

Graciliano Ramos em Tempos de Guerra: os refúgios da revolução literária

Edilson Dias de Moura

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: O início do século XX marca, tanto na História como nas artes, o princípio de transformações profundas em todas as instâncias das sociedades no mundo. Este ensaio discute como foi possível as chamadas *vanguardas* ou o Modernismo estar presente na obra de um autor como Graciliano Ramos, mesmo este tendo manifestado pouco interesse pelos movimentos desta natureza. A resposta, a nosso ver, seria o próprio contexto histórico da produção artística, de qual nenhum autor àquela altura podia prescindir, tampouco não tirar dele suas experiências para a realização de suas obras.

Palavras-chave: modernismo; maquinismo; ponto de vista

Abstract: The century 20 begin's marks a series of historical events around the world what produced deep changes in human sensibility. The *vanguard* or the modernist literature were some theoretical manifestations influenced by those changes. However, even though an writer like Graciliano Ramos never had showed interest for modernism (he was absolutly against those tendencies), his short tales presents many points of contact with vanguard manifest's. This essay proposes to investigate how it was possible, considering the effects of tecnologic advance like an fenomenologic and historical equalizer point of view.

Keywords: modernism; machinary; point of view

INTRODUÇÃO

Pouco ou nada se falou de Graciliano Ramos contista. E se fosse necessário citar, aqui, as menções feitas aos seus contos, estaríamos embaraçosamente obrigados a reverenciar esse ou aquele crítico – supondo que ele demonstre certo interesse pela obra em conjunto sem a perda de relevância que os contos tivessem nessa globalidade. Salvo, portanto, alguma injustiça, o certo é que podemos afirmar que nada há nesse sentido.

Eunaldo Verdi, em seu trabalho *Graciliano Ramos e a Crítica Literária*, publicado em 1989 pela editora da UFSC, aponta essa peculiaridade da crítica, em geral, em abordagem à obra do romancista alagoano. Em quadros estatísticos, Verdi revela-nos, por exemplo, que houve um pequeno interesse pelos contos sim; e assim mesmo, em um universo de 177 estudos, até a data de finalização de sua pesquisa, apenas seis menções foram encontradas. Contudo, posteriormente, ao rever os pressupostos ou refiná-los para uma melhor caracterização das tendências críticas, esse número desaparece, saltando aos olhos os números de 63 trabalhos dedicados à abordagem da obra em conjunto e 30 sobre a vida do autor. Um exemplo dessa via nos é dado no trabalho de Nelly Novaes Coelho: ao lidar não só com a incomunicabilidade no universo do romance de Graciliano, também aponta para a impossibilidade de relações amorosas realizarem-se, fazendo um paralelo do conto “O Ladrão” com o capítulo final de *Vidas Secas*. Apesar de que a estudiosa esteja certa, o conto vai além disso: relacionando-se aos outros textos de *Insônia*, em que as ocorrências ou temas se desenrolam à noite, percebemos algo de programático, em que realidade e aspectos do sonho se entrelaçam e põem em dúvida o que seria o real. Nesse sentido, os contos podem oferecer mais do que imaginamos.

Um dado como este só pode ser alarmante. Ao se tratar de um dos nossos melhores escritores, cujo privilégio de domínio de uma técnica da minúcia, quase ímpar no Brasil, é indiscutível, tais dados apontam algo de bem estranhável no comportamento crítico. O que torna ainda mais discutíveis, senão anedóticos, aqueles traços incansavelmente repetidos sobre o autor e seu estilo (relacionando-se ao fato de que, talvez, nem tenham chegado à compreensão de um número bem pequeno de contos).

A esta altura, três parágrafos dialogando essa perspectiva, em contraste com a inteligência e perspicácia de Graciliano, já é sonoro abuso especulativo. Desçamos das alturas de quais não pretendemos enunciar. Contentando-nos com o que está próximo, dentro de nosso alcance e adequado aos limites de nosso aparelho formal de análise; francamente, não é tarefa simples articular ao estilo da escrita do autor o fato de que ele escrevia de

cueca, bebendo cachaça, tomando café e fumando cigarros Selma. Talvez, nesse contexto, tenha escrito o conto “Baleia”. Mas que dele possamos inferir algo sobre o conto, isso já não seria tão simples. O que é possível sim ter grandes implicâncias nele são eventos históricos, transformações sociais e econômicas; enfim, Graciliano vivia nesse instante da história entre revoluções de toda ordem, desde “nosso pequeno fascismo tupinambá” à Segunda Grande Guerra.

Publicado em jornal antes de tornar-se o capítulo mais célebre de *Vidas Secas*, é também um dos textos, mais tarde, reunidos numa antologia intitulada *Histórias Agrestes*, em cujo prefácio nos conta Ricardo Ramos mais um das estranhas peripécias da vida do pai: ao abrir o jornal e ver seu texto publicado, teria Graciliano lamentado, achando “Baleia” o de menor interesse entre os que enviara à redação. Conta-nos o filho que o autor não comparecera, como de costume, à José Olímpio; tendo mesmo saído de cena durante outros dias. Após “ter imaginado”¹ que o impacto negativo da cadela pensante já houvesse arrefecido, aparecera à livraria. E, na primeira topada que dá com um de seus conhecidos, recebe com surpresa derramados elogios ao conto.

Do episódico ao anedótico não custa nada; e a relação com o famoso casaquinho cor-de-macaco em *Infância* vem à baila. Evidentemente relacionado a escrúpulo excessivo e a uma modéstia levada ao paroxismo. Ora, o que isso nos revela sobre o conto? Nada. Aliás apaga a evidência mais clara de que os contos foram o ponto de partida de todos os seus romances.

Essa advertência poderia soar como puramente argumentativa, justificando a abordagem que vamos adotar na análise dos contos como a mais prudente. Não menos que isso é também o caráter sombrio a que leva o paralelismo “vida e obra” (ou deixado em aberto por ele) que nos preocupa; bastando lembrar dos trabalhos publicados na revista *Cultura Política* do Estado Novo e da enorme dificuldade de estudá-los sem que se resvale para as pressupostas opções ideológicas do autor (todas elas baseadas em fatos episódicos); tornando intocáveis certos aspectos dos textos em função da generalização de uma imagem construída à base da pura especulação biográfica; que, amalgamada à produção artística, deu origem a um nome, Graciliano Ramos, coincidentemente idêntico ao homem Graciliano Ramos.

Reverenciemos a ele, como *ser* autêntico que foi, simplesmente o devolvendo ao seu tempo. E o seu tempo, sua vida, sua obra, não foi algo resumível em algumas linhas, e de onde nos recusamos especular. Mui-

1 A paráfrase destina-se a evitar muitas citações. A idéia de que “ele imaginou” não é nossa.

to provavelmente, em seu tempo, soube, melhor do que nós o faríamos, defender-se dos equívocos; e por isso não duvidamos das palavras, por exemplo, de Otto Maria Carpeaux:

Conheço bem ou bastante as suas convicções (...) Luís Padilha e o judeu Moisés não são revolucionários. Cada vez que o romancista cede à tentação de formular programas de reformas sociais – a professora Madalena fala assim – cai logo na armadilha do seu inimigo mais detestado: o lugar-comum; no caso, o lugar-comum humanitário, da “generosidade”, que o seu crítico mais incompreensivo lhe aconselhou. Certamente, a alma deste romancista seco não é seca; é cheia de misericórdia e de simpatia para com todas as criaturas, é muito mais vasta do que um mestre-escola filantrópico pode imaginar; abrange até mesmo o mudo assassino Casimiro Lopes, até a cachorrinha Baleia, cuja morte me comoveu intensamente. “*Tat twam asi*”. A misericórdia do pessimista para consigo mesmo é tão compreensiva que medita todos os meios de salvação, para deter-se apenas no último: a destruição deste mundo, para libertar todas as criaturas (CARPEAUX, 1978, p. 30).

Há enorme diferença entre ser pessimista e ser ingênuo. E Graciliano não era ingênuo. Os seus romances, contos e crônicas indicam isso; a partir do modo como seus textos estão construídos. Daí afirmar alguma coisa sobre eles a partir de sua suposta pessoa, não o vejo em que nem como poderia ajudar a melhor compreendê-los. Mas ao passo que percebemos que toda a ingenuidade de seus personagens decorre da forma como foram construídos, não há dúvidas de que os textos devem ter a primazia nos estudos, e que apenas eles podem nos revelar, de fato, algo desse autor.

“UM CONTISTA MEDÍOCRE”

São dois os livros de contos de Graciliano: *Insônia*, 1946, e *Alexandre e Outros Heróis*, 1962. Não nos deteremos em datas: sabido que os contos, antes de obterem os formatos atuais, foram publicados em jornais, reunidos em volumes com outros nomes; por exemplo, em 1944 o *Histórias de Alexandre*. Ocupar-nos-emos, em verdade, com o estilo e a técnica empregada nesses contos e o motivo por que não obtiveram as atenções da crítica em geral.

Nossa perspectiva de análise norteia-se pela tese de que a qualidade deles não repousa na perquirição de “um momento significativo e literariamente depurado”, apontados como fulcral ao gênero por Antonio Candido em *Ficção e Confissão*; caracterização mesma ligada ao *conto realista* e que, por falta dela, conduziria o autor a resultados medíocres. Pelo contrário, a realidade em seus contos perde o caráter ordinário da análise factual e ganha relevância o *como se chega aos fatos*. O que, de modo geral,

quando se fala de objetividade e clareza em Graciliano Ramos, revela certo gosto de enveredar-se pelas raias do naturalismo e do realismo sem se perguntar de que tipo de realidade Graciliano nos fala e de que modo a escrita deve-se comportar para alcançar essa objetividade e clareza. Visto que a realidade objetiva, análogamente à escrita, sofre profundos embargos no século XX, não seria possível, ainda que o autor aluda a modelos, escritores e obras do século XIX, que a linguagem antes tida como a mais adequada para fins literários gerais não sofresse significativas modificações. O Modernismo não foi um movimento artístico isolado dos fatos históricos e das profundas mudanças sociais por quais as sociedades passaram. Ainda que um escritor, nesse contexto, nada soubesse dos manifestos vanguardistas e dos movimentos literários, os próprios fatos, o próprio modo de vida, a situação histórica juntamente com todas as mudanças ocorridas, teriam contribuído para que alguns autores reproduzissem em seus textos (o escritor sempre dialoga com o leitor e seu tempo) certos aspectos modernos despercebidamente, mesmo que de modo combativo. É por isso que nem todos os escritores claramente modernistas atingem a qualidade literária que se poderia lhes atribuir apenas pela mimese direta de tal realidade: a percepção de uma nova realidade só é completa, na literatura, com a percepção de mudança lingüística. Assim sendo, ainda que possamos perceber em muitas obras que se está dialogando sobre este mundo novo, isso não é o bastante se a partir de uma linguagem inapta à sua realidade. O Modernismo, que para muitos parecia facilitar a arte, pelo contrário, trouxe-lhe mais complicações do que as dificuldades que o prévio conhecimento de um modelo tradicional traria. A arte, no século XX, tornou-se terrivelmente difícil, exigindo dos autores um tipo de conhecimento ligado mais ao momento de execução (isto é, ligado à percepção do que se havia escondido debaixo do tapete ou se ocultado) do que os à posteriori ou apriorísticos; e os modelos de análises ligados ao passado, facilitadores da atividade crítica, promoveram ambigüidades ainda hoje não resolvidas. Ou melhor, se impuseram de tal modo que a sua permanência não poderia resultar em outra coisa senão o desaparecimento do Modernismo. Uma revolução permanente nas artes exige da crítica também um abandono permanente de seus pressupostos teóricos.

Dado esse contexto de produção histórico, não seria sensato partir para a análise de *Insônia* em busca de “unidade”, “objetividade” e “clareza” sem adequá-las aos aspectos gerais da realidade característicos do século XX. Já no primeiro conto, “*Insônia*”, deparamo-nos com uma identidade de sujeito situado na semiconsciência, entre o sonho o real. E é por esse entremeio que a suposta garantia de realismo e de segurança, conforto,

passa a ser questionada. E não me parece gratuito tal aspecto. Aliás, muito próximo do que Breton defendeu em seu Manifesto Surrealista.

Foi a título muito justo que Freud fez sua crítica ao sonho. É inadmissível, com efeito, que essa parte considerável da atividade psíquica (pois que pelo menos desde que o homem nasce até que morre o pensamento não apresenta qualquer solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo, considerando-se apenas o puro sonho, aquele do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, limitemo-nos a dizer: momentos de vigília) tenha chamado ainda tão pouca atenção (BRETON, 1977, p. 174).

Edilson
Dias
de Moura

38

É preciso notar ainda que nos primeiros contos, até “Paulo”, essa perspectiva “noturna” de perquirição do real será mantida. Isto é, mais da metade do livro se passa à noite, na sonolência e a partir da modorra dos personagens. Algo, pois, de muito programático neste livrinho: a idéia de divisão das perspectivas, levada ao extremo em “Uma Visita”, sugere uma espécie de cubismo do foco narrativo, apagando “o motivo literário factível” e fragmentando-no por meio do deslocamento dos pontos de vista, girando como num caleidoscópio em torno de nada, isto é, de um motivo literário que somente aparece como efeitos coloridos, sonoros e visuais dos pontos de vista. E tudo se passa como se houvesse um “motivo”, uma problematização desse motivo e uma suposição conclusiva ao final do conto. Na verdade, ouvimos e ficamos sem saber de nada, os atores do conto reagem uns aos outros como se tudo corresse perfeitamente bem, dentro da maior naturalidade, como nos contos de Artur de Azevedo ou Machado de Assis, com a diferença de que estes põem seus personagens em perseguição a idéias fixas e claras de modo a desvendá-los enquanto mistérios. Mas isso não se dá na totalidade de contos de *Insônia*; e, enquanto na superfície social tudo vai dando a entender que, sim, há uma realidade coerente, linear, concisa, clara, evidente, os pontos de vista narrativos, em carrossel, provam que não, e que os nexos são feitos miraculosamente, como nos sonhos.

Assim sendo, à mercê mesmo da disseminada idéia de que Graciliano “abominava o modernismo”, não há meios que nos possam levar à compreensão desses contos senão por pressupostos modernos e vanguardistas. Não é exigência do autor, mas sim do texto.

“INSÔNIA”: NO MUNDO DA LUA OU NO SONHO DA VIDA

“Insônia”, conto de abertura do livro que leva esse mesmo nome como título, nos dá bem a idéia que atravessa quase todos os trabalhos aí. Sem mais nem menos, o personagem-narrador é *aparentemente* arrancado do sono profundo, no meio da noite, pela pergunta “Sim ou não?” Esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo e acordou-me. A inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo” (RAMOS, s.d.).

Não é difícil ligarmos a pergunta ao “maquinismo” da “escolha” e ao do próprio mundo moderno. O que, aliás, não passaria do óbvio já que a partícula “como” estabelece a relação de semelhança entre os dois elementos: o primeiro, responsável direto pelo despertar de chofre; o segundo elemento, apontando para a decisão já dada pela pergunta dentro do contexto em que se segue. A questão que vai se apresentar será sobre “o que” exatamente decidir-se. Questão que surge pela falha da máquina cronológica do calendário e dos dias, das horas fixas do trabalho e do sono no universo social. Arrancado, pois, do sono, caracterizado pela “inércia” –, e de qual o “corpo morto”, imóvel, reanima-se na reentrada à consciência –, o narrador compara a pergunta vinda desse lado sombrio e curioso a “Uma garra segurando-me os cabelos, puxando-me para cima, forçando-me a erguer o espinhaço”. A partir daí o estado de semiconsciência começa a se desvelar: ao notar que a pergunta era absurda, não lhe resta outra solução senão voltar a dormir. Isso se o maquinismo não tivesse falhado, isto é, estivesse sincronizado com o tempo do relógio e do calendário: levantaria como de costume como em todas as manhãs. Em Biologia, o relógio *celular* animal ou vegetal é chamado de *cercadiano*, isto é, *cerca de um dia*, e funciona de modo diferente dos relógios mecânicos cuja marcação do tempo é social. O maquinismo, portanto, está fora da sincronia. O personagem pretende dormir, mas não o pode. Ora, apesar de parecer haver escolha em relação à pergunta, só lhe é dado aceitar uma hipótese como “decisão”. E é pelo “decidir-se sobre o quê?” que se vai atingir em cheio o impalpável do mundo real.

Ao concluir, “Mas o desgraçado corpo está erguido e não tolera a posição horizontal. Poderei dormir sentado?”, ocorre a perspectivação da imagem do personagem num estado de sonho: concluído que não pode dormir sentado, estando ele certo disso, voltaria a deitar-se. Mas o corpo não responde ao estímulo lógico. Passa a distinguir os tique-taques do relógio e teme que dormirá sentado. Ora, o tempo aí não é mais do relógio

Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária

social. É o tempo do sujeito, não o do cidadão. É o tempo do sonho, em que dormir se torna ilógico, impossível. Já aí se atingiu o limite máximo das possibilidades.

Esse quadro não nos é dado gratuitamente. É uma possibilidade verossímil de sonho: em que não sabemos que estamos dormindo, ou em que imaginamos que já estamos acordados quando permanecemos dormindo. Damo-nos conta disso por não reagirmos aos estímulos mais lógicos de nossa consciência. Achamos que devemos deitar, mas não deitamos; estranhamos a situação, por haver certa confusão entre sonho e realidade, entre estar dormindo e estar desperto. Tal evento assemelha-se ao sonambulismo. Mas, aí na ficção, é uma forma de representação de um nível de discurso dentro de outro. Ou seja, o sonhar não estar sonhando e transitar entre os dois estados é o que vai possibilitar a comparação. E é o que assombra o personagem e o leva a desejar estar acordado: “(...) levantar-me tranqüilo com os rumores da rua, os pregões dos vendedores, que nunca escuto.” Isso se o maquinismo não tivesse falhado.

Esse encadeamento do sonho dentro do sonho vai tornar-se mais agudo ainda quando a realidade for percebida como apenas plataforma frágil da razão em que nossa consciência se sustenta:

Certamente aquilo [a pergunta] foi alucinação, esforço-me por acreditar que uma alucinação me agarrou pelos cabelos e me conservou deste modo, inteiriçado, os olhos muito abertos², cheio de pavores. Que pavores? Por que tremo, tento sustentar-me em coisas do passado, frágeis, teias de aranha? Sim ou não? Estarei completamente doido ou oscilarei ainda entre a razão e a loucura? Estou bem, é claro. Tudo em redor se conserva em ordem: a cama larga não aumentou nem diminuiu, as paredes sumiram-se depois que apertei o botão do computador (...)

A sensação de estar com os olhos “muito abertos” deriva de que o narrador está dormindo. Tivesse ele, de fato, acordado, os olhos estariam entreabertos, semisserrados. Junte-se a isso o fato de que ele sonha com a realidade: as coisas se mantêm em ordem, a cama, as paredes etc. evidenciando que o lugar do sonho é seu próprio quarto, em que sonha consigo mesmo consciente, tendo sido despertado pelo maquinismo da vida social em desajuste com o seu relógio bio-celular; indo mais além ainda, tem consciência da ordem das coisas no quarto no momento em que apagou a luz para dormir, estabelecendo relação com esta lembrança o fato de que os sonhos distorcem os objetos.

2 Grifo meu, doravante adotado como padrão nesse ensaio.

A sensação de que “os olhos estão muito abertos” decorre da sobreposição das imagens do quarto, coincidindo as duas pela não distorção feita pelo sonho; isto é, não são os olhos que estão abertos, é a imagem do quarto muito nítida, mantida pelo sonho na mesma disposição que a da realidade, que provoca a sensação de que se está visualizando os objetos com os olhos e de que se está acordado.

A ficção da realidade realiza no leitor o mesmo poder ilusório. A sobreposição de cenas mimetizadas do ambiente real leva-no a crer que seus olhos estão mais abertos do que os limites da experiência lhe impõem; sendo que apenas à sua consciência das coisas e pelo prévio conhecimento de seus significados é dada a possibilidade de experimentar as articulações do sentido dos objetos como algo real ou idêntico ao real. Ou seja, o realismo suprime da experiência toda contingência que levaria o leitor a perceber que seus olhos estão fechados, porque pretende prescrever a própria experiência e o estatuto do real. Graciliano encontrou um meio de expor certos pormenores que não entrariam nesse tipo de literatura. A cena, a seguir, nos mostra exatamente isso.

Houve agora uma enorme pausa nessa agonia, todos os rumores se dissiparam, a vidraça escureceu, o soalho fugiu-me dos pés – e senti-me cair devagar na treva absoluta. Subitamente um foguete rasga a treva e um arrepio sacode-me. Na queda imensa deixei a cama, alcancei a mesa, vim fumar.

Nos contos realistas, personagens deslocam-se de um ponto para outro, ou desaparecem num ambiente e surgem no outro como se virássemos uma página de revista em quadrinhos. Não os vemos em toda a inteireza, e este é o segredo de não ser os olhos, mas sim o sentido, reposto pela consciência atuante do leitor, o responsável pela sensação de presenciar a realidade. Mas a artimanha do conto de Graciliano quer revelar os elementos que não aparecem nessa tendência: buscando uma situação na realidade (o sonhar que está acordado) para preencher estes espaços vazios da literatura realista, propõe um paralelo entre a normalidade e absurdo: entre o intervalo em que o personagem transita da cama à mesa, uma série de eventos completamente estranhos ocorre. Essa série representa o *fluxo do pensamento*, possibilitado pelo fato de que o personagem está no próprio ambiente da mente humana. Ora, aí se encontra uma solução para inclusão de elementos no *contínuo espaço/tempo* supressos pela literatura realista: o foguete que rasga a treva, entre o intervalo do deslocamento da personagem indo da cama à mesa, ainda que só pareça ser possível no sonho (surrealismo), também é parte do mundo real: é parte de um contexto ainda maior em que se está inserido, em que num instante em que alguém

perde o sono, noutra parte do mundo aviões bombardeiam cidades e vilas. Ao ter superposto sonho/realidade simetricamente, esse conto mostra que os aspectos ditos reais são da mesma natureza dos do sonho, e que a literatura realista não chega a ser um conto de fadas diante da realidade:

Um silêncio grande envolve o mundo. Contudo a voz que me aflige continua a mergulhar-me nos ouvidos, a apertar-me o pescoço. Estremeço. Como é possível semelhante coisa? Como é possível uma voz apertar o pescoço de alguém? Rio, tento libertar-me da loucura que me puxa para uma nova queda, explico a mim mesmo que o que me aperta o pescoço não é uma voz: é uma gravata.

Ora, é mais aceitável que uma gravata, índice do mundo social, do mundo do trabalho e do maquinismo lhe dê um nó na garganta do que uma pergunta em que se toma uma decisão sobre o nada. Essa perspectivação simétrica dos níveis, da realidade e do sonho, revela que o mundo tido como real não é tão diferente dos absurdos do inconsciente: eles articulam-se conforme a mesma disposição dos indivíduos em aceitá-los razoáveis ou não aceitá-los; pois enquanto num uma palavra ou uma voz poder apertar o pescoço é tido como loucura, no outro os objetos simbólicos ganham vida e nos sufocam também, sem estranhamentos. E a analogia entre a voz e a gravata, que poderia levá-lo à revelação do maquinismo, mostra apenas a necessidade de segurar-se em algo aparentemente palpável, que, no fundo, não difere muito do absurdo. Isso torna a decisão difícil ou pelo menos viciosa: “Sim ou não?” A pergunta, para bem dizer, é diabólica. Ela surge, pela manhã, junto com os feirantes que anunciam seus produtos, com o som dos automóveis e dos transeuntes na rua; põe o cidadão em posição de decidir-se, quando não há escolha. Ela é diabólica porque repousa na necessidade de agarrar-se ao imediatamente aceitável sem que se perceba o inaceitável. É diabólica porque, quando o “maquinismo” apresenta um defeito, e nos põe de pé na hora errada, e no lugar errado da vida, assemelha-se a uma única e forçosa opção, torna-se uma ordem; perde o aspecto de “escolha”. Só há uma escolha:

Desejaria conversar, voltar a ser homem, sustentar uma opinião qualquer, defender-me de inimigos invisíveis. As idéias amorteceram como a brasa do cigarro. O frio sacode-me os ossos. E os ossos chocalham a pergunta invariável: “Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não?”

Isto é, o ser real, o ser homem, não passa da aceitação das regras do mundo social. E o sentido de humano perde-se já que a própria condição humana e suas capacidades de mudar são anuladas pela escolha já feita e

por serem dadas alternativas mastigadas pela rotina. Tão mastigadas que uma opinião é só uma manifesto vazio, os inimigos são invisíveis, assim como a voz que lhe aperta o pescoço num sonho, ou um foguete nazista que cai num vilarejo distante do nosso alcance. As articulações aqui feitas são características do mundo pós-guerra. É com base nesse pressuposto, inclusive, que Walter Benjamin vai defender sua hipótese do desaparecimento do narrador tradicional. Para ele, a utilização dos avanços tecnológicos, na Primeira Grande Guerra, gerou uma nova perspectiva sobre a realidade; os inimigos tornaram-se invisíveis, e o antigo soldado volta para casa mudo, sem histórias para contar (BENJAMIN, 1994). Isso teria sido uma das consequências da revolução tecnológica no século XX.

*Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária*

“O LADRÃO”: NO MUNDO DA LUA, NO MEIO DAS CASAS, NO MEIO DA RUA

43

Como conto de abertura do livro, “Insônia” coordena todos os outros. O sentimento de inadequação do sujeito em certo contexto e a problematização da realidade pelo sonho vai ser invertido no segundo conto, “O Ladrão”. Nelly Novaes Coelho, em seu ensaio *Solidão e Luta em Graciliano*, vai utilizá-lo, como já dissemos aqui, como argumento de sua visão da obra em conjunto, com finalidade diversa da que o conto teria em si. Para ela, o desfecho negativo das ações do ladrão se dera pela necessidade dele de comunicar-se. Mas, após a leitura do conto de entrada, já não é mais possível pensar assim. Eis porque: a narrativa inicia-se com as seguintes observações...

O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua – e tudo vai bem. Pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade.

Ao ter repetido três vezes a informação de que o personagem “pisa como se estivesse na rua”, de “olhos fechados”, temos todas as coordenadas do conto anterior de modo invertido. Enquanto no primeiro o sujeito tem a sensação de que os olhos estão abertos em função dos objetos coincidirem identicamente aos do sonho, aqui temos o sujeito, em função de objetos que não coincidem, apenas inteligíveis no *fluxo do pensamento*, vistos de olhos fechados (ainda que os olhos orgânicos estejam abertos). O erro, agora, e a revelação do maquinismo, se dá pela inadequação do sonho dentro de uma realidade, e que não podem coincidir.

Em verdade poderíamos dizer que os planos desse novato no mundo do crime frustram-se pela sua falta de percepção em distinguir seus projetos dentro de suas respectivas possibilidades de realização. Enquanto aquele que nele sonha intenta um projeto, outro tenta adentrar no mundo do crime, em que, contraditoriamente, não há exatamente louros para coroá-lo como se pisasse na rua: são sucessos impublicáveis, por isso sempre em segredo, que jamais serão revelados, vividos como se andasse no mundo da lua. Daí a “felicidade” o ter desgraçado. O sucesso, nesse ramo, o leva para a cadeia. Por isso o narrador caracteriza as artimanhas do criminoso como indispensáveis e prejudiciais:

O indivíduo a que me refiro ainda não tinha alcançado essa andadura indispensável e prejudicial: indispensável no interior das casas, à noite; prejudicial na rua, porque denuncia de longe o transeunte.

Ocorre que o ladrão que o inicia, Gaúcho, parece ter percebido nele o desejo de coroar-se de uma fama nada adequada para quem quer ser bem-sucedido na profissão do crime: “(...) era bom que ele escolhesse profissão menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão (...)”

Assim vamos acompanhando o assalto, em que, de um lado, esse rapaz imagina o que vai pensar Gaúcho ao narrar-lhe a proeza do crime; de outro, surge-lhe repentinamente, no decorrer da execução do assalto, lembranças da infância, e até mesmo o esboço de um projeto de vida: conseguiria um bom dinheiro, mudar-se-ia para outro lugar e abriria um comércio, onde engordaria contando notas atrás de um balcão. Surge-lhe, a partir daí, insistentemente a imagem de uma menina loura, de tranças e olhos verdes que conhecera na escola. E durante todo o trajeto do assalto isso lhe vai tornando à mente, até o dominar.

Tendo entrado no quarto do casal, proprietários da residência, roubado uma carteira, saindo depois, vai topar com um quarto à meia luz, onde dorme uma moça cujo um dos seios está à vista. A imagem da garotinha da infância embaraça-se com a desta moça; passa a imaginá-la de tranças e olhos verdes.

E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou.

Aqui o narrador assume os fatos que se desenrolam e nos conta as conseqüências do beijo que despertara a moça do sono. O novato mal acredita que tenha tido a audácia de beijá-la. Nem mesmo entende o motivo do que

fizera. Mas o narrador nos dá a dica. Até o momento do encontro com a moça dormindo, esse ladrão novato sonhava; e, após o beijo, o estardalhaço, precipita-se pela escada na fuga:

Acordara aí, mas adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. Teve um sonho rápido na viagem: viu cubículos sujos povoados de percevejos, esteiras no chão úmido, caras horríveis, levas de infelizes transportando vigas pesadas na Colônia Correccional. (...) Despertou agarrado por muitas mãos. De uma brecha aberta na testa corria sangue (...) Um velho empacotado em cobertores gesticulava no meio da escada, seguro ao corrimão. E um grito de mulher vinha lá de cima, provavelmente a continuação do mesmo grito que lhe tinha estragado a vida.

*Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária*

Estranhamente, durante o assalto, estivera, na verdade, no mundo da rua (como nos indicara o narrador, “pisa como se estivesse na rua”), no momento do beijo. Realiza aí um tipo de sucesso que o desgraça. Desperta do sonho e cai num outro. Isto é, os níveis de realidade são sonhos invertidos pela perspectiva do sujeito, e os objetos do mundo objetivo superpõem-se ou não conforme os olhos que os vêem (“anda para bem dizer como se estivesse de olhos fechados”). Para ele não havia a possibilidade de realizar o sucesso amoroso que o acompanhara desde a infância, naquele momento, porque esse projeto só poderia se realizar no mundo da rua, conforme a perspectiva do cidadão regular. E por um momento esse mundo tido como regular o domina como mundo natural do bandido e inverte, conseqüentemente, a chave da realidade, torna-se um sonho da verdade, do qual vai despertar pelos gritos da moça.

Ele já havia experimentado a sensação, anteriormente, de viver duas possibilidades de realidade no café da esquina, onde estivera momentos antes de avançar: “Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua. À medida que avançava a frase repetida voltou e logo surgiu o sentido dela.” Isto é, era necessário pisar no mundo da rua como se estivesse no mundo da lua. Sem perder o domínio das ações superpostas como idênticas *aparentemente*. Ele deveria avançar para o furto como se caminhasse para um lar imaginário, mantendo sempre a realização do objetivo de furtar como único.

Ora, o erro está claramente apresentado. Mas o difícil de acreditar, mesmo para ele, foi ter realizado o ato; ou melhor, o que o levou a realizá-lo? E aí entra o elemento surpreendente do conto.

(...) uma vez que todo nosso equipamento para nos preparar para o futuro provém do passado, é redundante e irônico. Ou seja, somos todos principian-

tes na contingência, porque é a única coisa que podemos ser” (PHILLIPS, 1998, p. 54).

A contingência, ou o que ele não esperava encontrar nos aposentos da casa, era exatamente a memória do que ele próprio era e esperava alcançar na vida. Ou seja, seu projeto não era adentrar para o mundo do crime. Mas, sim, realizar-se enquanto indivíduo comum. A imagem da menina loura, de olhos verdes, representa o futuro que provém do passado; várias vezes a imagem dela, antes de adentrar na residência, pipoca-lhe na memória como *flashes*. A coincidência não é exata entre essa imagem e o que vai encontrar lá dentro. Ou seja, o projeto real não estava no presente, furtar, mas numa realização esquecida, um outro sucesso, conseqüentemente, inadequado ao sucesso do furto.

Edilson
Dias
de Moura

46

“Só do acaso depende” é, naturalmente, uma frase curiosa. Para Proust não há como organizar, não há técnica que garanta acesso ao passado. O passado é revelado por coincidências que, em si mesmas, são insignificantes: um cheiro, uma melodia, um gosto. E não há como saber de antemão qual ou quando pode ocorrer. (...) o passado que está dentro de nós não está ativa e furtivamente planejando sua própria revelação, não está procurando atenção. Nem mesmo (...) está aguardando ser descoberto, embora esteja ali, em algum lugar, “nalgum objeto material”, se tivermos bastante sorte ou azar para toparmos com ele (Idem, p. 46).

Topara com uma moça, cujo um dos seios estava à mostra. E ainda que soubesse que ela não era a menina da escola, isso não foi o bastante para mantê-lo firme em direção ao ideal imediato. Pelo contrário: “O maço de notas, adquirido facilmente, nem lhe dava prazer. Pisou a escada e estremeceu. As razões que o impeliram sumiram-se, ficou o peito descoberto.”

Parece que esse conto, além de mostrar os mundos como sonhos, também aponta no comportamento humano o fato de que andamos tanto conscientes quanto inconscientes das finalidades que nos movem. Ou que, pelo menos, a idéia de que acordados não estamos sonhando ou que sonhando não estamos acordados é bem relativa. Graciliano, provavelmente, intui isso. Está claro que não estava a par das vanguardas; que as considerava absurdas. Mas que de algum modo realizou parte das tendências ligadas a elas, muitos de seus textos comprovam. A semelhança, por exemplo, de alguns trechos desse conto com passagens de *Ulisses* de James Joyce é marcante. Neste, o *contínuo* capitado pelo fluxo de pensamento na narrativa é uma constante. Um exemplo que ilustra a semelhança se dá com muita precisão após o enterro de Dignam, quando Bloom entra em uma lanchonete e enoja-se das pessoas que lá estão almoçando.

O senhor Bloom levantou dois dedos dubitativamente aos lábios. Seus olhos diziam:

— Não está aqui. Não o vejo.

Fora. Odeio gente porca comendo (JOYCE, 2008, p. 222).

O discurso do narrador, a cena e o pensamento de Bloom superpõem-se, mas não coincidem. E quem acompanha esse personagem, de passagem num dia comum, vai flagrá-lo constantemente como quem anda no mundo da lua. Isto é, a totalidade do sentido nas narrativas modernas se dá pela fragmentação dos atos, ações e discurso; a totalidade só se torna objetiva pela dissonância das partes, a partir do que a representação ganha contornos não de realidade, mas de uma presença humana muito viva.

Ora, o que possibilita tal proximidade, quando as experiências são tão distintas e distantes umas das outras? Vem bem a calhar lembrar dois aspectos do século XX que julgamos necessários compreender: o primeiro deles em virtude das premissas vanguardistas a que alguns autores ligaram suas propostas artísticas, como a relativa semelhança do sonho, do fluxo do pensamento, com o real (Breton, Manifesto Surrealista); o segundo aspecto é-nos dado por um estudo do romance moderno, de Erwin Theodor Rosenthal, cujo pressuposto teórico principal assenta-se em que “(...) a nossa realidade insegura e indeterminável (aqui denominada ‘flutuante’) apresenta-se em articulações multiformes. Essas articulações, por mais variadas que se revelem, apresentam espantosos pontos de contato (...)” (ROSENTHAL, 1975, p. 3). Ou seja, assim como o sonho (conforme Freud) é só aparentemente caótico e sem sentido tomado do ponto de vista superficialmente lógico, também a realidade; isso pôs em dúvida exatamente os meios anteriores de representar o objeto da percepção de modo linear, ordenado e claro, sob a perspectiva da linguagem cientificista do século XIX. E Rosenthal apresenta esse quadro a partir de literaturas aparentemente distantes uma das outras, “(...) que permitem se reconheça estruturas de pensamento semelhantes e possibilidades paralelas de conhecimento, relativando consideravelmente as diferenças nítidas existentes entre vivências bem distintas” (Idem).

Evidentemente não se trata de aludir aqui a um epifenômeno. O caso é que o mundo modernizado modifica as relações em todos os sentidos e isso, é claro, não poderia de modo algum não afetar as artes de modo geral. Isto é, o modo de apreender a realidade ora apresentada modificou-se com a modernização, com a automatização do trabalho especializado, em geral, dando novos contornos e possibilidades de experimentação tanto da realidade como do modo de representá-la. Se a realidade ora segura, confortável, do mundo burguês, ordenado e linear bastava até o princípio

*Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária*

47

do século XX positivamente, ela deixa de ser possível após a Primeira e a Segunda Grande Guerra, quando se torna nítido que a máquina, a tecnologia, toma proporções inimagináveis até então. Bastante ver que a idéia de “maquinismo” em função da organização mental, psicológica e social do homem está aí, de cara, no primeiro conto do livro. O que significa que o modelo moderno é o novo regulador da percepção do homem no século XX, independentemente de ter ele se debruçado sobre as teorias de vanguarda ou propostas filosóficas modernas para a arte de modo geral; independentemente de sua concepção de modernidade ser positiva ou negativa.

Curiosamente, mesmo nos romances de Graciliano, em ambiente tão distinto do desenvolvimento tecnológico dos grandes centros, essa característica modernizante foi plenamente possível. O que sugere uma experimentação. E é nesse sentido, talvez, que os contos possam ser estudados e obterem a relevância no desenvolvimento da obra do autor em conjunto. Estudá-los não só pode ser uma atividade estimulante como descoberta, mas também como meio de inquirir visões totalizantes antes tidas como cristalizadas sobre seu autor.

“A TESTEMUNHA”: UM CONTO QUE NÃO CONTA O QUE DEVERIA SER CONTADO⁸

O romance, desde os inícios do século, vem abandonando nitidamente os caminhos da narrativa aprazível de tempos passados, procurando abranger a nova realidade, inicialmente em algumas obras experimentais, e mais recentemente em maior escala. Essa nova experiência da realidade liga-se intimamente a um renovado sentimento lingüístico, que – libertado das limitações do pensamento lógico, científico e da análise factual – se projeta no mundo como possibilidade ou tentativa de uma nova e genuína expressividade (ROSENTHAL, 1975, p. 37).

É notável, senão espantoso, como a crítica deixou praticamente intocados, apesar de poucos, tão excelentes contos. Espantoso porque são, enquanto arte moderna, verdadeiros lotes de exploração de novas possibilidades de análise para compreender os romances. É evidente que abordagens tradicionais limitariam bastante o campo das interrogações; aliás, é notório o embaraço de leitores acostumados à narrativa tradicional ao experimentarem a narrativa moderna; que tenham a sensação estranha de que ela não diz nada, ainda que fale pelos cotovelos. “A Testemunha” de Graciliano é um, por assim dizer, exemplar dessa tendência de, nas palavras de Rosenthal, “tentativa de uma nova e genuína expressividade”.

Gouveia – chamado a depor como testemunha de um crime ocorrido

na vizinhança – é o protagonista desse conto um tanto capcioso. “Como a audiência não tinha começado, (...) conversou um instante com o oficial de justiça”. Arrelia-se. A intimação determinava o início dos trabalhos às dez horas. Chegara pouco antes da hora marcada, mas apenas o oficial de justiça e um servente ali se encontram.

A expectativa inicial é de que se vá narrar a história de um crime, de qual tomaremos conhecimento através dos depoentes, dos acusados, do promotor e dos advogados. Essa expectativa certamente marca uma concepção literária tradicional; que habitualmente seria atendida se estivessemos diante de obra cuja autoria não fosse moderna. E é por motivo desse último detalhe que o típico realismo esmorece. O conto não conta a história do crime, mas a história de um julgamento de crime e de uma intrincada rede de conspiração ou fantasia da verdade. O interesse migra do evento criminoso para o que deveria objetivar com rigorosa prudência tal evento. O que, pelo contrário, vai constituir-se verdadeiro carrossel gestual, pantomímico, da representação da reconstrução da verdade. E a realidade ora posta em cena articula-se miraculosamente: enquanto tudo aponta para o eventual assassinato, o menor gesto, no ar, vai conotar exatamente o oposto. Entramos por ele cheios de expectativas. Saímos estupefatos de como semelhante impropriedade, desarticulação dos elementos constituintes do todo, possa ser de fato coesa e organizada realidade.

Gouveia, na verdade, não é testemunha de nada. E ficamos logo de cara sabendo que ele “(...) Escrevia umas coisas que prometiam gasto de papel. De repente a mulher, perturbada, abriu a porta da saleta: — Acho que mataram o vizinho aqui da esquerda.” Após a notícia dada pela esposa, interrompe a composição de um período, um pouco indiferente à novidade. E como ela lhe repetisse a informação, “(...) erguera-se, chegara à janela, vira ajuntamento na calçada, um carro e a cabeça do chefe de polícia (...)”. Do fato em si fica sabendo mesmo pelos jornais, no outro dia. E, em seguida, espantosamente, apresenta-se ali no tribunal como testemunha da verdade, desconfiado de que tenha dito algo num café que o comprometera.

Entretanto, porque a verdade ou o testemunho não vai sugerir *realismo*, passa a engendrá-la mentalmente a partir dos fragmentos acima presenciados por ele, juntamente com o que lera no jornal. Em síntese, contar a verdade o tornaria réu.

— Estupidez.

Afastou o depoimento que se esboçava, quase todo baseado em noticiários, porque realmente só percebera a multidão, barulho, um carro e frontaria

*Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária*

do chefe de polícia.

E o que vai suceder-se, a partir daí, basicamente, até a leitura dos autos, serão os esforços do personagem para evitar as incoerências que a verdade pura provocaria: “O que vira no jornal não combinava (...), havia na história incongruências e passagens obscuras. Quebrava a cabeça tentando harmonizar as duas versões; como não era possível, resolveu sapear uma delas.”

Acrescente-se ao embaraço do protagonista o fato de que um dos advogados, no imaginário da testemunha, é um seu desafeto. Um tal Dr. Pinheiro. E que o cerimonial do julgamento, perguntas à cerca do nome, profissão, estado civil da testemunha, soou-lhe imediatamente como uma tentativa de humilhá-lo porque o advogado dera um piparote no ar antes de começar a interrogá-lo:

Edilson
Dias
de Moura

50

O inseto levantou os ombros indignado. (Provocação tola: Dr. Pinheiro era um caranguejo.) Torceu a cara, fungou, lá foi escorrendo que se chamava Gouveia, trabalhava na imprensa, tinha trinta anos, sabia ler e escrever. As perguntas desnecessárias constrangiam-no, amesquinhavam-no. Atrapalhava-se (...).

Falavam-lhe do crime agora, mas com palavras antigas, algumas evidentemente mal empregadas, outras de significação desconhecida. Hesitou, e o juiz recomendou-lhe tento. Assustou-se, resolveu bridar a língua. Possivelmente dissera *não* quando era preciso dizer *sim*, e por isso lhe avivam a atenção.

Daí por diante, se havia algum nexos na história, que deveria ser contada, esse nexos foi posto de lado em função de uma concepção de veracidade do relato mais condizente com a ficção do que com a realidade. E ela lembra muito o que Barthes entende como *originalidade* em termos de produção literária.

Um amigo acaba de perder alguém que ele ama e eu quero dizer-lhe minha compaixão. Ponho-me então a escrever-lhe espontaneamente uma carta. Entretanto, as palavras que encontro não me satisfazem: são “frases” (...); digo-me então que a mensagem que quero mandar a esse amigo (...) poderia em suma reduzir-se a uma simples palavra: *Condolências*. Entretanto, o próprio fim da comunicação a isso se opõe, pois essa seria uma mensagem fria, e por conseguinte *inversa*, já que o que eu quero comunicar é o próprio calor de minha compaixão. Concluo que para retificar minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata) é preciso não só que eu varie, mas ainda que essa variação seja original e como que inventada (...) (BARTHES, 2003, p. 18-19).

É curioso que esse conto tenha sido inventado a partir da própria in-

venção da verdade. E não só o Gouveia vai inventar, também o promotor, o advogado e juiz vão engendrando com ele algo que provavelmente convenceu não só à audiência como também a si mesmos. A sensação que fica, afinal, é nada mais nada menos que *a verdade é uma invenção*, que soa como verdade ao se adequar aos ouvidos. Contudo, essa invenção não passa incólume à consciência. Não, pelo menos, pela de Gouveia:

A amolação da audiência entrou-lhe no espírito – o tique-taque da máquina, o chiar dos papéis, as frases antiquadas, os cochilos, o caranguejo enorme levantando a pata enorme. Empalideceu e encostou-se a um muro, tremendo, o coração aos baques e o estômago embrulhado.

O conto termina aí com Gouveia nauseabundo, cambaleando ao longo de um muro, evidenciando que, ainda que soubesse que o tribunal, o júri, fosse “(...) Teatro, palhaçada, tudo palhaçada. Besteira amolar-se, diria meia dúzia de palavras (...)”, a representação o afeta de tal modo que lembra vagamente “O fingidor” de Fernando Pessoa.

Eis aí o motivo de que a realidade, no século XX, insegura, indeterminada, “flutuante”, já não se adequar mais aos modelos realistas, naturalistas e positivistas do fim do século passado. Não é mais a realidade que nos interessa, mas *o como* essa realidade é possível. Daí as considerações de Otto Maria Carpeaux sobre os escritos de Graciliano lhe levarem a distinguir a realidade apresentada como “não deste mundo”: “(...) É preciso destruir o mundo exterior, para salvar a alma. A realidade, nos romances de Graciliano, não é deste mundo. É uma realidade diferente” (CARPEAUX, 1978, p. 30).

EM SÍNTESE

Espanta-nos Antonio Candido considerar “mediócras” contos tão bons. É claro que, entre eles, possa haver um ou outro que não chegue a atingir a qualidade esperada em função dos romances. Mesmo assim, isso não passaria de predileção do gosto. Às vezes o que não parece ter nenhuma relevância para um crítico é fonte de perturbações inimagináveis para outro. Há pouco tempo atrás a Astronomia só considerava parte do universo o imediatamente visível. Atraía-se apenas pelas estrelas, galáxias, nebulosas etc. Mas observações mais detidas do sistema inter-galático vieram mostrar que os espaços considerados vazios do universo participava consideravelmente na estruturação do todo; explicando o motivo de estar o universo em expansão. E isso graças a teorias construídas por cientistas, como Einstein, altamente conservadores em relação a um universo dinâmico

Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária

mico. Suas convicções de um universo estático, fixo, conservador, não só caíram por terra assim como, ironia, suas próprias descobertas contribuíram para isso.

Fatos desse tipo concorrem em outras áreas do conhecimento. Isso porque não podemos controlar os saberes ou ordená-los que digam apenas o que desejamos e o que sabemos. Acredito, as análises vem apontando isso, que Graciliano Ramos, ainda que tenha dito, de um modo ou de outro aludido, que o Modernismo era uma frescura, ele próprio não pôde evitar sua participação na construção da arte moderna.

Urge que se reveja esse lado obscurecido principalmente pela crítica de caráter biográfico; que se investigue as tendências artísticas do autor alagoano. Parece-me necessário rever suas posições críticas e de artista diante da arte moderna à luz de seus próprios escritos. Não me parece razoável confiar completamente no que dissera sem que se reveja todo o contexto de produção em qual se contextualiza o autor. Os anos 30, todos nos o sabemos, é um estreito período histórico, conturbado tanto politicamente como culturalmente. E muitas vezes se fez longas considerações contrárias a isto ou àquilo para chegar-se ao mesmo e idêntico ponto de convergência. É muito provável que Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos, antípodas na técnica e em suas trajetórias, procurassem por vias diferentes atingir o mesmo fim. Graciliano Ramos, pelo menos em parte, envereda-se para a reinvenção da linguagem dos contos. Apesar de que tenha havido diálogo, por exemplo, naquele tribunal de “A Testemunha”, as únicas palavras pronunciadas pelos atores em cena e de qual tomamos ciência são advérbios: “perfeitamente”, “não precisamente” e “naturalmente”.

— Naturalmente, disse Gouveia.

— Naturalmente, bateram no teclado dedos moles.

A linguagem assume um caráter gestual, pantomímico, em termos comunicativos, que significa teatralmente, não sendo mero veículo do significado. O plano que recobre o texto gesticula-se como um ator, é mais teatral do que veículo do teatro. Assim como a voz “Sim ou não?” aperta o pescoço do protagonista de “Insônia”, no mundo de Graciliano, a palavra “cão” é capaz de morder. As palavras estão ligadas à vida de forma tão visceral que não se distinguem, enquanto veículo da comunicação humana, do humano. Daí, por exemplo, o capítulo, ou diria eu, o conto “Baleia” nos chocar de modo tamanho. Que tipo de processo comunicativo seria esse? Está claro que há uma reinvenção da linguagem, diferente da levada a cabo por João Guimarães Rosa. A empreitada do autor alagoano parece

ter ido além da mera reconstrução morfológica. Como Rosa também reinventou sintaticamente a linguagem, ainda que ela se faça sentir a partir do neologismo. Em Graciliano a percepção da reconstrução se dá por uma espécie de pantomima da linguagem verbal. Caso talvez mais difícil de explicar por abstrair em vez de concretizar a linguagem, mantendo a norma e aproveitando-se dos pontos de contato desta última com a língua falada. A simples concretização da língua falada, aliás, era para Graciliano uma fraqueza não só do Modernismo como de alguns autores de seu tempo preocupados em ser fieis à verdade; defeito que levava os textos a assemelharem-se mais ao jornalismo que à arte.

De todas nossas considerações, é-nos evidente a necessidade de renovar-se ou até mesmo inovar as análises críticas da obra de Graciliano. Arriscarmo-nos nos espaços vazios, considerados vazios, deixados pela crítica de então. Reinventarmo-nos. Ou o que seja, talvez, adequarmo-nos enquanto leitores, estudiosos e críticos ao estilo e ao capricho artístico desse autor com quem ainda há muito que aprendermos no campo literário.

*Graciliano
Ramos em
Tempos de
Guerra:
os refúgios
da revolução
literária*

53

Recebido em 11 de agosto de 2009 /Aprovado em 8 de janeiro de 2010

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas V. 1).

*Edilson
Dias
de Moura*

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: Teles, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977.

54

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: Ensaios sobre Graciliano Ramos / Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica).

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e Luta em Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica).

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

PHILLIPS, Adam. **O Flerte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Insônia**. São Paulo: Record; Rio de Janeiro: Altaya, [s.d].

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O Universo Fragmentário**. Trad. Mário Fleicher. São Paulo: EDUSP, 1975.

VERDI, Eunaldo. **Graciliano Ramos e a Crítica Literária**. Florianópolis: UFSC, 1989.