

Presépio animado

Marcos Falchero Falleiros - UFRN

RESUMO

Graciliano Ramos organiza sua obra pelo viés marxista, mas não transforma seus romances em alegoria.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Literatura. Marxismo. Utopia. Alegoria.

ABSTRACT

Graciliano Ramos systematizes his work replacing the Marxism, but he doesn't change his novels into allegory.

Keywords: Graciliano Ramos. Literature. Marxism. Utopia. Allegory.

INTRODUÇÃO

"*Presépio animado*": com essa imagem, usada para qualificar a narração plástica das tomadas/retalhos de *São Bernardo*, Rolando Morel Pinto (1962, p. 71) dá outra contribuição pioneira para o estudo de Graciliano Ramos. Essa articulação racionalizada do romance, se tem, mais do que nas outras, uma intenção didática acentuada, não suprime entretanto a dimensão da sensibilidade, a partir da qual o autor constrói a relação fundamental de sua obra: "interior/exterior" - para usar, com o binômio pendular algo abrutalhado e preciso, a expressão de que ele mais faz uso para definir a interioridade do sujeito sob as grades opressivas nas articulações históricas dos sistemas sociais.

É assim que encontramos a interioridade de Paulo Honório sob a precisão por ele alcançada na *utopia*

possível a Viçosa, Alagoas, nos anos 30, aquém da industrialização: a fazenda *S. Bernardo*, elaborada como um *romance do futuro* por Graciliano Ramos, com os pés no chão da história e com os olhos nas condições de possibilidade de um avanço burguês, para sua subsequente superação dentro das perspectivas marxistas que enformam conceptualmente os movimentos de criação do autor.

Assim, encontramos distribuída por travessões a síntese do tempo brasileiro de 1930. No *antifalanstério* de São Bernardo, submetido à racionalidade pura do econômico, durante a comemoração do segundo aniversário de casamento de Paulo Honório e Madalena, o papel de cada um dos convivas ganha contornos bem definidos para a história, quando a esposa se mostra simpática ao regime comunista, contestando interrogativamente o mal que haveria em uma revolução no país, hipótese avaliada de maneira pessimista e reacionária pelo marido:

- *Você também é revolucionária? exclamei com mau modo.*
- *Estou apenas perguntando porquê.*
- *Ora porquê! Porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política.*
- *Seria magnífico, interrompeu Madalena. Depois se indireitava tudo.*
- *Com certeza, apoiou Luís Padilha.*
- *Vocês sabem o que estão dizendo?*
- *O que admira é padre Silvestre desejar a revolução, disse Nogueira. Que vantagem lhe traria ela?*
- *Nenhuma, respondeu o vigário. A mim não traria vantagem. Mas a coletividade ganharia muito.*
- *Esperem por isso, atalhou Azevedo Gondim. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela.*

- *Literatura!* resmungou Padilha.
- *Literatura não, gritou Azevedo Gondim. Se reben-
tar a encrenca, há de sair boa coisa, bem, Nogueira?*
- *O fascismo.*
- *Era o que vocês queriam. Teremos o comunismo.*
- D. Glória benzeu-se e seu Ribeiro opinou:*
- *Deus nos livre.*
- *Tem medo, seu Ribeiro? perguntou Madalena
sorrindo.*
- *Já vi muitas transformações, excelentíssima, e
todas ruins.*
- *Nada disso, asseverou padre Silvestre. Essas dou-
trinas exóticas não se adaptam entre nós. O comunis-
mo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome.
Seu Ribeiro passou os dedos pela careca lustrosa:*
- *No tempo de D. Pedro, corria pouco dinheiro, e
quem possuía um conto de réis era rico. Mas havia
fartura, a abóbora apodrecia na roça. Mamona,
caroço de algodão não tinham valor. Com a procla-
mação da República ficaram custando os olhos da
cara. Por isso eu digo que essas mudanças só servem
para atrapalhar a vida. A estrada de ferro...*
- *Uma nação sem Deus! bradava padre Silvestre a
d. Glória. Fuzilaram os padres, não escapou um. E
os soldados, bêbados, espatifavam os santos e dança-
vam em cima dos altares (RAMOS, 1985, p. 129).*

Graciliano repete nesse trecho o que ele conside-
rou uma conquista “técnica” alcançada em *Caetés*:

Nessas páginas horríveis, onde nada se aproveita, um fato me surpreendeu: as personagens começam a falar. Até então as minhas infelizes criaturas abandonadas incompletas, tinham sido quase mudas, talvez por tentarem expressar-se num português certo demais, absolutamente impossível no Brasil. O livro que menciono saiu cheio de diálogos, parece drama (RAMOS, 1980, p. 195).

O que o autor não menciona é a força do corte interiorizante que consegue dar à obra ao contrapô-
lo com a exterioridade de travessões de sua “narrati-
va idiota, conversa de papagaios” (RAMOS, 1980, p. 195). A “conversa de papagaios” do “drama” pa-
rece ter como única finalidade armar a interioridade

do romance. Também em *São Bernardo*, o jogo de di-
álogos realça, contornando a interioridade do pro-
tagonista, que enfim se manifesta quando Madalena
encoraja, para o comunismo, seu Ribeiro, contabilis-
ta da fazenda, posto ali por Paulo Honório, como
velho desvalido, depois de um passado pré-burguês
imponente que não soube acompanhar o avanço ca-
pitalista:

- *Que é que o senhor perdia?*
- *Não sei, excelentíssima. Talvez perdesse. A mim só
chegam desgraças. Enfim tenho aqui um pedaço de
pão. E se essa infelicidade viesse, nem isso me davam.
Madalena procurava convencê-lo, mas não percebi
o que dizia. De repente invadiu-me uma espécie de
desconfiança. Já havia experimentado um sentimen-
to assim desagradável. Quando?*
- {...}
- *Não há. O Nogueira tem razão, não há. Conhe-
ço homens que defendem a religião nos jornais e
nunca viram uma Bíblia.*
- Quando? Num momento esclareceu-se tudo: tinha
sido naquele mesmo dia, no escritório, enquanto
Madalena me entregava as cartas para assinar.
Sim senhor! Conluiuada com o Padilha e tentando
afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim
senhor, comunista! Eu construindo e ela desman-
chando (RAMOS, 1985, p. 130).*

A respeito de passagens deste tipo, Candido (1969, p.14) nota, em *Caetés*: “No âmago do acontecimento jaz sempre o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica”. Sendo esse aspecto, uma das chaves para compreender toda a obra de Graciliano Ramos, é o que o crítico chama de “perspectiva dupla”: “o personagem é revelado pelos fatos e estes se ordenam mediante a iluminação projetada pelos problemas do personagem”.

Assim, entre o universal e a interioridade individual, podemos situar a “ambigüidade da razão”, de que tratam Adorno e Horkheimer (1985, p. 90) razão pura para a universalidade e razão empírica para o interesse individual da “autoconservação”, que é a prática do “pensamento calculador”.

Mas entre *Caetés* (1933) e *S. Bernardo* (1934), dentro do processo de amadurecimento que alcança melhor expressão em relação à mesma “técnica”, a partir da segunda obra a diferença pode ser vista, a princípio, pelo uso do indicativo que o autor meio canhestramente apresenta em *Caetés*:

- *Vi ontem, disse Vitorino, duas figurinhas do Cassiano aleijado: um mendigo com a sacola e um São Miguel com a balança. Muito bonitas. Mas Nazaré interrompeu-o. Não se capacitava de que os trabalhos do aleijado prestassem:*
- *Um ignorante, um analfabeto.*
- *Só por isso? murmurou Luísa, que protege o Cassiano” (RAMOS, 1984, p. 49).*

“Que *protege* o Cassiano”: a narrativa acamando-se ao tempo narrado apresenta uma realidade dada em si mesma, matéria, tempo/espaço, dentro da qual o narrador *está* procurando o pretexto para a obra que se realiza. Tal representação não consegue, entretanto, dar sentido coerente ao que propõe. *Caetés* é um romance sobre a escrita fracassada desse mesmo romance, dentro do qual figura o fracasso do protagonista João Valério em escrever o seu romance “*Caetés*”. Tudo permanece desajeitado no que a escrita plasma. A sensação da fragilidade do tema, a falta de assunto, o provincianismo e o sufocamento pelo estático transformam-se num sentimento pouco claro de barbárie, anunciando a conclusão do livro. Bárbaro de cuecas, um romance abandonado no meio de um romance no presente e sem futuro – esse é o seu “fim”. A obra alude à marca primitiva de sua construção com o tema selvagem dos canibais caetés, que faz a ponte, ambígua e irônica, entre os personagens “exteriores” e os índios que João Valério quer retratar no “interior” do romance que está escrevendo. Sua qualidade está nessa construção, sem que haja condições históricas de possibilidade para sair de seu sonso nonsense, a cujo capricho formal falta, entretanto, clareza ideológica. Seu ar pré-modernista anacrônico é retardatário para uma obra iniciada depois do Modernismo, e, como as obras pré-modernistas, esta configura, em sua retidão formal,

um desajuste de transição entre estilos passados e futuros.

A reflexão vai entrando nesse quadro de exterioridade pura como quem retalha brechas. São quadros que interrompem a realidade. É a realidade subjetiva que ocupa o tempo/espaço da realidade real: começa a funcionar a máquina exterior/interior. O tom despachado atinge um humor otimista, ou modernista nordestino, seria impensável dentro do quadro mental que dirige historicamente a obra em sua ironia. Divertida, mas sem ter espaço para uma irreverência a Oswald de Andrade, a obra-*preâmbulo* fica assim: é toda cheia de intenções e demonstra que não conseguiu encontrar o sentido contextual, em meio a muita conversa fiada e cabeças atrapalhadas sistematicamente: Padre Atanásio fala sempre dois assuntos misturados com cortes precisos da alternância – o que não deixa de ser mais um símbolo do livro.

O correr destas páginas já é o resultado sem sentido que se vai narrando. Nem naturalista, nem modernista. Também não é existencialista. Não há uma percepção filosófica que se reverta em comprazimento estético pela falta do sentido, como, historicamente, poderia ser, depois, *O estrangeiro* de Camus. A falta de sentido é falha no resultado vital do livro, e não uma elaboração do tipo “a existência precede a essência”. É certo, porém, que *Caetés* passa por perto disso, como um existencialista *avant la lettre*.

A subjetividade não se compõe inteiramente no entendimento e assim se vê obrigada a assumir nas páginas finais do romance uma filosofia bonachona de consolo, no balcão provinciano do humano: “somos tão bárbaros, nós, civilizados, quanto os selvagens”.

Em *São Bernardo*, a concepção marxista subjacente à obra atinge finalmente a “conversão do Naturalismo” (Carpeaux). A indolência falida de João Valério, literato, resolve-se com o vigor de Paulo Honório, que faz o romance e escreve a fazenda: uma revolução em *Caetés*. A moldura “externa” do presente que ficava muito além do passado narrativo “interno”, no qual João Valério tentava criar seu romance, agora se ajusta. Paulo Honório inicia a obra já escrevendo o próprio romance.

A respeito das origens arquetípicas da burguesia, dizem Adorno e Horkheimer (1985, p. 66):

O solitário astucioso já é o homo oeconomicus, ao qual se assemelham todos os seres racionais: por isso a Odisséia já é uma robinsonada. Os dois naufragos prototípicos fazem de sua fraqueza – a fraqueza do indivíduo que se separa da coletividade – sua força social. Entregues ao acaso das ondas, desamparadamente isolados, seu isolamento ditames a perseguição implacável do interesse atomístico.

Adorno e Horkheimer poderiam incluir nessa abordagem também Paulo Honório. O naufrágio de onde ele vem é o fundo negro da bastardia. Até chegar a Madalena, sua história é uma aventura do Gato de Botas para-si, filtrada do conto-de-fadas pelo racionalismo da revolução burguesa. O preço da razão burguesa é pago pela substituição do infinito “e viveram felizes para sempre”, cujo espaço é ocupado e restringido por toda a desgraceira finita que ocorre depois do casamento. O movimento que organiza a obra realiza uma crítica da economia política conduzida por um sentimento da infelicidade humana. O título que o autor prega na porteira da fazenda é: “S. Bernardo” – “bernardo” é uma expressão dicionarizada cujo significado expansivo e figurado passou por ironia a “tolo” e “glutão”. Do mesmo modo, em seus escuros momentos finais, Paulo Honório qualifica sua ânsia de acumulação: “Como um porco!”. É o final que dá início à obra: a economia geométrica, que a razão “atomística” implantou, chega à gordura de seu reverso acumulador: “O capital” pode ser a tradução em linguagem de economia política daquilo que a ficção de Graciliano Ramos intitulou “S. Bernardo”.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 66) sondam a proto-história da burguesia: “O desamparo de Ulisses diante da fúria do mar já soa como a legitimação do viajante que enriquece à custa do nativo. Foi isso que a teoria econômica burguesa fixou posteriormente no conceito de risco: a possibilidade da ruína é a justificação moral do lucro”. Podemos entender, entretanto, que Paulo Honório configura a consciência

já avisada da ruína do lucro. O caráter premonitório da obra precipita a história previsível. O romance nega o caminho que realiza: “inútil”. Daí seu caráter teórico, elaborado na pós-história da burguesia, estar não só apoiado pelo marxismo, mas também pela representação ficcional, num país e numa região em que o atraso permite ver melhor o que virá.

Sobre tais configurações estéticas e sua relação com a história, Adorno e Horkheimer (1985, p.53) ainda têm a dizer:

Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela afirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante. Na epopéia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que se assemelham ao romance, e o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como obra da razão ordenadora, que destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete.

Muito tempo depois disso, e antes da problematização e aprofundamento que Adorno e Horkheimer aí fazem da *Teoria do romance* de Lukács, o eu que emoldura *São Bernardo* é muito mais do que a mera “primeira pessoa” de *Caetés* – aquela que se descobre, aquém da moldura: mero literato sem enredo. O corte monológico, visto há pouco, que interrompe os travessões que distribuem expectativas diversas, ideologicamente, e estanques, é agora o mesmo que no seu tempo próprio emoldura e abraça toda a história com a cerca do romance. É a cerca de uma razão una que visita a si própria, reflexiva. Agora temos “o protótipo do indivíduo burguês” a posteriori – o previsível.

É o que propicia o caráter especular das colônias, irmãs que nessa história, na verdade, são filhas bastardas do Capital, e é o que dá as condições de nitidez dos desenhos da Utopia, graças ao transplante dos modelos em forma de “presépio animado” de Robinson Crusoe sobre sua juventude virginal ou sobre o estupro de sua civilização primitiva. Isto dá

um sentido todo especial para a *utopia positiva* do materialismo dialético de Graciliano Ramos, à espera do avanço burguês.

Bakhtin (1981, p. 68), ao estudar a “percepção monológica”, percorre as linhas históricas dessas formações:

Na Idade Moderna, o fortalecimento do princípio monológico e sua penetração em todos os campos da vida ideológica tiveram a contribuição do racionalismo europeu com seu culto da razão única e una, sobretudo o culto da época do Renascimento, quando se constituíram as principais formas do gênero da prosa ficcional européia. Todo o sistema utópico europeu também se fundamenta nesse princípio monológico. Assim era o socialismo utópico com a sua fé na onipotência das convicções. Em toda parte só a consciência e o ponto de vista se tornam representantes de qualquer unidade semântica.

Vê-se por aí a radical oposição de direcionamento da literatura monológica de Graciliano Ramos (1981, p. 92) em relação à “alegre relatividade” da “literatura carnalizada” e do “romance polifônico”, tal como propõe Bakhtin para Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981, p. 93), ao enquadrar sua obra na gênese do romance a partir de três raízes básicas: “a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*”. Bosi (1985, p.59), esclarecendo:

A polifonia do romance [Os irmãos Karamázovi] distribui em muitas vezes a sua pauta ideológica; entoa humoristicamente o que parece demasiado sério e, em contracanto, soergue o que poderia resvalar para o tom de opereta bufa. As falas dos três irmãos são mediatizadas à proporção que o foco narrativo faz passar cada uma delas pelo crivo do caráter dos outros dois. A paixão insofrida de Mitia, a lógica assassina de Ivan e a pureza evangélica de Aliosha não se recortam separadas, como se foram substâncias eternas de tipos morais: abraçam-se com amor e ódio e iluminam com fogos cruzados o drama do parricídio que ata os fios do enredo.

Pode-se ver, assim, que é sob esse aspecto que Graciliano se diferencia de dois autores dos quais os críticos muitas vezes têm aproximado sua obra:

Machado de Assis (“a alegre relatividade”) e Dostoiévski (“a polifonia”).

A retórica do seco consiste no tom asseverativo do patriarca nordestino, fruto da luta viril pela “autoconservação”, que a arte de Graciliano dialetiza à racionalidade universal. Ao abordarem os conceitos kantianos, no que estes se relacionam com o iluminismo, enquanto arma da dominação da natureza pelo sujeito, Adorno; Horkheimer (1985, p. 83) apontam os pólos de ambiguidade: a “relação obscura do ego transcendental com o ego empírico”. Em relação ao “*ego transcendental*”, dizem:

“A razão contém enquanto ego transcendental supra-individual a Idéia de uma convivência baseada na liberdade, na qual os homens se organizem como um sujeito universal e superem o conflito entre a razão pura e a empírica na solidariedade consciente do todo”.

A idéia desse convívio representa a verdadeira universalidade, a Utopia.

Tanto Ford, quanto Paulo Honório, como também Delmiro Gouveia, ou mesmo, recolhido como autoria na representação, o prefeito de Palmeira dos Índios, *major* Graciliano Ramos, são egos empíricos com vontades transcendentais. É o momento do capital, como a palavra diz em sua etimologia: “cabeça”. São Faustos. Enquanto os homens não se constituem em “sujeito universal”, vivendo a “convivência baseada na liberdade”, “na solidariedade consciente do todo”, o ego empírico vai por conta própria impondo sua “Utopia”. Mas o prefeito autoritário, despota esclarecido, prefere recuar para a “literatura”, o lugar possível para que a reflexão representada coloque o ego empírico na perspectiva do ego transcendental. Por esse caminho faz Paulo Honório repetir quase literalmente o tom, o espírito e as palavras de seus relatórios de prefeito, que causaram tanto sucesso e anteciparam a fama do escritor.

A retórica do seco mostra suas origens na classe dominante, ao mesmo tempo em que se constitui como combate à dominação: ela sabe que deve apanhar o real e que para isso deve se relacionar com ele por meio de uma atitude literariamente concreta e útil.

O homem é percorrido por Graciliano Ramos categoricamente: o burguês, em *S. Bernardo*, o pequeno-burguês, em *Angústia*, o proletariado, em *Vidas secas*. Antes disso, ele ensaiou a arte pela arte em *Caetés*, apresentando o “literato”. Mostrou ali mesmo sua nulidade. Mas de qualquer forma mostrou a origem do autor, que, a seguir, iria pegar o real: classificá-lo, organizá-lo.

O tempo em que o homem atinge culminâncias tecnológicas com a máquina de simplificar em geometria o real, para absorvê-lo urgentemente em nome da vida, no menor caminho entre dois pontos, é aquele tempo em que o homem descobre que é ele quem faz a história e que a luta de classes é o que o aliena de sua direção e suga seu trabalho. Nesse tempo, Graciliano conduz Paulo Honório num movimento simpático e crítico de avanço. Simpático, a ponto de o autor empurrá-lo para a frente de seu fim. Mas Graciliano não é Mefistófeles. O autor-ator encarna Paulo Honório para superá-lo.

O Major Graça da *Loja Sincera* fabrica Paulo Honório também com esses componentes que as histórias de Valdemar de Souza Lima (1980, p. 27) registram: o modo como o pai adquiriu o “descaroador de algodão” – uma das peças obsessivas do autor, máquina fundamental da fazenda *S. Bernardo* –, o modo de assassinato por “tocaia” – outra –, os ingênuos álibis dos coronéis matutos mandantes – e, principalmente, a figura impressionante de Delmiro Gouveia. Paulo Honório:

“Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar os meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem. Azevedo Gondim compôs sobre ela dois artigos, chamou-me patriota, citou Ford e Delmiro Gouveia” (RAMOS, 1985, p. 40).

Porém, mais do que a apologia que Azevedo Gondim produz para o chefe, é na crônica “Recordações da Indústria Morta”, de *Viventes das Alagoas*,

onde vemos mais densamente a presença de Delmiro Gouveia na formulação de *São Bernardo*, num percurso repetido por Paulo Honório, saindo do nada até alcançar todo o seu complexo industrial:

Era uma vez um sertanejo que se chamava Gouveia e se mantinha comprando peles de bode na catanga e vendendo-as em povoações, em dias de feira. Negócio difícil. Os armazenistas fixam mínimo para a mercadoria aproveitável: o que fica abaixo é refugio. Em consequência os matutos se defendem derramando chumbo miúdo nas orelhas murchas das peles, tapando os buracos depois com cera,

{...} saiu da capoeira, estabeleceu-se na cidade, passou a infligir a criadores e intermediários as regras a que se havia sujeitado em tempos duros,

{...} O carrascal, fértil em seixos, mandacaru, xique-xique, transformou-se em jardim e pomar, com água farta chegando em tubos do rio próximo. E numa cachoeira notável, mencionada sempre com respeito, admiração e inércia, turbinas foram acordar alguns cavalos da manada que lá dormia o sono de séculos (RAMOS, 1976, p. 113-114).

No final da história, vê-se a simpatia pelo “fazedor” Paulo Honório, vindo do povo, em oposição ao “literato” Luís Padilha, proprietário – num traço ideológico muito vivo (que Graciliano inverte no sentido das classes) do complexo de inferioridade do “país dos bacharéis”, “deitado eternamente em berço esplêndido”:

Um profundo esquecimento cobriu Gouveia, amortalhou a indústria aparecida com audácia no sertão, entre imburanas, catingueiras, rabos-de-raposa e coroas-de-frade. Certa companhia estrangeira apossou-se das máquinas, rebentou-as, jogou-as no rio. Os cavalos, despertos por Gouveia, adormeceram de novo na cachoeira magnífica, celebrada em prosa, imortalizada em verso, apontada com orgulho, sinal de nossa grandeza (RAMOS, 1976, p. 116).

Antes da derrota pelas próprias forças do capital que o criaram, no “presépio animado” da Vila

da Pedra, Delmiro Gouveia deixa a retórica do “socialismo burguês”, de que falam ironicamente Marx e Engels no *Manifesto Comunista* – “os burgueses são burgueses no interesse da classe operária” – e impõe:

Arame farpado cercava a fábrica e a vila operária. E os agentes do Governo, funcionários da prefeitura, soldados de polícia detinham-se nas cancelas, porque lá dentro não eram precisos. Estava tudo em ordem, ordem até excessiva, as casas abrindo-se e fechando-se no horário, os deveres conjugais observados com rigor, o cinema exibindo fitas piedosas, as escolas arrumando nas crianças noções convenientes. Apito de manhã, apito ao cair da noite, instrumentos e pessoas em roda vida, tudo melhorando, a procura superior à oferta (RAMOS, 1976, p. 115).

Wilson (1986, p. 86) observa em *Rumo à Estação Finlândia* que socialistas utópicos, como Owen e Fourier, manifestam “uma combinação peculiar de humanitarismo profundo com paixão pela exatidão sistemática”. A combinação, entretanto, não ocorre em Delmiro Gouveia, cuja “paixão pela exatidão sistemática” prefere manifestar-se numa perspectiva capitalista claramente definida, substituindo pela “prática” do patrão disciplinador a “filosofia” de um “humanitarismo profundo”. Do mesmo modo, o “humanitarismo profundo” de Graciliano Ramos se afasta do elemento religioso ou delirante dos socialistas utópicos para que, sob uma perspectiva marxista, a “paixão pela exatidão sistemática” possa montar a utopia positiva de *São Bernardo*.

São Bernardo, *Angústia*, *Vidas Secas*, títulos/diagnósticos, são o resumo do mundo. *Infância e Memórias do Cárcere*, as balizas de sua gênese: A razão sistemática, porque opera dialeticamente, submete os viventes ao exemplar sem reificá-los como exemplos. Atrás das grades do social, o coração dolorido se interroga sobre eles, e atrás das grades da linguagem, solidário, nos apresenta os seres que sofrem a vida sob os esquemas dessa ilustração. A sua particularidade é recolhida por inteiro: exterior/interior.

Scholes e Kellogg (1977, p. 58), em *A natureza da narrativa*, observam que entre a intenção de *ser* ou *significar*, a obra de arte pode ser *representativa* ou

ilustrativa. O primeiro tipo tem o impulso mimético de *ser*: reproduzir a realidade. O segundo, procura *ilustrar*: “apenas sugerir um aspecto da realidade”: “é estilizado e assentado”; pode chegar ao “quase puro significado – o ideograma ou hieroglifo”. Se isso alude ao traço geométrico do estilo de Graciliano Ramos, é necessário ressaltar, entretanto, que, antes de ser alegórica, sua obra acolhe num mesmo gesto representação e ilustração.

Em atenção ao aspecto primitivo de sua dureza, a análise de Hauser (1969, p. 30-35): sobre as passagens do naturalismo paleolítico ao geometrismo neolítico mostra-se sugestivamente próxima daquele aspecto, acima mencionado, relativo ao alegórico. No neolítico, é o animismo que o coloca num mundo idealizado e estilizado contra a realidade empírica comum:

“a obra de arte já não é somente uma representação do objeto, mas também uma representação conceptual; não é somente uma imagem da memória, mas também uma alegoria” [...] “o naturalismo está em relação com formas de vida individualistas, anárquicas, com certa falta de tradição, com carência de firmes convenções e com uma idéia do cosmos puramente mundana, não transcendente; o geometrismo, pelo contrário, está em conexão com uma tendência à organização unitária, com instituições permanentes e com uma visão de mundo orientada, em linhas gerais, ao mais além”.

Mas, o “mais além” marxista é feito das circunstâncias do real e, assim, a tendência alegórica se carnaliza na representação. O impulso mimético desse realismo crítico constrói o real encontrando-o, na promessa que ele condensa. O ser ilustra, e a ilustração é.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1981.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

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

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

LIMA, Valdemar de Souza. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1980.

PINTO, Roland Morel. *Graciliano Ramos: autor e ator*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

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

_____. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Record; Rio de Janeiro: Martins, 1976.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977.

WILSON, Edmund. *Rumo à Estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.