

## DETERA: ILUSÃO E VERDADE — Sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos

Valentim Facioli\*

### RESUMO

*Adepto da estética realista e neo-realista Graciliano Ramos teve uma postura antimodernista e uma reflexão teórica bastante simples. Os narradores estudados relacionam-se conflituosamente com as necessidades supostas pela sociabilidade democrática da propriedade burguesa moderna. Tais narradores armam-se de estratégias de aliciamento do leitor e revelam-se contraditórios. O olhar realista de Graciliano procura com seus narradores distinguir verdade e ilusão no processo de modernização econômica e social do país.*

*Unitermos: Realismo; realismo crítico; narrador-protagonista; propriedade; sociabilidade moderna; estratégia narrativa; olhar; verdade; ilusão.*

Neste século comemorativo do nascimento e quase meio de sua morte (1953) não será impertinente referir que Graciliano Ramos deixou muito material e muitos gestos e ações ambíguos e contraditórios para que a posteridade erigisse diferentes imagens/estátuas de sua vida e obra.\*\* Risco que, aliás, ele parece ter avaliado, empenhando-se muito menos, contudo, que seus coetâneos, amigos, parentes, admiradores e a crítica em geral, para apagar as marcas fortes das contradições e limites do que escreveu e da vida que viveu.

A imagem inteiriça e a estátua hagiográfica, em todo caso, não lhe caem bem, inclusive porque, no fim da vida — jogo de cena eventual à parte — sua preocupação maior parecia ser a de garantir a sobrevivência da família e menos a perenidade da obra. Assim, em 1948,

---

\* Professor do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

\*\* São numeroso os estudos sobre Graciliano Ramos com os quais este estudo dialoga, direta ou indiretamente. Citá-los seria sobrecarregar inutilmente o texto de muitas notas, por isso que preferimos suprimi-las todas. Quanto às transcrições e referências às obras do próprio Graciliano Ramos, elas são facilmente localizáveis nas edições correntes do escritor.

numa entrevista a Homero Senna, perguntado se acreditava na permanência de sua obra, respondeu, a seu modo, secamente:

" – Não vale nada; a rigor, até, já desapareceu... "

Fica evidente, porém, que, tendo passado pelo menos os últimos dez anos de sua vida a escrever as *Memórias do cárcere*, que nem viu publicadas, essa opinião pode parecer falsa. Ou não? Graciliano era o tipo do sujeito para quem "elogio em boca própria é vitupério" e sua resposta pode ser apenas um modo de repelir ironicamente uma pergunta impertinente. Em todo caso, pode-se recordar que, em 1948, Graciliano já havia publicado a maior parte de sua obra, inclusive *Infância* (1945) e *Insônia* (1947). Restariam nos cinco anos seguintes as duas obras póstumas: *Memórias do cárcere* e *Viagem*, ambas relatos pessoais. Diante dos negaceios do escritor, pode-se também, ociosamente, perguntar: confiaria ele mais no valor do que estava escrevendo, ou por escrever, do que naquilo que já havia escrito e publicado?

Como não é possível nem relevante *decidir* a respeito disso, pela própria razão da ambigüidade do material, dos testemunhos e da ação do escritor, passemos a observar alguns aspectos da formação literária provinciana de Graciliano Ramos. Primeiramente é consabido hoje que ele começou como poeta próximo do parnasianismo dominante então, admirador de Bilac, Alberto de Oliveira, Guimarães Passos e outros. Publicou sonetos – depois renegados – em jornais de Alagoas e em *O Malho*, do Rio de Janeiro.

Suas cartas testemunham a adesão ao Realismo/Naturalismo, também dominante na prosa da época, com leituras de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Balzac, Eça de Queirós, Alencar, Dostoiévski; e, em menor escala, referências a Defoe, Swift, Cervantes, Shelley, Marx e Darwin. Em 1910 – aos 18 anos – é escolhido entre literatos alagoanos para testemunhar ao *Jornal de Alagoas* suas opiniões sobre a literatura vigente e o futuro dela. Então declara:

"A melhor escola é, em minha opinião, a que for mais sincera, mais simples, mais verdadeira. (...) Prefiro a escola que, rompendo a trama falsa do idealismo, descreve a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras. (...) Prefiro o realismo, repito, e creio que o realismo será a escola do futuro."

Perguntado sobre os autores que exerciam maior influência em sua formação e visão, embora ressaltando que não se considerava ainda um escritor, responde:

"Tenho predileção por Aluísio Azevedo, mas não deixo de admirar outros escritores nacionais e estrangeiros. Assim, predominaram também sobre mim o realismo nu de Adolfo Caminha e a linguagem sarcástica de Eça de Queirós."

Ao mesmo tempo, Graciliano declara que escreve versos parnasianos por se sentir incapaz de escrever prosa segundo as exigências do Realismo. Tendo abandonado os versos, quanto ao Realismo sua posição permaneceu a mesma. Escrevendo em 1945 o artigo "O fator econômico no romance brasileiro", reafirma sua posição:

"Estamos diante de um fato. Vamos estudá-lo friamente.

Parece que este advérbio não será bem recebido. A frieza convém aos homens de ciência. O artista deve ser quente, exaltado. E mentiroso.

Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas."

Também numa carta à irmã Marili Ramos, de 1949, comentando um conto que ela escrevera e o romancista fizera publicar no Rio de Janeiro, num suplemento de jornal, pelas mãos e empenho de Álvaro Lins, diz-lhe:

"Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. 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. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. 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."

Também no artigo antes referido Graciliano faz observações muito pertinentes sobre Balzac, as quais certamente informavam suas concepções estéticas, seu modo de escrever:

"Talvez os amadores que falam tanto em Balzac e fingem imitá-lo não hajam percebido que este escritor em um só livro estuda a fabricação do papel, a imprensa de Paris, casas editoras, teatros, restaurantes, oficinas de impressão etc. Levantada essa base econômica, é que principia a mover-se a sociedade balzaqueana, políticos, nobres, jornalistas, militares, negociantes, prostitutas e ladrões, tipos vivos que ainda nos encham de admiração. Mesmo as figuras exageradas, que resvalam para o folhe-

tim, familiarizam-se com as outras: o jogo, a finança, a indústria, o comércio, aquele mundo de negócios, tudo as conduz para a realidade, quase para a atualidade, apesar de se terem afastado muito de nós, de se haverem iluminado com velas de cera e viajado em diligências."

E, muito reveladoramente, numa carta à mulher Heloísa Ramos, escreveu, em 1935, que "*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.*"

Ainda no artigo sobre o "Fator econômico no romance brasileiro" — verdadeira síntese, na idade madura, das concepções artísticas de Graciliano Ramos — ele recusa o expediente do romance reportagem (que deixa de ser jornal e não chega a ser literatura) e bate-se contra os romancistas que constroem personagens "aberrantes", de uma "humanidade diferente da nossa", afirmando que tais "monstros" são "homens" apenas pela *metade*. Depois de referir ao *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e certa solução "artificial" que ele vê no suicídio de Svidrigailov, afirma:

"É possível que esse nobre exemplo tenha contribuído para que certos romancistas vejam apenas metade de um homem. Esta metade pode crescer muito, pode ser a metade de um gigante, mas será sempre metade, e isto não nos agrada. (...) O lado humano confunde-se com um deus, o lado animal é qualquer coisa parecida com o diabo. Mas há desequilíbrio. Às vezes a divindade pesa demais, outras vezes o inferno prevalece. (...) Leitores comuns e perfeitamente equilibrados, buscamos na arte figuras vivas, imagens de sonho; tipos que se comportem como toda a gente, não nos mostrem ações e idéias que brigam com as nossas."

Reivindicando esse *realismo de senso comum* — ou pelo menos aceitável para o senso comum — Graciliano em seguida toma posição sobre o velho problema da imitação do romance estrangeiro e do nacionalismo em arte:

"Mas se essas cópias nos desagradam, muito mais desagradáveis achamos a imitação de obras exóticas, que nenhuma relação têm conosco. Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas pretendem tornar-se à pressa universais. Não há, porém, sinal de que o universo principie a interessar-se pelas nossas letras, enquanto nós nos interessamos demais por ele e voluntariamente desconhecemos o que aqui se passa."

Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro."

São posições que se não chegam a ser tacanhas, parecem bastante simplificadas — ou simplistas — e integradas no complexo ideológico dos anos 30/40, além da própria formação realista-naturalista de Graciliano das décadas anteriores. O processo modernizador da Revolução de 30, capitaneado pelo Estado populista de Getúlio Vargas, que incluía as contraditórias relações mantidas com o Partido Comunista ao qual Graciliano havia aderido em 1945, certamente pesava — talvez difusamente — nas proposições do escritor. E também não se pode esquecer a pressão generalizada sobre a intelectualidade de esquerda do Ocidente exercida pelas concepções oficiais da URSS stalinista do "realismo socialista".

É sabido dos leitores atentos de Graciliano Ramos que ele sempre adotou uma postura antimodernista, ressaltando-se que isso não deve ser confundido com uma postura antimoderna. E também que são muitos os textos jornalísticos que escreveu, manifestando admiração e respeito pelos melhores escritores modernistas brasileiros, especialmente Oswald de Andrade. A atitude antimodernista do escritor sempre apareceu na forma de ressalvas ao uso indiscriminado do que ele chamava "os cacoetes" de 22 a 30, bem como à experimentação literária e lingüística que ele considerava — nos mais novos — produto da pressa, do improvisado, do desconhecimento da língua culta.

Num artigo em que se refere a um concurso literário de que foi membro do júri, diz:

"Junto a esses, alguns cidadãos, poucos, enveredavam pelo modernismo e, adotando cacoetes postos em moda de 1922 a 1930, arrumavam frases curtas, telegráficas, confusas, trocavam os lugares dos pronomes, começavam nomes próprios com letra minúscula.

Afastei isso tudo. E como era necessário escolher treze contos, separei casos simples e humanos, alguns bem idiotas, mas sem francês, sem inglês, sobretudo sem a ponta de faca da honra cabocla, mentirosa e besta, sem ritmos infalíveis, o binário e o ternário, sem a enchente e queimada, sem as tapeações do modernismo."

No mesmo artigo refere-se ainda às vozes que no Brasil se levantam contra os excessos do modernismo, "condenando a impureza da linguagem e exigindo a restauração das boas normas literárias". Mas é no último texto do livro *Linhas tortas*, denominado "Uma palestra" e datado de fevereiro de 1952, que Graciliano faz talvez a sua mais candente defesa da linhagem de sua própria formação literária, procurando separar "trigo e joio", reforçando a defesa da ordem e da clareza na literatura, como já fizera em outro texto sobre livro de Aurélio Buarque de Holanda: "E, no fim, clareza, simplicidade. Simplicidade e clareza obtidas com esforço. Na ordem. Não podemos dis-

pensar a ordem. O que nos desagrada em nossa pequenina revolução é que promotores dela não conseguem explicar-se."

Em "Uma palestra" aparece um parágrafo exemplar:

"No Brasil, nesse infeliz meio século que se foi, indivíduos sagazes, de escrúpulos medianos, resolveram subir rápido criando uma língua nova do pé para a mão, uma espécie de esperanto, com pronomes e infinitos em greve, oposicionistas em demasia, e preposições no fim dos períodos. Revolta, cisma, e devotos desse credo tupinambá logo anunciaram nos jornais uma frescura que se chamava 'Gramatiquinha da fala brasileira'."

E mais adiante o escritor esgrime sua atitude antimodernista, depreciando o que lhe parecia sempre "atividades apressadas" de gente novidadeira, insistindo que o modernismo "não pegara" no Brasil:

"O que não existe, no sul, ao norte, a leste, a oeste, são as novidades que pretenderam enxertar na literatura, com abundância de cacofonias, tapeações badaladas por moços dispostos a encoivar duas dúzias de poemas em vinte e quatro horas e manufaturar romances com o vocabulário de um vendeiro."

Mas, para além das manifestações explícitas de Graciliano Ramos frente ao modernismo, nos termos permanentemente depreciativos e moralizantes (ou moralistas...) que vimos, há um aspecto complementar: é o silêncio e a indiferença ante as vanguardas. Para ele parece não ter existido a extraordinária ebulição das correntes de vanguarda artística no século XX, nem na literatura, nem nas outras artes. Esse soterramento de memória talvez não seja completamente estranho àquele que foi promovido em larga escala, em escala mundial, primeiro na URSS sob o estado policial-militar stalinista e em seguida no interior dos aparatos burocráticos dos partidos comunistas do mundo inteiro.

Os atritos que Graciliano viveu com a direção zhdanovista/stalinista no interior do PCB parecem não dar razão à conclusão do parágrafo anterior. Não obstante, embora tenha recusado para si, como escritor, a *linha justa* do realismo socialista que o partido impunha a seus filiados, o autor de *S. Bernardo* permaneceu sempre fiel à sua linhagem de *realismo crítico*. Sua recusa da *linha justa*, contudo, pode ser matizada da seguinte maneira: contestava a validade do realismo socialista para as literaturas dos países onde não havia socialismo/stalinismo, porém não para a União Soviética, para cuja arte ele entendia "razoável" o modelo oficial zhdanovista de construção otimista de um novo homem e uma nova vida e, portanto, que a arte e a literatura fossem grandiloqüentes, comemorativas, talvez, sem injustiça... uma arte populista em versão otimista-burocrática... Mas, para o Brasil isso não servia...

Graciliano era um escritor preocupado sobretudo com o modelo realista da verdade e da autenticidade da ficção, distanciado da alternativa do voo imaginativo e da fantasia, exigindo observação "fria dos fatos" e das "pequenas verdades nossas conhecidas." Um modelo que se pode chamar ao rés do chão e do olhar, com a suposição básica da sinceridade, pois o escritor não deve aventurar-se a escrever sobre o que não conhece e não viveu. E do que se conhece e se viveu não se oculta nada. Literatura a ser composta pela mediação técnica, evidentemente, mas como carne e sangue do escritor; a desimportância do enredo para essa concepção parece uma decorrência necessária. Em suma, um modo de representação e produção de sentido "amarrado" às exigências da mímese da tradição realista, fundada nos valores da observação, vivência, experiência, conhecimento, sinceridade e verossimilhança. Essa concepção parece pressupor também a herança de um fundo neopositivista e romântico de crença na "força" civilizatória, reveladora e transformadora, da literatura; de sua função de co-partícipe do processo social e histórico em que o homem se empenha para a construção da vida humanizada.

Embora Graciliano soubesse perfeitamente bem que as artes nas sociedades de classes vivem um estatuto contraditório, pois servem também à dominação, não chegou — pelo menos nos escritos que deixou a respeito — a pactuar com as vanguardas no vasto e complexo processo de destruição das tradições artísticas e da linguagem. Antes, optou pelos caminhos "construtivos", no âmbito de uma experimentação bastante limitada, que incluía a preservação de um repertório tradicional de formas e gêneros artísticos, a clareza e a ordem da língua literária, cujo uso se autorizava sobretudo pelos valores da própria vernaculidade. Tudo tendo por fundamento a verossimilhança, que pudesse ser reconhecida, nos acontecimentos narrados, pelo senso comum, o que lhe parecia mais adequado e consentâneo com a situação cultural nacional mais autêntica.

Esse quadro relativamente estreito não é harmonioso, não é isento de contradições. Bastante lembrar que o romance *Angústia* apresenta diferentes graus de ruptura em relação àquelas disposições, ou àqueles princípios. Mas a ruptura com aquele estatuto de representação e de produção de sentido é muito mais radical em textos que se costuma chamar de "literatura menor": as histórias de Alexandre, a "Pequena história da república" e "A terra dos meninos pelados". Embora aí se conservem os valores da vernaculidade da língua literária, inclusive o objetivo de clareza, a verossimilhança realista é descartada, a forma/gênero são liberados de convenções, desaparecendo também o pressuposto da sinceridade e da *experiência vivida pelo escritor*.

A contrário, aquela "literatura menor" é, de fato, anti-realista, desconvençãoalizada na produção de sentido, desatrelada das intenções construtivas, funcionando como uma contra-literatura e desaguando, sob certos aspectos, no horizonte não demarcado das vastas

águas da experimentação da modernidade. A produção literária de Graciliano Ramos parece ter sempre oscilado entre as convenções herdadas da tradição realista — distendidas às vezes até seus extremos limites —, nas quais ele se formou e nas quais acreditava e exigências modernas de experimentação e ruptura, nas quais ele não punha fé e costumava considerar solução apressada ou tapeação.

Sua "literatura menor", descomprometida com a seriedade, a sinceridade e o culto civilizatório, revelou — sem que ele lhe atribuisse importância especial —, justamente sua sensibilidade para o jogo da experimentação e para a face da literatura como logro, engano e "arquitetura" lúdica de um mundo outro que é apenas representação convencional da realidade, invenção de uma autonomia que só eventualmente incorpora alguma *verdade* do mundo e da história.

É necessário ressaltar também outro aspecto *pouco moderno* do Graciliano Ramos escritor e intelectual: certamente, por suas condições de formação e vida, não aliou à produção literária uma reflexão teórica. Esta, nele, é tosca se comparada aos livros que escreveu; o mesmo se pode dizer de sua participação partidária no PCB, não acompanhada de qualquer reflexão política valiosa; aliás, muito ao contrário, pelo que se depreende da leitura de *Viagem* e mesmo das *Memórias do cárcere*. Como Graciliano estava longe de ser um intuitivo-imaginativo, digamos que sua literatura alcançou o máximo possível no âmbito da formação e do olho provincianos com que contava.

Mas não era e não foi pouco. Os três narradores que vamos observar em seguida podem ser aproximados, apesar da enorme diferença de expressão e construção literárias entre eles, por um fio comum: a relação e a compreensão que têm da propriedade burguesa e a correspondente sociabilidade que ela engendra. A disputa pela propriedade e suas conseqüências sociais, políticas e éticas, parece constituir o núcleo temático comum a *S. Bernardo*, *Angústia* e *Memórias do cárcere*, não se tratando estritamente dos meios materiais de vida mas também do capital simbólico; enfim, da economia política tomada em suas múltiplas implicações. Pode-se dizer que Paulo Honório, Luís da Silva e o próprio Graciliano Ramos vivem condições concretas e particulares que podem ser tomadas com significação geral do processo de modernização da propriedade e da acumulação do capital privado no Brasil.

Paulo Honório, o narrador-protagonista de *S. Bernardo*, narra no plano da memória, em primeira pessoa, em perspectiva de afirmar seu percurso de ascensão e queda. Ascensão econômica e social e queda moral ou ética. Essa perspectiva dividida é não apenas o percurso da existência do protagonista, mas a sustentação formal da ironia que perpassa seu modo de narrar, quando ele se faz narrador. Existe uma espécie de desencontro permanente, sempre encenado na narrativa, entre o Paulo Honório protagonista e o Paulo Honório narrador. Este

seria aquele consciente, transformado, arrependido e em vias de humanizar-se através do reencontro de sua unidade perdida e do reconhecimento, do respeito e da solidariedade com o outro.

Em princípio, Paulo Honório parece armado de uma disposição humanista que o faria tolerante para a presença em cena da fala antes e sempre reprimida do outro. Não o outro de baixo, mas o outro da camada média — mais semelhante e próximo dele próprio — como Madalena e Padilha, por exemplo. Paulo Honório parece disposto à convivência com alguns, mas nunca com todos. Ademais a queda moral e ética que ele reconhece em si é vista sem a perda da posição econômica e social superior que ele continua detendo. A *crise* que o impulsiona a narrar está longe de desmobilizar completamente sua posição ou de desautorizar o completo monopólio que exerce da fala narrativa. Como seu capital simbólico é decorrente da propriedade material, ambos se aliam com poderes incontrastáveis.

A *crise* moral e ética do protagonista impõe assim certo impasse ao narrador, tornando-se crise de narrar, pois ao mesmo tempo em que narra para revelar seu reconhecimento das falas reprimidas do outro, impõe-se autoritariamente como a única fala capaz de produzir sentido para sua vida e a dos outros, ainda que esse sentido seja o da perda de sentido.

Num primeiro momento o impasse do narrador está tematizado nas divergências entre Paulo Honório e a "camada letrada" que o rodeia, sobre a qual ele tem enorme ascendência e poder. Narrar segundo o modelo que esses letrados praticavam e lhe ofereciam significaria a adoção da "linguagem oficial dominante", inadequada, portanto, para dar conta da crise vivida por Paulo Honório. Ademais, essa linguagem dos letrados estava repassada de um poder com o qual não interessa a ele compactuar diretamente. E, sobretudo, tratava-se de uma espécie de "poder de empréstimo", já que os letrados ostentavam um poder simbólico sem correspondência com o poder propiciado pela propriedade material, fazendo deles contrafações de Casimiro Lopes, por exemplo, aliados e funcionários do poder. Seria, ainda, Paulo Honório aceitando sem crise o ponto de vista de cima, o que implicava a prevalência sem rebuços do coronel-fazendeiro sobre o narrador "arrependido". Nada disso, evidentemente, interessa à estratégia narrativa de Paulo Honório.

Por isso ele resolve de modo autoritário e brutal as divergências com os letrados, desqualificando completamente os dois capítulos datilografados por Azevedo Gondim e suprimindo a idéia da "divisão do trabalho" para narrar. Investe-se em seguida de *autoridade literária*, impondo que *a literatura deve ser escrita* como se fala, designando logo por acanhada e besta a escrita dos letrados. Paulo Honório não confia neles, despreza-os, não quer "intimidades" com eles. Nessa postura vê-se logo que o coronel-fazendeiro está inteiro na pele do nar-

rador, mesmo depois que os acontecimentos que geraram a crise que será narrada já se tinham dado. Ao leitor atento não passa despercebido o fato de que os dois primeiros capítulos sendo de atualização, da vida presente do narrador, revelam sobretudo a encenação do impasse do narrar e a necessidade de ser *firmado um pacto* entre narrador e leitor. Justamente a compreensão dos termos desse pacto parece-me fundamental para se compreender o estatuto do narrador e o modo de produção de sentido da narrativa.

A decisão de Paulo Honório, segundo a qual a literatura deve ser escrita como se fala, é decisiva para o pacto que ele firma com sua própria narrativa e através desta com o leitor. Através dela ele pretende convencionar sua sinceridade, simplicidade e o tom confessional, a fim de que sua escrita encontre eco imediato no bom senso do homem comum. Contestando a linguagem culta do poder praticada pelos letrados ele insinua que sua escrita não conterà práticas de poder, procurando desarmar e aliciar o leitor, como que a fazer deste um seu igual, seu outro cuja fala ele agora tolera; mas tolera, afinal, como ouvinte, como se o leitor fosse Madalena e Padilha, com quem Paulo Honório quer dialogar. Assim, Paulo Honório articula os termos do pacto que pretende firmar com a narrativa e o leitor, procurando suprimir ou atenuar as contradições do processo da escrita, configurando-o como se fosse uma fala com interlocutores em pé de igualdade.

O estratagema aliciador de Paulo Honório é autoritário inclusive na medida em que, por sua vontade e de uma única penada, dá por superada a velha contradição entre escrita e fala, fazendo prevalecer sua *decisão* unilateral e procurando embair o leitor para aceitar os termos do pacto que ele propõe. Mas as discussões sobre linguagem são entremeadas de olhares que Paulo Honório lança sobre a propriedade, os bens que integram São Bernardo — a fazenda. A inquietação que perpassa o narrador — o pio da coruja, a memória dos acontecimentos recentes —, não suprime seu desejo de unificar o capital material e o simbólico, antes revela que o fazendeiro-coronel proprietário do capital material está dentro do narrador de *S. Bernardo* narrativa, capital simbólico. Afinal, Paulo Honório detém o monopólio da fala na narrativa como detinha o monopólio da ação enquanto protagonista. Só ele age narrando e age acumulando propriedade; o outro sofre sua ação, sendo ele, portanto, o único e exclusivo agente das transformações.

Portanto, os termos do pacto que o narrador quer firmar com sua narrativa e com o leitor são autoritários, pois garantem a Paulo Honório *autoridade* e *superioridade* baseadas no capital material, no capital simbólico, no poder de decisão sobre a linguagem (escrever como se fala) e, assim, na "confiança" que o leitor deve ter na sinceridade e arrependimento do narrador. Exatamente pelas características desse pacto é, entretanto, que o leitor deve *desconfiar* e encarar o narrador como *não-confiável*. Aliás, justificando seu desprezo pelos letrados e procurando aliciar o leitor, ele mesmo declara:

" Afinal foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro. "

A essa afirmação enfática de que chegará à verdade através de caminhos tortuosos e sinuosos — e mesmo diante da desconfiança de seus próximos e conhecidos — o narrador articula, logo no parágrafo seguinte, um malicioso "destrato" contra o leitor:

"Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. "

E no capítulo seguinte, quando Paulo Honório começa a narrar seu passado, ele diz, com todas as letras:

" Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. "

Paulo Honório utiliza-se de um conjunto de expedientes para armar seu estratagema narrativo que configura o pacto com a narrativa e com o leitor. Armado de autoridade ante os letrados e o leitor, confessa sua incompetência para escrever os fatos de sua vida. Alterna constantemente a referência direta e brutal com o circunlóquio sinuoso e alusivo. Na história de Seu Ribeiro — "usando quase a linguagem dele" — o narrador deixa escapar que:

" É possível que nem todas as histórias fossem verdadeiras, mas as crianças daquele tempo não se preocupavam com a verdade. "

Mas além desses inúmeros procedimentos referenciais diretos às dificuldades do narrar, terreno mais ou menos escorregadio que Paulo Honório pretende atravessar ileso através da solidariedade do leitor, em dois "argumentos" fundamentais ele deve ser observado. O primeiro deles é chave estratégica para a configuração de seu estratagema retórico de persuasão sobre a *verdade de sua narrativa* e, portanto, de sua "desalienação" e "conversão". Trata-se de uma *clínica nostalgia da pobreza*, que está no último capítulo, quando ele imagina uma vida mais feliz, menos tensa, brutal e conflituosa se se tivesse mantido pobre:

" Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém. E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos

com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado."

Ocorre que esse argumento procura insinuar o ponto de vista implícito de *um vencido*, ou, se quisermos, um ponto de vista de baixo, que de fato Paulo Honório jamais permitiu ou permitiria aflorar, dado o caráter de seu discurso autoritário, excludente e antidialógico; procura, evidentemente, com isso a simpatia e comoção (demagógica e populista) do leitor. Seu implícito aí seria de contar com um leitor matuto e nunca com um leitor astuto. De todo modo, o narrador parece apelar, nesse aspecto fundamental, para um fundo ideológico difuso do leitor, que uniria a ambos na mesma "solidariedade" para com os de baixo.

O narrador Paulo Honório mostra-se assim, muito mais astucioso do que o fazendeiro Paulo Honório. Seu esforço e sutileza para a conciliação com o leitor, para firmar o pacto, supõem também a comunhão de toda a angústia de seu fracasso e a confissão de arrependimento. Nesse caso, o monstruoso moral e ético de sua vida e de suas ações se reduplica no pacto "acanalhado" que pretende firmar com o leitor. Como isso também às vezes se revela monstruoso, ou demagógico, ele ousa confessar tudo para melhor aliciar e persuadir.

Assim, à nostalgia da pobreza, cínica, ele logo contrapõe um sentimento *mais verdadeiro* sobre os de baixo:

"Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou."

O segundo dos dois argumentos a que nos referimos não é menos astucioso, porque é o nervo vivo que percorre a narrativa de cabo a rabo: Paulo Honório como vítima do que ele chama "profissão". Através dessa "razão" ele monta um silogismo: "a profissão me fez egoísta e brutal; tornado isso, exerci o egoísmo e a brutalidade contra os outros; logo, todos fomos vitimados pela profissão."

Esse contencioso determinista, profundamente e cinicamente conservador e autoritário, impregna persistentemente as formas ideológicas de dominação de classe e pretende sempre explicá-la, justificá-la e legitimá-la. Por isso mesmo costuma aparecer como *natural*, produto de forças que transcendem a ação humana, as decisões dos homens e mesmo seus intuitos éticos e morais. Por isso que a estrutura silogística se impõe e fica parecendo impossível contrapor-lhe argumentos.

Ao leitor astuto só resta a alternativa de assumir uma postura de desconfiança diante do narrador, tanto nas premissas quanto nas conclusões. Mas como Paulo Honório é um narrador-fazendeiro (eles não se opõem como pode parecer mas se integram e completam), obsessivo de mando e autoritário, ele oferece também a saída:

"Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão."

O astucioso narrador não-confiável Paulo Honório opera também no nível estrutural de sua narrativa uma radical modificação de tom e de forma, na seqüência em que narra. O modelo épico do romance burguês realista ocidental prevalece com sua objetividade durante todo o período em que Paulo Honório conquista, mantém e reproduz a propriedade material, a fazenda São Bernardo, procurando inclusive legitimar sua ação mediante a conquista de poder simbólico (construção da escola, da igreja, influência sobre o jornal, sobre a justiça etc). Praticamente no mesmo tom e forma a conquista e posse de Madalena. Mas a partir do suicídio desta e do desarranjo que então se abate sobre Paulo Honório há uma alteração substantiva no modo de narrar, que se pode chamar agora de lírico agônico, onde prevalece a confissão subjetiva de uma crise e um fracasso. Digamos que, então, o Paulo Honório narrador se sobrepõe ao fazendeiro.

Assim, com a crise e o fracasso do herói que tinha possuído as características de personalidade que haviam garantido a acumulação material, resta-lhe narrar a fim de articular uma forma particular de poder simbólico (de capital simbólico) e alcançar as "vantagens" de construir uma comunidade, uma sociabilidade nova. O problema da propriedade tal como acumulada por Paulo Honório estava exatamente nisso: ela e ele, por sua forma arcaica de posse e dominação, não foram capazes de gerar uma sociabilidade integrativa, uma *comunidade moderna*, com regras impessoais de convivência, enfim com um *recorte legal* conforme com os avanços dos padrões da chamada civilização ocidental.

A narrativa de Paulo Honório revela sobretudo seu empenho nessa direção, a passagem de São Bernardo propriedade rural autoritária e exclusivista para *S. Bernardo* narrativa que procura engendrar uma nova linguagem do poder. Paulo Honório reconhece e declara que a crise econômica que ameaça sua propriedade pode ser resolvida:

"Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era." (...) Mas para quê? Para quê? não me dirão?"

Vê-se, pois, que o problema de Paulo Honório é sua incapacidade de *modernizar-se socialmente*, embora ele tenha sido um excepcional modernizador econômico. Narrar para ele parece-me parte do esforço de modernizar-se para construir uma sociabilidade nova e legítima, começando é claro pela confissão do fracasso e da crise e buscando um pacto com o leitor, o que incluiria ouvir a fala do outro, desde que esse outro fosse da camada média e não dos de baixo propriamente. Assim, há uma como que impropriedade na propriedade, que é o grande tema de Paulo Honório, sua angústia e seu sentimento de monstruosidade. A propriedade determina o ponto de vista e os estratagemas que ele utiliza, no sentido da falta de sentido da propriedade arcaica arruinada justamente porque incapaz de produzir a sociabilidade própria da propriedade moderna. Aquele tipo de propriedade não tem sentido para a vida de seu detentor, nem de seus trabalhadores, nem de outros que nela convivem, porque sua única relação de poder simbólico legitimador é com os poderes simbólicos instituídos e institucionalizados, sem irradiação para outras esferas legitimadoras (a convivência com o outro, a igualdade formal perante a lei, a amizade, o amor, o casamento etc). São Bernardo enquanto propriedade material acaba só tendo sentido para a camada letrada que rodeia Paulo Honório, pois essa não depende diretamente daquela, tendo sentido antes por seus vínculos com o poder simbólico externo a ela.

A narrativa de Paulo Honório revela sobretudo a "construção" de um proprietário (e uma propriedade) arcaico, pré-burguês e incapaz de se tornar *modernamente burguês*. Sua busca é justamente dessa modernidade burguesa que, como é notório, não assegura valor autêntico algum, antes procura a integração do sentido de todas as vidas no universo da mercadoria, ou seja, a substituição de velharias alienantes por uma alienação autenticamente nova e moderna: o fetiche da mercadoria. Nesse caminho, a narrativa de Paulo Honório procura engendrar uma nova linguagem de poder — novo discurso da propriedade moderna por vir, dotado de uma consciência muito aguda de suas contradições e, portanto, muito mais competitivo —, nos termos de um novo pacto que produza o *consenso com o leitor*, tanto como garantia de sua sobrevivência quanto de produção da nova sociabilidade francamente burguesa.

O modo irônico tão forte no romance se estabelece porque Paulo Honório não se sente absolutamente preparado para isso, pois sua narrativa tem um ponto de vista arruinado mas não dialógico, prevalecendo de todo modo a primeira pessoa hipertrofiada. Por isso a "forma lírica" aparece como a ruína da "forma épica" e esta crivada de perguntas. Qual a sua verdade? Qual a ilusão que a narrativa provoca no leitor? Há o desvelamento da possibilidade do encontro de "valores autênticos" ou a produção dessa ilusão? A narrativa é um capital simbólico desalienado e desalienante ou uma ilusão em si mesma justificadora e legitimadora de formas mais astuciosas de propriedade?

Afinal, a narrativa também é parte da superioridade de Paulo Honório sobre a sua classe ou um pacto decisivo com o outro? Ele claramente pensa que sim, mas, e o leitor, simplesmente acredita nele? Antes, ao leitor cabe a desconfiança e a compreensão de que a narrativa insere-se também contraditoriamente no mundo do contradiscurso do poder e da mercadoria ao mesmo tempo...

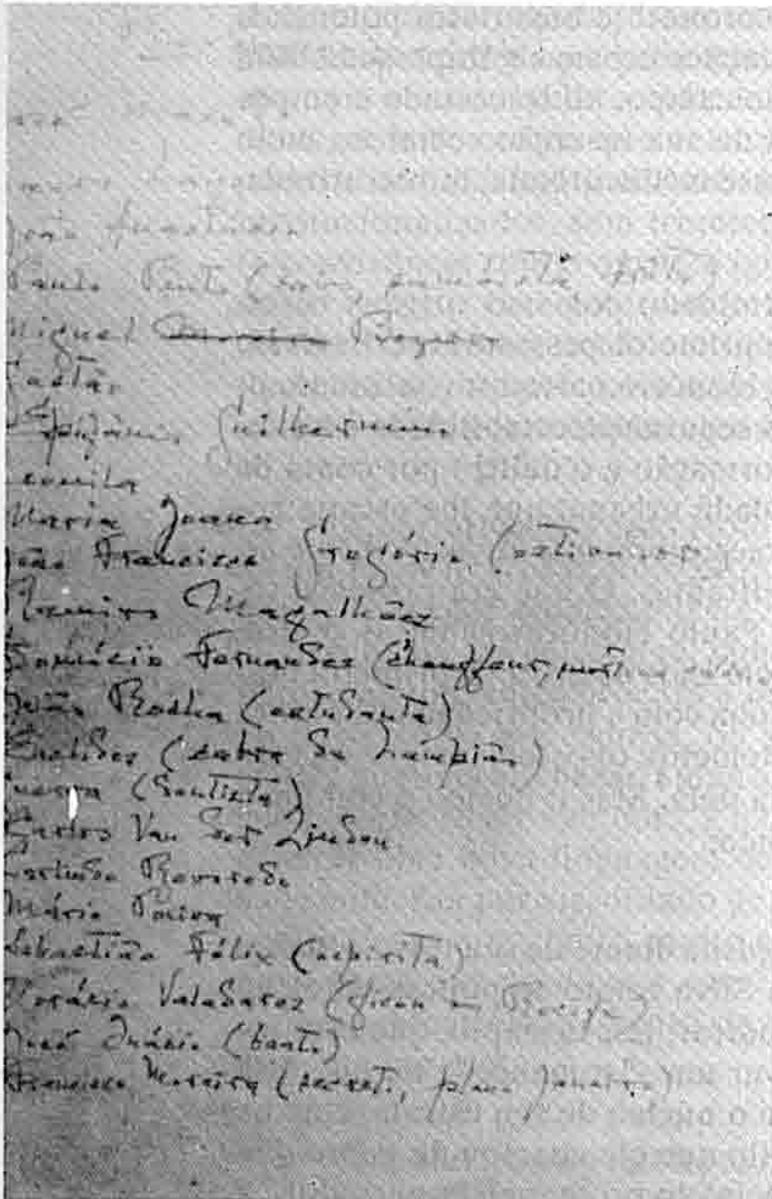
Entre *S. Bernardo* e *Angústia*, tomada a relação do ângulo da *construção do ponto de vista*, talvez se possa dizer que existe continuidade e complementaridade. Enquanto o narrador Paulo Honório narra na passagem, na travessia (impossível) entre o campo e a cidade, entre a sociabilidade brutal e bárbara do "coronel" e uma outra potencialmente democrática e burguesa das relações urbanas e impessoais sem mandonismo, Luís da Silva, egresso do campo, ali fracassado e empobrecido, narra segundo a perspectiva de sua inserção social no meio letrado pequeno-burguês, de baixa classe média urbana, burocratizada, dependente e corrompida.

Também Luís da Silva é determinado por suas origens rurais para construir seu ponto de vista de primeira pessoa hipertrofiada. Porém, enquanto o presente de Paulo Honório narrador continua sendo a base rural, o que lhe dá relativas segurança, estabilidade e racionalidade para narrar — ficando a deformação e o delírio por conta da tentativa de compreender a sociabilidade urbana, que lhe escapa enquanto sentido —, Luís da Silva opera seu *presente exclusivamente urbano* como ponto de vista e forma delirantes. O que era presença secundária ou apenas virtualidade em Paulo Honório ganha o centro, torna-se prioritário, quase exclusivo, em Luís da Silva. A primeira pessoa hipertrofiada e a relação que mantêm com a propriedade os unifica complementarmente, embora aparentemente opostos, um por excesso de propriedade e o outro por carência dela. Mas o núcleo é comum a ambos e a relação campo-cidade também.

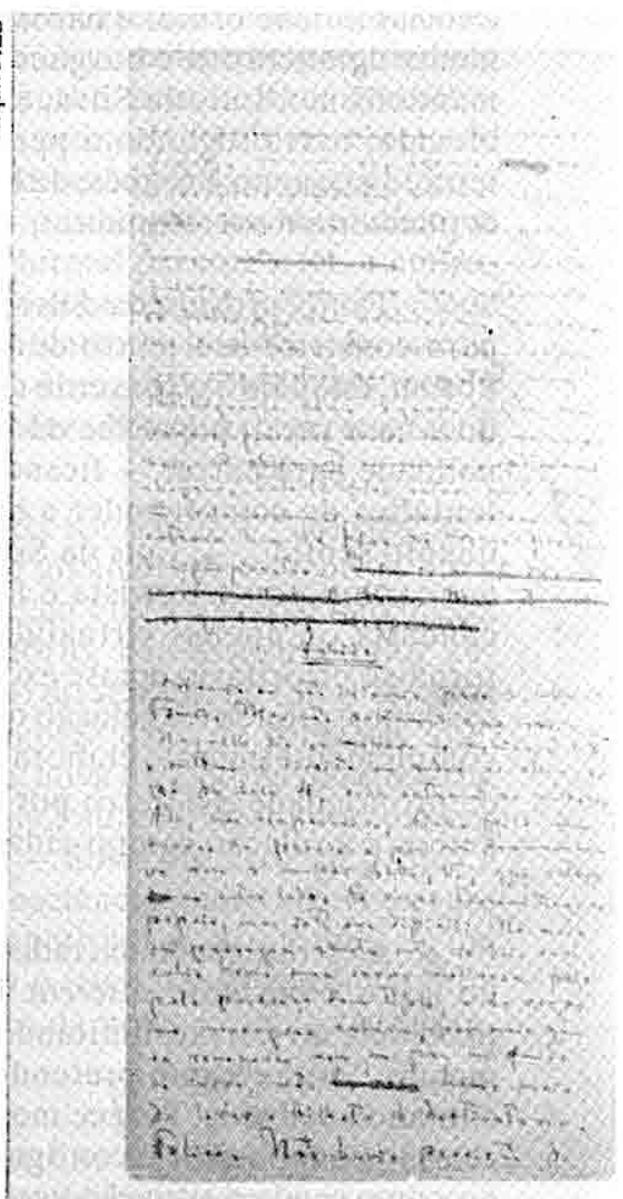
A estratégia do narrador de *Angústia* diante de seu texto e diante do leitor é bastante *discreta*. Luís da Silva refere-se poucas vezes ao problema do narrar, limitando-se a indicar, por exemplo, que está tomando "notas", que pretende escrever um "romance", ou que está contando sua vida. Parece mesmo que o núcleo de seu estratagema na relação com o leitor é configurar aquilo que ele chamou de *pobre-diabo*, como sendo a situação pessoal e social do protagonista-narrador. A discrição parece consentânea com a condição de pobre-diabo de Luís da Silva. Não obstante, ele também, tanto quanto Paulo Honório, é um narrador hipertrofiado em primeira pessoa.

Luís da Silva dá-se por competente enquanto narrador, pois é um sujeito letrado, burocrata e jornalista. Seu impasse encontra-se noutro lugar, que não a *profissão*. Está mesmo na imagem de pobre-diabo engendrada em três dimensões temporais que se determinam

mutuamente: a infância/adolescência rural decadente; o passado recente de burocrata, jornalista, amante rejeitado e assassino; o presente do narrador. A imbricação dessas três dimensões é operada mediante uma narrativa abismada e abismante, num cipoal de emoções e ações contraditórias onde o presente procura recuperar ou produzir seu sentido e sua justificação. Imagens e símbolos contraditórios se excluem e se integram numa escrita delirante e largamente redundante que se impõe como enigma diante do leitor, exigindo deste enorme esforço de decifração, o que afasta o aliciamento fácil.



Arquivo IEB



Arquivo IEB

1) Lista de nomes relativa ao 1º volume de *Memórias do Cárcere*, "Viagem".

2) Manuscrito do capítulo "Sahida", versão mais antiga de *Memórias do Cárcere*, volume I.

Na narrativa de Luís da Silva os acontecimentos narrados revelam-se sobretudo como desejos, em especial desejos carentes de possibilidade de realização. Desejos econômicos e eróticos em estado primário (ou como impulsos, sentimentos primordiais), entrançados e frustrados, produzindo nessa intersecção seus desdobramentos em fúria, vingança, impulsos destrutivos e morte. Assim, nessa escrita delirante de pobre-diabo carente de tudo sobressaem a frustração e a impotência, o que remete a direção do pacto para qualquer leitor e para nenhum, já que certos desejos e sentimentos são comuns a todos embora as condições específicas do pobre-diabo Luís da Silva não o sejam. De todo modo, a escrita de Luís da Silva apresenta-se como delírio que busca encontrar-se menos com a razão pensante do leitor do que com seu próprio universo de sentimentos primitivos e subconscientes, embora, contraditoriamente, ao exigir decifração também requeira a razão e a crítica.

A escrita de Luís da Silva realiza-se através do mergulho num subconsciente danificado pelo mundo, pelas relações sociais degradadas. O fundamento desse subconsciente é a ordem econômica, principalmente a decadência familiar de Luís da Silva, no encontro de dois fatos: a perda da propriedade rural e a mudança para a cidade enquanto carente de qualquer capital. O mesmo capital simbólico instituído (a burocracia, o jornalismo, a idéia de revolução) não refaz nem repõe a propriedade que foi perdida, ao contrário, acentua a carência. A perda de Marina (outro aspecto decisivo do capital simbólico: o amor e o casamento) para Julião Tavares e não para que este investisse capital simbólico no amor ou casamento, mas apenas a utilizasse como passatempo inferior e descartável (realizando desejos que Luís da Silva também tinha), é decisiva para que o narrador cometa o crime e configure uma compensação à insustentável imagem de pobre-diabo completo. É um gesto em que inconscientemente a propriedade que lhe fugiu é atingida: mata o detentor de capital material, o usufruidor de duplo capital simbólico: Marina e o jornal (Luís da Silva escreveu artigos sob encomenda com elogios a J. Tavares).

Nos termos do pacto com a narrativa e o leitor, ao pobre-diabo Luís da Silva só resta agora o capital simbólico da escrita, sua compensação verdadeira e sua pretensão de justificar e legitimar seu crime. Nessa postura, a escrita de Luís da Silva também é autoritária e não-dialógica, pois, embora contraditoriamente, seu esforço é para transformar a vítima em réu. Atitude que é sobretudo uma posição de força e poder decorrente da dominação de classe. Para citar exemplos esclarecedores, basta lembrar o episódio tenebroso da Guerra de Canudos, onde até a designação histórica subentende igualdade de condições na luta. Essa mesma atitude é corriqueira no cotidiano da luta de classes, numa greve etc. Na esfera privada não é diferente e não poucas vezes as mulheres, os negros ou frações socialmente minoritárias são assim tratados. Na literatura o mais extraordinário antepassado de *Angústia*

é sem dúvida *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nos dois romances a busca de firmar o pacto com o leitor supõe aquela inversão e atribui ao outro a astúcia destrutiva que é do narrador.

A atitude de Luís da Silva revive velhas formas autoritárias de mandonismo próprias da situação rural brasileira, dos detentores de propriedade e poder arcaicos que, à semelhança de Paulo Honório, não constróem uma sociabilidade moderna e democratizante. Luís da Silva, no primitivismo de seus desejos e de seu delírio, reconstitui compensatoriamente a carência da propriedade com a ação que, no passado, a posse da propriedade autorizava. A eliminação da ameaça através da eliminação do adversário ou inimigo. Aqui também vemos que Luís da Silva é tão antimoderno quanto Paulo Honório, marcados ambos por um projeto/desejo de poder material e poder simbólico que não supõe convivência, contradição e consenso, o consenso-chave da sociedade burguesa moderna.

Assim, penso que a descrição narrativa de pobre-diabo de Luís da Silva é ainda mais astuciosa que a de Paulo Honório. Mas Luís da Silva não parece produzir a narrativa que engendre um novo discurso do poder, apesar de sua simpatia impotente pela "revolução". O seu parece apenas o discurso de um ser irremediavelmente danificado, de uma classe arruinada incapaz de compreender a própria ruína e de forjar qualquer alternativa histórica para si mesma e para os outros. Seu horizonte é o de que sem a propriedade não há salvação, mas como ela é inalcançável novamente, resta a destruição de si mesmo e do mundo, o que talvez tenha historicamente a ver com a consciência estraçalhada de certas frações decadentes e antimodernas das classes dominantes do Nordeste brasileiro. Sem poder material e sem poder simbólico, ambos perdidos mas de profundo valor nostálgico, resta apenas uma destrutividade delirante que, ainda assim e por isso mesmo, também necessita de justificação e talvez legitimação, pelo menos para grupos e indivíduos mais conscientes das contradições.

Os dois protagonistas-narradores estão unidos pelo caráter anti-heróico que os domina em suas relações diferentes mas igualmente fracassadas diante das exigências modernas da propriedade num mundo em transformação, que se urbaniza e engendra *novas regras* de sociabilidade e de dominação. O tempo heróico de Paulo Honório é o da luta pela aquisição da propriedade, o tempo da acumulação primitiva. Mas ele não está preparado para o momento seguinte, digamos, em linguagem da Economia Política, a prática da acumulação ampliada e das garantias civis e democráticas dos trabalhadores. Já Luís da Silva nasce anti-herói e assim permanece, pois recusa sua "nova inserção" social de classe, carente de propriedade, que desmantelou e fez apodrecer suas ilusões de reconstituir o passado supostamente heróico (o coronel poderoso, o herói-bandido cangaceiro etc).

Pode-se concluir com simplicidade, portanto, que ambos são,

por razões opostas e semelhantes ao mesmo tempo, verdadeiras impropriedades, ou seja: negação das exigências da propriedade moderna e sua sociabilidade, e suas narrativas são expressões diferentes da solidão em que vivem e do apodrecimento que os atinge.

A vida pessoal de Graciliano Ramos seguiu, em linhas gerais um percurso que vai do interior de Alagoas (Quebrangulo, onde nasceu) para o Rio de Janeiro, tendo aí falecido. Nos últimos anos foi presidente da ABDE (Associação Brasileira de Escritores), membro destacado da célula de escritores e artistas do PCB, tendo realizado em 1952, menos de um ano antes de sua morte, uma viagem à Checoslováquia e União Soviética e sendo reconhecido ainda vivo como escritor de importância e âmbito nacionais. É um percurso, portanto, que vai da província à capital e além, ou que segue um movimento da perspectiva local para a perspectiva ampla do nacional e internacional. Percurso, aliás, semelhante ao de sua obra, embora não em linha reta, desde *Caetés Memórias do cárcere e Viagem*. É também a passagem da ficção à confissão, do romance à autobiografia. Difícil dizer que Graciliano Ramos planejou em algum momento o percurso de sua vida, o mesmo podendo-se dizer de sua obra. Vida e obra não foram produto de nenhum projeto, mas vivida e escrita conforme a força e determinação de circunstâncias não passíveis de controle.

Vimos que *S. Bernardo e Angústia* são narrativas em primeira pessoa de dois protagonistas que se destacam como criminosos e cujos relatos empenham-se na confissão e justificação de crimes cometidos. *Memórias do cárcere* destaca-se claramente como continuidade e diferença em relação àqueles relatos. O óbvio é que se trata de narrativa autobiográfica do escritor e não de um narrador ficcional e imaginário. Evidente também que os criminosos dos romances não conheceram a prisão por seus crimes (exceto Paulo Honório, por um crime de juventude, tratado de modo sumário e lateral em sua narrativa) e que o escritor conheceu a prisão mas sem crime cometido, sem sequer processo formado ou acusação formal. Em todo caso, o que une as três narrativas é o motivo central do crime, cometido ou atribuído, e a realização nos três do ponto de vista em primeira pessoa, inclusive com a exacerbação ou hipertrofiamento do sujeito narrador.

Nas *Memórias do cárcere*, tanto quanto nos dois romances, o narrador possui uma estratégia na sua relação com o texto e o leitor. Estratégia tornada explícita no primeiro capítulo, um pouco ao modo do que fizera Paulo Honório, mas com a reivindicação da postura discreta, semelhante à adotada por Luís da Silva:

" Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu

tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se."

Este fecho do primeiro capítulo, ironizando a primeira pessoa, adota-a entretanto e ela constituirá a forma narrativa organizadora de todo o relato, o qual tem como centro a memória mas não o EU do escritor. O "pronominho irritante" apesar de tudo é o responsável pela autoridade e traço estilístico central do narrador culto, dados através de duas formas verbais eruditas: "esgueirar-me-ei" e "esconder-me-ei", as quais funcionam também em contraste irônico com os sentidos dos verbos. De todo modo, vê-se que a primeira pessoa se impõe como uma necessidade que o escritor não pode descartar.

O primeiro capítulo organiza-se para o leitor como uma "confissão" sincera e problemática das dificuldades do narrar e de encontrar a verdade, ou melhor, *uma verdade*, que é a do ponto de vista. São, genericamente, problemas de duas ordens: os internos à memória, à observação, à capacidade do ponto de vista, o que implica decisão quanto à forma do relato, se uma "história presumivelmente verdadeira", se "uma espécie de romance". Outros problemas são externos ao texto, são das condições pessoais e sociais da produção da escrita: a censura, a superação da inépcia e da preguiça e, ainda, especialmente, das condições materiais de vida; sobre este ponto há um parágrafo exemplar, melhor, dois parágrafos primorosos, em que ficam contrapostas duas posições sociais dos escritores em geral: os do "primado espiritual" e "nós, desgraçados materialistas." O trecho é longo, mas vale pelo menos um parágrafo:

"Os homens do primado espiritual viviam bem, tratavam do corpo, mas nós, desgraçados materialistas, alojados em quartos de pensão, como ratos em tocas, a pão e laranja, como se diz na minha terra, quase nos reduzimos a simples espíritos. E como outros espíritos miúdos dependiam de nós, e era preciso calçá-los, vesti-los, alimentá-los, mandá-los ouvir cantigas e decorar feitos patrióticos, abandonamos as tarefas de longo prazo, caímos na labuta diária, contando linhas, fabricamos artigos, sapecamos traduções, consertamos engulhando produtos alheios. De alguma forma nos acanalhamos."

E no parágrafo seguinte o problema merece ainda atenção pois ele permite que o narrador esclareça sua posição, a partir da qual vai narrar e assim firmar sua inserção num determinado grupo dentro do campo intelectual erudito:

"Estarei próximo dos homens gordos do primado espiritual? poderei refestelar-me? Não, felizmente. Se me achasse assim, iria roncar, pensar na eternidade. Quem dormiu no chão deve

lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze."

Em seguida o narrador expõe suas intenções fundamentalmente honestas para narrar o que observou, percebeu, fixou na memória de modo mais ou menos claro, não sem preocupações com suas limitações e com as armadilhas traiçoeiras da memória, do julgamento, do juízo sobre pessoas, atos, intenções:

"Há entre eles homens de várias classes, das profissões mais diversas, muito altas ou muito baixas, apertados nelas como em estojos. Procurei observá-los onde se acham, nessas baínhas em que a sociedade os prendeu. A limitação impediu embaraços e atritos, levou-me a compreendê-los, senti-los, estimá-los, não arriscar julgamentos precipitados. E quando isto não foi possível, às vezes me acusei. Ser-me-ia desagradável ofender alguém com esta exumação. Não ofenderei suponho."

De todo modo, continuando a discussão, o narrador empenha-se na reafirmação da limitação do ponto de vista e ainda numa curiosa coincidência entre verdade e verossimilhança, ou na preocupação com o fato de que elas podem não coincidir. Com todas as imensas dificuldades supostas numa narrativa que revolve "casos passados há dez anos" o narrador põe-se diante do leitor, por assim dizer, inteiro em suas intenções de honestidade e em suas fraquezas:

"Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado com frequência egoísta e mesquinho. E esse desabrochar de sentimentos maus era a pior tortura que nos podiam infligir naquele ano terrível."

E mesmo da perspectiva ostensivamente política, sabendo que vai escrever um relato contra o regime que o encarcerou injustamente — ou, pelo menos, sem processo — o narrador impõe-se a exigência da verdade, nos estreitos limites da liberdade possível entre a sintaxe e a delegacia de ordem política e social. E diz:

"Não será impossível acharmos nas livrarias libelos terríveis contra a república novíssima, às vezes com louvores dos sustentáculos dela, indulgentes ou cegos. Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito. De fato ele não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício."

Podemos dizer, enfim, que o narrador cercou-se de todas as cautelas para firmar com o leitor um *pacto de verdade*, que não seja nem pareça autoritário. Ainda que exacerbada a primeira pessoa, a estratégia supõe fragilidade e possibilidade de erro do narrador, exigindo, portanto, do leitor as mesmas cautelas e mais: a coparticipação do leitor na produção de sentido, de modo que o texto possa ter o caráter de colaboração para que essa solidariedade supere a solidão de narrador e leitor. A verdade eventualmente encontrada estará sempre submetida à desconfiança mútua, num gesto que supõe busca, observação, esquadrinhamento e deslocamento permanentes.

Apesar de certas similitudes na posição do narrador em primeira pessoa, o lugar de fala propriamente é bastante diferente entre os dois romances, que vimos, e as *Memórias do cárcere*. Naqueles, os narradores-protagonistas estão no centro e com essa perspectiva narram, como principais agentes da ação e da narração, autoritários e antidiológicos, ainda que com falas permeadas de brechas e fissuras, suficientes para que o leitor desconfie delas. O narrador-autor das *Memórias* é um falso centro, nem herói nem anti-herói, antes engendrando de si uma imagem precariamente humana, de uma humanidade despersonalizada. Paulo Honório e Luís da Silva afirmam-se vítimas de forças superiores as quais são seus motivos e as justificações de suas ações destrutivas e de seus fracassos. Por isso seus pactos com o leitor também resultam fracassados visto que a consciência crítica do leitor deve dessolidarizar-se e distanciar-se deles.

Nas *Memórias do cárcere* o autor-narrador em primeira pessoa, não sendo propriamente um protagonista, relata menos suas ações e mais as ações praticadas pelo Estado defensor da propriedade através de seus agentes. E, ainda, esse autor-narrador jamais utiliza para o leitor argumentos justificadores de crimes ou transgressões eventualmente cometidos, mesmo porque não reconhece que os tenha cometido; nada praticou que os valores democráticos da cidadania não reconhecessem como legítimos. Assim, as forças sociais defensoras da propriedade que se desencadeiam contra ele são reconhecidamente antidemocráticas e o transformam em vítima real, ainda que ele insista ser "desagradável" aceitar o papel de vítima.

A barbárie desencadeada em nome da ordem e do progresso é a face verdadeira da defesa da propriedade privada:

"É degradante. Demais estaria eu certo de não haver cometido falta grave? Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-lhe alfinetes, únicas armas disponíveis, via com satisfação os muros pichados, aceitava as opiniões de Jacob. Isso constituiria um libelo mesquinho, que testemunhas falsas ampliariam. Tinha o direito de insurgir-me contra os depoimentos venenosos? De forma nenhuma. Não há nada mais precário que a justiça. E se

quisessem transformar em obras os meus pensamentos, descobririam com facilidade matéria para condenação. Não me repugnava a idéia de fuzilar um proprietário por ser proprietário. Era razoável que a propriedade me castigasse as intenções."

No mesmo tom e com a mesma ênfase está narrado o encontro com o deputado-usineiro José da Rocha, no trem que levaria o escritor de Alagoas para o Recife, no Cap. 5. A disputa em torno da propriedade privada, entre seus defensores e seus inimigos, constitui elemento fundamental da estratégia do narrador-autor para encontrar ressonância entre seus leitores. Há evidente empatia do narrador-autor no tempo da narração com sua posição no tempo dos acontecimentos narrados, num movimento de continuidade e persistência. O autor-narrador continua idêntico à vítima da prisão de anos antes. A bem da verdade o autor-narrador parece um pouco diferente, porque no presente deixa entrever que está ainda mais seguro e convencido das idéias que o levaram à prisão.

É de supor nesse caso que o pacto com o leitor tenha por isso um certo caráter unilateral, pois um leitor anticomunista, proprietário ou defensor da propriedade privada, talvez não aceite o pacto do mesmo modo como o faria um simpatizante de sua posição.

As diferenças e similitudes observadas nos três narradores permitem concluir que Graciliano Ramos, vivendo intensa e dramaticamente as contradições implicadas pela sua vida e formação no interior de uma região onde dominava a oligarquia, o mandonismo, o autoritarismo e o atraso econômico e social, buscou reconhecer a essência da "nova sociabilidade" trazida pelo processo modernizador da Revolução de 30. O escritor foi surpreendido pela Revolução quando exercia altas funções no aparelho de Estado em Alagoas — e já tinha sido prefeito em Palmeira dos Índios. Graciliano nem aderiu à revolução nem firmou-se no apoio às oligarquias decaídas. Sua posição ambígua motivou, inclusive, uma breve prisão e em cartas íntimas inúmeras críticas e sarcasmos contra os abusos, desmandos e incompetência dos novos donos do poder. Sua posição era difícil diante do impulso modernizador que a nova ordem desencadeou, inclusive porque o processo brasileiro estava inscrito nas condições internacionais e Graciliano tinha simpatias pela União Soviética, pelo socialismo, sem, contudo, ter sido capaz de efetuar a crítica, que já era acessível, do stalinismo.

O percurso que vai do narrador Paulo Honório, passando por Luís da Silva e chegando a Graciliano-narrador em *Memórias do cárcere*, parece expressar a tentativa de construção de um ponto de vista consistente e com credibilidade que superasse a tradição escrita brasileira aliada das classes dominantes para chegar à solidariedade com os trabalhadores. Se isso tivesse sido possível, o ponto de vista mudaria de tom, passaria do pessimismo ao otimismo, do "relato de cadáveres" para a projeção do futuro, como está em *Viagem*, quando o escritor compara sua obra com aquela que se produzia na União Soviética:

"Tinha-me vindo o pensamento de que os meus romances nenhum interesse despertariam àqueles homens: são narrativas de um mundo morto, as minhas personagens comportam-se como duendes. Na sociedade nova ali patente, alegre, de confiança ilimitada em si mesma, lembrava-me da minha gente fusca, triste, e achava-me um anacronismo. Essa idéia, que iria assaltar-me com freqüência, não me dava tristeza. Necessário conformar-me: não me havia sido possível trabalhar de maneira diferente: vivendo em sepulturas, ocupara-me em relatar cadáveres."

Os crimes de Paulo Honório e Luís da Silva parecem remeter para contradições ancestrais e históricas que atravessavam a sociabilidade patológica do homem nordestino, resultado duma luta secular em torno da posse da terra. As novas idéias e necessidades de progresso, de intensificação do comércio e das trocas, de questionamento do velho poder oligárquico, de ampliação do uso social da propriedade, de melhor distribuição dos bens, de participação política dos trabalhadores (pelo menos os de classe média), de autonomia da pessoa, da implementação do individualismo burguês, tudo isso como que impunha a ruína do velho mundo. Aqueles dois narradores mostram-se divididos, agônicos, esquizofrênicos, pela impossibilidade de decidir entre os dois mundos. São criminosos porque alinham-se com o mundo arcaico e arruinado e buscam a redenção e o arrependimento diante do novo impossível para eles. Paulo Honório parece mesmo incapaz de ter projeto de reconstruir sua unidade perdida. Luís da Silva contudo, dividido entre dois duplos, Moisés e Julião Tavares, elimina o último para revelar sua completa impotência de aderir ao primeiro, incapaz também de reordenar um mundo que lhe desse segurança: havia perdido a propriedade da terra e nada podia conquistar na cidade. Os dois eram realmente "cadáveres" produzidos por um mundo arruinado mas ainda presente.

A nova subjetividade e a nova afetividade engendradas no seio das ruínas expressam-se nos dois narradores como perda, como culpa, decadência, impotência e brutalidade. Como violência desatada contra os causadores da insegurança. Como gestos destruidores e assassinos contra as ameaças. Ao mesmo tempo, no processo de narrar, Paulo Honório utiliza-se da racionalidade de que é capaz segundo a ordem da propriedade privada que ele ainda não perdeu; Luís da Silva utiliza-se de uma espécie de "lógica dos desejos", delirante, subconsciente, dada pela propriedade que já perdeu e não pode mais recuperar nas condições citadinas em que vive. Por isso odeia a propriedade e os proprietários, embora servindo a ambos, numa venalidade francamente autodestruidora.

O narrador-autor de *Memórias do cárcere* retoma o veio da racionalidade para narrar — ainda que seus delírios não sejam inco-muns — agora em busca de construir uma subjetividade coerente com um projeto político socialista, mas sabendo-se repassado de todas as

contradições e da carência de uma alteridade real no mundo do trabalho. Sabe-se apenas um pequeno-burguês, diminuído e pouco instruído frente a outros militantes cultos, bem como uma vítima arrependida, não por ter cometido crimes contra a propriedade e os proprietários, *mas por não os ter cometido*, dada sua adesão legitimadora ao socialismo e ao comunismo. O autor-narrador como que se sente culpado por ter sido vítima inocente e não um criminoso contra a propriedade. É uma certa culpa que advém do fato de reconhecer-se sujeito consciente da alienação produzida pela propriedade e não ter feito o suficiente enquanto prática política para superá-la. Em todo caso, como vimos, logo de início sua narrativa alinha-se entre os escritores do "primado material" (ou seja, sem propriedade e aderente à perspectiva dos trabalhadores) fazendo-a militante contra as narrativas dos escritores que vivem o "primado do espírito".

São fortes em toda a obra de Graciliano Ramos as imagens que traduzem a deficiência do olhar, ou o desencontro entre os olhos e o pensamento. Desde a cruel "cabra-cega" de *Infância*, passando pelo "olho torto" de Alexandre, pelo menino de olhos de duas cores na *Terra dos meninos pelados* e indo a *S. Bernardo*, onde há verdadeira obsessão do narrador pelos olhos ("Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então?"); há também os olhos subjetivos e delirantes de Luís da Silva:

"Estirei o pescoço, observei o homem que enche dornas e a mulher que lava garrafas. Retraí-me. Em vez de se entregarem ao trabalho, eles me espionavam. O movimento de esticar o pescoço para vê-los era horrível."

A cegueira, a obnubilação, a neblina, o engendramento alucinatório e fantasmático de imagens que deformam o homem e o mundo são, ao mesmo tempo, recuperação da velha tópica do poeta cego e que por isso mesmo vê melhor e a construção de uma fenomenologia do olhar moderno que procura distinguir verdade e ilusão. Uma das chaves da modernidade, da propriedade burguesa moderna, é o efeito de ocultamento de sua essência, pois nela quase nada é o que parece: o valor de troca X o valor de uso; o salário X a mais-valia; a mercadoria X seu fetiche; o trabalho concreto X o abstrato; o valor X o preço etc, etc. Pois no embate entre o velho mundo arcaico em ruínas e o novo que do interior das próprias ruínas do outro começa a ganhar forma e força, desse embate nasce a deficiência do olhar, que vê a ambos e não os pode decifrar, nem em sua aparência nem em sua essência.

O olhar do romance realista do séc. XIX engendrou-se no interior das novas condições do capitalismo e da mercadoria e por isso serviu bem a Graciliano Ramos no Brasil de sua época. A modernização burguesa do país na primeira metade deste século não repetiu, evidentemente, o processo europeu anterior, mas incorporou aspectos

decisivos na chamada "civilização ocidental", seus valores e seu modo de produção e formação de mercado, levando à ruína formas arcaicas da economia e da vida social. O romance de Graciliano Ramos, como ele mesmo diz, produziu "cadáveres" desse mundo em dissolução, por isso parece sempre voltado para o passado e a barbárie, com narradores danificados em primeira pessoa, amarrados à memória.

Nesse processo, o romance do escritor alagoano revela também uma espécie de olhar provinciano que não oculta o passado regional bárbaro e brutal, mas também não se furta a verificar o que a modernidade, fundada na propriedade privada, contém de poder regressivo, se quisermos, de brutalidade e barbárie sob forma moderna. Esse movimento do olhar crítico do escritor é visível de *S. Bernardo e Angústia* a *Memórias do cárcere. Ilusão e verdade* da vida do homem brasileiro moderno-arcaico, na prisão ou no fracasso ante a força avassaladora da propriedade, são dimensões conviventes numa unidade contraditória, não resolvida e talvez insolúvel...

Num dos últimos capítulos das *Memórias do cárcere*, talvez involuntariamente, o narrador-autor como que sintetiza metaforicamente a operação problemática do olhar frente à palavra que tanto produz a ilusão quanto a verdade:

"O tabuleiro de xadrez, a alguns passos, desaparecia em sombra compacta. Uma nuvem cortada por faixas vermelhas cobria os objetos. Cheguei a página aos olhos, afastei-a, buscando ansioso juntar os caracteres rebeldes. Vários deram-me a impressão de reunir-se, formando um contra-senso: *dettera*. Que diabo significava *dettera*? Parecia italiano, mas, por muito que me esforçasse, não me lembrava de ter visto semelhante palavra. Demais o livro ali aberto era escrito em português. Que vinham fazer nele as estranhas sílabas? Procurei-as e não houve meio de achá-las. Certamente não existiam, embora minutos antes se houvessem mostrado claras, os dois *tt* negros e fixos. Ilusão, mas ilusão bem esquisita, com aparência de verdade. O negror e a fixidez tinham-se esvaído, agora as manchas cresciam na folha, os traços vermelhos angustiavam-me espalhando os sinais caprichosos.

Soltei a brochura, ergui-me, um peso enorme no coração: julgava-me inútil, condenado para o resto da vida a guiar-me pelos outros."

#### ABSTRACT

*Follower of the realistic and new-realistic aesthetics Graciliano Ramos had an anti-modernist posture and a theoretical reflexion fairly simple. The deliberate narrators relate conflicting with the so-called necessities by the democratic conviviality of the modern bourgeois property. Such narrators provided the reader seduction strategies that turned out contradictory. The realistic look of Graciliano Ramos searched with his narrators differentiate truth and illusion in the process of economical and social modernization of the country.*

*Key-words: Realismo; critical-realism; performing narrator; property; modern conviviality; narrative strategy; look, truth, illusion.*