

MEMÓRIAS OPOSTAS¹

Abstract

The memory of Infância show that the style of Graciliano Ramos is a block construction, at the opposite side of the Proust's bergsonianly memory.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, Marcel Proust, memória, linguagem cinematográfica.

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

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

Se a literatura de Graciliano assim sugere estabilização positivista, convém lembrar que seu empenho em fixação de quadros em que latejam conflitos, na direção oposta à da literatura bergsoniana, filia-se ao racionalismo cientificista, que, se resultou em determinismo, teve, entretanto, arvorada desse mesmo tronco epistemológico, a réplica dialética do marxismo: mapeamentos para ataque.

Diz Hauser sobre a relação inextricável entre cinema e modernidade, tempo em que o mundo intelectual do homem está “imbuído da atmosfera do presente imediato”, como na Idade Média era “o outro mundo”, e, na Ilustração, “o futuro”: “A técnica do drama não permite ao autor retroceder a cenas passadas no curso de uma trama que se desenvolve de modo progressivo e inseri-las *diretamente* no presente dramático: isto é, só recentemente passou a ser-lhe consentido isso, talvez por influência imediata do cinema, ou sob a da nova concepção de tempo, familiar também a partir do novo romance”. (1969: 292)

Hauser atribui a “qualidade rapsódica” ao sentimento de “simultaneidade” dos tempos modernos, que o cinema condensa em sua “revolucionária técnica das imagens que mudam continuamente, que brilham e se apagam como relâmpagos”, tal como a desenvolveu D. H. Griffith. A qualidade rapsódica, comum ao cinema e ao romance moderno, a Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf e Proust, vem de os homens modernos experimentarem “tantas coisas diferentes, desconexas, inconciliáveis”, num mesmo momento ou em diferentes lugares: “é sensivelmente magia cinematográfica quando Proust apresenta dois incidentes que podem estar a trinta anos de distância, estreitamente unidos, como se só houvesse entre um e outro duas horas”. (1969: 294)

Entretanto, é precisamente como antiproustiana que a formalização da obra de Graciliano Ramos se coloca como cinematográfica: inversa à daquele em sua economia. O ponto concreto da diferença pode ser encontrado na ausência de comentários e de desenvolvimento dos “comos” comparativos. A linguagem que se quer *direta*, como se lutasse contra a atitude comparativa com birra reimososa, avessa ao espírito convencional da ironia insinuante e das citações do tipo de Machado de Assis, parece ser acintosamente antiproustiana na construção de blocos-capítulos como em *Infância* - um memorialismo rigorosamente montado pela memória voluntária, que procura a si mesma em seu início na frase de abertura -

¹ Texto elaborado a partir de minha dissertação de mestrado *A retórica do seco* (USP, 1990).

“A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrado, cheio de pitombas” - dispondo-se a seguir, passo a passo, cronologicamente, em quadros isolados pela moldura escura do esquecimento como anulação do irrelevante.

Articulando-se como a tragédia, segundo Aristóteles mais próxima da filosofia que do relato, a retórica do seco de Graciliano, detida em crispação no cruzamento da direção interna da literatura e da direção externa do mundo, recolhe a ficção e a confissão na direção interna da arte: re-presentation. Assim, a densidade reflexiva e desenraizada como um cogito cartesiano desolado atravessa o percurso da “necessidade de inventar” à “necessidade de depor” - nos termos de Antonio Candido (1971: 98). O autor-ator (Pinto, 1962) sistematiza sua obra pela atitude conceitualizante do marxista ilustrado sem os esquemas fáceis do panfletarismo e do engajamento, perscrutando no “interior” de si mesmo as condições de cada classe, enquadradas no “exterior” da grade social. Conduz gradativamente sua obra para o burguês em *São Bernardo* (1934), o pequeno-burguês em *Angústia* (1936), a proletarização em *Vidas secas* (1938), esgotando sua ficção sob o prisma econômico da pertinência. Arma um consistente mosaico lógico e utilitário emoldurado na confissão pelas balizas da gênese e papel histórico-artístico da autoria em *In-fância e Memórias do cárcere*.

Também no retalhamento da obra, unidas cada uma em sua individualidade contextual pelo escuro da configuração lógica, o autor se caracteriza por aquilo que Deleuze aponta como a atitude oposta de Proust. Sob o título de “Antilogos”, com o qual qualifica este, o filósofo diz: “No logos há um aspecto, por mais oculto que esteja, pelo qual a Inteligência vem sempre *antes*, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei já é conhecida antes daquilo a que se vai aplicá-la: passe de mágica dialético, em que nada mais se faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão e de onde só tiram as coisas que aí tinham sido colocadas”. (1987: 104)

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

“Em breve os dias diminuiram e no momento em que eu entrava no quarto o céu violeta parecia estigmatizado pela figura hirta, geométrica, fulgurante e passageira do sol (semelhante à representação de algum signo miraculoso, de alguma aparição mística) e inclinava-se para o mar sobre a charneira do horizonte como um quadro religioso acima do altar-mor, ao passo que as diversas partes do poente, expostas

nos espelhos das estantes baixas de acaju que corriam ao longo das paredes e que eu reportava em pensamento à maravilhosa pintura de que elas estavam destacadas, assemelhavam-se a essas cenas diferentes que algum mestre antigo executou outrora para uma confraria sobre um relicário e de que se exibem ao lado uns dos outros numa sala de museu os painéis separados, que só a imaginação do visitante repõe em seu lugar sobre as predelas do retábulo” (Proust, 1960: 301).

Céu-sol-mar são o fundo absoluto do que os espelhos recortam, tanto quanto a vertigem textual no sujeito-eixo emoldura e dá sustentação aos “painéis separados” dos fragmentos especulares, isto é, a realidade aparente vivida. Antonio Candido chama de *transrealismo*, em Proust, a *visão dinâmica poliédrica* que se contrapõe ao estilo dos Goncourt, cuja *topografia realista positiva* enforma uma visão estática e plana. Entre a estrutura e o processo, Proust voa como o pombo-correio voa ao alvo - imagem que ele próprio utiliza para qualificar como enganosa a aparência de incorporação voraz que dimana de sua obra. Proust estrutura o processo em mutabilidade vertiginosa, de rodopiar lento, para que em sua própria mutabilidade o processo revele a estrutura. O tempo perdido é recolhido na reflexão emotiva e não só rememorativa do presente textual. Mas ainda que não seja uma incorporação voraz de detalhes do real - como a recepção ingênua da obra de Proust pensa - o resultado é uma profusão de linguagem que guarda a eternidade enquanto arte na estagnação do corpo gráfico e institui o relativismo do real na literatura. Daí, ao contrário do que sugere Hauser, ocorre a incompatibilidade da obra de Proust com a linguagem cinematográfica. É o oposto da topográfica *positiva* de Graciliano Ramos, cuja literatura operada pela memória voluntária, objetivando materialista-dialeticamente o *positivo* “exterior” com o “interior”, deixou-nos, na sua economia de seleção e combinação e com seu estilo-fotograma, obras prontas para a imagem e a montagem cinematográficas.

Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*, São Paulo: Nacional, 1971.
- _____. “Ficção e confissão”(prefácio). In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, São Paulo: Martins, 1969.
- _____. Realidade e realismo. In: *Eurípedes Simões de Paula - In memoriam*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, 1969, 3v.
- PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos - autor e ator*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*, Porto Alegre: Globo, 1960.