

A figura da grade¹

Marcos Falchero Falleiros

Resumo O conflito entre sujeito e mundo em Graciliano Ramos aparece na figura da grade: seleção e combinação, claro e escuro, categórico e impressionável, linguagem de fotograma e sistematização marxista.

Palavras-chave Graciliano Ramos, literatura e marxismo, cinema e literatura.

Abstract *The conflict self versus world in Graciliano Ramos appears in the image of the grating: selection and combination, light and dark, categorical and impressionable, photogram language and Marxist systematization. **Keywords** Graciliano Ramos, literature and Marxism, cinema and literature.*

o ponto mais alto da tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou

[Alfredo Bosi]

1 Existe uma sensação anterior a qualquer esclarecimento da teoria: o discurso *construído* é resultado de uma dificuldade da fala e, por aí, é também resultado de uma dificuldade na escrita. A fala não sai, e a escrita, recolhida num tempo de solidão, é montada: peça por peça, os vocábulos são vistoriados “verticalmente” pela significação dicionarizada, que se impõe, e a gramática vigia a ordenação “horizontal” do contexto.

A linguagem é a grade entre o sujeito e mundo, desenhando com a mancha *tipográfica* de seus textos a seco um contorno de prisão e proteção, em cujo fundo escuro se encontra a autoria: ir ao dicionário é uma das formas de estancar a fluidez do discurso, que carrega, na embrulhada do contexto, gato por lebre, e a intenção a-histórica da gramática quer se sustentar na lógica de um logos primordial. O discurso construído é *desconfiado*. A escrita será a atividade preferida do falante enalacrado, sua via de relação, apoiada na atitude *lógica*, que carregará em sua síntese a superação de sua antítese: “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém”: o provérbio, episódio de desentendimento enjoativo do menino Graciliano quando procurava descobrir quem era o “Terteão”², conformou seu destino na afirmação como escritor e no estilo econômico — e correto, até nas mesóclises, como por vingança dialética e dominação lógica sobre o desentendimento.

Em *Infância*, a autoria mostra sua hereditariedade na figura do avô paterno, Tertuliano, o falido da família, que “desperdiçava tempo em miuçalhas”: “Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam”. O avô fabricava “urupemas” — cesto, *peneira* de taquara — :

Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam velas tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perse-

1 Trata-se de passagens retomadas da dissertação de mestrado *A retórica do seco*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). FFLCH-USP

2 RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.111.

verou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.³

“Fibra”, “tecido”, “caprichoso”, “honesto”, “executou”, “fortes”, “seguras”, “rijas e sóbrias”, “meio de expressão” ilustram bem a concepção que Graciliano tem de seu próprio fazer literário. E “plágio” trai a preocupação do sertanejo que observou primitivo, folheando romances, como se fabricava um troço daqueles.

Arrisca-se a aproximar do movimento fechado, sem saída histórica, do estruturalismo e do positivismo da razão instrumental, a *vontade-de-ordem* racionalista da obra cuja gagueira existencial, sentindo-se como um *cogito desolado*, desenraizada por um mundo hostil, manifesta em sua economia organizatória uma *vontade-de-justiça*. A razão reificada, fechada sobre si mesma, escória positivista da Ilustração, é a que Horkheimer⁴ considera como um relógio abstraído da história, a rodar eternamente sobre si mesma, satisfeita e obtusa. É o estado de expatriamento de suas raízes históricas, humanas, que a impede da visão recuada de si mesma. A razão instrumental, tecnicista, pragmática, vai contente assim até o momento em que pergunta, como Paulo Honório depois de todas as suas conquistas em *São Bernardo*: “Pra quê?”. É com o impulso dessa pergunta que Lukács viu o *romance* nascer, sob “a forma do desterro transcendental”⁵. Nesse estado de desterro, o romance surge e tende, em sua busca de sentido, para o recolhimento dos destroços através da *ale-goria* e da *para-nóia*. Articulando-se pelo esquematismo geometrizarante do trabalho de ficção, o cogito desolado de Graciliano Ramos se relaciona com esses aspectos, tanto ao afirmar sua modernidade através da eliminação das brumas mistificantes do ornamental, quanto na vontade de aderência plástica e descritiva da objetividade. Sobre a presença pungente e interrogativa do sujeito no estilo, entretanto, a obra dialeticamente supera os riscos do positivismo, carregando consigo as suas marcas.

○ autor fabrica contextos e o sentido fica no escuro das lacunas, resultado de uma composição árida, alcançada com dificuldade, como se partisse de um sujeito diluído no agramatiquismo em que “o contexto se desagrega”, “um monte de palavras” surge num “estilo telegráfico”, depois de desaparecerem as “palavras

3 Idem p.23.

4 HORKHEIMER, Max. *O eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

5 LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

dotadas de funções puramente gramaticais” — conjunções, preposições, pronomes, artigos — como se o *mundo* eliminasse o sujeito, e a palavra permanecesse nele como “a única realidade lingüística preservada”⁶. Assim, a fisionomia a seco da obra aparece como a resolução de um *quebra-cabeça*, a que o autor tivesse chegado como um *afásico*, segurando peças sem sentido: “Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de araras, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes” — são as peças. “Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Padre Atanásio” — é o contexto.⁷

Como ocorre entre orações coordenadas, assindéticas principalmente, ou com os homeoptotos — listagem de verbos e termos de mesma situação gramatical — sua expressão articula-se assim: é entre escuros que o autor deixa, sem trazê-los à tona, os elos que plasmassem a inteireza do real: sujeito único, que, do escuro da sala da consciência, projeta cenas nítidas de filme, como se operasse a *montagem de fotogramas*. Na economia que cria o aspecto de *mosaico* das peças coordenadas, tudo vem subordinado à presença oculta que o estilo põe às claras: ele é o homem: “freqüentemente me surgiam na alma sulcos negros, hiatos, e as idéias se embaralhavam, a fala esmorecia, trôpega” — confessa o prisioneiro de *Memórias do cárcere*, desentendido com o mundo que lhe apresenta a bondade e devoção de seu carcereiro Capitão Lobo oferecendo-lhe consolo e ajuda.⁸

2 O entusiasta de *Linhas tortas*, ainda jovial, exclamava retalhos:

Eu adoro cinema. Gosto dos automóveis, dos passeios de barco, daqueles terríveis e invariáveis castelos com subterrâneos, dos lugares escusos onde os ladrões se reúnem, mascarados, depois de haverem passado pela complicação de uns corredores sombrios que têm alçapões traiçoeiros e veios de água a cantar. Admiro as florestas da Índia, os palácios exóticos, os ritos bárbaros do Oriente, todas as cópias dos velhos carpetões que o Júlio Verne pregou à humanidade.⁹

6 JAKOBSON, Roman. “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985, p.53.

7 RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p.44.

8 Idem. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1985, v. 1, p. 109.

9 Idem. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p.28.

São pedaços de película em cortes contrastantes de claro e escuro. Vindo do sol crestante, seu estilo conhecerá esse contraste sob viés agônico: “A catinga amarelcera, avermelhara-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas”¹⁰

A birra com os terríveis e invariáveis enredos do cinema tem como contraparte a intenção de estruturar cada uma de suas obras com resoluções intrínsecas. A formação do autodidata, que principalmente o romance do século XIX lhe propiciou, e a forma apreendida pelo “cinemófilo” farão as assimilações intertextuais serem refabricadas de maneira fechada às próprias necessidades internas, sempre presas, entretanto, a um único processo básico: *tomadas*, peças, jogo de trechos, como na economia da *terra seca* nordestina, que se contrai em rachaduras de “sulcos negros”: primeiro, um ensaio de romance que na verdade tematiza a frustração do autor iniciante, ansioso por uma saída para a latência de seu projeto literário: *Cae-tés*, metaliteratura, onde ocorre a composição de um livro dentro do outro, uma exterioridade pura posta no presente do indicativo, em corte com a interioridade do narrador. A conceptualização marxista, quando afinal explicitada na construção estética para a inauguração do grande autor em *São Bernardo*, traz trechos de presente fixo escuro em cortes com o passado claro, em sucessão de quadros rápidos ou pausados, alternando pragmatismo e reflexão. Em *Angústia*, temos trechos recortados em presente, passado e pesadelo, orquestrados por um mecanismo preciso, acordado e bem dirigido de associação de idéias, balizados pela recuperação inicial da consciência e o seu desmanchar vertiginoso, mas em ritmo esquemático e construído com pedaços de trechos. Em *Vidas secas*, serão quadros isolados no silêncio deserto de consciências rudimentares, visitadas pelas asas do desejo ateu de um anjo da história, que os acompanha ansioso até o limiar da proletarização. Esgotadas as possibilidades de ficção com o enfoque sistemático das três classes sociais — o *burguês*, o *pequeno-burguês* e o *proletariado* — o espírito utilitário busca na memória voluntária, como materialista histórico, as *razões da autoria* em quadros de trauma impressos a choque na pouca alegria do menino de *Infância*. E em *Memórias do cárcere* reconstrói doloridamente o quadrilátero das grades, cada volume com cerca de trinta capítulos simetricamente enquadrados a partir da vivência do “estrangeiro”, observador preciso e desiludido, distendendo sua economia na composição minuciosa das *conseqüências históricas da autoria*.

10 Idem. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1971, p.104.

A vontade de aderência ao real revelada na admiração pelo cinema aparece também no motejo juvenil do cronista de Palmeira dos Índios, quando fala sobre o vínculo cinema-amor, do claro da tela e do escuro da sala: “Ensina com rapidez e, o que é melhor, faculta os meios de pôr os ensinamentos em prática. Nenhuma inteligência obtusa será inacessível a tão claras lições”¹¹ Mas a rapidez e a clareza são vistas como magnetizantes numa atmosfera de namoro no escuro oposta à do didatismo pelo distanciamento, como o de Brecht — o que não deixa de ser sugestivo para se perceber a especialidade de Graciliano. Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”¹², Walter Benjamin vê no comportamento irreverente e à-vontade das massas barulhentas no cinema um estado promissor ao materialismo histórico e à revolução, em contraposição à sacralização da arte-pela-arte, que viabiliza ao fascismo a submissão do proletariado à estetização da política. Benjamin propõe, aliando-se a Brecht na estratégia da desaturação e do distanciamento, que o comunismo dê a resposta com a politização da arte. É o que fez pelo avesso Graciliano, com sua obra não-distanciada e retraída de um didatismo doutrinante, dando ao século uma resposta fundamental às aporias da arte engajada. **A**derência ao concreto e “série de tomadas cortantes”¹³ movem-se pela vontade de eliminar a dupla articulação da linguagem, substituindo-a por uma imediatez icônica, numa direção atravessada pela presença subjetiva em monólogo interrogativo, escolhendo os sentidos e organizando as imagens. Com o filme *São Bernardo* (1973), Leon Hirszman pôde construir uma obra à altura do romance porque “encontrou o filme pronto no livro”, como contou na época à imprensa¹⁴, sabendo articular, na tradução da letra para foto-e-som, o “contar” com o “mostrar” Usou, pois, o mesmo modo aderido como Graciliano “descreve” a “narração”, cujo trabalho plástico e construtivista com a linguagem, de tão detalhado, faz figurar o ressecamento na tipografia de suas páginas. Paulo Honório permanece num presente assentado, escuro, em submersão ao passado claro, que, vindo à tona, com toda a nitidez cinematográfica, transforma o passado em presente vivo.¹⁵ Como

11 Idem. *Linhas tortas*. Op. cit., p.26.

12 Cf. BENJAMIN, Walter, T.W. et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).

13 Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 452.

14 Agradeço a informação a Francisco Mariutti, provinda da série recortes do Arquivo Graciliano Ramos (IEB/USP).

15 Cf. MOURÃO, Rui. *Estruturas*. Belo Horizonte: Tendência, 1969, p. 76.

toda a obra principal de Graciliano, na verdade organicamente articulada — três romances e duas memórias — também *Angústia*, “caos organizado” em “tempo tríplice: realidade objetiva, experiência passada, deformação voluntária”¹⁶, é um romance pronto para o filme e a montagem cinematográfica, como, por exemplo, no delírio final, construído em meio a imagens retrospectivas prontas, que indicam, assim, que o filme deve ser feito com a repetição de pedaços de fita de momentos anteriores.

Mas os recursos da literatura ultrapassam o cinema em branco-e-preto de seu tempo pela presença constante dos adjetivos de cor: “A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas”, “O vôo negro dos urubus fazia círculos em redor de bichos moribundos”, “o soldado amarelo”, “o telhado vermelho da serraria”, “Os paus d’arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos”, “era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados”, “um deles vestia farda vermelha e azul como os do andar térreo, mas com listas de galões amarelos nos punhos”. A *literatura cinematográfica* de Graciliano Ramos, recortada e nítida como a foto e aderida ao real cromaticamente, deve ser filmada em cores.

Vê-se que, se uma recepção provinciana e espantada do cinema pôde se reverter em assimilação bruta desses procedimentos — como até mesmo a forma do romance para o autodidata — em Graciliano ela radicalizou-se em refinamento de vanguarda desafetada, brutalista, primitivista, inserta na modernidade com a qual não tem de fato convivência efetiva, uma vez que seu ambiente de origem é o da “estrutura material e moral da província onde capitalismo e desequilíbrio são sinônimos perfeitos”, no dizer de Alfredo Bosi ao refletir sobre a modernidade de *Angústia* em contraste com a dos paulistas de 22:

Não cabia na consciência de Graciliano, nem no melhor romance de 30-40, tematizar as conquistas da técnica moderna ou entoar os ritos de um Brasil selvagem. O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos: por outro lado, sofria de contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica.¹⁷

16 Cf. CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1971, p. 108.

17 BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 123.

A auto-ironia em *Caetés* abala a aderência à película. O jogo externo da forma, moderno, mas de teatro de província à *la clef* em contraponto cortante com a interioridade do narrador, nem por isso deixa de introduzir na figuração do enredo o cinema como elemento marcante do cenário, um traço de modernidade em meio à jequice eciana. Longe de querer entoar os ritos de um Brasil selvagem, a nulidade de “Caetés”, que João Valério vai escrevendo durante o romance, é alçada a símbolo da nulidade de *Caetés*. Nem romance histórico, nem romance naturalista, os dois se cruzam no beco-sem-saída em que são abandonados no vazio, com um toque *avant la lettre* e sertanejo de existencialismo. O enredo bovarista do adultério enjoa e mostra-se batido pelo cinema, e a incompetente historiografia acadêmica do primitivo em tanga alinha-se com os provincianos de cuecas. Atravancado, *Caetés* traz, teatral, o aviso de que espera, sem saber, que *primitivo e moderno* se unam na solução cinematográfica e antitética do capital em *São Bernardo*, sob a concepção subjacente do marxismo independente do autodidata. Sem atitude programática e desdenhando matutamente as novidades modernistas do Sul, a imago da urupema e o entusiasmo do adolescente pelo cinema serão elementos formadores do pragmatismo modernizante para compor a obra sob a *sóbria e vigilante mimese crítica*.

3 Os quadros articulados como fotogramas sobre o escuro de *Infância* revelam a história e o estilo de sua literatura antiproustiana, construída no plano racionalista de uma consciência acordada que opera laboriosamente a memória voluntária. A obra de expressão direta abomina “comos” comparativos e divagações metafóricas, em busca da imediatez nítida e cinematográfica da cena.

Proust estrutura o processo da existência por meio de uma vertigem de rodopiar lento, para que a mutação do processo revele estruturas, através das similaridades — dos “comos” — que o tecido do texto vai compondo ao modo de leis da existência humana e sentido da vida. A obra pronta assemelha-se ao momento de sua preparação, um bastidor frontal posto em recuo dissolvente da consciência rememorativa até a boca de seu próprio presente gráfico, que, segundo o escritor, ultrapassa a pobreza da topografia realista positiva, tal qual a dos irmãos Goncourt: em Proust há o processo (movimento, existência, autoria) da estrutura (forma, leis da vida, obra), ao invés do caso oposto em que se situa a obra de Graciliano Ramos, sem bastidores visíveis, passada a limpo — objetivada: a estrutura (cristalização, literatura) do processo (escoamento, história).

Se Graciliano assim sugere estabilização positivista, contra a interpretação de sua obra pelo prisma paralisante do pessimismo, do eterno retorno, da resignação — leituras que sua rigidez estrutural provoca — convém lembrar que seu empenho na fixação de quadros em que latejam conflitos, na direção oposta à da literatura bergsoniana, filia-se ao racionalismo cientificista, que, se resultou em determinismo, naturalismo, positivismo, estruturalismo, teve, entretanto, arvorada desse mesmo tronco epistemológico, a réplica dialética do marxismo: mapeamentos para intervenção humana na história elaborados pelo socialismo “científico”

Diz Hauser sobre a relação inextricável entre cinema e modernidade, tempo em que o mundo intelectual do homem está “imbuído da atmosfera do presente imediato”, como na Idade Média era “o outro mundo”, e, na Ilustração, “o futuro”:

A técnica do drama não permite ao autor retroceder a cenas passadas no curso de uma trama que se desenvolve de modo progressivo e inseri-las *diretamente* no presente dramático: isto é, só recentemente passou a ser-lhe consentido isso, talvez por influência imediata do cinema, ou sob a da nova concepção de tempo, familiar também a partir do novo romance.¹⁸

Hauser atribui a “qualidade rapsódica” ao sentimento de “simultaneidade” dos tempos modernos, que o cinema condensa em sua “revolucionária técnica das imagens que mudam continuamente, que brilham e se apagam como relâmpagos”, tal como a desenvolveu D. H. Griffith. A qualidade rapsódica, segundo o autor, comum ao cinema e ao romance moderno, a Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf e Proust, vem de os homens modernos experimentarem “tantas coisas diferentes, desconexas, inconciliáveis”, num mesmo momento ou em diferentes lugares: “é sensivelmente magia cinematográfica quando Proust apresenta dois incidentes que podem estar a trinta anos de distância, estreitamente unidos, como se só houvesse entre um e outro duas horas”¹⁹

Entretanto, é precisamente como antiproustiana que a formalização da obra de Graciliano Ramos se coloca como cinematográfica: inversa à daquele em sua economia. O ponto concreto da diferença pode ser encontrado na ausência de comentários e de desenvolvimento dos “comos” comparativos. A linguagem que se quer

¹⁸ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 292.

¹⁹ Idem, p. 294.

direta, como se lutasse contra a atitude comparativa com birra reimosa, avessa ao “espírito convencional” (Antonio Candido) da ironia insinuante e das citações ao modo de Machado de Assis, parece ser acintosamente antiproustiana na construção de blocos-capítulos de *Infância* — um memorialismo montado pela memória voluntária, que procura a si mesma em seu início, na frase de abertura — “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrado, cheio de pitombas” — dispondo a seguir, passo a passo, em ordem crescente rigorosamente cronológica, quadros isolados pela moldura escura do esquecimento, que funciona como ferramenta racionalizante de anulação do irrelevante ou indizível.

Articulando-se como a tragédia, segundo Aristóteles mais próxima da filosofia que do relato, a retórica do seco de Graciliano, *teórica*, fazendo a obra nascer a partir da interrogação, com sua linguagem crispada no cruzamento da *direção interna da literatura* e da *direção externa do mundo*²⁰, recolhe a ficção e a confissão na direção interna da arte: re-presentação. Expresso na densidade reflexiva e desenraizada de um cogito cartesiano, *judicativa-adjetivante* (ao contrário do estereótipo de sua fortuna crítica e do que o próprio Graciliano pensava ao avaliar seu estilo como não adjetivo) — o “espanto” interrogativo atravessa, assim, o percurso da “necessidade de inventar” à “necessidade de depor” — nos termos de Antonio Candido²¹. O autor-ator²² sistematiza sua obra pela *atitude conceptualizante* do marxista “ilustrado”²³, sem os esquemas fáceis do panfletarismo e do engajamento, perscrutando no “interior” de si mesmo as condições de cada classe, enquadradas no “exterior” da grade social. E isso de modo descendente pela hierarquia das classes sociais, de acordo com a própria situação de classe do autor-ator — e de seu pudor antidemagógico e antipopulista, que não queria se meter a falar do povo sem saber o que se passava na cabeça dos desvalidos — pois a obra se conduz gradativamente para o burguês em *São Bernardo* (1934), o pequeno-burguês em *Angústia* (1936), a proletarização em *Vidas secas* (1938), esgotando sua ficção sob o prisma econômico da pertinência e do momento histórico: a Revolução de 30 para a modernização burguesa, a Inconfidência Comunista de 35 para

20 Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1984, p.77.

21 CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

22 PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos — autor e ator*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

23 Cf. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Op. cit., p. 14.

o voluntarismo pequeno-burguês sem condições históricas de possibilidade, o Estado Novo de 37 para o recalque da proletarização que se expandia. Arma, como vimos, um consistente mosaico lógico e utilitário, emoldurado, a seguir, pelas balizas da confissão materialista-histórica: a gênese da autoria e a sua conseqüência histórico-artística, respectivamente em *Infância* e *Memórias do cárcere*.

Também no retalhamento da obra, unidas cada uma num todo que solda sua individualidade contextual pelo escuro da configuração lógica, o “Logos” do autor se caracteriza por aquilo que Deleuze aponta como processo oposto de *Em busca do tempo perdido*. Sob o título de “Antilogos”, com o qual qualifica Proust, Deleuze, ao falar da oposição deste à atitude lógica, mostra um quadro que, pela condição simetricamente contrária, podemos atribuir afirmativamente a Graciliano:

No logos há um aspecto, por mais oculto que esteja, pelo qual a Inteligência vem sempre *antes*, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei já é conhecida antes daquilo a que se vai aplicá-la: passe de mágica dialético, em que nada mais se faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão e de onde só tiram as coisas que aí tinham sido colocadas.²⁴

Enquanto a vontade de aderência ao real na linguagem de película se atualiza por este mecanismo racionalizante, a busca do tempo perdido em Proust desiste da restauração que plasmasse a representação do *fato* passado, trocando-a por uma *vertigem textual* movente, que prefere jogar com a reflexão lírica do momento enunciativo, em debate com as concepções bergsonianas em voga no seu tempo, que o autor desvirtua ou contesta. Tais devaneios, como se estivessem esquecidos sobre si mesmos, rodam num curso lento em que a matéria da memória vira eixo-metonímia para o carrossel metafórico.²⁵ Trocam o tempo perdido pela literatura. Utilizam a arte para embalsamar no eterno o rodopiar do tempo perdido.

Antonio Candido chama de *transrealismo*²⁶, em Proust, *a visão dinâmica e poliédrica* que se contrapõe ao estilo dos Goncourt, cuja *topografia realista positiva* enforma uma visão estática e plana. Entre o processo e a estrutura, Proust voa

24 DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.104.

25 Cf. GENETTE, Gérard. “Metonymie chez Proust”. In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p.41-63.

26 CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo”. In: *Eurípedes Simões de Paula — In memoriam*. São Paulo: FFLCH/USP, 1983, p.77-9.

como o pombo-correio voa ao alvo — imagem que ele próprio utiliza para qualificar como enganosa a aparência de incorporação voraz descritiva e aleatória que dimana de sua obra. Proust estrutura o processo em mutação vertiginosa, de rodopiar lento, para que em sua própria mutabilidade o processo revele a estrutura. O tempo perdido é recolhido na reflexão emotiva e não só rememorativa do presente textual. Mas ainda que não seja uma incorporação voraz de detalhes do real — como a recepção ingênua da obra de Proust erroneamente interpreta — o resultado é uma profusão de linguagem que guarda a eternidade enquanto arte na estagnação do corpo gráfico, em cujo interior estagnado, entretanto, institui pelo fluxo camaleônico das representações o relativismo do real. Daí, ao contrário do que sugere Hauser, ocorre a incompatibilidade técnica da obra de Proust com a precisão da montagem e a nitidez fotográfica da linguagem cinematográfica. É o oposto da *topográfica* positiva de Graciliano Ramos, cuja literatura operada pela memória voluntária, exteriorizando materialista-dialeticamente o *positivo* “exterior” moldado pelo “interior”, deixou-nos, na economia de seleção e combinação em seu estilo-fotograma de “tomadas cortantes”, obras prontas para a imagem e a montagem cinematográficas.

4 Seleção e combinação trabalham sob estado de agonia demorada e reflexiva para cristalizar a representação literária do *assim foi* em forma de *é assim que é*. Nada de positivista tem, entretanto, essa atitude de base da literatura de Graciliano. Ela é filiada à atitude “científica” da conceptualização, da “análise de conjuntura” do materialismo histórico, que no correr do século marcou o comportamento mental de esquerda até o máximo da caricatura, e cuja postura objetivista não admite ilusões para o momento em que os homens incumbidos da tarefa de fazer a história deverão se libertar do *assim será*. Com aderência e recusa, o *impressionável categórico* é o categórico impressionável, que faz a luz da realidade ser recortada pelos escuros da subjetividade inconformada, para escolher os sentidos e decifrar o real de um mundo desencantado e calculista. Isto é: *categórico*, porque tenta dominar a história miserável que o acua, como Paulo Honório, “indivíduo medianamente *impressionável*” [grifo meu]

A obra de Graciliano, com um didatismo discreto, nasce na hora premente da politização da arte. Sua grandeza é a de não transformá-la em instrumento “a serviço da política”, como diria Luís da Silva em *Angústia*, irritado com o proselitismo poltrão dos “dez mandamentos” de seu amigo Moisés. Também não é for-

malista: a forma se acirra nele dentro de um movimento utilitário que chega ao estético objetivamente como resultado, voltado para o *Inferno*²⁷ dos oprimidos numa atitude despachada, fraterna à boçalidade da *psicologia da gíria* e da linguagem abrutalhada. Sua afetação formal revela mais constrangimento bisonho que intenção estilizante. Ela é resultado histórico, com vocação de resposta popular aos “cultos”, cheia de irreverência e contrariedade, em cujo cadinho se encontram a vivência amargurada do autor solitário, contrafeito, oprimido pela dominação cultural do bacharelismo (e do academicismo charlatão, excludente e mau-caráter), e a história degenerada (persistente) de seu mundo. Seu construtivismo organiza o diagnóstico do mundo a ser superado, com esquemas cuja vontade-de-justiça carrega o tempo em que “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem” (Drummond, “Carta a Stalingrado”).

Guimarães Rosa, como um Quixote livresco, vai ao sertão para trazer o povo para o *Céu*²⁸, recolhendo e elaborando sua miséria com o olhar empático municiado de ressonâncias místicas crentes das esperanças proverbiais do tipo quando-menos-se-espera-Deus-ajuda. O jogo formal que elabora esse diálogo aurático tem uma posição historicamente posterior, reativando a aura que Benjamin viu acabar desde que a obra de arte perdeu sua função ritualística.²⁹

O estilismo nervoso da retórica do seco, entretanto, desaturizado, apresenta um *tom bíblico* sem Deus, quando historia um passado e um presente postos em posição de queda e lamento, como se pode concluir a partir da observação penetrante de Álvaro Lins a partir de *Angústia*: “A prosa do Sr. Graciliano Ramos é moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases”³⁰.

A rebeldia atéia do sacerdote bronco aninha, na *redução* a seco, a aura da *promessa*, quando retalha duro o presente na voz cava de *Angústia*, mesmo que o dilúvio bíblico da revolução dê chabu em 1935 e que reste ao contemplativo, no esgoto final do romance, um naufrágio de letras. Ao invés de sentenciar o mundo pela depressão da forma, como em Lima Barreto, sua fraternidade com o mulato na feroz

27 Cf. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Op. cit., 1988.

28 Idem.

29 BENJAMIN, Walter et alii. Op. cit., p. 10.

30 LINS, Álvaro. “Valores e misérias das vidas secas”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins Fontes, 1971, p.25.

não-conciliação e na inegociável resistência, toma o caminho do endurecimento organizatório do *impressionável*, mas *categórico*. Por isso, no domínio da racionalidade sintática, ele representa menos a “angústia natural presente”, para que, como “historiador da angústia”, possa, mais que sofrê-la, objetivá-la “racionalizada e histórica”, apresentada como um diagnóstico frio para a cura do mundo:

a veridicidade do romance do Sr. Graciliano Ramos é uma realidade estática, não dinâmica. Dinâmica, por exemplo, é a realidade romanesca de Dostoiévski. A do Sr. Graciliano Ramos, porém, nunca será desta categoria, porque ele é um racionalista, um analista, um frio experimentador. A sua raça é a de Stendhal, nunca a de um Dostoiévski. Por isso é que do seu romance se depreende mais a “história” de uma angústia do que a “angústia” em si mesma.³¹

O adolescente parnasiano, “estático”, amigo da sinceridade e simplicidade de Aluísio Azevedo, do “realismo nu” de Adolfo Caminha, da “linguagem sarcástica” de Eça de Queirós³², aficionado entusiasta do cinema, leitor desde cedo dos russos, e, de modo geral, do realismo europeu, nem modernista, nem “post-modernista”³³, o ex-naturalista da juventude pôde, “convertido”³⁴, em tom hierático de Velho Testamento, via marxismo, articular em retalhos uma vigorosa *arte nordestina*, e dar expressão em código alto à retidão tosca das *xilogravuras*, ao materialismo sóbrio e racional que estrutura as *urupemas*, à linguagem brutal e despachada da violência e da submissão, à economia dos estereótipos dos cantadores populares — revertidos por ele nos padrões obsessivos de seu estilo, irmanado a um sotaque popular e regional. É o sotaque da luta pela sobrevivência e do rigor na boca dos secos, que traz a prolação martelada com a mesma precisão de quem pronuncia palavras com o recorte da nitidez ortográfica.

Quando vamos procurar o autor atrás da figura da grade, figura que o estilo seco

31 Idem, p.18.

32 Cf. entrevistas de Graciliano: aos 18 anos para o *Jornal de Alagoas* em 18.9.1910, e na maturidade para a revista *D. Casmurro* em 12.12.1942, citadas por: CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Brasília, 1977, p.133.

33 Idem, p.41.

34 Cf. “Conversão do Naturalismo.” CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963, v.5, p.2447.

desenha na configuração tipográfica de suas páginas, encontramos no fundo escuro o prisioneiro da linguagem, com o olhar de dúvida dolorido e as mãos agaradas às letras:

De todas as imagens de Graciliano Ramos, a mais familiar aos que o conhecem é a de um homem rude, preso diante de uma escrivaninha, escrevendo em folhas de papel almaço as suas histórias. Toda a vida desse sertanejo parece ter sido passada num cárcere, e mesmo quando se libertou da infância cruel, a descoberta da vocação literária — que só se firmaria em toda a sua plenitude aos quarenta anos — seria para ele uma nova prisão, que ele carregaria para onde fosse. A prisão das palavras, a libertação convertida num ato de punir-se e de punir.³⁵

eis a imagem de Lêdo Ivo. Também Antonio Candido viu o modo de Graciliano encarar “a força de luz e treva” da vida.³⁶ “Trevas luminosas”: formula o prisioneiro ao entrar no porão do navio *Manaus*, quando com o chegar da noite viu lâmpadas penduradas no teto baixo: “Idéia absurda, que ainda hoje persiste e me parece razoável: trevas luminosas”³⁷ O oxímoro posto entre a amargura do vencido e as crenças revolucionárias de seu tempo revela a força dialética de um artista capaz de configurar a vivência de seu momento histórico sob a forma da grade de uma *realidade empedrada*: mapeamento posto no ponto, para a explosão.

Marcos Falchero Falleiros é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal. É autor da tese de doutorado *Ingenuidade e brasileiro em Manuel Bandeira* (USP, 1995).

35 IVO, Lêdo. “A luz no quarto” in: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.11.1952. (IEB — Arquivo Graciliano Ramos — série recortes).

36 CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1971, p. 124.

37 RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Op cit., p. 124.