, Gouveia, é um Fabiano urbanizado e, ainda assim, destituído do convencimento institucional da linguagem. Imagens abstrusas, copiosas de extravagância molecular, detectam

a opressão e impotência dos desassistidos da fala em ambientes hostis. Como em outros momentos de sua obra, o inconsciente do discurso em Graciliano Ramos resvala para o descompasso antropológico e o preconceito étnico, aqui reverberando “um preto com aparência de macaco”. As impressões do protagonista debruçam-se sobre os suspeitos do crime de que é testemunha: um gordo rico e um negro famélico que “furtava bagatelas e levava recado às prostitutas”. O discurso indireto dita e dirige a memória dessas impressões, evidenciando as disparidades econômicas, sociais e de administração de uma justiça conspurcada pelos desníveis éticos e econômicos. Por isso o conto se cinge, em seu final, à justiça aos pigarros, feita para escarmento das dignidades e desterro dos humildes e inocentes: “o preto amacacado, num cubículo sujo, comeria bóia nojenta, mofaria muitos anos na esteira esfarrapada cheia de percevejos. O capelão da cadeia lhe ensinaria rezas e tentaria com paciência salvar-lhe a alma”.

No conto *Ciúmes* predomina um processo de aguçamento das hipertrofias do pensamento hegemônico, descarrilamentos nas relações humanas marcadas quase sempre pelo grotesco. Ações compensatórias, diversionistas, se somam a especulações pueris. O relato é quase crônica de costumes no interior dos embates conjugais. Uma dona Zulmira azeda e insone perde forças no contato diário com o marido obeso, barbudo e roncador. A infeliz consorte carpe “grande número de amolações e receava não poder viver sem elas”. Até o dia em que julga o marido “criminoso e porco”, assesta contra ele enorme onda de impropérios vingadores, planeja a grande revanche. “E metida num sonho cheio de realidade, D. Zulmira pecou por pensamento, pecou em demasia por pensamento” e palavras, talvez no futuro até por obras, para compensar-se definitivamente por anos de encarceramento por conveniência...

Um pobre-diabo, conforme o título sugere, muito tem do universo ambíguo na perspectiva de um Luís da Silva, sobretudo da persona ao rés do chão, recoberta do maximalismo das asperezas. Devem ser observadas algumas alusões coincidentes com a *Angústia* parasitária e pouco reativa: “Mexia-se desordenadamente e não conseguia orientar-se. Num segundo revolvera na cabeça muitas coisas desencontradas: cenas da infância, a escola, o professor ranzinza, empregos ordinários, dias de fome, o pigarro antipático da mulher da pensão”. Um orador governista lembra Julião Tavares parcialmente mitigado por sua desimportância na ação do conto. Um ciclotímico surto de imagens comparativas alcança “miudinhos os tipos imponentes e dominadores” (...) e ele, o protagonista, esmorecendo “como uma grande ave depenada”. Como em círculo, o pensamento revanchista da principal personagem do conto apoia-se em compensações *a la* João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva... e Fabiano, todos agregados à galeria de pobres-diabos remontando o mundo como um circuito secular de danações.

Em *Uma visita*, personagens e emblemas pirandelloanas — “O diretor da revista, o romancista novo e a cantora de rádio”, que se juntam ao “escritor decadente (...), um velho bicudo e um rapaz zarolho” — movimentam um drama obtuso de contornos imprevisíveis. São “seis pessoas, desorientadas” cantando loas ou se ofendendo umas às outras: “O velho bicudo xingou de poetisa a cantora de rádio e o romancista novo foi considerado jornalista”. Todos se empenham na leitura coletiva de um livro novo, uma obra revolucionária que a todos afetaria: “a obra inédita não era curta nem comprida. E a leitura principiou, fanhosa, encatarroada, com um pigarro que findava em assobio encerrando os períodos extensos”. Nesse conto, de simbolismo um tanto obscuro, Graciliano Ramos envereda pela metacrítica, desferida do lugar da ironia velada e do sarcasmo anticomplacente. A notação parabólica é de um

relato anfitrião, que hospeda exegeses como quem abriga seres hirsutos e hostis. Num parágrafo, o narrador desfere um golpe aparentemente autoaplicável: “Odio o crítico. Safadeza: louvara exatamente as coisas mais bestas que ele havia escrito”. Talvez com isso o próprio Graciliano Ramos pretendesse agudizar suas complexas relações com a recepção crítica. O pensamento em círculo no conto alcança também a metacrítica quanto à recepção leitora. A narrativa chega à forma difusa de um final tipicamente Pirandello, com as dissolvidas personagens buscando esconder-se num invisível criador.

No último conto de *Insônia*, Graciliano traz de volta a narrativa monológica. *Silveira Pereira* reflete o microuniverso das personalidades humanas, suas formações e expectativas no microcosmo de uma pensão. No leque de antipatias gratuitas que o relato sugere, cada individualidade é nomeada pelo número do quarto que ocupa e num deles desponta o estudante profissional que tem pruridos intelectuais e gostaria (como João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva) “de ver o meu nome na capa de um livro”. O conto reinveste em Juliões Tavares (“monstro gordo e mole que, de olhos ausentes, chupava o café, com as folhas datilografadas encostadas ao açucareiro. Leu e devolveu-me a literatura em silêncio”), no paradigma nefasto galvanizando as impressões do mal congênito aos antagonistas. O habitante do quarto número 9 é tido como um Dom Casmurro, “o dia inteiro trancado (...), macambúzio, grosseiro”, e, junto com os outros moradores da pensão, formando um ranço e um rancor que se irão acumulando e consumindo os enquartelados. O estudante é rapazola sonhador, como o ladrão apaixonado. As impressões de desconforto e despeito os reúnem e desagregam, fazendo-os indivíduos viventes ordinários, com suas existências apagadas pela inação e pelo vilipêndio que os animam e instigam.

ALEXANDRE, OUTROS SÍMILES E EPOPEIAS

Inventar a representação do inexistente é operação aparentemente alienante do real. Mas o mundo inventado por *Alexandre*, *Cesária e outros herois* desafia a concreticidade do mundo formal e, como os relatos do *Decamerão*, subvertem a extrema desolação da realidade enferma para justificar (e justificar-se ante) o mundo da existência. As histórias de Alexandre pautam refrigério, pausa, recreio das tensões limitadoras com que o sofrido Graciliano Ramos nos contempla a todos com o olhar comiserado e de generosa cumplicidade.

Catorze contos inconvincentes distanciam-se do real lógico para integrar um trânsito interno de verossimilhanças. Captados da família tribal, andam próximos do fantástico e do maravilhoso, e realizam a necessidade de colorir o mundo, subvertendo-o da ditadura lógica e viabilizando o imaginário como máquina pensante que ultrapassa a inércia. A justificativa do ofício de narrar será encontrada no gerador e intérprete da mimese, Aristóteles, que afirma o que talvez dissesse Graciliano Ramos transcrevendo a pauta dos argumentos definitivos exarados nas histórias alexandrinhas/cesarianas. Aristóteles esclarece que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu e, sim, o de representar o que podia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (*in Poética*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 171).

Esse duplo de *verossimilhança* e *necessidade* orienta o conjunto das histórias que Alexandre conta ao grupo, narrador devidamente coadjuvado por uma Cesária infalível e providencial, reproduzindo (e reduplicando pela narração) a experiência. Se não são *verdadeiras*, as narrativas se aproximam o mais possível de uma verossimilhança *conquistada e possível*, intercambiando vozes

ao longo do tecido narrativo de resgate memorial e a partir do modelo clássico do contador de histórias, retirando este do confinamento silenciador e desclassificatório. As histórias de Alexandre não mereceram a canonicidade do romance e da memória de outras obras gracilianas e, no entanto, verticalizam a fala popular, equacionando, por ilustração, a perfeita simbiose de mecanismos do real com o inventado.

Entre o passado (das origens) e o futuro (da assunção do poder), as histórias de Alexandre permitem entrecruzar memória e aparência na arte mimética dos causos, sem a censura velada da verdade objetiva do mundo das ideias, do domínio do lógos. Discutindo o mito da caverna, Platão fez emergir das sombras os nativos esquecidos de sua essência. Pelo imaginário, os membros da galáxia de Alexandre suprem a verdade da essência, da contemplação do real pela gênese imanente de pensar e idear um mundo fora da tristeza do raciocínio lógico. As narrativas alexandrinas/cesarianas endossam a transcendência da imaginação e consubstanciam o relato pela forma compartilhada, intersubjetiva e intersignica do dizer um mundo contemplado sem amargor. No *Fedro*, Platão questiona o narrador como alguém que, no ato de contar, desvirtualiza a razão e desmerece o mundo das ideias, sendo ameaça a si e aos outros por espalhar o enfraquecimento da razão. A beleza se afastaria da verdade e, quanto mais alegórica, a arte seria perniciosa, confirmando a loucura do esteta. Para o entendimento platônico a estética seria mimética da mentira, o que qualifica o artista como “fazedor de fantasmas”. Para Aristóteles, todavia, o poeta é um fabulador de mundos, pensamento que contesta os que repreendem no artista uma falta contra a verdade. Ao utilidismo platônico, Aristóteles responde com o único compromisso do artista: a verdade interna de sua obra.

Mas quem imaginaria o sertanejo Alexandre, sua mulher Cesária, a afilhada Das Dores e outros herois do mato em companhia tão ilustre? É que a arte moderna (e com ela a popular, ou a dita — não raro, com sorriso zombeteiro — *folclórica*, aquela que se origina do povo) vive de pluralidades e de relativizar conceitos de verdade, real, mundo concreto e outras tantas vertentes de consideração dialética e dialógica imprimidas à obra de arte, aí incluída, é claro, a literária.

Escrita em 1938, publicada pela primeira vez em 1948 com o título de *Histórias de Alexandre*, a obra que ora estudamos abarcada na bacia de contos de Graciliano Ramos teve seu título alterado para *Alexandre e outros heróis*, a partir de 1962, incorporando outras *Histórias e outros heróis*. Lígia Teles em *As fronteiras do realismo* (Salvador: UFBA, 1979) diz que “realidade é o palpável, mas também a fluidez (...), o sonho, a fantasia, o devaneio, as formas inverossímeis, os quase sem sentido que são ricos em significação”. São assim dissolvidas as fronteiras entre o real e o imaginário, passando este último também a um estatuto de real, um real simbólico, imagético, baseado na imanência das coisas.

E a um Graciliano Ramos pela maioria considerado avesso à imaginação (o próprio ficcionista prescrevendo a escrita como operadora da experiência, confessando escrever exclusivamente sobre o que era fruto de sua observação sensível e direta) não deixa de ser curioso vê-lo instaurar em *Histórias de Alexandre* ou em *Alexandre e outros heróis* a plena realização do imaginário. Pela linguagem reabsorvedora da representação popular da arte narrativa, via contação de causos, a imaginação graciliana, na verdade, busca suprir uma lacuna do real, centrada nos indivíduos, a que o artista imprime qualidade, cumprindo a visão da terceira margem, terceira alternativa de interpretação e análise.

Alexandre e outros heróis amplia o coro narrativo, alternando as vozes, fazendo emergir uma cultura silenciada e *marginal*. Suas personas contam (e se contam nas) histórias ocupando um espaço de abstração que contraria a norma excludente das pequenas misérias do meio. Nesse sentido, cumpre-se uma cultura de resistência, recontando o universo sertanejo sem a obrigação da concretude do espaço ou tempo histórico/geográfico. Alexandre e Cesária tornam possível “a confissão de que a vida não basta”. A afilhada é uma implicação onomástica convincente: Das Dores. *Alexandre* transfere a voz narrativa ao contador de histórias *impossíveis*. A ambiguidade textual encontra recurso na honestidade intelectual de Graciliano Ramos: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste e é possível que algumas tenham sido escritas”. A figura autoral desloca-se, tornando-se a principal referência de descentramento. Renunciando à titularidade, Graciliano formula o coletivo sertanejo como menção obrigatória aos desígnios da recepção dos relatos do grupo. A oralidade faz-se permanente e o imaginário a recebe, coletivizando-se e sem a unção ou prestígio da escrita.

No alpendre da casa modesta, Alexandre é herdeiro decadente de propriedade rural, mas sem *Angústia*. Tem um olho torto e um dom inato: conta histórias para uma pequena plateia de seus iguais, sertanejos. Se esquece detalhes ou se aperta em contradições, Cesária o socorre, providencial, sem cujo auxílio Alexandre — o contador — seria perturbado em suas convicções de verossimilhança e prestígio, encerrando-se o ciclo automaticamente. Alexandre não descreve ou narra propriamente o que aconteceu — mas o que poderia (ou desejaria) ter acontecido. Participa aos ouvintes a sua versão, embora não admita que haja outras — por isso mesmo desferindo contra o negro cego Firmino toda a sorte de impropérios

desqualificadores, atribuindo ao outro a cegueira da razão. O negro Firmino — atento ao que *ouve*, porque cego — encena o contraponto inoportuno, porque imprevisível, mas não impede o fluxo narrativo essencial ao grupo. Participa (meio a contragosto, é verdade) dos fios da memória e das vozes polifônicas dos relatos, mas representa o terceiro olho de Alexandre, a terceira margem da versão, crítico consistente, que persegue coerência nos causos, vigia impropriedades narrativas, coincidindo, por fim, com o que ouve. Sobretudo porque o grupo, pela voz de Seu Libório, rasura-o ambigualmente, com ironia passageira: “A palavra de Seu Alexandre é um evangelho”.

O cego Firmino defende-se, argumentando que sua fala se presta ao esclarecimento de pontos obscuros da narrativa alexandrina. Mesmo sem força inquisidora, o negro cumpre a epistemologia do sujeito na era moderna, descentrando a narração da figura despótica do exclusivismo de Alexandre. Negro e cego, desconfortável numa hierarquia de valores autoritários, como Tirésias (para Édipo), Firmino é a *visão aguçada* e perscrutadora dos limites da narratividade, contribuindo para remontar um ciclo parcialmente perdido (ou silenciado, frise-se): a contação de histórias. Nesse ciclo avulta a figura de Cesária, mais importante e decisiva, muitas vezes, que o próprio Alexandre. É ela quem dinamita o absolutismo reflexo do real, domando-o pela inventiva desviante e lateral: “Quando a gente conta um caso, conta o principal, não vai esmiuçar tudo”.

No conjunto mesmo da obra de Graciliano Ramos, *Alexandre e outros heróis* reforça o pensamento de Walter Benjamin que, a respeito da figura do narrador, suspeita de seu desaparecimento, junto com o desaparecimento da arte de narrar na sociedade moderna — o que significa perda irrecuperável do intercâmbio da experiência. Em *Alexandre e outros heróis*, especialmente, a ação narrada

é indissociável da experiência de quem narra. Com esta obra Graciliano rompeu os limites entre o popular e o erudito, cumprindo a junção de ambos e desfazendo uma mútua excludência tão prejudicial, quanto ociosa. *Alexandre e outros heróis* transfunde os níveis da linguagem com a incorporação entrecruzada da sabedoria sertaneja popular e *culta*. Do ponto de vista humano, a imaginação é que mantém unido o grupo e (ao menos parcialmente) unidos os temperamentos culturais. Será de bom proveito então ressuscitar o pensamento de Nietzsche de que “a arte nos protege da realidade”.

A imaginação é filha subversiva (e, paradoxalmente, compensatória) do real. Ela produz o encantamento das histórias de Alexandre e Cesária, o maravilhoso que separa da realidade o seu lado mais perverso. Na forma inconsciente e indireta, Graciliano Ramos defendeu a oralidade e o espírito dessas narrativas interpessoais de *Alexandre e outros heróis*. Em um trecho de *Angústia*, por exemplo, o narrador deblatera, pela voz de Luís da Silva, que “a linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou em mentiras”. O fantasioso ilusionista das *mentiras* de Alexandre não causam mal equivalente às verossímeis palavras redondas da retórica dos ritos de empulhação urbana. As histórias de Alexandre e dos outros herois provêm da fatura popular das feiras e mercados nordestinos, do meio rude e rural, praticamente sem o rigor de hierarquias enquistadas no preconceito e sem torneios linguísticos, nem eufemismos. A vida de Alexandre — “um buraco”, como ele mesmo a classifica — faz-se de pobreza e necessidade, que se transfiguram em legenda cômica e ingênua. “É a imaginação que consola”, parecem pensar os ouvintes no grupo.

José Geraldo Vieira, na apresentação de *Alexandre e outros heróis* editado em 1962 pela Martins, chamou o livro

de “Decameron doméstico”. Justamente porque ganha vida e voz, ultrapassando os limites do silêncio imposto e consentido. Em *Alexandre* a imaginação é libertada de todos os freios. O reinvento dessa capacidade insubordina-se à norma castradora e ameniza ou dilui o sofrimento gregário, renomeando a solidão dos párias. Para quem foi chamado (por Álvaro Lins no *Jornal da crítica*, 2ª série, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943) de “historiador da angústia”, Graciliano Ramos, em *Alexandre e outros heróis*, o será da *descontração caipira, matuta*. As histórias se irmanam encadeadas e, por isso, *amarradas*, conforme Seu Libório Cantador. A peça desmontável, a descontinuidade contística (como em *Vidas secas*) não pode ser encontrada em *Alexandre e outros heróis*.

A primeira história encena Alexandre montando uma onça na noite em que busca uma égua pampa. A partir daí os romances se divertem, distendidos, não se observando ou justificando estreitamento de limites a narrador ou narrado. O acordo de tácito assentimento das histórias pelo auditório é particularidade cômica, cênica e ambígua, com a exceção protocolar do negro cego Firmino Contestador. A palavra narrada é “moeda da tribo”, conforme a feliz expressão de Octavio Paz. E se os narradores do *Decameron* se evadem da peste, os de *Alexandre e outros heróis* manobram o diversio-nismo, como resume Seu Libório dirigindo-se a Alexandre: “Falar é bom. Nós escutamos e o senhor espalha a morri-nha”. Ou seja: esses militantes do imaginário escapam do real pela via fantasiosa, especulativa, ressignificando a relação com o real revisitado. E mesmo o cego Firmino, homér-rida contrafeito, que irrita Alexandre por minar-lhe a onis-ciência, rosna desculpas para que o relato não se esgote em descontinuidades. O negro Firmino *enxerga* por via verbal, com a retórica da palavra como conduto de verdade, embora resvale na incongruência metafórica: “A cascavel meteu o rabo entre as pernas? Cascavel não tem pernas?”.

Sob qualquer ângulo de análise, verificamos que o gênero conto é, por origem, de extrato popular e da tradição oral, a começar da gênese do termo, de base folclórica, onde o melhor *ver* é *ouvir*, organizando o mundo conforme o verbo, o realismo das histórias narradas conformando-se pela realidade que se expande além de sua concreticidade, porque permeada pela retórica subjetiva de cada narrador. Essa subversão à ordem normativa das pautas históricas e culturais, tornadas obsoletas pelo dinamismo das inovações, acompanha a teoria do conto e do conto popular, ainda que este último não se circunscreva à órbita da prática acadêmica dos estudos. A sociedade industrial reduziu o compartilhamento dos relatos com a transmissão oral, tornando cada vez mais rara a convivência. Por isso que radicar a perspectiva de estudo de *Alexandre e outros heróis* é fenômeno de resgate humano e dos estudos literários. A despeito das novidades, a cada passo histórico incorporadas ao sistema canônico, é bom registrar o feitio primitivo de oralidade na gênese do conto.

Como o indivíduo sem sonhos é um indivíduo mutilado, o conto — por sua pedagogia do lúdico — contribui para as respostas da necessidade onírica agregada a outras necessidades. *Alexandre e outros heróis* acentua o caráter propedêutico, revisando o gênero pelo viés da legenda matuta, roceira, sertaneja. Num poema legitimamente antipreciosista, Manuel Bandeira diz que “a vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/Vinha da boca do povo na língua errada do povo/Língua certa do povo”. O discurso bandeirano nos reconduz à força imprimida à oralidade e ao traço estilístico da contação popular de histórias e notícias como instrumento eficiente de comunicação e cultura. O que narram Alexandre, Cesária e seus outros heróis tem a sintaxe da contação acentuadamente popular, com vezo e vícios da linguagem popular, entoados de experiências regionais. Graciliano Ramos desconfiava das

palavras compridas, do léxico difícil, feitos para engabelar e usurpar. Seus heróis transfiguram o onírico simples, o recontado intercomplementar e lúdico, para afugentar o contingente e suas teias. Caracterizando no narrador o homem rústico do sertão, Graciliano atribui à fala popular um poder de depuração quase absoluto, reativo a efeitos retóricos inúteis ao meio. Cesária tece no bilro a renda de espantar fantasmas. Ela e Alexandre interferem no real pantanoso, oferecendo distinções de afetos, suprimindo lacunas de perdas e outros ocultamentos nostálgicos. Em certo sentido, a afetividade de ambos resulta em processo emancipatório, que alça os demais do grupo, consolidando os trânsitos humanos excluídos da horda de párias, ainda que momentaneamente. Alexandre é um Scherazade em grau menor e menor número de noites. Mas o serão dessas histórias miúdas sertanejas também salva da morte. Da morte simbólica das aspirações comuns.

Apesar disso — e sem que adotemos uma postura revanchista ou reivindicatória, de resto inútil —, os estudiosos da literatura brasileira, no ensaísmo e na história, não se ocuparam de *Alexandre e outros heróis* e com isso cometeram notório equívoco. Só para ficarmos nos manuais historiográficos e nomes mais conhecidos, dispensam-se do comentário da obra miúda de Graciliano Ramos: Wilson Martins, Alfredo Bosi, Ronald de Carvalho, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, José Aderaldo Castello, Nelson Werneck Sodré — o que significa implicar quase todos. Melhor então debruçarmo-nos sobre quem se ocupou de *Alexandre e outros heróis* e chegamos ao caso notável de José Geraldo Vieira em ensaio já referido, prefaciando a edição da Martins em 1962. O romancista se encarrega de estabelecer as convergências do herói com o signo primeiro dos atos humanos que é *contar*, contar-se. Num exercício rendilhado em prosa de sedução irresistível, José Geraldo Vieira remonta ao tempo de Schmidt e

à perda (depois, achamento) dos originais de *Caetés*, em que descobre similaridades estilísticas com o Eça e o Trindade Coelho. Julgando pelo título que Graciliano tivesse sido tentado pelo heroísmo de Alexandre, o Grande, e de outros legendários como Aníbal, os Césares, Carlos Magno etc, o romancista de *Território humano* descobriu ser o herói graciliano um “Alexandre qualquer da demografia brasileira, onde semelhante prenome constitui uma inflação onomástica... E o mesmo devo declarar quanto aos demais heróis do livro” (Cit., 17). JGV debruça-se sobre *A pequena história da República* comparando-a analogicamente com o desenvolvimento do Estado brasileiro. Sobre *A terra dos meninos pelados*, intui ser a resposta lírica de Graciliano Ramos ao trauma de *Infância*. Vê o analista, na brilhante liricidade de Tatipirun e no rio das Sete Cabeças, um objeto “que não admite navegação nem pontes porque tem o dom de abrir-se e fechar-se como um zíper” (Cit., 18). Os animais pequenos, para o ensaísta, “formam colagens e montagens cromáticas, acústicas e ópticas”, e a princesa Caralâmpia é “uma espécie de Elsa subwagneriana” (Cit., 18). Assim, José Geraldo Vieira compara Graciliano Ramos a Perrault, *homo ludens* recomposto das tragédias de *São Bernardo* e *Angústia*.

Fixado nas histórias de Alexandre e Cesária, o comentarista paulista surpreende, dentre as lorotas, um papagaio de falas transmontanas, a onça transmigrada em bode de quintal e, no olho torto e na doença de Alexandre, fulgurações do realismo mágico e do “onirismo burlesco” — quem diria! Contrapondo-se à visão tradicional do compacto taciturno em Graciliano Ramos, o autor de *A dioptria de Alexandre* se supera e nos contamina de emoção ao apontar a genialidade reverberativa no herói de Graciliano, posto com olho torto fincado na órbita, a ver por dentro os miolos e depois o coração, os bofes, as tripas, todo o esqueleto. Surpreende-se aqui o melhor Graciliano

Ramos no melhor de *Alexandre e outros heróis* por seu melhor analista. Por isso talvez devêssemos continuar lendo Graciliano e lendo José Geraldo Vieira e assim desfranziríamos nossas carrancas ao nos deparar com a grosseira empulhação de Chico Anísio em *É mentira, Terta?* — que nem sequer menciona Graciliano Ramos e seu *Alexandre e outros heróis* como fontes de inspiração...

A exemplo do que faria J. Simões Lopes Neto com seus *Casos de Romualdo*, Graciliano Ramos nacionalizou (melhor: regionalizou) Trancoso, pondo-o num alpendre alagoano, todo chibante, reduzindo a causos a complexa psicologia de sobreviventes nordestinos, varados de restos de luars e de luzes na campina de sombras. A pluralidade desses herois reúne-os a outros, inclusive os ditos míticos, que reproduzem nas histórias a verdade sem dono no espaço do imaginário. O lúdico prazeroso da *Terra dos meninos pelados* ultrapassa ritos de alteridade convencional, sem abrir mão do saber compartilhado nem do respeito aos signos da diferença. Tatipirun é espaço multipolar de habitação e natividade reinol da diversidade (o sol se deita, a terra gira, as pessoas têm direito a fantasias). Os *outros herois* têm almas incendiárias. Dentre os ouvintes de Alexandre, o cego Firmino quer *ver* os fatos como eles se processam em seu raciocínio vigilante. É o superego de Alexandre, cego e negro que se permite planos de alternância/verossimilhança entre imaginário e discurso.

A linguagem de *Alexandre e outros heróis* corresponde a um compromisso ideológico com a expressão das histórias. Cesária *costura*, arremata, prega as rendas, pesponta o tecido narrativo deixado em apuros pela fragilidade eventual dos enredos de seu marido. A realidade os aborrece a todos. A ficção é que os anima, dá-lhes vida e substância desejante. Por isso brilha o olho torto de Alexandre na cumplicidade da ambiência de vácuos luminosamente preenchidos. E com isso ilumina-se uma obra de

Graciliano Ramos onde a autoexigência de mundo tanto contempla — com rigorosa isenção e eficácia verdadeira e lúcida —, quanto cede à honesta transparência dos entreouvados sertanejos, jungidos de valor e intermediados pela *linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária*. Se o senso trágico perfila a obra de Graciliano, não concedendo o mínimo esforço em compreender e relativizar a tragédia de existir, o tear de Alexandre e de seus heróis é tear defensivo, de Penélope, habilitado no Nordeste pelo diversio-nismo de Alexandre, Cesária, Firmino e outros.

Tirésias matuto, enxergando melhor pelo olho torto, Alexandre diferencia suas histórias da fábula dos contos de fadas justamente porque são histórias implausíveis, *mentiras* usuais convencionadas em mitos/ritos de criação ficcional espontânea, supra autoral, embora em Alexandre se suprimente uma espécie de donataria da convergência, conveniência narradora que se imuniza ante o inverossímil mediante disfarces conferidos pela autoridade (digamos, feudal), ainda que decadente. Histórias noturnas se processam no copiar de uma Casa Grande (nem grande, nem *casa*, antes rancho, tapera). Os relatos dissimulam nosso assentimento com o *inverídico*. Os catorze contos provindos da oralidade são assumidos por Alexandre/Cesária como apólogos sem bichos falantes, parábolas de efeito moral, mas presas à autoridade do contador, a que se aliam os despojados de maior senso fabular. A ambiência de conto maravilhoso se compromete com o suor laboral de Alexandre, persona de demiurgo amador, obstando o real pela validação do fictício, fazendo da proeza um potencial repertório de proporções, digamos, *hidráulica*.

Real e fabulário são intercomplementares. Da tosca psicologia das personagens derivam significantes oriundos da sociologia do mundo rural e da pequena organização urbana. Defendendo-se da *pabulagem*, Alexandre percorre intercorrências previsíveis, resgatando a noção

paradisíaca de um mundo recusado, imanente na realidade concreta e escandindo escombros dos despojados de um Éden que parou de existir. Este, sim, o livro por excelência *regionalista* de Graciliano Ramos em estilo, temas, ambientes, sintaxe, morfologia, diálogos da linguagem sertã (incluídos seus objetos e conceitos sutis). Galvanizado, Alexandre é persona, além de actante, autoral. Dele fluem as narrativas, que espicaçam outros imaginários de outros tantos heróis.

O menino protagonista d'*A terra dos meninos pelados* é orientado por uma voz narrativa em terceira pessoa, cindindo o narrador e o narrado. O imaginário fundamentalista de Graciliano Ramos desnivela a fábula do simples maravilhoso. Cambacará é nome inventado, mas funciona como eclipse edênica do pensamento contingente, a exemplo da Pasárgada de Bandeira. Personagem e narrador sincronizam um retorno ao mundo do respeito às diferenças através da subversão profunda da ficcionalização do real, chegando próximo ao Absurdo. Na *Pequena história da República*, Graciliano reage às várias versões (fantasiosas, novidadeiras) convencionadas na confirmação da história oficial. Sua *falsa* historicidade ocupa-se ora de simulacros, ora de uma versão em colchetes dos pasmos e pathos republicanos. Tanto a criança d'*A terra dos meninos pelados* quanto o adulto da *Pequena história da República* descobrem-se reinvestindo na compensação de mundos. O menino vê a Cidade deificada, anônima, hostil, mas de sua pertença. O adulto enxerga na trajetória republicana a loquacidade da cegueira, cuja constituição tem tantos buracos como os queijos na Lua ou em Marte.

Com sotaque de galhofa autocondescendente, Graciliano Ramos faz a *Apresentação de Alexandre e Cesária*, no entanto, sem condescender. Orago inconveniente, personalista e transversal perseguindo contentações e assentimentos, Alexandre tem perfil nada edificante: “Tinha

um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu (...) ações notáveis e falava bonito, mas guardava muitas coisas no espírito e sucedia misturá-las”. Cesária, coadjutora, “fazia renda e adivinhava os pensamentos do marido (...) escutava e aprovava balançando a cabeça, curvada sobre a almofada, trocando os bilros, pregando alfinetes no papelão da renda”. Identificando no par uma feição patriarcal e cúmplice, o narrador descreve-os com evidente simpatia (“casal admirável, não brigava, não discutia”) e reconhece em Alexandre o talento contador de potocas, um fluxo narrativo ininterrupto que se assemelharia a uma torneira aberta. O pitoresco das parlendas conta com o convencimento retórico da verdade, tal o *sincero* testemunho dos narradores, tendo somente na ansiedade crítica do cego Firmino o destoo do assentimento obsequioso. O recurso enumerativo e o repique sarcástico diminuem a importância contestatória do cego.

Incríveis metamorfoses aceleram a imaginação do grupo, que aceita sem constrangimentos, e por conveniência ou diplomacia, os relatos. A onça tem contrariada sua natureza e morre triste, sem alento nem carne fresca. O bode corredor resvala para o escatológico. O vitupério desloca-se para uma Cesária exaltada com as virtudes heroicas do marido, a quem hiperboliza como cavaleiro heráldico. Um papagaio falador pertence ao concerto de dissonâncias logo corrigidas pelo ajuste das hipérboles. Graciliano arremata os episódios dramáticos com a tosse seca do estilo cortante. Ignorando os despropósitos da inverossimilhança, nas histórias de Alexandre e Cesária móveis criam raízes e formam gerações de plantas, abelhas e árvores. Os ouvintes reagem conforme limites em suas percepções e linguagem. Se mandiocas reproduzem safras de tatus, a conclusão óbvia é que não há culhuda, nem potoca. É simplesmente narrativa, “especialmente se há vantagem” para o narrador. Enquanto Alexandre

se pretende racionalista, Cesária encarna a razão caipira, manipulando respostas, mesmo as mais desconchavadas.

Por isso que a espingarda lazarina atinge veado numa distância de 17 léguas, araras morrem de um único tiro, embora voando dispersas, os bichos têm uma humanidade superior e uma cachorra encantada entende linguagem de gente, faz compras, recebe troco e carrega embrulho. Quem irá contestar a autoridade de narrador tão convincente? Nem Seu Firmino, que escapa pela tangente da ironia dissimuladora. Serão prodígios do herói fabuloso e suas histórias encantadas.

Encantamento e fábula orientam o extraordinário sentido de respeito às diferenças em *A terra dos meninos pelados*. Há quem interprete a narrativa como recurso alegórico encontrado por Graciliano para representar sua imagem de cabeça raspada pelo arbítrio em 1936, matéria que o narrador descreve nas *Memórias do cárcere*. Independentemente da alusão, o conto cumpre o relacionamento de sujeitos e objetos cunhados como recolhimento lírico, o que transforma Tatipirun numa Pasárgada mítica, Canaã ou Éden sem preconceitos ou discriminações. Aranha vermelha, rã, pardal, assim como automóvel, laranjeira, tronco de árvore e outros inanimados comungam animicamente com os humanos, estabelecendo um equilíbrio ecológico e um respeito à diversidade. O herói, Raimundo, de cabeça pelada, passa de espezinhado a contemplativo de suas melhores lições de humanismo, que não encontrara em Cambacará. O rio é alusivo ao Mar Vermelho dos hebreus, mas com disposição interativa e intercomplementar. A imaginação sem brida, a fantasia circulante, o texto parabólico referenciam paradigmas e avultam o modelo narrativo com que Graciliano Ramos disporia uma nova composição, articulando-a com um novo estilo de narrar.

Na *Pequena história da República*, um historiador aligeirado se faz analista agudo e crítico, convencendo

pela ironia acutilada. Traça o perfil do período republicano no Brasil desde os antecedentes, com a deposição ultrajante de Pedro II. Fixa o quadro sinótico e panorâmico de nossa sociologia política e dos partidos Liberal e Conservador (um e outro conservador no poder, liberal na oposição). Então, como até hoje, “não reparamos nos trabalhos que o governo executa, mas vemos perfeitamente os que ele deixa de realizar”. O texto de Graciliano não pratica o gênero conto, senão a crônica literária (não necessariamente histórica) e de costumes sociais. Minimizando ícones de simbolismo tendencioso (a exemplo das iniciais minúsculas para *abolição* e *república*), o espectro descritivo-narrativo sem contenção irônica e de um sarcasmo iconoclasta, Graciliano radica nos problemas brasileiros os males da improvisação, da falta de planejamento e das decisões abruptas, sem nenhuma consulta ao povo. O perfil de nossa evolução histórica e sociológica é de extrema insatisfação, refletida na origem desde as forças escravocratas, incomodadas com a Abolição, indiferentes à queda da Monarquia. Assim nasce e se perpetua uma República de intrigas, recheada de disputas e ressentimentos. Graciliano relativiza a exatidão, denunciando a História oficial que sobrevive sob a saraivada de eventos e datas. Como Marx não era popular por aqui nos fins do século 19, nem Engels, Lenin ou Rosa de Luxemburgo, o narrador conclui que “naquele tempo certas idéias exóticas ainda não existiam por aqui”. Por consequência, bandidos serão apenas os agitadores de Canudos.

As inadequações do novo regime ganham corpo e revelam o despreparo político dos dois primeiros presidentes, ambos marechais e ambos alagoanos. A ironia sutil arremata o texto de difícil classificação de um Graciliano Ramos denunciador da poltronice de um Congresso servil e do espírito de discórdia que, só no Rio Grande do Sul, em três anos, ocasionou dezenove assunções e deposições

de presidentes da província. O escárnio compassivo do narrador evidencia a vocação pacifista desmoralizada pelo relativismo histórico que dispensa valores estáveis. Um Graciliano reducionista, intolerante e mesmo irascível, caricaturiza Antonio Conselheiro como um “pobre-diabo que tenciona, com ladainhas e bem-ditos, salvar a humanidade (...) Casou e tomaram-lhe a mulher. Achou então que tudo ia errado e tratou de endireitar o mundo, o que outros menos idiotas que ele tentaram, inutilmente”. Graciliano recrudesce na parcialidade a propósito do Conselheiro: “Louco e meio analfabeto, facilmente reuniu uma considerável multidão de sujeitos menos loucos e mais analfabetos que ele, a pior canalha da roça”. De crasso entendimento sobre a geografia baiana, o publicista Graciliano grafa Uauá como *Naná*. Acometido de parcialidade e curioso senso de equidistância geométrica, o surpreendente Graciliano lamenta a morte de “novecentos e quarenta e sete homens”, mas não o faz com a rendição de “trezentos fanáticos inúteis, velhos, mulheres e crianças (...) Dos combatentes nenhum foi preso: morreram todos”. Melhor faria Euclides, que denunciou o massacre — e em 1902. A explicação plausível é que Graciliano partidaria a guerra de Canudos, ostensivamente favorável às forças oficiais, o que marca sem dúvida, o momento mais infeliz da escrita do extraordinário Graciliano Ramos.

Parcimonioso com a maioria dos presidentes, recupera a força da ironia escarnecendo da reação popular às campanhas sanitárias de Oswaldo Cruz. O coronelismo oligárquico — transferido e renovado noutras forças reacionárias — também não escapa ao cutelo sarcástico. Lúcido, clarividente, Graciliano analisa a situação do Nordeste pré Revolução de 30: “Éramos fracos e éramos pobres, mas não nos capacitávamos disto. Muitas desgraças nos minavam, aqui e ali surgiam tumores”. Em sua

pequena história de uma República precária, o narrador dispensa a Coluna Prestes de qualquer informe. Polemiza, sem citá-lo, com Euclides da Cunha, identificando uma bravura no Exército contestada pelo autor d'*Os sertões*. Supõe Graciliano uns “batalhões patrióticos” (...) dispostos a socorrer o governo republicano, mesmo “em hora de cólicas”. E contraria definitivamente as impressões de Euclides, dizendo, textualmente: “Sem tocar em fatos anteriores, lembremo-nos de que em Canudos houve bravura: excetuando-se a brigada Girard, todos lá se comportaram bem e, quando foi preciso, souberam morrer direito”. A *Pequena história da República*, que se encerra com a data de “13 de janeiro de 1940”, trata dos antecedentes históricos, da proclamação do novo sistema de governo e chega à Revolução de 30, cujos responsáveis “não tinham um programa”. Os entrecchos finais são de uma percepção elegíaca da história, tendente a melancolismos superfaturados de inércia reativa: “Vivíamos num país onde os lugares se diferenciavam muito uns dos outros. O nordeste era superpovoado, o Amazonas era quase deserto. Tínhamos criaturas civilizadíssimas em Copacabana e selvagens de beijo furado no Mato Grosso”. A realidade brasileira encontrada pela Revolução da armada dos tenentes “tudo podia comportar, houve aqui um saco de gatos”, realidade que, a despeito de *artigo e discurso*, virou lugar-comum sem fórmulas, sem observação e sem paciência.

Difícil é enquadrar esse texto caleidoscópico no conjunto da obra de um grande escritor e quais as razões lógicas de seu enunciado e das intenções autorais.



AS MEMÓRIAS

O PATHOS NADA COMPLACENTE DE INFÂNCIA

Detalhe curioso observado na persona crítica de Graciliano Ramos é sua premissa autodepreciadora. Parece haver, na sensibilidade do narrador, um travo de ausência absoluta de autocomplacência. Esse rigor de eximir-se de glória faz dele um ser votado ao vergaste do mundo. Duro consigo mesmo, franco no compromisso humanista, o escritor virtualiza exigências de que todos partilhem igualmente de um modo responsável de ver e representar o real.

Isso se revela no universo ficcional e memorialístico de Graciliano. E *Infância* impactua como uma das mais singulares experiências humanas ante um mundo em ruínas. Composta de 39 quadros de imagens e impressões do adulto sobre sua ontologia entre a infância e a puberdade, a obra exhibe rasgos existencialistas de seu autor, aquele dom para, sem perda da dignidade essencial, indicar o pathos de estranhamento do mundo e dos conflitos humanos segundo percepções vitais em sua dinâmica complexidade.

Até que ponto pode falar-se em compromisso do memorialismo com a verdade histórica é a incógnita genérica. Isto se percebe mais facilmente quando confrontamos a filiação do gênero à Literatura ou à História. Considera-se que o memorialista se move livremente em meio às suas evocações e reminiscências, auxiliado pela imaginação e, muitas vezes, pelo inconsciente.

Em *Infância*, Graciliano Ramos parece utilizar-se, ainda que inconscientemente, de uma técnica de disfarce imantada a uma aparente descontinuidade com o real. A carga afetiva de seu texto se evidencia nas mínimas impressões do real e, por vezes, o texto parece confundir as impressões do real com o real verdadeiro. À felicidade de

ser criança o narrador opõe substantivos de descarnamento metódico do real, como numa brusca operação cirúrgica:

As recordações de uma hora ou de alguns minutos não me faz supor que a minha cabeça fosse boa. Não. Era, tanto posso imaginar, bastante ordinária. Creio que se tornou uma péssima cabeça. Mas daquela hora antiga, daqueles minutos, lembro-me perfeitamente.

O texto avança e recua compondo dúvidas (ou dívidas?) no narrador. Vê-se que o advérbio de modo perfeitamente não parece convencer, antes incutir no leitor uma certeza ausente no próprio narrador. Lembra um tanto a insegurança, o tributo à dúvida, à presunção do real manifestos pelo narrador desconfiado de suas lembranças. Diferente das *Memórias do cárcere*, onde o narrador, adulto, lembra fatos e impressões de sua contemporaneidade adulta, *Infância* busca o depoimento humano expressivo das experiências infantis condensadas em elipses de tempo, hora e lugar, elipses de sentidos da experiência humana essencial. Podem, ou não, no relato dessas experiências, as imagens trair o narrador, como ele próprio é flagrado em dúvidas de tirocínios mentais, psicológicos, existenciais.

O narrador vê o narrado sob o estigma da desagregação. Sobre seus pais, por exemplo:

Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura.

O trecho acima é curioso porque flagrante de uma seleção, processo, procedimento por parte do narrador. Não

assim em *Angústia*, onde um Luís da Silva permanentemente desconstruído expõe um pai decadente, fraco, debilitado pela ruína do patriarcado rural. Não assim em *São Bernardo*, onde Paulo Honório é órfão de pais, agudizando suas sensações de estranheza do mundo a partir da sua carência afetiva. Não assim, finalmente, em *Caetés*, onde umilhado João Valério, sem história ou origem, anula a memória parental. Em *Infância*, a mãe é apresentada de forma ressentida, a memória filtra imagens, fixando-as no que surpreende de pior, da crueza ao horror. Assim, a mãe é sempre dura, severa, trancada num mundo de isolamento e inacessibilidade, diluída entre muxoxos, queixas solitárias, prontidão para gestos violentos. Mas isso o narrador não consegue escamotear nem transferir como valor absoluto. Sua sensibilidade é ditada por um amor velado à mãe, por uma incapacidade de abstrair-se do mundo concreto, ainda que hostil, deslocando-o ao abstrato. É, aliás, revelador o que o memorialista/ficcionista tenta dissimular. O amor assume formas de estranhamento, de notações pela diferença. O distanciamento do narrador apresenta seus pais não como pessoas, mas como partes de um corpo, pedaços sobressaltados e hostis: “Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas, finas e leves, transparentes”. As imagens são de bruma e distância, relativizadas, porém, por um signo de transparência de quem evolui e se evolui nas malhas do tempo dolorosamente passado. Os pais, contudo, mesmo partes, não são mutuamente excludentes, antes se integram à redimensão do olhar abstrato do narrador.

Sem dúvida, é curiosa a relação do narrador com o pai, em *Infância*. Habitara-se a vê-lo como uma entidade — infinita, enorme, forte, silenciosa e grave. A magia desse debrum do olhar é também reveladora da necessidade de sua transgressão. O pai é visto como uma energia insuperável, energia musculosa, heroica, agressiva. O temor ao

pai em *Infância* lembra o de Mozart na ópera *Don Giovanni*. As impressões do narrador, guardadas em várias sequências do texto e muito especialmente no episódio do cinturão, destacam o reconhecimento da força superior, da injustiça, do rigor do silêncio e do medo. Sem saudosismo, mas também sem sentimentalidades pueris, *Infância* revela o mundo da descoberta do eu complexo: a violência, o pânico, a libido, o encontro com a morte, o senso da injustiça. Diz o narrador, com uma amargura irônica e dolorida: “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural”. Mas não é passiva ou desertora essa amargura. O mote do narrador nas relações com o mundo (o objetivo e o subjetivo), simbolizado nas transversais do modelo intransitivo de relações pai/filho de *Infância*, é o mote da resistência estoica, da supervida à depuração do universo existencial. Tal universo é catapultado, na obra de Graciliano Ramos, por seu horror à injustiça em qualquer de suas formas. Apesar da dor e do sofrimento injusto, o pai (i.e., o mundo objetivo/simbólico), ou a figura do pai é emblemática da adesão (pela náusea) do narrador ao meio abrupto. O capítulo/conto *Um cinturão* em *Infância* é dos mais reveladores da percepção e recepção de mundo do narrador. Na abertura do capítulo/conto, onde figura como réu sem crime e em julgamento espúrio, diz ele: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão”. Assim se mortifica, numa espécie de glória ou glosa à mutilação da inocência, reconhecendo-se o narrador em suas complexas relações com a insânia do poder absoluto. Refletirá um outro tom, sem mortificações, mas mutilado sempre, quando é condenado sem provas e passa pelas privações narradas nas *Memórias do cárcere*. Tudo isso terá uma explicação quase mística. Relaciona-se com a humilhação e a dor porque as compreende e quase as exalta como ritual de purificação: “Os golpes que recebi antes do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando

findava a dor”. A diferença experimentada pelo narrador no caso do cinturão é que, além dos golpes violentos, sofria (e absorvia) a violência como percepção do aniquilamento do eu. Porque sabia, independentemente da dor física, que apanhava por injustiça e dela tomava conhecimento em mágoa profunda, superlativa. Duas violências, duas agressões, duas vivências absolutas: a dor dos golpes físicos, relativamente superada, e a da humilhação da dor pelo sentido da injustiça, da dor sem culpa.

A epifania trágica dos traumas de conhecimento do mundo faz de *Infância* um soco nos rins, que impede a respiração e o extravasamento de atestados liberatórios da emoção. O adulto implacável revisita seu universo recôndito, despedindo-se de qualquer resquício idílico, remanescente de um tempo obsessivamente buscado como operação de esquecimento. O ácido narrador fere a verdade profunda de um período das primeiras descobertas, onde revolve freudianamente as camadas mais agônicas de suas suscetibilidades, que o protagonista absorve como incapacidade congênita de decodificações. A inadaptabilidade de desvendamento emerge da visão deformada do mundo em função do amesquinamento da pessoa humana. As hierarquias, a verticalidade do medo, o descosimento, a fragmentação da memória, tudo leva o menino de *Infância* a razões pessimistas de visualizar objetos, pessoas e lugares primeiro percebidos sob uma ótica pessimista da experiência.

Em *Infância* os títulos têm nomes de pessoas, que funcionam como signos, uma teia de significantes de ordem familiar, social, política. O passado, com suas imagens fortes, sofre os impactos da memória afetiva e cruel do narrador no presente do relato, oscilando entre o vivido e o imaginado, tudo permeado pela impertinência do racionalismo no presente do narrador. As fronteiras memória/ficção são maleáveis até porque uma e outra

se nutrem e se potencializam pelo intercâmbio. *Infância* possui inescapavelmente tinturas ficcionais, pois com frequência o narrador delega ao imaginário boa dose de suas hesitações e lacunas, e ainda porque o eu do narrador dissolve a personalidade autoral, perpendicularizando-a num eu literário. Ao mesmo tempo, o eu infantil de *Angústia* e de *Infância* coincidem em muitos aspectos, fazendo a ponte com o eu adulto, ambos os protagonistas reforçando a experiência do trauma no tempo narrado das *Memórias do cárcere*. Confronte-se *Infância* com *Menino de engenho* e verifique-se o duplo de seres e observações da criança recontados por narradores adultos. Estenda-se ainda a compreensão do épico doloroso de *Infância* à lírica transparência de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. O que se exhibe e o que se omite no descentramento (as cores da paisagem é o exemplo mais significativo) procedido pela obra de Graciliano Ramos subverte a coloração natural das coisas, fatos e pessoas em benefício do sombrio das impressões do adulto.

A infância explica o homem, conforme Freud. Mas se muito confiarmos na *Infância* de Graciliano Ramos, retiraremos da obra seu ingênuo de literariedade. Diz Sérgio Milliet, no *Diário crítico* (Cit., v. VIII, p. 21): “A infância de Graciliano Ramos, pelo que dela sabemos, não comporta mais que a dos outros meninos de sua terra”. Uma razão a mais para desconfiarmos da estandartização de suas dores nas infindas dores de suas personagens, nas situações que contam na ficção, ainda que se considerem (ou por essas mesmas) coincidências de evocação em *Angústia* e *Infância*. Por aí também se desfariam hipóteses de a pouca atuação da mulher na obra de Graciliano ser uma óbvia consequência da hostilidade votada pelo narrador de *Infância* à sua genitora. De outro modo, se Graciliano Ramos dizia que a obra era a suma de experiências e observações, poderia muito bem

ter projetado em *Infância* outras vivências, que não a pessoal exclusivamente.

Consideramos que *Infância* funde ficção e refundição da memória cindida na subjetividade do escritor, atomizada pelos sintomas mais profundos da dor humana. Livro redutor e revanchista só se o considerarmos exclusivamente exposto ao fio único da revelação das vísceras do narrador amesquinhado pela ausência de compaixividade e pela horda de injustiças a lhe moldarem o caráter tão somente como mancha ou nódoa bastarda. A propósito dessa tomada de importância de *Infância* no conhecimento das razões internas de construção integral dos sentidos da obra, seria pertinente cotejá-la com a interpretação de Sartre, em depoimento sobre as relações políticas e autobiográficas em *Les mots (As palavras)*: “Não creio que a história de um homem esteja inscrita em sua infância. Penso que há épocas muito importantes também em que as coisas se inserem: a adolescência, a juventude, e mesmo a idade madura” (SARTRE, J. P. *Situations*, Paris: Galimard, 1976).

Visto sob outra dimensão, *Infância*, não fosse a declaração autoral de que se tratava de peça autobiográfica, poderia integrar o elenco dos romances (e mesmo alguns capítulos vistos como contos), dada a sua estrutura romanesca e o seu constructo. Antonio Candido já notara a possibilidade de sua leitura como “exposição de verdade” e “vida imaginária”, confundidas pessoas com personagens, situadas como criação, e o criador com elas envolvido, subjetiva e objetivamente. O mundo de desarranjos (intestinal e metafísico) e a incompatibilidade do menino com os modelos de sua aprendizagem serão ditados pela apreensão de caracteres hostis, que desorientam o autor e o impelem a um comportamento limitado, recluso, tosco. Os traumas determinam suas noções de mundo (de justiça

— *O cinturão*; de excludência — as imagens da mãe; de horror — a negra incendiada etc.). Seu raciocínio é imagético, por efeito da metonímia simbólica do mundo e das descobertas de experiências amargas, absurdas e de marcante intensidade dramática. Se alguns vêem *Infância* como instância automática da transmigração de temas e motivos da obra de Graciliano Ramos — e haveria contribuição germinadora e genética de determinadas cenas temáticas — outros há, como Sônia Brayner (*in: A literatura no Brasil*, v. 5, p. 407), dizendo textualmente e justificando: “Infância é muito mais uma ficção que um depoimento, na medida em que a memória do autor opera no sentido da “estória” e pouco da “história””. Embora não nos convença a distinção semantizada no grafismo importado da crítica estadunidense, compreendemos a justificação como intérprete a que se deve conferir legitimidade. Diz mais S. Brayner (*loc. cit.*): “A memória distribui em planos os acontecimentos, sempre uma parcela, por menor que seja, ilumina continuamente o conjunto (...) e tenta “significar” o que “viveu””.

No primeiro parágrafo da seção V de *Ficção e confissão*, Antonio Candido chama *Infância e Memórias do cárcere* de “livros pessoais” de Graciliano Ramos por abordarem diretamente a exposição do narrador/autor. No entanto, Candido analisa-os como peças autônomas, independentes de sua assunção presumida de obrigatoria e mecânica projeção na novelística. Têm interesse humano e artístico, podem auxiliar na decodificação e exegese de cenas eventuais de *São Bernardo* e *Angústia* etc. *Infância* teria então, segundo o crítico, uma “tonalidade quase romanesca” (Cit., 40). Diz mais Antonio Candido, afivelando o cinturão da análise: “Talvez seja errado dizer que *Vidas secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da

vida imaginária: nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária situando-se como criações” (Cit., 41).

Convém, nesse ponto, recordar que o conjunto de ensaios de Antonio Candido foi originalmente publicado em jornal e depois em livro, pela própria José Olympio, do conhecimento direto de Graciliano Ramos que, ainda vivo, acompanhou sua leitura e, em correspondência com o crítico paulista, considerou o ensaísmo de Candido pertinente e oportuno. Conhecidas as premissas e idiosincrasias de Graciliano, seria natural supor que o autor de *Infância* sinalizaria para a discrepância de algumas teses do autor de *Ficção e confissão*, o que não veio a ocorrer. Claro que há novidades na reedição do ensaio, tendo morrido Graciliano Ramos em 1953. Diz mais Antonio Candido: “toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois freqüentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la” (Cit., 41).

Temos para nós que personas reais, personas ficcionais equalizam-se se consistentes e sinceramente tratadas como objetos/sujeitos artísticos de transfiguração, o que Antonio Candido chama de “consistência autêntica dos personagens criados” (...) “A ficção, neste caso, explica a vida do autor” (...) “Muitas das pessoas, aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossas conhecidas de *Angústia*” (Cit., 41). A dificuldade de tal detalhe das coincidências é que os romances de Graciliano Ramos precedem cronologicamente a publicação de *Infância*. Mesmo assim, poderia o livro influenciar retrospectivamente o universo talhado em obras anteriores? Seja como tenha sido, o certo é que *Infância* impressiona pela alta qualidade de seu tecido literário, qualidade intrinsecamente aferrada à evocação de fatos e figuras, a exemplo do avô paterno, cujo ofício artesanal manufaturando urupemas é visto coletivamente como esforço integrado que o narrador

chama de *inútil excessivo*. Vincula-se timidamente o menino de *Infância* ao avô dispersivo, diferente do avô materno, forte, determinado, autoritário e mandão. O avô paterno é um ser de evasão; o materno, de movimento e ação prática. No primeiro, traços de João Valério. No segundo, traços de Paulo Honório.

Em *Infância*, tempo e lugar obedecem à lógica re-memorativa de um complexo narrador ocupado na transcrição de significados e significantes, aguçado por dolorosas sinestésias cujos campos semânticos passam das imagens para formulações práticas de compreensão do universo existencial sob o império dantesco de pesadelos. Incapaz de decodificar as experiências, o protagonista se isola e reverbera angústias de isolado. Tudo lhe transfere desproporcionalidades hostis, prolongadas na aferição da memória ante o tempo da experiência e o da enunciação. Por isso o aparente da memória nebulosa, fragmentada, parcial, na tentativa de agrupar os fatos e as ações e reações. O espaço (*enorme, extraordinário, infinito, desproporcional*) desafia no narrador uma competência de decifração que ele não consegue apreender, estando fora de seus limites. Sensações de insulamento e inadaptação são-lhe recorrentes e é natural que veja o mundo sob a ótica da deformação e hostilidade permanentes. Compara lugares e pessoas a corpos mutilados.

Recordar não é ato isolado ou exclusivamente individual. Implica em vivência e convivência e nas repercussões memoriais. O narrador tem ímpetos desejosos de ler o mundo, mas recua diante do que lhe dita a frequência de perplexidade causada por gestos do exterior cada vez mais agudizantes de sua confusão. Ele tateia os espaços do mundo tanto na cegueira temporária, quanto na metáfora da cegueira a que se vê condenado. Cabra-cega no caos, esfacela-se na descostura do passado que a memória agônica se recusa a reconstituir e resolve, pela

escrita, encontrar-se com a potencialização da voz, extra o domínio das intervenções externas — que, aliás, não podem mais alcançá-lo. Nasce daí, talvez, a inevitável sensação de *Infância* como obra reagente e revanchista, reativando na memória da escrita o recalque do passado que o narrador absorve de forma desconfortável. O mundo descrito pelo adulto tem a sintaxe narrativa acelerada pela vontade inconsciente de preenchimentos. O narrador visualiza objetos, pessoas, lugares, sob a ratura de um álbum de retratos esfacelados, fornecedores de cárceres futuros, variantes prisionais de amargura e ilogismo do mundo. Compelido à rejeição circundante, devolve ao mundo que o rejeita instrumentos semelhantes de repugnância. Apesar disso e ampliando o conceito, diríamos que *Infância* também acumula uma série de informações e latências a respeito da sociedade, relações familiares e humanas, exprimindo espaço, tempo e memória em processos de reconstituições de adensamentos e acumulações indispensáveis à apreensão do campo de investimento da obra.

O presente autoral pode ser sintoma do passado, mas o narrador absorve as marcas temporais sem necessariamente hierarquizá-las organicamente. As experiências do presente do narrador aceitam o passado com esquivanças, mas a ele não atribuem um determinismo (ao menos não se explicita isso) para a obra ser ou não de uma ou de outra forma. Essa é uma ilação de livre arbítrio crítico, de que Graciliano Ramos não participa, aliás. Em linhas gerais, podemos presumir que em *Infância* Graciliano processa uma releitura de suas convicções de pessoa adulta mediante o reconhecimento e identidade de si, em fase remota do passado. Mas a introspecção da obra não lhe garante estatuto exclusivo de verossimilhança memorial porque alguns também registram no livro — e o fazem competentemente — elementos de ficcionalidade

tão convincentes quanto igualmente verossímeis da verdade estética presente na ficção. O passado da infância deveria ser esquecido no presente do indivíduo adulto, a não ser que este — narrador com méritos acumulados — conheça que seu texto no presente não estará imune a uma frequência de lacunas que podem ser recobertas pela ficcionalização.

“Toda obra aberta foge a classificações. A meta-linguagem opera o milagre da transcendência” — diz Hélio Pólvora (1999), identificando em três capítulos de *Infância* (*Cegueira*, *Venta-Romba* e *Laura*) contos isolados “e os demais oscilam entre o conto, a crônica e o ensaio autobiográfico” (Cit., 83). Pólvora resume, em poucas linhas, a alta voltagem do livro de memórias de Graciliano Ramos, aproximando-o em qualidade e atributos de formação humanista a três outros semelhantes: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *Minha formação* (1900), de Joaquim Nabuco, e *Memórias de minha infância* (1954), de Gilberto Amado, obras de “ferida aberta por baixo da cicatriz” (Cit., 83). O determinismo autor/obra, concluímos, fica então fragilizado, uma vez que *Infância* é escrito como se ficção fosse, tais a estrutura e técnica de despistamento adotadas, a despeito da verdade essencial imposta às narrativas gracilianas. O narrador de *Infância*, com seu remate de males, não sonega sonhos, fantasias etc. porque os traga (de *trazer* e de *tragar*) implícitos e escamoteados. A infância é triste, mas também rica de nuances, observações e experiências. Sonhos não explicitados não significam sonhos ausentes, apenas projetados num tempo inadvertido. O não revelá-los não significa necessariamente não tê-los. Aprendizado doloroso sobre o senso de justiça, se fosse apresentado como relato ficcional, *Infância* não perderia seu tônus de verdade e ponderação crítica do trajeto existencial, renovando profundos saberes humanos sob a ótica da ruptura e do desequilíbrio do mundo dos afetos. E dos adultos.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE E A SUPRESSÃO DO DESEJO

Obra que retrata o período de reclusão de Graciliano Ramos, sem culpa formada, sem processo e sem julgamento — de março de 1936 a janeiro de 1937 —, *Memórias do cárcere* tem como pano de fundo histórico um espectro temporal que viria de antes: o tenentismo de 22 e 24, a Coluna Prestes (23), a Revolução de 30, o movimento constitucionalista de 32, a Intentona Comunista de 35, a iminência do Estado Novo (1937) e do início da Segunda Guerra (1938). Ao leitor, destinatário dessa comunidade de informações trazidas pela obra, caberia suplementar sua visão de antiesplendor revendo o parágrafo final do capítulo 13 das *Memórias*, onde um irado Graciliano registra, em estilo coalhado de ironia: “A lei fora transgredida, a lei velha e sonolenta, imóvel carrancismo exposto em dois volumes redigidos em língua morta”. Como se resumisse, referindo-se ao respeito e cumprimento dos códigos no Brasil: “A lei, ora a lei”.

Literatura, Memória, História e Testemunho moldam a representação narrativa dessas *Memórias do cárcere*, que se estendem ao cárcere das almas, da nacionalidade e cidadania, reclusas e danadas ante o discurso do poder discricionário, unívoco e unilateral. A obra de Graciliano revela faces e disfarces da memória sutil, ora esquiva, ora dando coices e reproduzindo escoriações generalizadas, a linguagem do horror subversiva a pencas de clivagens e desvalores. Mas o memorialista não absorve a noção estandardizada do gênero. Para o narrador a memória não se circunscreveria tão somente à apropriação da realidade histórica, abrindo antes as relações para o universo de recursos que a ficcionalização do real não escamoteia ou anula em sua competência. Nesse sentido,

o eu do relato memorial pode confundir-se com o atributo do eu romanesco, sem prejuízo dos sentidos estéticos atrelados à verdade histórica.

A exemplo dos remanescentes miméticos da comédia humana em Dante ou Balzac, nas *Memórias do cárcere* a humanidade pânica não consegue sorrir nem ter seu corpo erotizado por ações exteriores que simulem possíveis redensões. A riqueza de detalhes significantes na vida prisional, antes de mais, faz o narrador provar-se na despersonalização do eu e no registro das observações factuais filtradas esteticamente. As zonas de sombra que a distância entre o acontecido e o narrado impõe ao escritor, Graciliano Ramos as recobre com a sutileza da extensão expressionista às experiências de todos os implicados no real narrado. Graciliano testemunhou a Primeira Guerra (1914-1918), a Revolução Russa (1917), A Semana de Arte Moderna e o Movimento dos Tenentes (1922), a Revolução de Trinta, a Revolução Constitucionalista de 32, a Intentona em 35 e a emergência do cinema falado (1929) e da música popular. Também acompanhou a publicação de obras de Raul Bopp (1931), da Coleção Brasileira (1931), de seu *Caetés* no mesmo ano de *Fantoches*, de Érico Veríssimo, e mais a antropologia de Gilberto Freyre, a sociologia política de Caio Prado Jr., o pensamento nacionalista de Gustavo Barroso, o conflito ideológico entre integralistas e comunistas, que viria a sublevar inúmeros intelectuais. Sendo de tudo isso participante (indireto) e observador (direto, atento e interessado, conforme registros em cartas, crônicas e artigos), Graciliano não se fez na obra um protagonista exclusivo. E não se diga que assim praticou em função da distância temporal entre os fatos e o registro escrito — o que, afinal, em alguns casos, poderia comprometer a integridade textual. O narrador das *Memórias do cárcere* não reproduz suas memórias de prisioneiro.

São memórias do imenso e sombrio cárcere do Brasil naqueles duros tempos de violência, tortura, brutalidade e intolerância. Assim, as *Memórias* gracilianas podem também ser vistas como expressão autonômica, plena de sentidos e direções, especialmente pela análise isenta de paixões envolvendo acontecimentos e pessoas ligadas aos movimentos reativos à ditadura Vargas já em processo.

Nas *Memórias do cárcere* o protagonista-narrador recorta o homem do subsolo dostoiévskiano e do absurdo mítico de Camus, Sísifo/Prometeu recompostos nas leituras narradoras da experiência trágica. Dessa forma, dizer que a obra de Graciliano Ramos critica o sistema prisional é apenas lê-la pelo buraco da fechadura. Começa que boa parte das *Memórias* reflete sobre um direito ironicamente elementar na ambiguidade do exercício ditatorial: *o direito de morrer*. *Memórias do cárcere* desce aos infernos da clausura Vargas como se atualizasse Dante: “Lasciate ogni speranza voi che entrate”. Mas o relato desmente exclusivismos da pessoalidade do narrador, desmontando a mítica noção do temperamento áspero de Graciliano que, sem deixar de ser ele mesmo, indicia outras versões do indivíduo e do artista, pugnando pelo sentido de justiça extensivo e elementar aos direitos individuais e coletivos. Assim diverso, Graciliano confessa fraquezas, dívidas, dúvidas e perplexidades no julgamento das coisas e dos fatos e acontecimentos humanos, enfim, que constituem a matéria narrativa das *Memórias do cárcere*.

Para isso deve ter contribuído a distância temporal entre a experiência e a escrita. Sem dar tréguas à pieguice ou à autocomiseração, o narrador, impregnado da ideia de justiça e suas antíteses, atento e vigilante aos mínimos gestos dos direitos excluídos, acentua sua vigília no respeito às diferenças e ao nunca saciado conceito respeitoso da dignidade humana. A isso a poderosa inflexão analítica de Antonio Candido chamou de “nítido processo

de descoberta do próximo e revisão de si mesmo”, aspecto relativamente novo no exame do autor de *Angústia*. Essa *revisão de si mesmo* aplica-se mais detidamente ao amargo e ressentido menino recuperado pelo adulto em *Infância*, distendendo-se para as *Memórias do cárcere*, onde o indivíduo Graciliano Ramos encontra-se com o Graciliano efabulador de mundos (ficcionalizados ou memoriais) na busca da verdade estética essencial. O encontro converge para um núcleo no interior do qual trava-se uma luta intestina contra valores burgueses, o que em Graciliano assinala sua “consciência mortificada pela iniquidade” — ainda conforme o ensaísta de *Ficção e confissão*.

Entretanto, *Memórias do cárcere* excede a perspectiva memorialística, elevando o acontecimento humano a um ponto de reflexão e de memória também das impressões. Daí procede, talvez, a observação de Wilson Martins de que, nas *Memórias* de Graciliano, “a realidade é vista pelo telescópio do romanesco” (in: *O Modernismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 290). Mais adiante, conciliando autor e obra, afirma Martins: “sua vida perturbada e perturbadora poderia ter sido o grande romance que estava nas suas possibilidades e que ele quase escreveu com as *Memórias do cárcere*” (Cit., 292). A despeito do teor nitidamente especulativo, o crítico paranaense acerta quanto às intercorrências vida/obra como força impregnante para a composição das *Memórias do cárcere*, obra fronteira de gêneros e de caracteres formativos de uma cosmogonia simbiótica das singularidades ficcionais e memoriais da obra literária. Sem que de ambas se retire o primado das verdades estética e humana, conjugadas e irmanadas na distinção e ato de narrar.

No Graciliano Ramos das *Memórias do cárcere* a dignidade sobrevive à humilhação. Do relato se espraia uma revisão (ainda que parcialmente indistinguível) de Quebrangulo, Viçosa ou Palmeira dos Índios, o ex-prefeito

agora podendo conviver com porcos ou cães vadios, sem desejar matá-los, ao contrário do Graciliano prisioneiro e narrador, cuja temática memorial é o Brasil, não as evocações individuais, ultrapassando a condição de porco, quase morto e sem asseio ou alimento, sobrevivendo à sorte de diferentes enxovalhos. Como ele, Antonio Gramsci, encarcerados ambos em *instituições totais* onde comuns serão as coincidências — mundo externo e território proibido, altas paredes, arame farpado, fossas, águas paradas do ultraje supremo —, por isso mesmo compelidos a *memorizar* rotinas, incorporando-as em seus ofícios de sobrevivência, atinentes à mecânica do poder que não lhes dirige para a vida futura, senão para a morte certa.

Diz Graciliano Ramos em trecho das *Memórias de cárcere*: “Somos animais desequilibrados, fizeram-nos assim, deram-nos almas incompatíveis. Sentimos em demasia, e o pensamento já não existe: funciona e pára. Querem reduzir-nos a máquinas. Máquinas perras e sem azeite” (v. II, 206). Antonio Gramsci, em anterioridade de vaticínio, pelo mesmo teor: “temo sempre ser esmagado pela routine carcerária. Esta é uma máquina monstruosa que oprime e nivela segundo uma certa série. Quando vejo agir e escutar falar homens que estão há 5, 8 e 10 anos presos, e observo as deformações psíquicas que sofreram, verdadeiramente me arrepio e caio na dúvida quanto às privações sobre mim mesmo” (1978, p. 119). Certamente, a persona histórica de Graciliano melhor compreenderia a minoração de suas escabrosas experiências no cárcere do Estado Novo getulista se sobrevivesse ainda mais no tempo e chegasse ao ano de seu centenário de nascimento, 1992. Então testemunharia a chacinha de outubro daquele ano, quando 111 presidiários do Carandiru — mesmo nus e rendidos, estendidos no solo como porcos — tiveram seus corpos varados por balas despejadas por seus oprimidos opressores em sucessivas

rajadas de metralhadora, num dos episódios mais nojentos da história recente do mesmo país sem memória que permanece encarcerando gracilianos e fabianos.

Na reflexão acima parece residir a principal referência repercussiva da leitura de Graciliano Ramos e da atualidade das *Memórias do cárcere*.

Logo no segundo parágrafo de abertura da obra, após discorrer sobre os motivos pelos quais se resolve a narrar suas lembranças dos dramáticos acontecimentos que o penalizaram em 1936 — ao modo dostoiévskiano das *Recordações da casa dos mortos* —, o narrador distingue com mestria e honesta reflexão crítica algumas das questões que envolvem a criação literária: a vontade de criar, os impedimentos intrínsecos ou extrínsecos, a realidade imanente ou contingente, a repercussão no leitor etc. Reconhece, jocosos, que “liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social” (MC, I, 34), advertindo, porém, para a necessidade de não aceitar-se passivamente o dolo da autoindulgência, da incapacidade crítica em identificar as reais dimensões do “nosso pequenino fascismo tupinambá”, para, afinal, concluir que o fascismo getulista “de fato (...) não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício” (MC, I, 34).

É com essa noção supressiva do desejo, essa deserotização de sentido e um amargo distanciamento para com o real que essas *Memórias* são concebidas e, em muitas sequências, se desenvolvem. Graciliano pratica um recuo no tempo não para apossar-se da lembrança e dela fazer aríetes de ressentimento contra seus algozes, nem tampouco deixar no esquecimento importantes blocos de armações históricas em que seus patrícios, os contemporâneos e os pósteros, possam se reconhecer e não se sintam furtados em seu direito de tudo saber e tudo curar. Os dez anos decorridos

entre os acontecimentos narrados nas *Memórias do cárcere* e a sua escritura dinamizam a percepção de um escritor e indivíduo extraordinariamente combinados e atentos para a fluidez e a falsa sensação heroica ou revanchista com que nos habituamos a identificar na maior parte das obras de memorialismo. Graciliano toma o tempo pretérito das ações a que esteve relacionado, mas todas essas ações, mesmo as que pareçam menos importantes para o trecho da obra, tornam-se signos de consciência crítica. A memória, assim, aparta-se tanto do relativo, quanto do absoluto de um eu-narrador privilegiado. Não concorre, portanto, o que se toma a si e se mostra ao narratário como a saga de um herói vencendo as pugnas. Uma teia de questões do narrador implica essas *Memórias do cárcere*, inclusive com o desaparecimento do arbítrio ou petulância do narrador em vê-las todas elucidadas. Revelam-se muito mais memórias de sensações, de impressões, imagens de um autor-narrador-personagem que se não pretende figura central, antes coadjuvante discreto e encolhido em seu canto de observação actante e atuação quase imperceptível. Claro que os fatos e as ações humanas seguem seu curso dinâmico no plano narrativo/descritivo. O narrador é que se opõe a um *eu* heroico ou mártir, inscrevendo-se e escrevendo-se no texto, mas nele se mostrando esquivo, quase alheio, dissimulado numa margem de espionagem e expiação. Nunca assumindo a fala poderosa do enunciado afirmativo, preferindo situar-se numa atmosfera — meio neblina, meio nevoeiro — de sonho, pensamento e sentimento esboçados, o narrador se comporta como se tivesse alguma dúvida de que houvessem mesmo acontecido os fatos da maneira como os expõe, percebe e sente.

Há, pois, um deslocamento do autor-narrador-protagonista para o limbo de um autor-narrador-personagem secundária, sendo esta frequentemente difusa, atomizada, sem orientar um nexos preciso de localização

espaço-temporal e, às vezes, escamoteando a autorreferência, com os fatos se sobrepondo às ações. Isso porque Graciliano Ramos recusa dogmas, pessoalidades, afirmativas excludentes, proferindo uma certeza de que tudo aquilo se passou de fato, mas comportando outras vozes que não a sua exclusiva. Disso resulta uma sensação de estranhamento entre o fato narrado e o narrador, pon-do-se este em dúvida até sobre a distinção de coisas do passado concreto ou do presente coberto de idiossincrasias. O dualismo da situação sujeito/objeto, embora não comprometa o percurso do texto, interfere no sentimento e na emoção do narrador, sensação incômoda que o narrador busca purgar de si por meio da forma, do tecido, do desdobramento da escritura.

O que se revela na narrativa, de par com a ironia e a autoironia, é aquele humor corrosivo que consagra em Graciliano a recorrente aproximação com Machado, uma isenção e uma secura de planos, o despojamento, o distanciamento expressionista do narrador que quase se autoexclui, que se desprotagoniza, em que pesem a força da memória, o rigor documental e analítico, o testemunho de uma época das mais sombrias e que se estende e atualiza na nossa história recente. Aquele predomínio das impressões e sensações, de imagens mais ou menos diluídas quase como desimportantes, não compromete o retrato sem retoques dos anos 30, especialmente às vésperas do Estado Novo, da traição ao ideário tenentista e à Coluna Prestes dos meados de 20. O narrador, *impessoal*, busca ser o mais isento possível, mas nunca se mostrará ausente. Autor-narrador-personagem se confundem na validação da consciência crítica sobre a época, e da consciência dilemática e pessimista sobre a trajetória humana. O agudo senso de responsabilidade civil e social impede que Graciliano seja prosélito de qualquer coisa. Seu ateísmo, por exemplo, se inscreve num modelo humanista,

movimento que representa uma evolução no caráter do materialismo dialético, uma vez que se preocupa menos com a negação absoluta de Deus que em afirmar o Homem. O que corresponde a uma busca desesperada de equilíbrio, que o afasta tanto das simplificações ideológicas, quanto de um isolacionismo excludente e desertor, ou de uma neutralidade irresponsável.

As *Memórias do cárcere* mostram, assim, a fusão autor-narrador-personagem condensada no homem que não foge a compromissos de sua índole ou de sua opinião, o indivíduo racionalista, o cidadão que condena hinos patrióticos, o militarismo parasitário, os sectarismos, o Congresso amordaçado, a imprensa vendida, prostituída e submissa, a pusilanimidade e o medo correntes naqueles idos ferozes, da mesma maneira como condena os solecismos, a escrita mal feita, os estreitamentos ideológicos, o pacto facilitarista nos processos literários e editoriais. Tudo com autonomia e honesta isenção, mesmo quando incorre em preconceitos ou julgamentos precipitados. Tem horror à degradação, no porão do *Manaus* carpindo maldição e nojo “no charco movediço das imundícies que se agitavam e decompunham na vaga de mijo”. O real o atrai, como o enoja. Só sabe mover-se na direção do real com aquele complexo de caeté, a incapacidade congênita de trabalhar o imaginário. Truque do Velho Graça esse aparente e declarado desinteresse pelas coisas não acontecidas. A estupidez, o absurdo e o terror de sua prisão alteraram hábitos, inverteram sentimentos e volições, provocando a ruína moral nos menos fortes, reduzindo o edifício ético ao nível da baixeza. Ele próprio salienta: “Operava-se assim, em poucas horas, a transformação que a cadeia nos impõe: a quebra da vontade” (MC, I, 46). Apesar disso, o imaginário se solta e salienta a partir de movimentos psicológicos de delírio e, mesmo, alucinação, que o narrador interpreta

ou sente. Claro que a proximidade de um real tão vivo e tão perturbador favorece em Graciliano a organização de imagens e ideias com que irá compor as suas memórias. Não só o real contingente atrai o narrador, que se vê tentado, seduzido mesmo pela coisa observada e sentida, tanto quanto o real das imagens, impressões e sensações.

Uma circunstância peculiar nas *Memórias do cárcere* torna-as mais densas e dramáticas. Essa vocação, à Zola, pelas asperezas do meio e do homem faz da obra de Graciliano Ramos um modelo memorialístico. Pela fidelidade do próprio Graciliano a si mesmo, suas personagens são projeções (degradadas, decaídas, deformadas) do autor. A variação de atitudes e comportamentos das personagens vislumbra a interpretação do pluralismo de quem as escreve. Esse pêndulo memorialístico está no João Valério de *Caetés* afogado em culpas, suprimido pela morte do patrão, inferiorizado socialmente, o que também dominará o ser oprimido e dilacerado de Luís da Silva (*Angústia*). No afã de superar tal sentimento de inferioridade, Paulo Honório (*São Bernardo*) se destroi e destroi seus circunstantes, enquanto Fabiano (*Vidas secas*) só o reforça, oprimido pelo meio. Nessa trilha, o pessimismo de Graciliano é exemplar porque não antecipa qualquer possibilidade de redenção. O irremediável, o inexorável, a amargura e a negação asfixiam a personalidade frustrada de Luís da Silva, tornando a vida um pesadelo e fazendo-o confundir realidade com fantasia alucinatória e absurda. Assim será, por diversas ocasiões, Graciliano Ramos em suas memórias, as do cárcere e as de *Infância*.

Vale ainda destacar em *Memórias do cárcere* as frequentes opiniões, conceitos, preferências, estilos e métodos manifestos por Graciliano, sua consciência problemática do mundo, acerca do processo literário, da zona áspera entre a literariedade e a factualidade. Parece antecipar-se à interpolação contemporânea de que o horror

é intraduzível e sua linguagem será sempre a da incongruência e deformação. Seguidor confesso de Zola, mas também de Dostoiévski, Graciliano se inquire e investiga sobre o natural e o literário na apreensão/descrição do real. No propósito de descrever os horrores presenciados na prisão, as imposturas do regime e os desvios dos encarcerados, inquieta-se. Anota a própria deficiência, inquirindo-se “como diabo me atrevia a fazer obra de ficção (...) Conseguiria um sujeito e, em casa, diante de uma folha de papel, adivinhar como nos comportávamos entre aquelas paredes escuras?” (MC, I, 335).

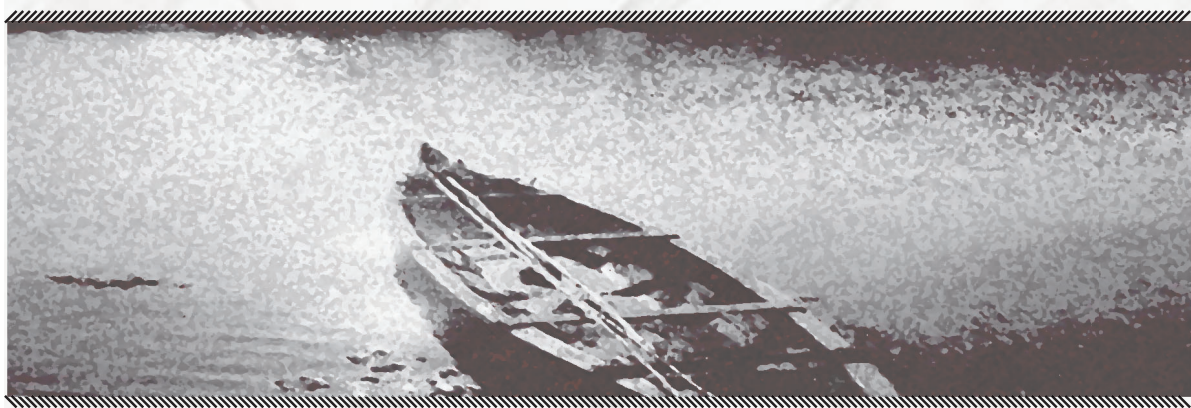
A natureza ética do narrador agudiza suas interpretações, fazendo-o “esquecer disfarces penosamente adquiridos” (MC, I, 339). Não pretende uma literatura água de cheiro, mas intui que a vida ali tinha-se deteriorado a tal ponto que interferiria diretamente no desejo e devir da escrita. Suas muletas para o rito de passagem, em todo o percurso penoso que viveu, serão o cigarro, a aguardente, a valise e as notas, os escritos que rabisca-va obsessivamente. Municiava-se de apelos sinestésicos como o cheiro das tangerinas para fugir à catinga do porão do *Manaus*, ou as maçãs vermelhas e sumarentas que recebera na Casa Correcional, com suas cores vivas e sua sugestão de doce e prazer, ou o horror ao croc-croc impertinente, a visão do negro no navio coçando infundavelmente os bagos genésicos. E resistiria, via riso, retemperado pelos ridículos e circunstâncias das prisões, sublinhando a quadra de Mário Paiva —

Lobato tinha uma flauta
A flauta era de Lobato.
Minha avó sempre dizia:
Toca flauta, seu...
Lobato tinha uma flauta.
A flauta era de Lobato
(MC, I, 147)

— ou o hino recitado pelo capitão Mata: “*onde vais, tu, infante (...)/com teu fuzil a pelejar?*” (MC, I, div.p.).

Destacando-se o caráter de depoimento humano, biográfico e historicista, além das excelências da linguagem no complexo texto, na produção e permanência das *Memórias do cárcere* avulta ainda o Graciliano Ramos premonitório, adivinhando que sua obra teria publicação póstuma. Claro que, para nós, fica uma ponta de indisfarçável otimismo no equilíbrio das relações humanas antevisto nas palavras do capitão Lobo: “Não concordo com suas idéias, mas respeito-as”. Enquanto um suspeito mito brasileiro de modernidade aponta hoje para o desprezo à cidadania, à cultura, às leis — “nada mais precário que a justiça”, reza Graciliano (MC, I, 46) — e em face da impossibilidade de uma revolução verdadeira (pois, se vitoriosa, os mesmos padrões externos interviriam, como provável em 36/37), experimentaremos aquele mesmo sentimento de humilhação e impotência de Graciliano tangido pelo ferro de um *parabellum* manejado pelo soldado boçal? Ou amargaremos iguais sentires de rai-va calada por ver triunfar uma “ditadura mal disfarçada que humilhava um congresso poltrão?” A verdade é que a dita modernidade brasileira aponta para novas formas de cárcere. Vivemos hoje mesmo uma enorme penitenciária, apesar do aparente estágio de democracia. Vivemos livres, sim. Livres para morrer de fomes. Resta-nos, contudo, glosar nossa própria miséria, como Graciliano Ramos repercutindo a blague do capitão Mata:

Quantos dentes tem sagüi
Na boca?



AS CRÔNICAS

CRÔNICAS DE *Linhas tortas*

A exemplo dos contos, as crônicas de Graciliano Ramos também foram exemplarmente esquecidas como peças um pouco abaixo da condição de acessório, talvez apêndices de um escritor festejado exclusivamente por sua obra romanesca. O gênero, todavia, reunido postumamente, pela primeira vez, em 1962, nos volumes de *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*, sugerem exercícios de aprofundamento das contradições brasileiras e denunciam os nossos enxovalhamentos morais, complementando a alta conquista da linguagem alcançada na ficção e na memória, ultrapassando a bruma circunstancial do gênero de fronteira entre o jornalismo documental e a prosa literária. Sua caracterização, pois, poderia desde logo ser apreendida no próprio gesto do prevenido Graciliano, que adverte ao leitor:

Não esperes, pois, encontrar nestas crônicas coisas transcendentais. A profundidade assusta-me e é muito provável que te assuste também a ti, leitor amigo. Fiquemos calmamente à superfície.

(*Traços a esmo* IN: *Linhas tortas*, 1986, p.53)

O cronista revela o Brasil profundo, em que pese seu estilo de maneirismo cauteloso. O convite à *superfície* é truque tipicamente machadoano, que esconde a fina ironia dos epigramas à Juvenal (ou Marcial, se quiserem, mas sem os palavrões...). O Brasil menos profundo — e mais constante — seria o das festas religiosas ou pagãs, iconicamente ilustradas pelos antípodas Semana Santa e Carnaval.

Os textos reunidos em *Linhas tortas* foram originalmente publicados no *Jornal de Alagoas* (3 crônicas), Maceió, 1915; *Paraíba do Sul*, na cidade

fluminense do mesmo nome (13 crônicas), entre 15 de abril e 5 de agosto de 1915. Em ambos os veículos, o pseudônimo de Graciliano era *R. O.* (ou seja: Ramos de Oliveira). Em seu retorno a Palmeira dos Índios, sob o pseudônimo de J. Calisto, o cronista publicaria 12 peças em *O Índio*, de janeiro a abril de 1921. Esse material constitui a primeira parte de *Linhas tortas*, de onde emerge um Graciliano Ramos imagético e glosador, com extratos impressionistas que caricaturam a classe política — a que o cronista chama de “grossos batráquios da lagoa republicana”, numa alusão mais amargurada que a que faria um estoico e cínico Machado de Assis. O extraordinário se alia ao humor fantástico e comentários elegíacos, oscilando entre o naturalismo de “rubra massa de sangue e carne esmagada” ao impressionismo de piparotes à *Brás Cubas*: “deu-me bons conselhos, emprestou-me uma mulher e meia dúzia de nomes”.

Nesse ramo de produção bem pouco explorado pelos estudiosos, Graciliano reserva muito boas surpresas de percepção analítica e crítica, revelando na crônica o mesmo interesse humano, político e sociológico do conjunto de sua obra. Redimensiona-se com *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas* a profundidade da análise do Brasil, desvelando um foco de compreensão do país dos anos 20 aos 40, por meio de flagrantes da vida nacional no período, ressignificando o debate (sem ressentimentos pouco elucidativos) de nossa dependência cultural, frequentemente revista por Graciliano Ramos como signos equívocos ora de alienação, ora de macaqueações neocolonialistas. Gênero costumeiramente visto com esquivança pelos analistas, reinvestido aqui de um sentido revitalizador e crítico do estilo, a crônica em Graciliano é posta à luz da sensibilidade ética e da responsabilidade social inerentes à sua publicação.

Por esse ângulo, a crônica graciliana alegoriza a estupidez do homem citadino ou do homem rural,

o cosmopolitismo alterando comportamentos, a carnavalização de costumes, a deformação de valores, que a tudo equalizam numa isonomia descaracterizadora das diferenças. A câmara indiscreta e enervada da crônica desqualifica a sociedade do espetáculo, vista por Graciliano como geradora de estranhos silogismos. O resultado a que chega o escritor é de perversão no conceito que se faz de nação: “O Brasil é um país fundamentalmente carnavalesco (...) A nação é um cinematógrafo; a cidade é um cosmorama. Menos que um cosmorama, talvez: um estereoscópio. Na essência, exibição de objetos bonitos. Por cima e por baixo o mesmo fenômeno, com diferença de gradações: estopa pintada de preto, a fingir casimira”. O cronista recrudescer sua crítica, exacerbando a indignação dirigida ao país como objeto cômico, irônico, ambíguo, feroz analogia comparativa sobre o farsesco da máscara de aparência de normalidade: “A pátria é um orangotango; nós somos um sagüi. Diversidade em tamanho, inclinações idênticas. Imitações, adaptações, reproduções”. Numa palavra: macaqueações.

Nas *Linhas tortas* a denúncia dos neocolonialismos acachapantes, reproduções acanalhadoras da mesmice de nossos ridículos. A província mimetiza hábitos da metrópole, que, por sua vez, é cópia de modelos europeus já exauridos de tão gastos. Dominação econômica, dominação política, dominação cultural transformando cenários ambientais e humanos em pastiches sem identidade nem autonomia cultural, resultado da caricatura do “edifício da nossa civilização artificial”. Se despreza o artifício e o estereótipo, Graciliano Ramos também não cede ao pitoresco fácil das observações *favoráveis* de uma cultura inteiramente desproporcionada ante nossas consabidas fragilidades, impossíveis de escamotear. O cronista recusa-se aos clichês e abordagens simplistas e ufanas, avesso ao populismo pactuador de *facilidades* analíticas. E se faz isso

com aspectos sociológicos da cultura popular, também o fará no âmbito do discurso ensaístico sobre a literatura então produzida e tão distante de paradigmas abraçados pelo cronista já atento à estética do realismo crítico que não consinta na subordinação a modelos de uma tradição ultrapassada.

Assim é que Graciliano Ramos denunciara “os inimigos da vida [que] torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera”, os que querem o estilo despersonalizado de mundo e substância, com almas soltas no espaço reproduzindo “um espiritismo literário excelente como tapeação”. Sem separar em compartimentos estanques vida/arte brasileiras, o cronista invectiva os artistas da palavra na convocação alienante de uma renúncia satirizada: “A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos”. As crônicas de *Linhas tortas* fazem estudo de caracteres e dos ecos do mundo. Analisando a obra de Eça de Queirós e sua literatura trocista da burguesia e seus valores escarnecidos, Graciliano reage à estupidez de desfiguração da estátua do autor de *Os Maias*. Sua crônica se torna um réquiem reativo ao revanchismo estúpido dos compatriotas ultramarinos. Frequentes demonstrações do monóculo irônico com pitadas breves de compassividade conferem à crônica graciliana um tom *blasé*, non chalance machadoana que familiariza os estilos. Trazem a esquiva interlocução com o leitor, típica de Machado, e a graça maliciosa da ironia, além da rútila imagética. O mesmo se verifica com o azedume demonstrado contra espíritas e ocultistas.

Essas crônicas se nivelam a tratados de escarmento satírico, disparados contra roteiros sentimentais e cenas lacrimogêneas. Graciliano alterna humores com a alternância de assuntos. Descreve tipos humanos identificados na paisagem social de uma modernidade que os isolou. Glosa ironicamente a linguagem rebarbativa dos jornais,

estendendo o matiz irônico às gralhas tipográficas e suas consequências. Incorre em palavras vazias de sentido (*interessante*) e satiriza a ligeireza dos julgamentos críticos. Com engenho e diversidade espiritual, o cronista de *Linhas tortas* resume no texto a variação de humores que cerca a acolhida à produção intelectual no Brasil. Critica a leviandade e o fartum do elogio banal, coincidentes em má qualidade e falta de lisura e isenção crítica. Nos *Traços a esmo*, já agora recolhido à mornidão da vida na província, o cronista revela possuir *calos na consciência* e *sarna na alma*, imagens que aproveitará em textos posteriores. Em crônica de fevereiro de 1921, antecipa fenômenos da globalização, a mudança de rumos nas relações internacionais, revoluções tecnológicas, internacionalização da economia, do consumismo obrigando “a usar uma infinidade de coisas que nem eu mesmo sei para que servem”, o pacto de facilidades aparentes, que dissimulam a hipocrisia, o jogo de conveniências, as falsas premissas do saber.

Graciliano assume o texto como gênero *crônica* e manifesta aversões a hinos e canções patrióticas, eventos cívicos, quase chegando ao limite arisco de uma intolerância nada cerimoniosa. A glosa irônica ao falar *retórico, bonito* (... e vazio) evidencia a crítica a um país de vocação bacharelesca. “Temos a idolatria da palavra, vazia embora” — peiora negativamente o cronista, rabugento e em evoluções para o pastiche e a caricatura. Numa crônica mordente (*Carta de um jurado a um cavalheiro de importância*), publicada em *O Índio*, fevereiro de 1921, o elogio do cinismo, da indecência moral, glosa, com supino sarcasmo, as inversões de valores éticos, desconsiderados numa sociedade que projeta um jurado como *profissão de ganho*. O paroxismo anarco-cínico é cinematográfico num texto que prima pelo convencimento da ineficiência da rasura moral numa sociedade de prodígios de ironia cáustica relativizada por um cínico potencial de perversidade. A crônica faz supor,

em germe, a ambivalência compensatória da amoralidade, esboçada em simulacros de Julião Tavares.

Num texto de março de 1921, no mesmo jornal da mesma Palmeira dos Índios, Graciliano Ramos é elegíaco e melancólico: “Amo as crianças. E porque as amo, entristece-me a idéia de que serão grandes um dia”. Por via de consequência, um Graciliano distante ainda d’A *terra dos meninos pelados*, afirma: “E é por isso que detesto o livro infantil”. Previne: “Detesto-o cordialmente”. Mas espanta-se diante de “pedantices rebuscadas” nos volumes de “textos indigestos”, assombrando-se por “ver aquilo adotado oficialmente”. São textos cujas “grafias de má morte; todas as letras inodoras, incolores, desenxabidas, enjoativas, perfeita literatura de água morna” servem à “idéia preconcebida de embrutecer a infância”. Tudo isso porque (e aqui o cronista de *Linhas tortas* evoca o infante atordoado com a pedagogia escolar na *Infância*) “nos habituaram a confundir a escola com o cárcere e nos forneceram a noção de que o professor é uma espécie de lobisomem”. A crônica é de uma cortante atualidade e o J. Calisto que a assina não consegue disfarçar o nervo exposto do menino de *Infância* e seu ódio acumulador de nervosa agitação: “Voto ao muito ilustre educador Abílio Borges uma profunda aversão” por lhe ter feito cochilar em cima “de um horrível terceiro livro” onde o menino nauseado do mundo adulto, como alma danada, era obrigado “a ler Camões aos oito anos”.

O cronista intercala humores, sempre pontuados de uma condescendência irônica. Males que se curam com santas rezas, bruxedos remunerados para combater “dor de dentes, engasgos, reumatismo, abscessos, feridas, torcicolos, mal de empalamados” e “doenças dos olhos”. Semanas santas consideradas épocas indigestas, porque “é durante a quaresma que mais se come (...) tempo de jejum”. Sob a capa de J. Calisto, Graciliano Ramos esbanja

ceticismos, considerando o fulgor de jejuns e devoções, os votos amorais de jurados locupletados de ruína moral. Erra em prognóstico sobre o futuro do futebol no Brasil, acreditando que os esportes nacionais por excelência seriam “o murro, o cacete, a faca de ponta”, de soberbas usanças no cangaço.

Na segunda parte de *Linhas tortas*, artigos jornalísticos são confundidos metodologicamente no substrato de *crônicas*. São mais esboços de crítica (de antropologia e sociologia culturais a assuntos conexos à literatura brasileira), um ensaísmo teórico sobre autores contemporâneos, que revelam um Graciliano Ramos expressando paradigmas em crítica breve, considerações sob formas literárias e temáticas. Abordando elementos sociológicos/antropológicos, distinguem-se *A marcha para o campo* e *A propósito da seca*, em que duelam o arcaico e o moderno na lâmina cortante da observação do escritor, desaparecidos os efeitos ou pretensões de totalidade (ou finalidade, para dizermos melhor) harmônica sobre a realidade brasileira e sua ordem normativa otimista. Tais artigos evidenciam uma cisão entre o real e o ideal, que se excluem mutuamente e provocam o azedume irônico do prosador. Este aparece cindido também nos manifestos críticos projetados numa sociedade pré-capitalista ainda sob o comando de estruturas feudais da expressão econômica, política, social e cultural, estruturas infladas de desregramentos de que se ocupa o articulista em denunciar.

O ressaibo humorístico, de linhagem machadoana, salientado pelo sarcasmo, consolida nos textos a variabilidade crítica de feitio impressionista. Ao novo romance Graciliano opõe uma visão visceral e orgânica própria de um novo conceito de realismo, o crítico. Em quase 70 anos, num artigo sobre o Jorge Amado de *Suor*, Graciliano Ramos antecipa a constituição do narrador para José Saramago, valorizando e definindo os verdadeiros contornos da

personalidade autoral. Em outros termos, o comentarista afirma que o narrador é o autor. Num texto que intitula *Porão*, Graciliano comenta o livro de Newton Freitas, companheiro na cadeia, sobre a experiência depois consagrada pelo autor das *Memórias do cárcere*. Graciliano considera insatisfatória a versão de Freitas sobre o período na Colônia Correcional. A narrativa encurtou a visão objetiva do depoimento e o comentarista critica as personagens de *Porão* como figuras sem vida interior.

São analisados em *Os donos da literatura* os livros saídos no período, o perfil humano de Machado de Assis (“estilista notável e um analista sutil”), personagens e características de autores e livros contemporâneos, entre outros assuntos. Um Graciliano satirista desanca a crítica de oitiva e a mímese atabalhoada, praticando o ensaísmo no feitio da crônica breve e animada de espírito universalista. Analista de caracteres psicológicos, Graciliano, na crítica que faz ao romance *Rua do Siriri*, de Amando Fontes, descrê da autonomia das personagens e ironiza, com condescendente ambiguidade, as prostitutas da rua aracajuana. Sem declarar a pretensão, a verdade é que Graciliano faz crítica literária em estilo direto e períodos curtos e incisivos. Avesso a proselitismos, enxerga uma humanidade cheia de vícios, constituída de sujeitos bastante ordinários. A figura humana é uma contradição ambulante ou estática. Analisa *A livraria José Olímpio* e seu papel na vida cultural do Rio de Janeiro. Em *Um milagre* faz crônica literária legítima e ensaio de ficcionalização de assuntos populares. Exemplar no gênero, a crônica avança premonitoriamente em considerações sobre balas perdidas zunindo perto de orelhas desavisadas. *Um amigo em talas* desmitifica o glamour da atividade literária, reproduzindo um curioso (e prosaico e pungente) anúncio em jornal do Rio de Janeiro: “Intelectual desempregado. Amadeu Amaral Júnior, em estado de desemprego, aceita

esmolas, donativos, roupa velha, pão dormido. Também aceita trabalho”. Exercitando um máximo de exasperação, Graciliano justifica o ânimo protestativo do anúncio num país chocoalhado de contradições.

N’A *marcha para o campo* a dura análise dos mais angustiantes problemas brasileiros encontra parágrafos prodigiosos sobre angústias centenárias. O texto revela no cronista um antropólogo ressentido e contrafeito, explodindo de ira, que relativiza generalizações, mas o faz com resistente cautela. Discriminatório com “as religiões dos pretos e dos índios” e com as “idéias exóticas, papagueadas por beatos de Antônio Conselheiro e do padre Cícero”, o prosador revela ambivalências presuntivas de certezas que já acumula, prévias. Protestativo contra o rol de impropriedades públicas e privadas, o cronista se reserva um mote já conhecido: o da “melhor distribuição demográfica e elevação conseqüente do nível cultural”. Ao lado disso, estima que os afetos à terra sejam feitos não de um “amor palavroso e estéril aconselhado em gritos pelos que fazem do patriotismo uma indústria, mas em silêncio e energicamente, trabalhando”.

A crônica longa, aparentando artigo de fundo ou editorial de jornal, continua no subsequente *A propósito de seca*, outro corte analítico encarecendo outros de nossos tantos problemas. Praticando o intradialogismo com o Fabiano de *Vidas secas*, o texto assente que “apanhar do governo não é desfeita” e denuncia a agricultura latifundiária, a indústria incipiente, a exploração do trabalho, a corrupção e a leniência na aplicação da justiça como os mais graves problemas do Nordeste. Crítico de livros de Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, Graciliano Ramos também incursiona pelo cinema, comentando o filme de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil*, “com excelente música de Vila Lobos”. Critica quem lhe pede prefácios e carrega a mão, com a virulência de um Agripino

Grieco — a crítica transformada em caricatura verbal e acidez de julgamento —, contrariando um *Romance das tuberculosas*, da Sra. Diná Silveira de Queirós. Hilarian-te, antiufanista, comparando a jiboia brasileira ao mito da gente cordial, discutindo teatro e política, exercitando discreto apuro lírico, cotejando um Brasil imagético com o Brasil real — país funcionário público, beletrista, bacharel cheio de papéis, o trauma mínimo sobrevivendo a latências, o Brasil de “um velho cartão-postal” —, o cronista Graciliano Ramos explode em dinamismos memoriais intracomplementares. O Graciliano de sutis moralidades é também o lúdico parodístico, de curiosas sinuosidades, intercambiando impressões de identidades ideológicas, denúncias de ocos proselitismos e banalizações da cultura brasileira, sempre armado com o sarcasmo na descrição de caracteres físicos, psicológicos ou morais.

O Sr. Krause é um conto. Se deslocado do contexto de *Linhas tortas*, cortaria como lâmina mais penetrante e áspera que a maior parte de *Insônia*. *A viúva Lacerda* lembra a crise de apoplexia do conto de Lobato, *O colocador de pronomes*. Caricaturesco, fornece molhos tanto para o episódico, quanto para o anedótico. *Alguns tipos sem importância* é ótimo texto dialógico discutindo aspectos da arte narrativa, criação de personagens, intenção e reverberação, exegese metacrítica etc., precipitando idiossincrasias do cronista sobre os romances e contos de Graciliano Ramos. Em *Aurora e o “seu” Oscar*, o cronista glosa motivos de sambas famosos à época (“fevereiro de 1941”), como se produzisse crônica sonora cuja base temática tem a dramaticidade do *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. *A última noite de Natal* é outro conto deslocado da maré de textos de *Linhas tortas*. Um Graciliano definitivamente lírico ocupa a boca de cena, com a marca repassada de ternura a *la* Aníbal Machado. *Milagres* critica o cabotinismo prestidigitador

de demiurgos, vítimas do empenho racionalista e cartesiano de um Graciliano Ramos também contrário a personalismos e carismas. Em *Um homem forte* o perfil *self-made-man* de um negro que supera adversidades sociais e étnicas e desmonta as teses de Gobineau.

Tratando de quase todos os assuntos da urbe, o cronista quase nada deixa fora do alcance de sua análise. Mas onde o prosador brinda a leitura com um texto de prodígios é em *Conversa de bastidores*, a propósito da participação de João Guimarães Rosa em concurso que premiou Luís Jardim (*Maria perigosa*) em 1938, preterindo o *Sagarana*. O jurado Graciliano pretendia conhecer o segundo colocado. Embora nunca fizesse menção a qualquer *obra-prima*, indo ao máximo de achar na obra de seu agrado *um bom livro*, considerou *Sagarana* uma arte por ele considerada “terrivelmente difícil”, cujo “diálogo é rebuscadamente natural”. Em seus arroubos propiciatórios, Graciliano Ramos produz uma espantosa premonição sobre o magistral contista: “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora, estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar-se”. A duplicidade premonitória se efetivou. Graciliano Ramos morreu em 1953 e o *Grande sertão: veredas* foi publicado realmente no preciso 1956 da curiosa profecia.

Uma viagem de bonde contempla o percurso de um migrante no Rio de Janeiro extasiado com a paisagem. N’O fator econômico no romance brasileiro a lucidez de análise descerra a falta de senso sociológico, objetivo, crítico na nossa produção romanesca. O cronista Graciliano critica Mário de Andrade e “uma frescura que se chamava “Gramatiquinha da fala brasileira””. O texto, de fevereiro de 1952, antecipa prospectivamente a crítica que Graciliano Ramos faria da poesia concreta (caso viesse a conhecê-la), deflagrada daí a uns três, quatro anos. Nele,

Graciliano defende não um purismo, mas uma cautela de limites ordinais na escrita orgânica, natural — nem *fóssil*, nem *fácil* — da poética brasileira.

PRECÁRIOS VIVENTES DAS TANTAS ALAGOAS

Se os gêneros literários existem para ser subvertidos, dialetizados, com Graciliano Ramos eles se investem da libertação de reducionismos. Há conto em *Viventes das Alagoas* como os há em *Vidas secas* e há narrativa de ficção e de memória (que só sabemos autobiográfica porque o Autor nos deu a notícia prévia) em *Infância*. O temperamento narrativo é que difere em uma ou outra obra. O próprio Ricardo Ramos, filho de Graciliano, fez isso em *Histórias agrestes*, reunindo extratos de *Infância* e *Vidas secas*, trechos autonomizados pela forma e pelo estilo compacto compreendido no gênero conto.

A cosmovisão graciliana concilia essa relação intertextual. *Viventes das Alagoas* pratica uma arqueologia da sociedade patriarcal do Nordeste, identificando hábitos e comportamentos do ser sertanejo, da família rural, dos tipos e funções, dos modelos arquetípicos fundidos pelo folclore. No texto sobre *Lampião*, diz Graciliano que “certas violências que indignam criaturas civilizadas não impressionam quem vive perto da natureza”. Na escola nos ensinam uma dignidade postiça da diferença. E encarcerar, perseguir e executar Lampião, inclusive decapando-lhe a cabeça, passa a paradigma da ordem legal. Mas essa ordem legal também aprisiona e sentencia Fabiano, de sorte que, enfim, compreenderemos que o verdadeiro conceito de marginalidade (ou confinamento da diferença) é fornecido pela ideia de prisão na cidade, na estrutura patriarcal dos modelos sociais urbanos.

Além de *Lampião, Videntes das Alagoas* concentraria parte do material publicado na seção assinada por Graciliano Ramos, *Quadros e Costumes do Nordeste*, revista *Cultura Política*, mantida pelo governo Getúlio Vargas, sobre a chancela do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo. No volume organizado pós morte do prosador, ainda que não incidentalmente — acreditamos, face mesmo à publicação póstuma —, Graciliano reproduz também uma arqueologia dos saberes e conhecimentos desses *Videntes*. Diferente de *Linhas tortas*, o cronista centra costumes de cidades do interior alagoano, da família rural à ambiência pequeno-burguesa de diminutos complexos urbanos, extraíndo-lhes tipologia e características outras de elementos folclóricos, frequentemente convergindo para assuntos de uma singular complexidade, a exemplo do cangaço, a que dedica três ou mais crônicas. Nessas, o narrador nucleariza os arquétipos em Jesuíno Brilhante, Antonio Silvino, Corisco e, sobretudo, Lampião, presente em duas ou três crônicas. Lampião, Corisco, Maria Bonita e suas “cabeças decepadas” radicam uma espécie ritual de discussão sobre o ordenamento da justiça e do *status quo* balizados na feição atávica de repulsa respeitosa ao cangaço, seus membros e os paradigmas de direito individual e coletivo.

Lemos em *Videntes das Alagoas* que

Lampião queima as fazendas e ama apressado um bando de mulheres, horrível. Mas certas violências que indignam criaturas civilizadas, não impressionam quem vive perto da natureza. Algumas amantes de Lampião se envergonham realmente, e finam-se de cabeça baixa. Outras, porém, ficam até satisfeitas com a preferência e com os anéis de miçanga que recebem. Lampião é cruel naturalmente, se ele não se poupa, como pouparia os inimigos que lhe caem entre as garras? Marchas infinitas sem destino, fome, sede, sono

curto nas brenhas longe dos companheiros, porque a traição vigia. E de vez em quando a necessidade de sapecar um amigo que deita o pé adiante da mão. Como somos diferentes dele...

A crônica impressiona pelo grau de autonomia de Graciliano Ramos que, em *Cabeças decepadas*, estará na contracorrente, protestando contra a barbárie da científica manutenção das cabeças mutiladas, objetos apenas de interesse de estudos lombrosoanos tarjados de modernidade... O cronista de *Viventes das Alagoas* radiografa contextos históricos e sociológicos com a pinça e a lanceta da subversão analítica, verificando o subsídio remanescente de revolta nos grupos sociais excluídos pela Ordem, vozes abafadas nos grandes complexos urbanos pela noção adjetiva que também nos ensinam nas escolas. Grande parte dessas crônicas nos ministram o ser insubmissos, todavia. Porque Graciliano aciona pluralidades. De discurso, temas e situações. De linguagens, estilos, linhas de análise. E de mais um tudo que esses textos de *Viventes das Alagoas* ajudam a perquirir e a frutificar, redimensionando a literatura brasileira. No caso de Graciliano Ramos, a originalidade e a densidade nivelam-se às encontradas na grande árvore da literatura universal.

Texto a texto, o livro de crônicas recompõe e atualiza identidades e vivências nordestinas/alagoanas. Alguns aspectos humanos se estandardizam em moda, outros se deslocam em mudanças de eixo. Numa crônica sobre o *Carnaval*, julga o narrador, observando os comportamentos provincianos: “Os homens nascem oportunamente, casam oportunamente, morrem oportunamente”. Suas metamorfoses, mesmo as mais abruptas, duram o tríduo momesco. No conto-crônica *O Dr. Jacarandá*, Graciliano ridiculariza a boçalidade canhestra e o beletrismo da província. Insuperável na caracterização de tipos, o cronista faz da ironia uma moeda recorrente e operosa.

O moço da farmácia será alcançado pela elegia melancólica, a desertora e cruel máquina do tempo processando “os temporais e as brisas”. Ao final, “dentro de vinte anos terá os cabelos brancos e os joelhos duros, morderá com dentes postiços e lerá com óculos. Permanecerá solteiro e abstêmio. Mas [— supremo consolo —] poderá juntar palavras, modificá-las, envernizá-las”.

Texto de alto valor na fixação antropológica, *Casamentos* descreve um Fabiano mítico e extranumerário, “sertanejo, neto de ciganos e neto de selvagens, [que] abandona o rancho, a mulher, os cacarecos, vai enrascar-se noutra aventura em lugar distante”. Mas os roceiros sempre voltam aos seus pagos, ao menos para juntar-se. Crônica de valência sociológica e de código dos costumes sertanejos, *Casamentos* fala de uniões coletivas, nas santas missões. Ou não: “juntam-se por aí, como brutos. E casam-se depois no cordão, se se casam”. Outro Fabiano amoldado é *Ciríaco*, conto-crônica, narrativa onde imagens como a do “sol brabo [que] tirava da campina grisalha as manchas frescas de verdura” impregnam o herói à percepção socrática de que “o sol tem muitos poderes” e o sol é seu melhor mestre. *Habitação* tem notável contribuição sociológica, mostrando a casa e a rua do interior nordestino, um perfil de leituras (*Lunário perpétuo*) e o interior/exterior da habitação como retrato do morador e os diferentes aspectos constitutivos do viver sertanejo.

Ambientada na Maceió provinciana e pré-eletricidade, hábitos provincianos caros à comunicação humana, hoje desaparecidos, movimentam a humanidade em *Teatro I*, texto cuja ironia corrosiva foca um expatriado alagoano vivendo na França, onde “findou os seus dias tranqüilo, gordo, europeu, tão esquecido da língua materna que já nem compreendia a vasta correspondência que o chamava” à terra abandonada. A elegia domina a maioria dessa prosa, flagrando inespecificadamente a

solidão dos indivíduos em seus hábitos tão repetidos e sem eco. *D. Maria* é uma D. Guidinha do Poço sem drama porque respeitosa de códigos sertanejos e com entrecos e final prosaicos e previsíveis. *Libório* recupera o sertão dos causos de Alexandre, Cesária e os *outros herois*. A esperteza, a inteligência e a malícia são aqui premiadas. *Desafio* conta os torneios de repentistas, a famosa peleja entre o negro Inácio da Catingueira e o branco Romano. O cronista Graciliano Ramos é simpático ao estro, à métrica e rima dos cantadores populares. Nesse texto, o final surpreendente e elegíaco registra a vitória do arrogante Romano, utilizando na sextilha o desafio arrasador incluindo nomes da mitologia clássica. O prosaísmo dos causos volta retratando vidas comuns, bem como expectativas, premissas e o final comuns na crônica *Funcionário independente*.

Já *Um antepassado* é conto *a la* Lobato das *Cidades mortas*. Pai aos 90 anos, bisavô com memória e energia de um garoto, o patriarca só desiste de procriar porque “a mulher, achacada, entregou os pontos, e daqui em diante não produz”. Causos extraordinários, não raro hilariantes, de riso contagiante e graça maliciosa e ingênua acentuam a qualidade prosódica de *Viventes das Alagoas*. Na *Transação de cigano*, causos de cinismo ingênuo e lógica simplória cumulados do anedotário corriqueiro. Em *Está aberta a sessão do júri*, caracteres imagéticos de surpreendentes efeitos, com o formalismo estéril influenciando coisas e pessoas. Conto-crônica ou crônica-conto também *a la* Lobato de *Cidades mortas* é *Um homem notável*, texto de acuidade sociológica e psicologia primitiva desconfinando o indivíduo do rigor prosaico e do triunfo das aparências por meio da esperteza e do dinheiro que ela atrai.

Na crônica *Recordações de uma indústria morta*, Graciliano Ramos consagra a astúcia, a malícia e a sabedoria sentenciosa dos matutos sertanejos. Registra a

vertiginosa ascensão e a força convincente do trabalho e inteligência dinâmica de Delmiro Gouveia, persona vitoriosa do *self-made-man* que ultrapassa as limitações do meio, triunfando, mas sucumbindo ante as empulhações do imperialismo. Emboscado e morto à traição, o herói alagoano merece réquiem nesse texto que é um elogio à glória *bastarda* do imolado em queima de arquivo e, em elegia e pungência, um protesto silencioso e indignado, mas sobretudo denunciador. *Um profeta* lembra o conto *A igreja do diabo*, de Machado de Assis. E *Inácio da Catingueira e Romano*, a continuidade da peleja, com ampliações da simpatia do cronista pelo negro debatedor.

As crônicas sobre o cangaço representam consistentes documentos antropológicos, sociológicos e de geografia humana, flechando desaguadouros naturais do sertanejo acuado entre ser fabiano e ser cangaceiro. A exceção corresponde ao salteador cafuzo, almocreve mulato e analfabeto, nomeado Virgulino Ferreira da Silva, o famigerado Lampião, espécie de Fabiano que se vinga. Graciliano Ramos justifica sociologicamente o cangaço, baseado na necessidade que compele à vida em bando e na vida lampiônica não-linear ou convencional. A sociedade rural agropastoril também justifica e quase sanciona o código ético do cangaceirismo e tem no líder uma espécie de compadre e defensor. Entre o quixotesco e o imaginário de um Robin Hood nordestino, Lampião, para Graciliano, é emblema dos males e anacronismos nordestinos.

Professores improvisados é crônica de lúcida isenção, sem derrotismos inúteis, sobre a educação precária no interior nordestino. Lendo o texto, quase chegamos a concluir que, ao menos no caso aqui tematizado, nada vale a pena porque a alma é mesmo pequena. Em *O jogo do bicho, fator econômico*, uma divertida análise sociológica da atividade lúdica, cujo movimento humano ativa um ludismo convencional que reponta na materialização de

sonhos. A graça toma forma mercantil e a paixão pelo interdito assume o fascínio da ultrapassagem, além de atender a um atavismo nacional pelo demiúrgico, o mágico de encantos misteriosos e milagreiros. Em *Um desastre*, o dramático perfil dos viventes alagoanos, visto pela ótica de um lacustre emparedamento das dificuldades e diferenças naturais e sociológicas. Aqui se encontra a justaposição ao diálogo que se teria passado entre Graciliano e Carpeaux. O diálogo elíptico pode ter sido inventado pelo beiradeiro Pedro Lima:

— Seu compadre, se esta miséria continuar, nós acabamos pedindo esmola.

— A quem?

Sendo Deus, todo o tempo, delegado e provedor, e Graciliano remissivo à Bíblia, o ceticismo merencóreo, denso de amarguras, produz a erosão das almas. O texto encerra prognósticos sombrios, retardando um otimismo cauteloso e sutil num silogismo a que o cronista se entrega, oblíquo: “Pensamos nessa gente mais ou menos inútil. Mas que poderia não ser inútil. E poderá talvez não ser inútil”.

Os últimos textos arrolados entre os *Viventes das Alagoas* integram os dois relatórios encaminhados pelo prefeito de Palmeira dos Índios ao governador do Estado de Alagoas. Os documentos, já amplamente conhecidos em seus detalhes e de importância editorial para a futura eclosão do romancista Graciliano Ramos, são responsáveis pela denúncia das cumplicidades espúrias que elegem a dilapidação do erário público em benefício de corruptos, e da costura de acordos como norma inquebrantável de bem administrar o caos. Com a lisura de seu comportamento, o prefeito Graciliano Ramos interrompeu um ciclo de sangria de verbas para os mesmos bolsos. Imagens comparativas, em sua extravagância, fazem do insólito relatório

uma fabulosa descrição de contas em primeira pessoa, num jeito cético e direto de dizer. O escárnio e o azedume orientam o texto, que dinamita problemas primitivos de uma civilização ingênua e salafrária.

Os relatórios são desenvolvidos como crônica, registro de costumes e práticas sociais. A ironia escarmentosa e divertida comprova, de fato, que Schmidt acertou a mão no recrutamento do escritor que aqui se adivinhava. Nesses relatórios, surpreendemos o Graciliano Ramos de *Vidas secas*, de *Angústia*, das *Memórias do cárcere*, mas, sobretudo, do *Caetés*. A sutileza corrosiva denuncia um refinado estilista. O prefeito seleciona prioridades enquanto o escritor amealha o cinismo estoico, a compaixividade elegíaca, o pathos humanista, solidário, justo, junto com o senso de proporção, de medida, de limite, especialmente na defesa dos mais fracos, donde o “romancista dos pobres-diabos”, no dizer de Valdemar Cavalcanti. A suma do pensamento de Graciliano Ramos poderíamos extrair de seu apontamento sobre as despesas no cemitério:

No cemitério enterrei 189\$000 —
pagamento ao coveiro e conservação. (...)
Não me arrependo. Os mortos são os únicos
munícipes que não reclamam.



*in purus nec est
'd molestia
et mollis
hac
egit*

AS CARTAS

NAS CARTAS, CARTAPÁCIOS DE PISTAS

Segundo *Nota de Heloísa Ramos*, organizadora dos textos reunidos da correspondência ativa de Graciliano Ramos, “a obra de ficção por ele criada criou, por sua vez, a figura fictícia de seu criador” (*in: Cartas*, 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 9). A maior parte dessa memória epistolográfica é dirigida à segunda mulher do escritor, viúva que resolve legar a estudiosos da obra, na forma convencional da publicização editorial, revelações carregadas do cotidiano do romancista — “e isto sem a fragmentação de documentos e sem interpretações passionais” (Cit., 10), conforme destaca a anotadora, reconhecendo no volume editado mais uma fonte direta do pensamento de Graciliano Ramos e suas relações com familiares e amigos, aos quais muito forneceu de pistas indiretas dos elementos constitutivos de sua criação prosódica. Respeitando os vinte anos da morte do escritor, tempo imposto por ele para publicação de seus inéditos, as *Cartas* vêm a público auxiliar um melhor descortínio da obra daquele que preservava sua intimidade ao limite das conveniências dignas. E o volume organizado por sua viúva, de par com a revelação de inestimáveis contributos, traz importante coleção de informes, fotos e documentos que complementam a contribuição.

Logo nas primeiras páginas, uma foto revela a ironia inconsciente e documental: Graciliano Ramos reservista de segunda categoria do Tiro de Guerra nº 384. As primeiras dessas cartas são dirigidas a Maria Amélia Ferro Ramos, mãe de Graciliano. Os exegetas do determinismo biográfico como vetor da criação, se tivessem acesso a elas, talvez reorientassem seus ímpetos associativos. Apesar do relativismo de sua sisudez

pessimista, o adolescente Graciliano Ramos, ao menos nos idos de 1910, 1911, escreve à mãe com desvelo de filho mais velho, desta “santa Palmeira, terra que, se não é boa, sempre é menos ruim do que eu julgava” e onde dá “graças a Nosso Senhor Jesus Cristo”, por estarem num lugar que festeja como “bom como o diabo: acorda-se às cinco da manhã, leva-se o dia lendo, fumando, comendo e rezando; dorme-se às nove da noite”. Enfim, “uma vida de anjo”. Se esta é a mesma mãe descrita em *Infância*, então deve ter passado por uma infinidade de transformações, já que o adolescente em nada lembra a convicção corrosiva de perversidade aplicada ao menino.

Em tudo reproduzindo um arrivismo escarnecedor, por vezes ingênuo, leitor de Eça colecionando ironias maliciosas (“Santo Antônio é muito nervoso e tem medo danado de relâmpagos e trovões”), Graciliano confessa-se “mártir dos revisores e dos tipógrafos”, sonetista *envelhecendo* em dia de tristeza, justamente em 27 de outubro de 1911, data de seu aniversário. O destinatário desta carta é um dos mais constantes, o amigo e confidente Antonio Joaquim Pinto da Mota Lima Filho. Ao mesmo destinatário, a quem confia a intimidade mais profunda, fará a maior soma de confidências. A pouca ou nula consideração sobre si mesmo vem de longe, junto com uma discreta tendência à hipocondria, especialista em pequenas enfermidades. Carta ao pai, de 31 de agosto de 1931, ironiza a honestidade sertaneja. Ao mesmo AJPMFL (desde logo identificado como A. J. Pinto da Mota Lima Filho) encaminha um raríssimo instante de *boutade* epigramática, fazendo ver que “é por causa do inconveniente hábito de montar nas ventas do próximo, que alguns indivíduos aqui se chamam *cavalcantes*” (Cit., 21). Graciliano confessará escrever contos e *fazer versos* como forma de escapismo juvenil, embora revele também, já a esse tempo (1914), preciosos arcabouços do estilo que o consagrará,

influências das leituras que faz e que formam seu padrão de gosto oriundo do gosto dos autores.

Nesse tempo ainda Graciliano Ramos tinha a imaginação na conta de prodígio. O estoicismo lhe confere pouca receptividade às decepções sentimentais (“A causa de nossos maiores pesares, de nossas mais complicadas tristezas, não vale, de ordinário, uma lágrima”) e irá aos poucos formando um repositório de bravatas em busca de leitura cientificista na interpretação de fenômenos sociais. Darwin e Marx serão leituras reveladoras desse período, assim como o *Tratado de versificação* de Bilac e Guimarães Passos. Diversos momentos da correspondência a AJPMLF documentam lamentações de Graciliano Ramos em crise de impotência criadora e despeito ressentido (“Sinto-me incapaz de escrever (...) Não posso fazer nada: sinto-me mais bruto que de ordinário (...) Toda essa corja de sujeitos que fazem versos mente, e mente muito”). Ironiza poetas parnasianos e bachareis ignorantes, fazendo glosa satírica dos bigodes de Emílio de Menezes e da parvoíce provinciana e beletrista. Projeta germes de futuras personagens como o “espírita convicto e que falava sobre tudo como se estivesse trepado numa cátedra, discreteando sobre a possibilidade de a terra não ter núcleo” — um nítido esboço da personagem espírita e mentiroso compulsivo Nicolau Varejão em *Caetés*.

Alguns trechos dessas *Cartas* suscitam desconfiança no leitor que já conhece a natureza objetiva de Graciliano Ramos. Ao amigo AJPMLF declara, levemente tangido pela anarquia das indefinições profissionais: “Tenho pensado em ser padre. (Sinceramente, tenho pensado em ser padre). Parece-me que é a única profissão compatível com meu gênio”. Entre os anos 1910 e 1914, o ingênuo missivista ainda acalenta devaneios, sem despegar-se das ambiguidades. Pretendendo ingressar no “meu vezo de morder, ocupação predileta dos desocupados”, acaba

lastimando-se por lhe faltarem os incisivos. E entre o real e a metáfora, conclui pela *boutade*: “A gente não ter dentes é a pior coisa que pode haver no mundo”. Sentindo-se incapacitado em Palmeira dos Índios, decide seguir para o Rio de Janeiro, onde peregrina por pensões no centro da cidade, entre a Lapa e a Avenida Rio Branco, nos anos 1914-1915, sobrevivendo como revisor auxiliar no *Correio da Manhã*, *O Século* e publicações menores, passando também a colaborar com crônicas e artigos para o jornal fluminense *Paraíba do Sul* e o *Jornal de Alagoas*.

Um Graciliano Ramos até um tanto prosaico (“A esperança foi a única coisa que ficou dentro da caixa que Júpiter ofereceu a Pandora”) e manifesto ironista e sarcasta (“Meu quarto da Avenida tinha um metro de largura, uma cama onde havia um bando de animais”) em carta à mãe, já citada aqui como frequente destinatária. A decepção trabalhista e de todo provinciano na metrópole acossa Graciliano a confissões nostálgicas (“nostalgia que nos faz rever a torre da igreja, as paredes brancas do cemitério, os atalhos verdes semeados de florinhas”), tornando imperativo perfilar (des)equivalências nessa correspondência ativa de uma alma aberta à memória feliz ou agônica — onde o missivista demonstra relevos de uma afeição (à mãe, ao pai, às cidades alagoanas) que em nada lembraria os traumas e a fratura exposta de *Infância*. Num momento, o provinciano nostálgico decepciona-se (“vou aprender a comprar couros e nunca mais hei de abrir um livro”); no outro, “passo dias inteiros, noites até, relendo a correspondência que daí recebo e absorto em escrever cartas complicadas a vocês e a alguns bons camaradas” — conforme carta à irmã Leonor Ramos, datada de “Rio, 8 de dezembro de 1914”.

Outro é o Graciliano sonetista, com uma surpreendente vocação para carpir dificuldades, mas sobranceiro, até otimista, como alguém que superara traumas acaso

ocorridos como narra em *Infância*. Nas *Cartas*, o que transparece é um filho que sente muito que a mãe não lhe escreva “com mais frequência” e manifesta alegria “que a senhora tenha grande prazer ao receber minhas cartas”. Para alguém que pouca se queixa, o missivista declara à irmã Leonor sentir saudades e desejo de voltar a Palmeira dos Índios, martirizando-se de calor no Rio de Janeiro: “Coisa pavorosa! Parece que os olhos me fervem e as letras dançam. Em cinco minutos, fico nadando num mar de suor”. Denuncia casos de insolação, em que morreram “quatro pessoas assadas. É um horror!”. Em certas cartas, como a enviada à mãe, datada de “Rio, 4 de fevereiro de 1915”, Graciliano Ramos ultrapassa a faceta epistolográfica e encena registros de crônica de costumes e acontecimentos. Alguém ressentido não produziria uma tão longa correspondência, confidencial e intimista, a D. Maria Amélia Ferro Ramos, a senhora abrutalhada de *Infância*, que espezinhava um menino indefeso. Em 1915, Graciliano não se julgava materialista ou dava “graças a N. S. Jesus Cristo” por mero vício de linguagem... E sua correspondência do período carioca (1914-1915) seria endereçada exclusivamente ao universo familiar (pai, mãe, irmãs), mais propenso a expansões fraternas e sentimentais.

Em carta ao pai, Sebastião Ramos de Oliveira (“Rio, 24 de maio de 1915”), porém, o jovem e receptivo Graciliano confessa-se ironicamente um caso raro de ateu não praticante. Arrebata-se na bravata ingênua: “Eu não me pareço ateu, como está em sua carta. Sempre o fui, graças a Deus”. Irônico, burlesco, galhofeiro, praticante da autoironia ingênua e de uma comicidade próxima de Bernard Shaw, Graciliano Ramos transcreve trechos que parecem saídos ora do *São Bernardo*, ora das *Memórias do cárcere* ou de *Angústia*, ou ainda direto do pensamento de Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*. Talvez até das primeiras *Confissões* de Santo Agostinho:

Mas o simples fato de um animal ser ateu não prova que ele não possa ser um santo. Eu penso sempre que entre os milhares de sujeitos que a igreja canonizou devia haver muito ateu, muito ímpio esperto que preferia o céu ao inferno apenas por uma simples questão de bem estar cá na terra. Na Espanha, na Idade Média, houve homens sensatos que não acreditavam em Deus, mas que, com medo das grelhas do Santo Ofício, se meteram em conventos e por lá viveram santamente. E que eles preferiram “queimar a ser queimados”, como disse um moderno escritor socialista. Naturalmente alguns deles hoje são santos e fazem milagres. Oh! Eu respeito muito a religião que tem o poder de, acendendo algumas piedosas fogueiras com azeite humano, chamar a seu grêmio os mais encarniçados inimigos... (...). O Deus está morto, coitado! Ainda sepultado, mas morto a valer, como os infernais hereges da atualidade afirmam. (Cit., 56-57)

Na mesma correspondência, Graciliano traça ao pai um seu perfil meio dândi, meio estroina, de comportamento de filho-família desviado da norma: “Eu me conheço — não presto mesmo para nada. Desgosto, lhos tenho dado. Joguei, meti-me em *farras*, pintei a manta. Fui um bocado doido”. E sobre a conveniência de sua volta a Palmeira dos Índios: “Coisas úteis, creio que nunca fiz. Para que servia eu aí? Para ensinar gramática aos rapazes? Mas eu sou burro como o diabo”. Além da ausência de perspectivas na acanhada província, tal como um João Valério talvez em debuxo, o futuro romancista de *Cactés* arremataria, com algum azedume: “Não há, portanto, nenhuma necessidade de minha pessoa em Palmeira dos Índios”. Provavelmente sua carta de tom mais agudo, após declarar ao pai ter deixado os empregos no *Correio* e no *Século*, jornais tidos na conta como “belas desgraças”, o provinciano na capital federal se vê “ocupado em não fazer nada, uma bela ocupação” que o cético, arreliado e

intolerante Graciliano Ramos, entre o agnosticismo ingênuo e brincalhão e as hesitações entre ficar no Rio e voltar para seu Estado natal, assim arremata: “Peça a Deus que “me inspire” e que me cubra de bênçãos. Apesar de eu me “parecer ateu”, não faço nenhuma questão de receber as inspirações desse cavalheiro. Nunca brigamos, nunca houve entre nós nenhuma *encrenca* séria, pode ser até que ainda sejamos amigos, o que duvido um pouco. Encerrando a carta, traduz ao pai o que representam para ele *os tais artiguetes* que escreve para o *Paraíba do Sul* e o *Jornal de Alagoas*, material publicado postumamente sob o título geral de *Linhas tortas*. Aqui um dos mais pungentes documentos do estágio anímico de Graciliano e conforme às pistas de seu próprio estilo enviesado de escrever dissimulando: “Eu só escrevo coisas alegres, mesmo quando estou triste. Coisas tristes, faço-as também, às vezes, mas para meu uso particular, para a gaveta e para as traças” (Cit., 59).

À irmã Leonor, que toma como confidente especial (“já que o não posso fazer com minha mãe, que não entende nada disso, nem com meu pai, homem de negócios, muito positivo”) em matéria artística, Graciliano Ramos declina escritos posteriormente não incorporados à sua obra (uns contos, *Maldição de Jeovah*, *A Carta* e *O Discurso*), diz-se acometido de “alternativas de fecundidade e estupidez” e termina fulminando o que faz: “Isso não é Arte, é claro, nem mesmo chega a revelar talento — uma certa habilidade, talvez”. O tom concessivo (*uma certa habilidade, talvez*) não dissolve a amargura graciliana e o distingue como o mais rigoroso crítico de seus próprios textos. Modesto ao extremo, convindo com a publicidade a despeito da pouca estima ao que escreve, o missivista deplora anunciar-se escritor, “uma coisa extremamente desagradável, principalmente quando a gente não tem retrato e vive encolhido no seu canto, com medo de

aparecer”. O encanto nostálgico reaproxima-o da vida em Palmeira dos Índios, “o único lugar que mais ou menos conheço, porque lá vivi quando já tinha idade de pensar”.

Sabedor da epidemia de febre nas Alagoas, que vítima três de seus irmãos e o compele a voltar, o missivista Graciliano Ramos consola o pai, consolando-se a si mesmo: “A gente faz sempre esforços para não acreditar nas notícias más”. Em outra carta ao progenitor, o futuro romancista desvela sua vocação de desastres, de um pathos mortificado e desistente. Terrivelmente ansioso em consequência da epidemia fatal, Graciliano antecipa trechos das *Memórias do cárcere* (“O que desejaria então era achar alguém que pensasse em meu lugar, era suprimir-me”) e do trágico romanesco de *Angústia* (“Às vezes, punha-me a pensar em desastres, em desagradáveis acidentes (...) Nunca se é feliz (...) É um grande favor que se faz a uma criança livrá-la de conhecer o bando de torpezas que rolam por aí além”) — mas também desagua um pathos loquaz de expressões comuns diante da fatalidade e da dor (“Não se pode a gente furtar à dor quando desaparece uma pessoa que nos é cara (...) parte-se um anel da cadeia que nos prende à vida (...) Ditosos eles que nos deixam. Na dor que sentimos há um bocado de inveja. (...) Por que se vão os que desejam ficar e cá permanecem os que anseiam por partir? (...) Como Deus é mau e injusto!”. E corrigindo-se em sua percepção teológica: “Como seria injusto e mau, quero dizer, se existisse!”).

O juízo que faz de si mesmo acompanha a safra sazonal das amarguras de Graciliano Ramos. Convocado a voltar a Palmeira dos Índios e recompor a família, o missivista tem pruridos (“uma é ser inútil aos meus, a outra é ser-lhes pesado”), concluindo judicativo na recusa da “mesada que recebo: é um roubo feito a meus irmãos” e, na hipótese de não ter uma carreira (desconfiado de que não tem), advertir com acrimônia:

“Uma vida parasitária é a pior das vergonhas”. Pois ao contrário de sua personagem parasita Julião Tavares, Graciliano declara possuir “o bom senso de julgar-me aproximadamente um analfabeto”. Uma vez retornado a Palmeira dos Índios em 1915, desse período até 1920, conforme esclarece D. Heloísa Ramos, “não se conhecem cartas íntimas de Graciliano Ramos” (Cit., 72).

Viúvo da primeira mulher, com quatro filhos ainda pequenos, estabelecido no comércio de Palmeira com a *Loja Sincera*, Graciliano alterna a atividade comercial com a redação do jornal *O Índio*, dirigido pelo padre Macedo e com esboços de contos e do romance *Caetés*, que começa em 1925. Retoma a correspondência com o amigo AJPMFLF a partir de “Palmeira, 10 de maio de 1921” e confessa-se desiludido, em frangalhos, denunciando um isolamento que o aproxima dos protagonistas de *São Bernardo*, *Angústia* e *Memórias do cárcere*. Vive afastado “das coisas da inteligência”, conforma-se “com a própria decadência”, mas sem “inveja e ódio aos que sobem”. Compartilha as amarguras do amigo que ficara no Rio, sofrendo “a estupidez, a insolência, a frivolidade, a maluqueira, a pulhice, a adulação...” — para declinar, por fim, um impropério a que recorreriam escritor e personagens em inúmeros trechos: “Porcaria de vida”. O tom de melancólica amargura do jovem viúvo acelera despiques dramáticos: “Há cinco anos que não abro um livro. Doente, triste, só — um bicho”. E assim subsume, amaríssimo, neutro, a pulverização de espírito de Marciano e Rosa (de *São Bernardo*), Luís da Silva (de *Angústia*) e Fabiano (de *Vidas secas*): “Sou um pobre-diabo. Vou por aqui, arrastando-me, mal”. Penaliza-se pela solidão e pelos encargos de quatro filhos, três meninos e uma “coitadinha, [que] provavelmente não viverá muito: está à morte. Se morrer, será uma felicidade. Para que viver uma criaturinha sem mãe?”

Inconscientemente, o missivista preferiria estar só. “São eles que aqui me prendem, meu velho. Já teria voltado para aí, se tivesse ficado só”. Mas, conclui: “É um sonho absurdo, talvez”.

Ao mesmo AJPMLF (4/8/1921) Graciliano revela uma faceta típica de Paulo Honório: “não sei bem para que serve meter para dentro coisas que de nada nos servem na vida prática” — referindo-se amargamente à leitura, que pratica como um hábito, “digo quase por vício”. Em 8 de dezembro de 1921, ao mesmo destinatário, debate-se (“ando gasto, acabado”) entre as ilusões da escrita literária (“Perdeste as ilusões, dizes. Eu, por mim, nunca as tive”) e radicaliza, ao estilo de seu temperamento apregoadado como típico: “Sou, talvez, no mundo o indivíduo que menos confiança tem em si mesmo (...) Serei, quando muito, uma desgraçada folha de mandioca, como é razoável”. Graciliano Ramos sente o desgosto de suas próprias descobertas, conformando-se a uma coerência “com o meio em que se vive”. Aprofunda o desgosto com incapacidades:

— Escrever, hoje, com a minha idade? (...) Eu sou um homem de ordem e sou uma cavalgadura, meu velho. Mas uma cavalgadura completa, sem presunção de espécie nenhuma (...) Depois que aqui cheguei, nenhuma tentativa fiz para garatujar coisa nenhuma. Vivi sem abrir um livro, inteiramente burrificado. E assim continuo. E assim continuarei, se Deus for servido, porque, provavelmente, não terei mais ocasião de escrever maluqueiras como as que te mandei.

Evoca o paletó cor de macaco, tortura de sua *Infância*. Em outra carta ao amigo (1º/01/1926), outra descida de ânimo: “tive a fraqueza de poupar ao fogo umas coisas velhas que me trazem recordações agradáveis e dois contos que andei compondo ultimamente, porque tenho estado desocupado e me imaginei com força para

fabricar dois tipos de criminosos”. Graciliano exercita a ironia amarga a propósito de indagações da metafísica religiosa: “O mais velho queria que eu lhe dissesse se existe Deus. E eu, que não sei, apenas lhe respondi que era possível que existisse”. Os desdobramentos de perguntas e respostas aprofundam e enriquecem o debate. Como o garoto exigisse certeza, o pai Graciliano protesta: “não me julgo com o direito de ensinar o que não sei”. E o menino: “O senhor não acredita. Mas se ele existe e é poderoso, como dizem, por que consente que duvidem dele? Então ele é uma besta”. Na mesma correspondência, um já animado Graciliano declara ter lido livros de Eça de Queiroz publicados em 1925: *A capital* e *O conde d’Abranhos*. Sobre este último faz crítica indireta: “Será possível que *O conde d’Abranhos* seja do autor dos *Maías*?”.

Entre outras leituras gracilianas, em outra carta, o H. G. Wells da *Ilha do doutor Moreau*. Declarando sua alma com sarnas (conforme descreverá em *Linhas tortas* e *Viventes das Alagoas*), Graciliano Ramos glosa, entre impotente e indignado, a ausência de brasilidade na literatura brasileira. E antecipa o tipo anedótico do Velho Graça resmungão e ranzinza da fase posterior.

Nas cartas de amor a Heloísa Ramos, com quem, viúvo, noiva e casa no espaço de três meses, encontramos um Graciliano inteiramente diverso do mito. Se confirmarmos Buffon de que o estilo é o próprio indivíduo, então diríamos que o estilo graciliano seria simétrico à sua composição individual, com a economia de caracteres e de sentimento, trama e trauma a escorrerem ora paralelos, ora irmãos siameses entrecruzados de tensão e arrelia ao próprio ser esvaziado de esperança e expectativa. Em outros termos, estilo e homem tensos, duros, tersos de ceticismo irascível, autocrítico, impiedoso e escarnecedor, Graciliano recusaria o mito, certamente, avesso a simplificações genéricas. Seu pessimismo cético, contudo, não seria *tout court*.

Exemplo disso são suas cartas a Heloísa, onde predominam castos arroubos, profissão de fé amorosa e quase pastoral. Ao menos aqui Graciliano é ardoroso passionalista, lastimando-se da frieza da futura consorte. Se se separa o epistológrafo apaixonado do romancista amargo, melhor seria desconstruirmos Buffon. O sentimento expresso nessas cartas de amor está bem próximo do estudado por Roland Barthes nos *Fragmentos de um discurso amoroso*. É um arrebatado de irracionalismo passional que diz: “Amote com ternura, com saudade, com indignação e com ódio” (Carta 35) — completamente diverso da cauterização anteposta por Graciliano ao amigo Pinto Mota Filho. Essas cartas de amor ajudam a desconstruir o mito do homem impenetrável e rude, imagem colada às personas da ficção e da memória. Usando de recursos convencionais do evangelho persuasivo da retórica sentimental, Graciliano amador desconcentra o Graciliano mítico, talvez pela desconcertante presença de um afeto insuspeitado como *gauche*. José Paulo Paes (1994) fala em “derramamento sentimental” de um mitômano agora obediente aos “cânones tradicionais da epistolografia do amor-paixão” (Cit., p. 11).

Procedente será a aproximação do apaixonado Graciliano com suas personagens João Valério e Paulo Honório, em diferentes situações e aspectos, fundindo-se complexos de paixão e autoironia. As *coincidências* são fartamente verificáveis justapondo-se os romances às *Cartas a Heloísa*. No jeito brusco, o disfarçado amante torce-se de paixão nada pessimista. Talvez pela primeira vez, o estilista Graciliano Ramos não faz uso da mofa, mas do gracejo sedutor e “leviano, inconstante, irascível e preguiçoso (...) ingrato e injusto, grosseiro e insensível à dor alheia” (Carta 37). A ponto de, na Carta 41, que encerra a seção, o apaixonado declarar uma submissão que é, ao mesmo tempo, doce contradição e grave advertência: “Logo vi que eras autoritária, e isto me seduz, porque não gosto dos indivíduos servis...”

Amante queixoso, petrarqueano, desajeitado, mas ardoroso e arrebatado, Graciliano nas *Cartas a Heloísa* é totalmente lírico, e de uma lírica entregue, pertinaz e cobradora de reciprocidade. Alucinado, febril, sem pausa ou pouso, equilíbrio ou sossego (“Fumo cigarros sem conta, olhando um livro aberto, que não leio (...) olho com rancor uma folha de papel, que teima em conservar-se branca”). A mentira lírica do amador desvela uma intimidade talvez incômoda ao esquivo Graciliano de outras peças. Amador convencional, cheio de queixumes das tiranas populares, Graciliano Ramos sequer intenta justificar-se. Um trecho de resposta displicente de Heloísa — “Ora, meu caro senhor, deixe-se de história. Tudo isso foi pilhéria, não houve nada” — aproxima-os de outros noivos, Paulo Honório e Madalena, com a diferença notória de o proprietário da *São Bernardo* tratar o consórcio como uma operação mercantil.

O enamorado aqui exhibe o elogio do feminino (singular por ser plural) e seu arrebatamento cresce de intensidade lírica (“És multidão. Como me poderei casar com tantas mulheres? O pior é que todas me agradam, não posso escolher”), e lírica sedutora, cerrada, cercando e flechando com avanços e recuos, ciclotimicamente. O amador reconhece *incoerências*, *disparates*, mas deles não se livra e nem se quer livrar, antes acatando-os, entregue, sublimado. Sem reservas nem esquivanças, inteiramente submetido ao logismo sentimental, Graciliano Ramos aqui se ausenta da obra miticamente *universalizada* como pessimista, cética, impermeável à emoção. É, antes, paciente, esperançoso, confessional, deslocando do vigário para a amada o gracejo ambíguo (“agora que estou ajoelhado a teus pés (figuradamente, é claro, porque não posso escrever numa posição tão incômoda’’)). O adjetivo concessivo, quase único em toda a obra de Graciliano, também aqui comparece, plenificado pelo uso, de tão ubíquo que é: *horrível/horríveis*.

“Sou leviano, inconstante, irascível e preguiçoso. Também creio que minto (...) Nunca matei nem caluniei. E ainda assim não posso afirmar que não haja, indiretamente, contribuído para a morte de meu semelhante”. O amador exagera seus *pecados* para melhor garantir absolvição e certeza do afeto da mulher. “O defeito, porém, que mais me apoquento agora é a pobreza”. E este trecho não é hiperbólico, mas juízo verdadeiro, como o verdadeiro Graciliano Ramos legitimado pela isenção a um nível quase obsessivo, que o faz advertir à amada: “disse que fazias bem em recusar-me, [pois] pensava que não tinha o direito de trazer-te para uma vida que poderá ser má”. Reconhecendo suas metamorfoses (“creio que me tornei romântico. Pior: tornei-me piegas, idiota”), o amador abriga duplicidades ambíguas a ele inerentes e que o racionalista, sem dúvida, as refugaria. Numa dessas cartas, Graciliano Ramos teoriza sobre a lógica da recepção estética da amada, debatendo-a como uma metaepístola. Noutra, a excepcionalidade do arrebatamento provoca uma unção próxima do divinatório. Transforma-se, camoneanamente, o amador na coisa amada, com todos os transportes das cantigas trovadorescas e metonímias sentimentais que o induzem à mínima porção de si. Graciliano Ramos, um ser exíguo, em territórios da *Ars amandi* ovidioana. As cartas de amor denotam a evolução sentimental dos noivos e aluem as resistências da noiva, aos poucos seduzida e entregue aos auges do pasmo, filtrado este do pathos do encantado amador.

Dissimulado e dissimulando-se, quase despedido da ironia recorrente e mordaz, o epistológrafo amoroso, pela boca de Alexandre adiante aparecido, sancionaria a união permanente do casal com a conclusão acachapante da graça popular: “E viveram embirados o resto da vida”.

Entre 1930 e 1936, pós experiência na administração da prefeitura de Palmeira dos Índios e já Inspetor do Ensino em Maceió, novamente casado e acompanhado dos

filhos, Graciliano Ramos retornará à acidez quanto ao prosaísmo da província. Em cartas a Heloísa, agora esposa e prestes a ser mãe, dá notícias do *Caetés*, de que faz alusão irônica, evitando assuntos *graves*. Alheia-se à Revolução de 1930 e, de forma prosaica e sorrateira, despista participações (“se tudo isso for por água abaixo, que diabo perco eu? (...) Se a gangorra virar, deixo isto e vou plantar mamona (...) Se eu não fosse tão burro, já estaria engaravatando a terra e criando porcos”). Considerando-se *miúdo demais* ante tão graves acontecimentos, Graciliano se concentra nos ofícios literários. Em carta a Luís Augusto de Medeiros, fala da precedência de elogios em cascatas ao recém concluído *Caetés* — razão por que tenha dedicado tanta fúria ao seu primeiro rebento ficcional. Em 20/08/1932, carta à mulher revela suas insatisfações (“Estou cansado de fazer coisas incompletas”), ocupado já com o *São Bernardo*, de que “conserto as cercas (...), estiro o arame farpado, substituo os grampos”, metáforas da construção do romance que revelam um surpreendentemente otimista e acessível Graciliano Ramos. Em seu sarcasmo típico, em carta posterior (15/09/1932), mistura-se ao Paulo Honório e se permite umas safadezas (“Abrequei a Germana num canto de parede e sapequei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda”) e uns otimismo (“Vai sair uma obra-prima em língua de sertanejo, cheia de termos descabelados. O pior é que de cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo”). De par com a informação sobre a gênese de seu segundo romance, Graciliano Ramos revela sua vocação para cortar e só deixar o essencial. O romancista alterna os humores sobre sua criação, indo do ralo (e raro) entusiasmo à crítica acerba (“Pareceu-me ontem que aquilo é uma porcaria, sem pé nem cabeça”). Para, em outro momento, declarar novo entusiasmo (“Encontrei muitas coisas boas da língua do Nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro”).

As formas lúdica, jocosa e gracejadora balizam o sarcasmo graciliano ao se referir à sua criação, usando da mesma analogia irônica para tratar de elementos de obras futuras, a exemplo do “patriotismo infeliz e da literatura oficial [que] é mais infeliz que o patriotismo”. O memorialista do cárcere se apoia ironicamente, por alusão, ao novelista João Valério, caso este conhecesse a Revolução Constitucionalista de 32: “Ninguém come os defuntos de São Paulo, porque o tempo de Cunhambebe já passou”. O despropósito analítico de Graciliano Ramos projeta especial antipatia a *Caetés*, considerado “uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira. Pensando bem, o Schmidt teve razão e fez-me um favor. Resta-me agora o *S. Bernardo*. Tenho alguma confiança nele. As emendas foram feitas”. Com o segundo romance Graciliano é mais concessivo: “um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca”. A disciplina faz Graciliano Ramos encarar a escritura como um eito, ainda que se ressinta do desalento editorial.

Em 22 de março de 1935, já publicados *Caetés* e *São Bernardo*, Graciliano ocupa-se de *Angústia* e isso noticia a Heloísa Ramos em carta que fornece pistas da composição do romance (“Julgo que continuarei o *Angústia*, que a Rachel acha excelente, aquela bandida (...) No quintal procurarei escrever a continuação do romance, que se passa num fundo de quintal, como v. sabe. Sairá uma obra notável”). As frequentes menções aos romances confirma as reações gracilianas e a intimidade que o romancista tem com as personagens, a exemplo de Jorge Amado. Em 3/4/35, o missivista premonitório adivinha a próxima guerra “muito pior que a de 1914”. Reconhece a coerção de seu ofício — “hei de fazer sempre romances. Não dou para outra coisa” — e faz uma declaração de princípios teoréticos sobre o ser do escritor:

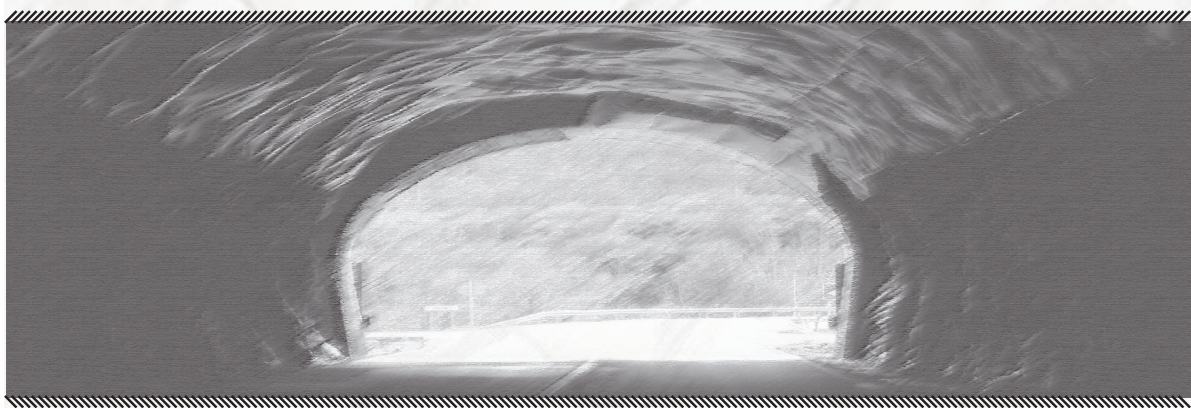
Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós. Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença 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.
(Cit., 147)

A rabugice de Graciliano Ramos sobre outros assuntos (compara revolucionários da estirpe extravagante de Jesus Cristo com Juarez Távora, pondo em dúvida se o primeiro não seria mais equivocado que o segundo) tangencia-se com as notícias sobre *Angústia*, relato em que “Marina continua em vergonhosa atracação com Julião Tavares”. Uma preciosa sequência das intrigas do romance (“Estou em grande atrapalhão para matar Julião Tavares. Cada vez me convenço mais de que não tenho jeito para assassino”) fornece pistas igualmente preciosas para a crítica genética. O missivista chega ao ponto de dedicar toda uma carta (a 81, também dirigida a Heloísa Ramos) indicando *pari passu* os desastres que prepara para o enredo e o protagonista. Enquanto mortifica-se pelos filhos do primeiro casamento, Graciliano estimula a escritora emergente Heloísa Ramos, a quem invectiva como “uma sujeita capaz de realizar qualquer coisa boa”. Teorético, embora avesso a imaginários, recomenda o seu uso a Heloísa. Criticando José Américo de Almeida e seu *A bagaceira*, rasura com um certo tédio: “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”. E, como se estivesse escrevendo *Vidas secas*, recomenda

à neófita: “Descreva a sua gente por fora, mexa com ela, obrigue-a a mover-se, a falar”.

Em outra carta a Heloísa (28/01/1936), Graciliano Ramos fornece pistas da composição de *Infância*. Ainda em 36 e já preso, atribui o sucesso de *Angústia* ao fato de estar encarcerado. Mesmo prisioneiro, não se desfaz da ironia, disfarçada em sarcasmo ou leve gracejo, não raro autorreferencial. Após libertaram-no, as cartas de Graciliano terão formato de crônicas relatoriais, a que faz alusão brincalhona. Tem reação (ao *Caetés*) parecida à de Jorge de Lima com o soneto alexandrino *O acendedor de lampiões*. Prevenido contra “pessoa de sexo indeterminado”, confirma a esquiva moral das *Memórias do cárcere*. Renova a ironia e a autoironia, alheado de emoções, rabugento e dramático com as crises de criação, entusiasmado com o conto *Baleia* que, em carta a Heloísa, “Rio, 7 de maio de 1937”, praticamente indicia a narrativa curta como projeto do futuro *Vidas secas*.

No entanto, sua carta mais comentada pugna pelo senso da realidade objetiva, da linguagem sincera e temática veraz. Datada de “Rio, 23 de novembro de 1949”, confirma à irmã Marili Ramos a publicação em revista de um conto que ela lhe enviara. Concentra-se, no entanto, mais em seus defeitos. Contesta o ingresso (impossível) da escritora num mundo que não é seu. “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. (...) Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso, (...) se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera”. E mais afirma, contestando ícones falsos: “Precocidade em literatura é impossível: isto não e música, não temos gênios de dez anos”.



A VIAGEM

VIAGEM DE RECONHECIMENTOS E CONFIRMAÇÕES

Classificada por Wilson Martins como obra de “evasão da própria viagem que o escritor realizava” (*in: O Modernismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 287), o volume póstumo em que Graciliano Ramos registra suas impressões de viagem à Tcheco-Eslováquia e União Soviética (a Rússia, mais precisamente), se não perfila uma identidade literária no sentido ficcional ou confessional a que nos acostumamos verificar no autor das *Memórias do cárcere*, serve de contraponto a algumas ideias exteriores do escritor com reflexos em sua profunda identidade ideológica e histórica, refletindo certas marcas e preocupações do indivíduo universal. Reativo aos problemas sociais do brasileiro do campo e da cidade, numa sociedade imersa em contradições geradas pela economia exportadora de matérias-primas e consumidora de lixo cultural e da miséria da dependência, o inconformista criador de tipos humanos complexos viajou para conhecer modelos de uma sociedade socialista.

O livro resulta de um olhar comprometido e autônomo. Guardião de inteirezas éticas e de dignidade pessoal, profundamente orgulhoso de uma cidadania universal, mas sem fronteiras nem limitações, Graciliano viajou para conhecer, mas antes conheceu para poder viajar. E o fez num único mês, em abril de 1952. Suas primeiras anotações datam, no entanto, de Cannes, 31 de maio e os registros das impressões de viagem vão até “Buenos Aires, 5 de outubro de 1952”. Mesmo numa obra aparentemente extra preocupações de estilo, o modelo de escritura de Graciliano Ramos vinca-se como um timbre, ressaltando a personalidade do prosador. A ironia sutil é que introduz a teia de assuntos que o narrador irá presentificar:

Em abril de 1952 embrenhei-me numa aventura singular: fui a Moscou e a outros lugares medonhos situados além da cortina de ferro exposta com vigor pela civilização cristã e ocidental. Nunca imaginei que tal coisa pudesse acontecer a um homem sedentário, resignado ao ônibus e ao bonde quando o movimento era indispensável.

(IN: *Viagem*. 16.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 13).

Esse mesmo estilo se prolonga ao correr das impressões. O testemunho fala de dificuldades de resolução, extração de passaporte, obstáculos idiomáticos e de vestuário etc. que a conveniência de acasos iria quebrar as últimas resistências e, afinal, “achei-me em condições de percorrer terras estranhas, as malas arrumadas, os papéis em ordem, com todos os selos e carimbos” (Cit., 13). Em um único parágrafo, o narrador Graciliano resume a caturrice obstinada, os cigarros, o temperamento e as aversões, tudo, enfim, vencido e o escritor “metido na encenca voadora, o cinto amarrado, os cigarros inúteis, em obediência ao letreiro exigente aceso à porta da cabina” (Cit., 14). Os ecos da obra em conjunto logo também se enunciam: os costumes brasileiros, os hábitos trescalados das *Memórias do cárcere*, o depoimento sincero, honesto, verdadeiro, mas também irônico e independente de tudo o que achou na “terra fria de alma ardente” (Cit., 17).

A curta passagem por Praga, evocações de rostos amigos, as amabilidades (constrangedoras para o viajante com sainete de mandacaru), o convívio com escritores soviéticos, *Viagem* resgata a contemplação de experiências do narrador em duas das mais expressivas nações do bloco comunista em pleno espectro da Guerra Fria. A autonomia, a isenção de pensamento sobre o que viu e documentou não se descolam da veracidade das impressões gracilianas. Seu entusiasmo pelas bibliotecas, teatros e museus chega a contagiar o espírito do leitor.

Com uma frequência detalhista que assombraria os desconhecedores de expansões em sua personalidade, Graciliano registra “nas salas de estudo, numerosas estantes [que] se abarrotam de livros certamente preciosos, com admiráveis encadernações” (Cit., 29). A despeito de tanto entusiasmo, o viajante não dissimula ou omite eventuais decepções ou desencantos, imprimindo imagens nada feéricas sobre algumas de suas observações, embora compreenda o transe difícil da política internacional e advirta sobre prognósticos de futuro nada confiável. Independente de sistemas políticos, todavia, um premonitório Graciliano pressente “um dia gasto a pensar em ver coisas que virão, coisas que se foram”, a acrescer sua visão pessimista: “O presente é um horrível hiato: nele se acumulam dificuldades medonhas” (Cit., 30).

O viajante flagra rigor e disciplina nos costumes soviéticos. Sente-se deslocado com sucessivos choques culturais (a hospedagem considerada *luxuosa* nos hotéis, a pontualidade dos trens metropolitanos, o constrangimento no metrô com a cinza e a inoportunidade do cigarro) e a eles discretamente aplaude, convencido da lisura e da disciplina necessárias, observando outros comportamentos: “A mulher, cuidadosa, juntava sementes e pedaços de casca, arrecadava tudo no lenço e na bolsa. Era o que eu devia ter feito pouco antes, se me houvessem dado a educação necessária. Cometida a infração, resignar-me-ia a esconder o infeliz cigarro numa caixa de fósforos” (Cit., 43). Todo o tempo, Graciliano evoca sua obra, inespecificadamente, em circunstâncias distintas. Às lembranças *alimentares* das *Memórias do cárcere* são contrapostos na visita elementos nutricionais e culinários, constrangendo o curioso viajante: “Bastava-me um copo de chá e um pedaço de pão, e a abundância da comida quase me afligia” (Cit., 44). Sem deixar de lado o estilo diretamente associado à observação do real, Graciliano reflete sobre

os mecanismos da sociedade socialista. A fraternidade dos encontros galvaniza sua atenção. Delegados chineses são descritos sob curiosas analogias, diferentes dos argentinos ou dos cubanos pré-revolucionários.

Atento a discrepâncias, o narrador analisa a força impregnante da propaganda reacionária do mundo ocidental e a compara com o que vê. A ironia deixa de ser sutil para assumir o látigo do sarcasmo: “Há na União Soviética uma feroz ditadura: a afirmação, no correr do tempo, entrou nos olhos e nos ouvidos como pregos” (Cit., 51). Imediatamente, o viajante compara a asserção contrarrevolucionária com sua visão de operários no Teatro Bolshoi assistindo ao balé *Romeu e Julieta*. Claro que o militante comunista se permite um êxtase contido, mas expansivo e loquaz, em suas impressões moscovitas. O discreto culto à personalidade de Stálin também será observado. O entusiasmo liberado e nunca antes manifesto por Graciliano Ramos, subitamente emitido, carrega um arrebatamento incomum para adiante chocar-se com a persistente exposição do escritor exibindo sua obra como anacronismo fantástico, a autoestima autoral quase ao rés do chão: “vivendo em sepulturas, ocupara-me em relatar cadáveres” (Cit., 57).

Se não exhibe intencionalidades literárias, o relato de *Viagem*, malgrado a pretensão original, reveste-se de prodigiosas imagens e fecundas disposições estilísticas. Ao final do capítulo 8, eis que Graciliano retorna ao laconismo narrativo, aqui relatando a ação em três períodos, três sentenças de movimento das pessoas e uma informação meteorológica: “Recolhemo-nos à noite. Indispensável um pouco de vodca. Dois graus abaixo de zero” (Cit., 59). Da análise corrosiva que faz de lideranças latino-americanas contrapostas ao modelo stalinista, o viajante resvala para a mimese revolucionária com o atrelamento do discurso antipropaganda do Ocidente. O ardoroso

arrebatamento, inusual no sempre cauteloso Graciliano Ramos, anuncia o elogio a Stálin com um passionalismo quase ao sem-limite, com um nítido teor de panfletarismo contraceptivo à *balela cretina* do Ocidente. Convém acentuar que, evocando acontecimentos de 1952 e morrendo um ano depois, Graciliano não teria como acompanhar os desastres stalinistas apresentados corajosamente por Krushev em 1954.

Da mesma forma como incide no erro histórico de julgamento, o narrador dos horrores das *Memórias do cárcere* remonta impressões das almas sacudidas de chagas e cicatrizes da Segunda Guerra e relativiza, ultrapassando perigosos estereótipos: “Nem toda a gente na América deseja aniquilar a humanidade com bombas atômicas e bactérias” (Cit., 77). Seu esforço de compreensão da alma russa leva o narrador a considerações de ranzinze explícita: “as amabilidades excessivas começavam a pesar-me; aceitá-las parecia-me às vezes obrigação penosa” (...), isso porque “não nos habituamos a gentilezas: duvidamos delas e com freqüência nem as percebemos, julgamos que são endereçadas a outros indivíduos”. Adiante recobra o entusiasmo pela literatura, “com a esperança de avistar uma personagem de Tolstoi”, já que “as personagens de Tolstoi vivem demais, têm fôlego de sete gatos” (Cit., 79). O juízo sobre os russos, geralmente, cinge o viajante à mímese de suas observações. A isenção democrática na observação dos mínimos gestos, todavia, não o exime da ironia graciosa: “Não pretendem uniformizar as pessoas. Qualquer tentativa de mudar-nos significaria extorsão” (Cit., 87).

Do museu do Kremlin, Graciliano Ramos descreve, com ironia e escárnio, as riquezas czaristas, sobrepostas à miséria da população. A descrição produz teor de revolta e indignação partilhadas por quem lê *Viagem*, a ira sagrada transformada em libelo revolucionário. Prometeu

dissolvente, o analista da guerra — “Perdemos dezessete milhões de homens. E o que os nossos aliados nos deram? Caminhões velhos e ovos podres” — provoca uma reação cômica do viajante: “Pessoas estranhas. Nem permitem que aludamos aos seus heróis” (Cit., 95). Sem recorrer a hipérboles, Graciliano evidencia a nossa indigência no campo bibliográfico e editorial. Sua entusiástica admiração às bibliotecas estende-se a “um médico novo do Rio Grande do Sul” (Cit., 101), provavelmente referindo-se a Dyonélio Machado, médico, também escritor e comunista. Da comparação com a ambiência da Geórgia, quase um Estado dentro do Estado russo, Graciliano Ramos parece deslocar o pensamento para o Brasil e para as matérias traumáticas das *Memórias do cárcere*:

O ar em nossa terra é denso, pesado; às vezes necessitamos esforço para respirar. E até isso nos roubam, estragando-nos os pulmões: ao sair da cadeia, estamos tuberculosos. Como vivemos? Propriamente não vivemos: aquilo não é vida. Quando entramos na Colônia Correcional, dizem-nos: — “Não vêm corrigir-se: vêm morrer. E ninguém tem direitos. Nenhum direito”. Espanta-nos a franqueza. Numa existência de animais, ficamos semanas em jejum completo. Descerram-se enfim as grades, vemos o Sol. Não realizaram, pois, a ameaça? Não nos mataram? Em parte, realizaram: estamos na verdade quase mortos. Ganhamos cabelos brancos e rugas. Assim tão fracos, tão velhos, não conseguiremos trabalhar. Arrasaram-nos. (Cit., 105-106).

O denso testemunho parece deslocado numa narrativa de *Viagem*, mas é oportuno lembrar que as impressões foram anotadas dois meses depois da incursão pela União Soviética, que o livro não foi publicado em vida de Graciliano e que este evocava rigorosamente o tratamento descrito em suas *Memórias do cárcere*, também publicação

póstuma, um ano após o falecimento do escritor. As lembranças são avivadas com tanta dureza e atualidade que não parecem adstritas apenas à experiência de prisioneiro, mas à própria situação de prisioneiro no país sitiado no início da década de 50. O abismo cultural entre a URSS e o Brasil merecem detidas e frequentes comparações do viajante, a cultura soviética percebida não só em Moscou, mas em parques temáticos, escolas e fábricas. A comoção também frequente atinge Graciliano, que a repassa ao leitor de sua *Viagem*. Sendo contrário a qualquer privilégio classista e avesso a mistificações do imaginário, Graciliano Ramos faz aqui uma lúcida análise das sociedades que excluem o trabalho como valor social equânime, embora não se assente com os elementos de uniformização do realismo socialista. Desmascara em si mesmo hábitos burgueses, não ignorando que para mimetizar a alma russa “seria preciso que eu tivesse alma igual” (Cit., 140) e seu complexo de cáctus certamente não lhe subsidiaria o temperamento eslavo. Com isso o escritor desmonta simplificações comportamentais e analogiza seu sentir profundo, como um Fabiano: “Filho do Nordeste, bárbaro, afeito às compridas estiagens, à sede, à fome, às fugas periódicas, não me convenceria da existência de princesas, metáforas, sem dúvida, vistas em romances para embromar-nos” (Cit., 143).

Cioso de seus deveres de militante, ademais crente fervoroso na revolução que “modificara a natureza humana” (Cit., 173), apesar da honestidade de seus propósitos, talvez por eventuais artigos nos jornais descrevendo suas impressões da *Viagem* que só se publicaria anos depois do falecimento do autor, Graciliano acusou alguns golpes. Assim relata: “Meses depois, no meu país, homens sagazes e verbosos censurar-me-iam a ignorância a respeito da União Soviética. Tinham os guias exibido coisas necessárias à propaganda, e eu, ingênuo, acreditava nelas” (Cit.,

173). Um áspero Graciliano Ramos responde por meio da sátira escarmentosa. Seus críticos, “sem nunca ter ido à URSS, explicar-me-iam, generosos, horrores medonhos: trabalho forçado, enxovias horríveis, fuzilamentos diários (...) Os transeuntes eram impostores, a serviço da polícia. As fábricas, as escolas, os palácios de pioneiros, tudo logro. Venenos do socialismo”. Sobre as masmorras soviéticas: “não as percebemos porque estamos hipnotizados, mas da América são vistas perfeitamente” (Cit., 174). Ouriço cacheiro, o viajante se percebe reconhecido à cultura, ao conhecimento de costumes de outros povos, aprendendo com a Sra. Nikolskaya que, “com o beijo, o homem [eslavo] quer dizer que entrega a sua alma inteiramente ao amigo” (Cit., 180). O Graciliano Ramos melancólico e lírico que sai de sua *Viagem* encontra-se com amargas reflexões gracilianas sobre a *democracia dos patifes* no Brasil. Suas últimas impressões não escapam ilesas da comparatividade entre regimes distintos:

Como é possível haver essa gente num país onde se aboliu a propriedade? Ora essa! Possuímos roupas, móveis, livros, objetos de arte, às vezes caros e furtáveis, e, nas multidões festivas, longos dedos ágeis podem facilmente invadir-nos os bolsos, levar-nos a carteira. Não estamos no paraíso mencionado com ironia besta na imprensa rica. Os ladrões arrogantes, prósperos, eficazes na política, dominadores nos bancos, na indústria, no comércio, desapareceram, mas restam, sem dúvida, gatunos pequenos, vagabundos insignificantes, a democracia dos patifes. — “Belezas do individualismo.”

(Cit., 184)



Por fim,

Afastarmo-nos, o quanto possível, do determinismo biográfico na análise da obra de Graciliano Ramos foi nosso intento neste estudo. O próprio Graciliano se incumbiria de desanuviar essa tendência de aferição crítica em trecho de seu discurso, agradecendo a homenagem pelos 50 anos de vida, em 1942: “Não sou Paulo Honório, não sou Luís da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por exhibi-los sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita”.

Ao determinismo impressionista, insuficiente para conferir valores à obra por meio da vida do autor, opomos uma universalidade humana percebida em Graciliano e que comprova o grau intenso de verdade artística que se estende tanto mais se intensifique a fidelidade do artista ao cosmo nordestino e à multiplicidade de seus valores a partir dos tipos criados. Dizendo “Eu não sou um só”, Graciliano resumiria a pluralidade de sua obra, testemunhando a tanta coisa que há na vida individual que não só interessa a um único indivíduo. O aproveitamento artístico da experiência humana é o que valida a obra de arte, que apreende tanto da biografia autoral, quanto da suma (e soma) de nexos universais na comunidade múltipla. Por isso não procede a redução psicanalítica de recuo

à infância para justificar os conflitos da personalidade e responsabilidade criadoras.

A grandeza dessa obra, na singularidade da sua diferença e sua síntese, estaria ajustada ao que dela disse Floriano Gonçalves: de que “a personalidade humana é também elemento de construção (...) o objetivo final do romance é traduzir a síntese dialética da unidade dos contrários homem/natureza (...) e a marca particular do romance, como obra de arte, estaria em conter uma solução estética na síntese que traduz o comportamento humano”⁴. Vinculados dialeticamente à recepção estética, ficção e memória, ensaio e crônica de Graciliano Ramos redimensionam-se e ao autor pelo cotejo metacrítico, ou seja, pela revisão (vale dizer: revisitação) dos muitos discursos da obra e sobre a obra, avaliando tendências e comportamentos do escritor, da escritura e da crítica, esta, especialmente, em função dos distintos caminhos apontados por Eunaldo Verdi em seu *Graciliano Ramos e a crítica literária*, com o qual dialogam algumas conclusões aqui expendidas.

A tarefa da crítica, em certa medida, foi facilitada pelo próprio ficcionista que, comentando seu ofício sob o crivo de um contínuum intrínseco de pouca valorização e rasa autoestima, abriu as trincheiras para uma sequência de análises concentradas no autor tornado mito quase anedótico. Com exceção de uma sistematização dialética feita por uns poucos, cujo método se baseou na investigação dos trunfos estéticos da obra de Graciliano Ramos, a maioria dos analistas se debruçou nos elementos exteriores, deixando escapar (até por inércia) os bons frutos da crítica de valores estéticos da obra em si mesma. Eunaldo Verdi, no livro citado, em importante

⁴

Apud VERDI, E. (1989, p. 156).

trabalho de inventário e levantamento estatístico das obras de Graciliano Ramos estudadas por comentadores brasileiros, constatou a existência de 193 pequenos ensaios, número que decai, em razão da quantidade de publicações repetidas, para exatos 177, salientando a obra em seu conjunto (33), de natureza biobibliográfica (27), de abordagem específica (22 sobre *Vidas secas*, 21 sobre *São Bernardo*), sobre as memórias com apontamentos autobiográficos (35) e o número restante entre ensaios metacríticos e historiográficos, incluindo as reportagens, entrevistas e resenhas.

Desse total, 4 estudos são sobre *Caetés*; 21, *São Bernardo*; 6, *Angústia*; 22, *Vidas secas*; 8, *Infância e Memórias do cárcere*; 6, *Insônia*; 1, *Viagem*; 1, *Linhas tortas*; 4, *Viventes das Alagoas* e *Alexandre e outros heróis*; 1, *Cartas*; e 1 estudo sobre a tradução de Graciliano Ramos ao livro de Albert Camus, *A peste*. Eunaldo Verdi salienta, com extraordinária precisão, a vaga impressionista da crítica a conduzir boa parte desses estudos. Declara o estudioso que “a insistência com que a biografia e as memórias são tratadas denuncia um interesse maior pelo anedotário biográfico e pela psicologia do autor do que pela forma artística de suas obras literárias” (Cit., 57). Tal demonstração tendenciosa acaba reduzindo o interesse pelo autor e por quem o estuda. E o pior é a conclusão a que chega Verdi: “a visão de conjunto, biografia e memórias (...) correspondem a mais da metade da fortuna crítica arrolada” (Cit., 57).

Face a essa característica lacunar dos estudos, em que preponderam modelos mecânicos de biografismo — filão que parece desdobrar-se ao infinito do anedotário, injustificando a importância de Graciliano Ramos e compelindo sua obra a uma visão esquemática — não nos parece apropriado apontar caminhos de renovação dos métodos críticos nem rasurar-lhes os equívocos de interpretação.

Contentamo-nos em buscar nossos próprios caminhos — se não melhores, pelo menos levando em conta a recepção crítica à obra de Graciliano com base na síntese dialética dos elementos homem/natureza/cultura, a arte narrativa concebida e percebida esteticamente. Em Graciliano a síntese é o estilo, que nucleariza a luta (e o sentido dela) contra as estruturas de opressão. Sua obra é elogio estético (e da consciência humanista) à rica complexidade da trajetória humana crivada de desequilíbrios e nem por isso destituída de valor e interesse.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA ATIVA

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 27.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Angústia*. 32.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Caetés*. 22.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Cartas*. 6.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Cartas de amor a Heloísa*. Rio de Janeiro: Record, 1994,

_____. *Infância*. 22.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Insônia*. 21.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Linhas tortas*. 11.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Memórias do cárcere*. 17.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *São Bernardo*. 45.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Viagem*. 16.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Vidas secas*. 57.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

_____. *Viventes das Alagoas*. 16.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

SOBRE GRACILIANO RAMOS

ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMADO, Jorge et al. *Brandão entre o mar e o amor*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.

BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CANDIDO, Antonio. "Apresentação". *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

_____. "Ficção e confissão". RAMOS, G. *São Bernardo*. 10.ed. São Paulo: Martins, s.d.

_____. "Os bichos do subterrâneo" in: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *Literatura e sociedade*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

COUTINHO, Afrânio (Dir.) *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

_____. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986. v. 5.

COUTINHO, Carlos Nélon. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1977.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN, 1992.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1969.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

_____. *O romance brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

MALARD, Leticia. *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo (1916-1945)*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969. Col. A literatura brasileira, v. VI.

MELO, Virgínius da Gama e. *Estudos críticos: Zé Américo/Freyre/Zé Lins/Graciliano*. João Pessoa: UFPB, 1980.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de...* 2.ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969.

PÓLVORA, Hélio. *O espaço interior*. Ilhéus-BA: Ed. da Universidade Livre do Mar e da Mata, 1999.

_____. *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____. *Itinerários do conto*. Ilhéus-BA: Editus, 2002.

RAMOS, Clara. *Cadeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

O ROMANCE DE 30 no Nordeste. Eduardo Portella et. al. Fortaleza: UFC, 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor*. Rio de Janeiro: 1965.

SUPLEMENTO CULTURAL do Jornal *A Tarde*. Salvador, 16/9/2006, p.12.

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix/Brasília: MEC, 1979.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ASSIS, Machado de. *Crônicas/Crítica/Poesia/Teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961.

GRAMSCI, Antonio. *Cartas do cárcere*. Sel. e trad. Noenno Spinola. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. 2.ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.



IMPrensa UNIVERSITÁRIA

IMPRESSO NA GRÁFICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ - ILHÉUS-BA