

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tiago de Holanda Padilha Vieira

PRÁTICA ESCRITURAL E PRODUÇÃO DE ESPAÇO EM GRACILIANO RAMOS

Belo Horizonte

2022

Tiago de Holanda Padilha Vieira

PRÁTICA ESCRITURAL E PRODUÇÃO DE ESPAÇO EM GRACILIANO RAMOS

Versão final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte

2022

R175.Yv-p Vieira, Tiago de Holanda Padilha.
Prática escritural e produção de espaço em Graciliano Ramos
[manuscrito] / Tiago de Holanda Padilha Vieira. – 2022.
1 recurso online (321 f.) : pdf.

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 312-320.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Criação literária – Teses. 4. Espaço e tempo na literatura – Teses. I. Santos, Luis Alberto Ferreira Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Prática escritural e produção de espaço em Graciliano Ramos*, de autoria do Doutorando TIAGO DE HOLANDA PADILHA VIEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty - PUC/MG

Prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee - UFMT

Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2022



Documento assinado eletronicamente por **Henrique de Oliveira Lee, Usuário Externo**, em 19/12/2022, às 10:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 19/12/2022, às 10:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luís Alberto Ferreira Brandão Santos, Professor do Magistério Superior**, em 19/12/2022, às 12:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 19/12/2022, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 20/12/2022, às 09:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivete Lara Camargos Walty, Usuário Externo**, em 21/12/2022, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1962841** e o código CRC **408031DE**.

À Olívia Érika.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da UFMG, por ter possibilitado que esta tese se realizasse.

Ao professor Luis Alberto Brandão, que, desde meu período de mestrado – especialmente, no processo de fabricação da tese –, tem-me estimulado a recriar (em particular, a reescrever) “meus” mundos.

Às professoras e aos professores que aceitaram o convite para compor a banca examinadora da tese. Agradeço, especialmente, a Claudia Campos Soares (UFMG) e Nabil Araújo de Souza (UERJ), pois, enquanto membros titulares da banca de qualificação, fizeram questionamentos e recomendações determinantes para que projetos se transformassem e concretizassem.

Aos demais professores e professoras que, em aulas e outros tipos de encontro, ajudaram a mim e a outros discentes a manejar ideias desafiadoras.

À Olívia (e à) Érika, com quem mais intensamente componho multiplicidades de multiplicidades.

Às amigas e aos amigos, pelas conversas e danças (e coisas outras) decisivas para desânimos serem superados. Destacadamente, a plantas e animais com quem habito; e a André e Verinha.

A colegas do Centro de Comunicação (Cedecom) da UFMG, pela gentileza com que me acompanharam nos últimos anos. Em especial, à diretoria do Cedecom (Fábia Lima e Flávio de Almeida); à Paula Alkimim, ex-coordenadora de jornalismo da Rádio UFMG Educativa; e ao servidor Gustavo Cunha (*in memoriam*).

RESUMO

Esta tese busca analisar modos pelos quais Graciliano Ramos observa a prática escritural como produtora de espaço. O *corpus* compõe-se de cinco livros postumamente publicados: *Linhas tortas* (1962); *Viventes das Alagoas* (1962); *Cartas* (1980); *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008); e *Garranchos* (2012). Em termos mais precisos, selecionamos textos que tematizam explicitamente o ato de escrever. Além das obras nomeadas, são citadas, como fontes auxiliares, três entrevistas com Graciliano – duas incluídas em *Conversas* (2014), outra, na coletânea *Graciliano Ramos* (1977) – e uma crônica recolhida em *Cangaços* (2014). Ao examinarmos de que formas estudos críticos, ao lerem obras do escritor, apresentam algum tratamento teórico da categoria espaço, identificamos duas grandes linhas teórico-críticas. Contracanonica, uma destas é adotada na nossa pesquisa: aquela segundo a qual o que é demarcado como mundo real não é meramente dado, mas ele e o ato escritural (notadamente, a criação literária) que o tematiza compõem uma mútua determinação, de modo que nenhum dos elementos seja isolável como fundamento semântico. Tal proposta é desdobrada em diálogo com Gilles Deleuze, Félix Guattari, Wolfgang Iser, Cornelius Castoriadis e Jean-Paul Sartre. Essa perspectiva também é perceptível em alguns dos textos de Graciliano selecionados, embora o *corpus*, ao caracterizar maneiras pelas quais a operação escritural gera espaço, assumia várias direções teórico-críticas. O autor, pois, não apresenta um entendimento único, totalizador, do que é ou deveria ser a escrita e, especificamente, a literatura.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Operação escritural. Espaço. Criação.

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze ways in which Graciliano Ramos considers writing practice as a producer of space. The corpus consists of five posthumously published books: *Linhas Tortas* (1962); *Viventes das Alagoas* (1962); *Cartas* (1980); *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008); and *Garranchos* (2012). More precisely, we selected texts that explicitly thematize the act of writing. In addition to the mentioned works, three interviews with Graciliano – two included in *Conversas* (2014), another in the collection *Graciliano Ramos* (1977) – and a chronicle included in *Cangaços* (2014) are used as auxiliary sources. When we analyze how critical studies on the writer's works present some theoretical treatment of the category of space, two major theoretical-critical lines stand out. Our research adopts the counter-canonical one, according to which the world – that is, what is variably defined as the real world – is not merely given, but it and the act of writing (notably, the literary creation) that thematizes it are mutually determined, so that none of these elements is isolable as a semantic foundation. We explore this view in dialogue with Gilles Deleuze, Félix Guattari, Wolfgang Iser, Cornelius Castoriadis and Jean-Paul Sartre. Some of the selected texts by Graciliano present this same perspective, although the corpus defends different theoretical-critical directions, when characterizing ways in which the act of writing produces space. Therefore, Graciliano does not show a single, totalizing understanding of what writing – and specifically literature – is or should be.

Keywords: Graciliano Ramos. Writing practice. Space. Creation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 REVISÃO DE FORTUNA CRÍTICA	14
2.1 Uma introdução à perspectiva representacional.....	16
2.2 Coletânea <i>Graciliano Ramos</i>	29
2.3 Coletânea <i>Ficção e confissão</i>.....	36
2.4 Outras manifestações da perspectiva representacional	46
2.5 <i>Memórias do cárcere</i>: retrato fiel; realismo “problemático”; ficções vividas.....	69
2.6 Outras tentativas de ruptura	87
2.7 Entre várias críticas, nossa concepção de (meta)crítica	116
3 O ESPAÇO COMO CRIAÇÃO, ENTRE (RE)DETERMINAÇÕES E RUPTURAS	119
3.1 Cartografia de cartografias.....	123
3.1.1 <i>Esquecer o mundo e fazê-lo fugir</i>	134
3.2 Imaginação	151
3.2.1 <i>Emergência</i>.....	168
3.2.2 <i>Mímesis</i>	173
4 ARMAR A ESCRITA	180
4.1 Identificar e criticar modelos textuais.....	181
4.1.1 <i>Outras escritas “deformadoras”</i>	199
4.2 Analisar as condições contextuais e abrir espaço para a escrita	210
4.2.1 <i>Escritas e precariedades nos anos 1930</i>	227
4.2.2 <i>Precário disruptor</i>.....	249

4.3 Munir-se do material necessário à escrita e realizá-la	258
<i>4.3.1 Descontroles da observação e da prática escritural</i>	273
4.4 Indagar a escrita realizada e os modos como pode ser lida	290
5 (CONTRA)ENCERRAMENTO	303
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	312

1 INTRODUÇÃO

A criação literária foi e é, frequentemente, descrita e louvada como instrumento para revelar o mundo social e estimular que este seja aprimorado. Alguns pesquisadores têm apontado tal perspectiva como predominante nos estudos literários brasileiros. Em prefácio a *Tal Brasil, qual romance?*, livro de Flora Süssekind, Luiz Costa Lima (1984, p. 12) registra que a autora investiga “o estrato mais persistente na cultura literária brasileira: o privilégio concedido ao documental, a literatura presa ao fato, a serviço da ‘verdade’, da pátria ou da ‘realidade’”. O “estrato” é filiado a um elemento cultural mais abrangente: “então se vê como nosso autoritarismo, nosso conservadorismo infletem sobre o próprio caráter de nossa produção literária e crítica” (1984, p. 13). Quase 40 anos mais tarde, predomínio semelhante é confirmado e debatido por Nabil Araújo, que questiona a “ideologia estética *nacionalista-realista*, conformadora da leitura canônica perpetuada pela historiografia literária brasileira nos séculos XIX e XX [...]” (ARAÚJO, 2020, p. 124; grifo do autor).

O olhar realista-nacionalista, que atribui à literatura o papel de representar a (suposta) realidade do país – e de retratar componentes específicos desse conjunto –, foi e continua a ser o mais frequente na fortuna crítica de Graciliano Ramos (1892-1953). Tal abordagem disseminou-se já na década de 1930, quando o autor lançou seus primeiros romances. Alguns analistas sugerem que ela é incitada pelo próprio alagoano. Podemos lembrar um nome prestigioso – talvez o mais influente – no pensamento literário brasileiro, Antonio Candido, que no clássico *Ficção e confissão* – provavelmente, o item mais referido da bibliografia dedicada a Graciliano – considera ser uma das “qualidades fundamentais” do escritor o “respeito pela observação e amor à verdade” (CANDIDO, 2012, p. 80). O alegado “respeito” – ou seja, a avaliação segundo a qual a esperada mimetização é cumprida – é central para que o elogiado literato seja fixado no cânone nacional.

O desejo de responder a essa tradição teórico-crítica figura entre as motivações da presente pesquisa, cujo objetivo principal é analisar modos pelos quais Graciliano indaga a prática escritural como produtora de espaço. O *corpus* compõe-se de cinco livros postumamente publicados. Dois reúnem missivas remetidas pelo autor a diversos destinatários: *Cartas* (1980) e *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008). Os demais coligem crônicas, artigos jornalísticos e outras espécies de escritos dispersos: *Linhas tortas* (1962),

Viventes das Alagoas (1962) e *Garranchos* (2012). Em termos mais precisos, selecionamos textos que tematizam explicitamente o ato de escrever. Além das coletâneas nomeadas, usam-se como fontes auxiliares três entrevistas com o alagoano – duas incluídas em *Conversas* (2014), outra, na antologia *Graciliano Ramos* (1977) – e uma crônica recolhida em *Cangaços* (2014).

Quase todos os livros de Graciliano (organizados ou não por ele) apresentam, com mais ou menos destaque e complexidade de questões, a citada tematização e, a princípio, poderiam integrar o *corpus*. Porém, ante os prazos impostos ao trabalho de doutorado, decidimos restringir o campo de investigação a obras que, em comparação com outras do autor, receberam pouca atenção da crítica acadêmica.

Intitulado “Revisão de fortuna crítica”, o capítulo 2 da tese indaga como estudos críticos, ao lerem obras de Graciliano, apresentam algum tratamento teórico da categoria espaço. Em diálogo com o mencionado *Tal Brasil, qual romance?*, comentamos aspectos gerais da orientação acima distinguida como canônica; assim, desdobramos o atributo que Costa Lima designa como autoritarismo. Pretendemos caracterizar e questionar premissas teóricas implicadas nessa direção interpretativa, que presume conhecer realidades “em si mesmas”: a escrita – em particular, a literatura – deve reproduzir, com exatidão, determinações inerentes a espaços extratextuais e, especificamente, ao Brasil; acredita-se que uma reprodução – vinculada ao parâmetro do real-nacional – ocorre mesmo quando a escrita é inexata, “deturpada”.

Em seguida, mostramos como a tradição é adotada – ainda que matizada e, eventualmente, problematizada – por Candido, João Luiz Lafetá, Alfredo Bosi e outros analistas. Também vemos que tal perspectiva é afastada, com maior ou menor extensão e coerência, por certos pesquisadores – por exemplo, Wander Melo Miranda, Rui Mourão e, principalmente, Abel Baptista. Nessa tendência, indica-se (ou, ao menos, insinua-se) uma mútua contextualização entre o ato de escrever e o mundo observado por ele: o primeiro (sobretudo, o qualificado como literário) altera o que é percebido como realidade; esta é retomada-desfeita como material de criação, assim como na operação de leitura. O segundo entendimento corresponde, em linhas gerais, à nossa proposta teórico-crítica, como planejamos evidenciar ao longo da presente tese.

O capítulo 2 ressalta que nossa reflexão, ao voltar-se para concepções de espaço e escrita, explora interrogações relativas a como são (e podem ser) tratadas noções como as de criação, real e ficção. Essa amplidão de problemas ganha desenvolvimento teórico mais largo no capítulo 3, no qual nosso ponto de vista se expande em diálogo com

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Wolfgang Iser, Cornelius Castoriadis e Jean-Paul Sartre. Buscamos aproximar entre si os modos pelos quais os autores descrevem a criação como uma transformação não-originada, como uma causação não-causal, em que se interdeterminam a manutenção de elementos dados e a anulação destes mesmos elementos. Virtualmente infinito, o processo criador é responsável por toda determinação e, ao mesmo tempo, faz que esta seja uma construção relativa e provisória, desprovida de fundamento prévio.

De Deleuze e Guattari, comentamos *Mille plateaux* (1980; *Mil platôs*, na edição brasileira que consultamos juntamente com o volume original), em especial a ideia de que a realidade (inclusive, as práticas de escrever e ler) implica a coexistência de multiplicidades imanentes, não totalizáveis nem unificáveis, e de sistemas nos quais multiplicidades são submetidas a princípios de organização e desenvolvimento; mais que coexistentes, ambos os polos estão em pressuposição recíproca. De Iser, discutimos propostas constantes de *The fictive and the imaginary* (1993; originalmente publicado em alemão, em 1991) e de textos (conferências, participações em debates e um ensaio) coligidos em *Teoria da ficção* (1999), obra organizada por João Cezar de Castro Rocha (1999). Em Iser, salientamos a interação entre os elementos denominados fictício, imaginário e real, bem como o desdobramento da tríade por meio das conceituações de emergência e mimesis. O pensamento iseriano é abordado em conjunto com Castoriadis e Sartre, que também discutem explicitamente a categoria imaginário. De Castoriadis, lemos *The imaginary institution of society* (1987; inicialmente publicado em francês, em 1975), livro de que realçamos a caracterização do sócio-histórico, sendo este o processo no qual cada sociedade se (auto)institui como um deslimitado mundo de significações. De Sartre, consideramos *L'imaginaire* (1940; o texto francês foi utilizado ao lado de duas versões em inglês); especificamente, a discussão sobre modos de consciência – o da percepção e o da imaginação – nos quais o mundo é negado e definido.

Ainda no capítulo 3, tencionamos esclarecer o que entendemos por “tema explícito”, no que tange ao fato de nosso *corpus* ser composto de textos que tematizam explicitamente a operação escritural. Ademais, os cinco teóricos são levados em conta para (re)observarmos traços gerais da fortuna crítica de Graciliano e destacarmos aspectos do *corpus*, examinado em pormenores no capítulo 4. Neste, planejamos demonstrar que, ao caracterizar maneiras pelas quais a escrita produz espaço, o alagoano sustenta diferentes – às vezes, ambíguas e/ou contraditórias – premissas

teórico-críticas. A tendência mais recorrente parece ser a realista-nacionalista, que também chamamos representacional. No entanto, alguns textos tensionam ou até recusam tal ponto de vista, mesmo não declarando esse movimento; pendem para o segundo polo que atribuímos a estudos críticos arrolados no capítulo 2 e, pois, para nossa própria perspectiva. Assim, permite-se configurar o que nos parece uma falta de domínio, na qual um escritor não governa nenhum procedimento da criação literária. Nesse último capítulo, Deleuze, Guattari, Iser, Castoriadis e Sartre são retomados, ora citados nominalmente, ora (e sobretudo) de forma implícita. Buscamos evitar que esses autores se sobreponham a ideias assumidas por Graciliano.

Ao revisar algumas hipóteses críticas e teóricas que defendemos e nossas opções metodológicas, o item “(Contra)encerramento” sublinha interrogações suscitadas ao longo da tese e possíveis desenvolvimentos da pesquisa. A seção ressalta, particularmente, a noção de “arma”, que, vemos no quarto capítulo, pode abrigar – sem constituir uma unidade – as principais direções conferidas pelo autor à atividade escritural. Ao afirmar a importância da escrita como instrumento de luta contra realidades contextuais, Graciliano pensa, às vezes, que tal arma – mesmo quando qualificada como “insignificante” – pode servir a desígnios preconcebidos; noutros momentos, porém, indica-se que um texto-arma, ao combater um mundo – tanto na atividade escritural quanto na leitura –, não deixa incólume nenhuma predeterminação.

2 REVISÃO DE FORTUNA CRÍTICA

O presente capítulo busca examinar de que maneiras ocorre, na fortuna crítica de Graciliano Ramos, algum tratamento teórico da noção de espaço, mesmo quando esta não é definida explicitamente. Planeja-se discutir as formas como tal noção é utilizada na condição de instrumento de leitura da obra do escritor. Com esse objetivo, a análise não poderia basear-se em uma definição de espaço, ainda que genérica, pois seria incapaz de identificar a eventual existência de entendimentos distintos. Ao pressupor haver, historicamente, várias concepções de espaço, a revisão toma como referência um campo semântico heterogêneo, irreduzível a alguma unidade – embora a variação não impeça que se constatem tendências dominantes ao longo da história.¹

A fortuna crítica de Graciliano é uma das maiores no âmbito da literatura brasileira, a somar centenas de livros e outros tipos de publicação. Ao selecionarmos o *corpus* a ser revisado, priorizamos trabalhos que pudessem ser distribuídos segundo dois parâmetros.

Por um lado, levantamos estudos que realçam questões espaciais, ainda que estas sejam consideradas – explícita ou implicitamente, com maior ou menor relevância – em toda a produção voltada para o escritor alagoano. Por outro lado, em consulta preliminar a pesquisas acadêmicas publicadas nas duas últimas décadas, buscamos identificar, em suas referências bibliográficas, trabalhos qualificáveis como “clássicos”, no sentido de serem citados como modelos de análise ou, ao menos, como contribuições que não devem ser ignoradas, independentemente da orientação teórica sob a qual sejam discutidas. O presente capítulo, embora examine itens publicados desde a década de 1930, não pretende comentar todos aqueles passíveis de constar entre os “clássicos” – nem sequer supomos ter identificado alguma totalidade.

O capítulo não está seccionado com base nos dois parâmetros descritos. Buscamos revisar, inicialmente, o que chamamos “perspectiva representacional” e trabalhos associados a ela. Propostas menos alinhadas, ou mais dissonantes, são analisadas posteriormente. Porém, o percurso geral não é retilíneo, já que alguns livros ou ensaios apresentam divergências internas. Ademais, uma seção dedica-se, exclusivamente, a uma discussão sobre *Memórias do cárcere*, porque nos parece que tal seção compõe uma apropriada passagem para tentativas mais diretas de ruptura com a

¹ Para um quadro resumido de “duas grandes tradições atuando na conformação do conceito” de espaço, ver Luis Alberto Brandão, 2013, p. 54-58.

tradição representacional – inclusive por conter uma de tais tentativas, o trabalho de Wander Melo Miranda (1992). A seção derradeira, ao revisitar comentários apresentados nas partes precedentes, resume nossa proposta (meta)crítica.

Ao longo do presente capítulo e de toda a tese, tencionamos apontar que a discussão sobre a categoria espaço envolve diversos modos de se entender a potência estético-política da criação literária. O modo mais frequente, na recepção crítica a Graciliano – e, possivelmente, nos estudos literários brasileiros em geral –, é o representacional, formulado, com variações internas, por alguns dos nomes de maior relevo no pensamento literário no Brasil, como Antonio Candido, Alfredo Bosi e João Luiz Lafetá. Esses e outros analistas e historiadores contribuíram para se propagar a premissa de que uma função (talvez a principal) da escrita ficcional é expor, precisa e criticamente, elementos da realidade extratextual e, particularmente, problemas da sociedade brasileira. A avaliação segundo a qual Graciliano, com extraordinário engenho, cumpre tal papel foi e é central para o autor fixar-se no cânone nacional.

No outro extremo, em termos teórico-críticos, entende-se que a literatura e o mundo tematizado por ela – isto é, o mundo que uma leitura, em relação a campos referenciais, percebe-propõe como tema de um texto lido – participam de uma inter-relação na qual os dois elementos servem de contexto um para o outro, de modo que nenhum deles assume o lugar de fundamento, de provedor do significado, nem é isoladamente determinável. Pode-se, então, atribuir relevância social à criação literária – como prática na e por meio da qual mundos podem ser, de forma virtualmente ilimitada, subvertidos e construídos – sem que tal criação seja descrita como reprodutora de dados e como instrumento de desígnios extratextuais. Na fortuna crítica de Graciliano, essa perspectiva exhibe-se – com mais ou menos realce – em vários estudos, dos quais talvez *O livro agreste*, de Abel Barros Baptista (2005), seja o que a assume com mais coerência e consciência de implicações, como tencionamos indicar.

A presente tese de doutorado intenta situar-se no segundo polo. Ao inquirirmos a tradição representacional, queremos explicitar os pressupostos teóricos desse olhar realista-nacionalista e, assim, questioná-lo quanto à pretensão de justificar-se com base em uma suposta realidade definível em si própria. No mesmo gesto (meta)crítico, tencionamos indagar termos que, exercendo papéis centrais nos estudos literários, são frequentemente apresentados como se tivessem significados autoevidentes, como se tais termos fossem básicos demais para serem problematizados – notadamente, as noções de realidade (ou mundo), ficção e imaginação.

2.1 Uma introdução à perspectiva representacional

Na fortuna crítica de Graciliano, a perspectiva analítica mais frequente aponta – seja como traço geral da obra do autor, seja como elemento de um ou outro texto específico – a presença da realidade anterior e exterior, isto é, do que seria o espaço extratextual ou de constituintes de tal espaço. Essa abordagem predominou já na época em que foram lançados os romances do escritor, contexto que a historiografia literária costuma chamar “romance de 30”.² Tal direção crítica foi estimulada por grande parte dos ficcionistas atuantes naquele tempo, como percebe Luís Bueno:

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. [...] cada romancista se ocupou de mergulhar num aspecto específico do presente (BUENO, 2006, p. 78-79).

Vemos que Bueno, ao atestar nos romances a “reprodução documental”, partilha da referida atitude crítica.³ Como o pesquisador evidencia, a realidade que os textos reproduziriam é caracterizada como local, brasileira. A especificação é fundamental na tradição representacional, ainda que algum trabalho analítico não exponha um conceito de Brasil, não precise os atributos da identidade nacional, e mesmo quando um comentador acredita que a representação abrange dados universais, pois a obra literária passaria pelo elemento local – apesar de se pensar, às vezes, que este ganha pouca relevância em certa obra estudada. Nesse horizonte interpretativo, o fato de temas serem situados como brasileiros pressupõe um espaço-Brasil que os encerra e condiciona.⁴ No próprio livro de Bueno, tal categoria é tomada como eixo dos romances de 30, como unidade não desvendável por meio da leitura de uma ou outra narrativa particular – pois cada romancista não veria “a possibilidade de propor algum tipo de ação prospectiva

² Para uma discussão sobre a designação “romance de 30” e a produção crítica da época, ver Luís Bueno (2006). O pesquisador revisita o tema em “Divisão e unidade no romance de 30” (BUENO, 2012).

³ Porém, noutra parte do presente capítulo, mostraremos que o comentador também problematiza tal perspectiva.

⁴ Embora a presente seção discuta a referência a um espaço-Brasil, nossa argumentação, em suas linhas gerais, também vale para casos em que o representado seja localizado noutra designação-circunscrição, classificada ou não como “nacional”. Por exemplo, o dado que seria retratado num texto poderia ser percebido como típico da “América Latina”.

imediate [...]” (BUENO, 2006, p. 79) –, mas indispensável para os romances serem entendidos em bloco.⁵ Ao divisarmos a referência ao espaço-nação como parâmetro teórico dessa abordagem crítica, parece-nos prescindível uma distinção feita por Bueno (2006, p. 80), o qual, descrevendo como “atomizada” a presença do dado local nos textos daquele período, pondera:

os romancistas de 30 produziram uma vigorosa força de oposição a uma visão “total” – totalitária mesmo – de Brasil proposta por Getúlio Vargas. É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação.

Mesmo quanto à visão percebida como voltada às diferenças, postula-se uma unidade que abraça particularidades, que as inter-relaciona e, assim, as consubstancia como brasileiras, como frações de um quadro geral. Nesse sentido, é significativo que Bueno julgue a relativa fragmentação temática como “um dos maiores problemas para o estudo do romance de 30”: “Sendo uma produção atomizada e ancorada no presente, sujeita às exigências imediatas, acabou produzindo poucas obras que as gerações de críticos que a sucederam julgaram aptas a integrar nosso cânone literário” (BUENO, 2006, p. 79). O comentário ilustra algo constatado por Flora Süssekind, quando esta indaga a tradicional “exigência de uma sintonia nítida entre literatura e vida nacional, de uma literatura que ‘documente’ o que ocorre no país”: “o fato de a crítica literária ter sido geralmente ‘mais realista que o rei’”, ou seja, ter rejeitado obras cujo pretensão caráter documental não seria tão extenso quanto a crítica esperava (SÜSSEKIND, 1984, p. 121).⁶

A referida direção crítica toma o local-brasileiro como parâmetro não somente por ela configurar a realidade retratada como pertencente a tal espaço extratextual. A ideia de que o texto se identifique com certos dados reais pressupõe, ainda, o uso de um

⁵ Segundo Bueno, afirmar um conjunto-nação – o que ele chama “visão geral do país” – seria uma finalidade não apenas da crítica, mas também dos escritores enquanto “movimento coletivo” e do público leitor da época, pois “os próprios brasileiros [...] queriam simplesmente saber da vida nos engenhos, do drama da seca, da região amazônica, das plantações de cacau e café, da realidade dos pampas, dos novos bairros que surgiam em Belo Horizonte e mais” (BUENO, 2009, p. 79-80).

⁶ Ao mencionar “as gerações de críticos” posteriores ao romance de 30, Bueno considera, indiretamente, que a perspectiva representacional predomina nos estudos literários brasileiros, não apenas na fortuna crítica de Graciliano. Tal predomínio também é constatado e examinado por Süssekind e outros autores. Especialmente quanto à historiografia literária, ver Araújo (2020) e Franchetti (2013). Uma crítica a essa tradição historiográfica é apresentada por Gomury (2019) em dissertação de mestrado sobre *Vidas secas*.

código linguístico comum, brasileiro, cujos significantes seriam equivalentes ao real e perfeitamente decifráveis, precisos, de significação unívoca; caso contrário, as leituras, ao buscarem o laço entre real e texto, gerariam dúvidas e discordâncias insanáveis. A homogeneidade linguística seria sincrônica e diacrônica, a permitir que o representado, anos ou décadas depois de transposto em matéria verbal, fosse reconstituído por Luís Bueno e outros intérpretes. Desse modo, haveria um sistema brasileiro, uma cadeia a unir realidade empírica, código, escritor – o qual também poderia, enquanto dado biográfico, incluir-se no representado –, texto e leitor. O código poderia ter sua eficácia examinada a cada texto interpretado, mas também deveria, ao ser eficaz, servir como meio invisível:

Da linguagem espera-se que restabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar. [...] Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem do país de onde se origina.⁷ Como se, ao tirar de cena a linguagem, entre um *tal* e outro não houvesse repentinamente mais qualquer abismo. Como se o literário fosse uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades. Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato (SÜSSEKIND, 1984, p. 34-35; grifo da autora).

No modelo de leitura analisado, o ficcional seria – ou deveria ser: “espera-se”, “exige-se” – ultrapassado, os elementos da singular trama textual poderiam ser mais ou menos postos de lado, como se a ficção edificasse arestas a serem aplainadas pela decodificação, como se a escrita fosse uma refração a ser corrigida – ou, até, ignorada – para que se alcançasse a substância, a veracidade. Ao descrever essa figura da (não-)ficção, Sússekind (1984, p. 37) indica que o leitor é conduzido a “um mundo e uma linguagem extratextuais” e “para fora da linguagem”. Não nos parece contraditória essa observação, pois caberia a um código extratextual traduzir – numa tradução englobante, à qual nenhum dado textual escaparia – o texto e permitir que este, mero meio de

⁷ Nessa frase, Sússekind retoma um paralelo, articulado desde o início de *Tal Brasil, qual romance?*, entre a atitude realista-nacionalista e a genealogia familiar.

transporte, fosse apagado ao ter seu sentido acessado.⁸ Ao leitor, decodificador competente, cumpriria “retornar” ao original que o texto, por meio do código e do escritor, repetiria. O texto é avaliado “de acordo com sua maior ou menor semelhança a um instrumento ótico de precisão” (SÜSSEKIND, 1984, p. 106). A pesquisadora registra que, nesse tipo de abordagem, “é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como ‘retratar’, ‘ver’, ‘olhar’, ‘enxergar’. Todas essas correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão” (SÜSSEKIND, 1984, p. 99). Essa visão simulada seria tão confiável quanto a visão “verdadeira”, empírica, ambas garantidas pela premissa segundo a qual o espaço é uma série de referências detectáveis por algum aparato perceptivo humano – embora a detecção possa ser julgada mais ou menos eficiente e o ato de ver possa ganhar sentido mais abstrato, quando voltado a referências qualificadas como “psicológicas”, “interiores”, “subjativas”.

A ideia do ficcional como superfície transparente é perceptível, inclusive, em trabalhos críticos preocupados com o problema de como uma linguagem especificamente literária poderia adequar-se à realidade referencial. Essa preocupação, que pretende ressaltar o valor da construção estético-escritural, predomina na tradição representacional, ao menos no que concerne à obra de Graciliano. Antonio Candido e outros pesquisadores propõem – como veremos no presente capítulo – que um retrato fiel da realidade, um retorno ao dado real, pode ser obtido apenas se o ficcionista criar uma fatura literária eficaz, expressiva, adequada ao tema observado-recuperado, determinado anteriormente à escrita. O escritor poderia, então, contribuir para se produzir, aperfeiçoar e expandir um código especificamente literário e nacional,⁹ ainda que este se fracionasse em formas condizentes com realidades brasileiras particulares. Desse modo, a dualidade entre documento e fatura desdobra-se em outra, na qual o brasileiro é, concomitantemente, atual e virtual, existente e por vir. O aspecto atual é a condição de possibilidade e a justificativa para que, a cada vez, um texto seja avaliável

⁸ Ver como o problema da tradução, bem como o postulado de uma homogeneidade linguística, é discutido por Nabil Araújo (2020). “Em contraposição à concepção nacionalista-realista de linguagem como ‘pura denotação, homologia perfeita, reflexo sem interferências, repetição sem a diferença’ (Süssekind), Baptista identifica na práxis linguística (a incluir, portanto, o que se quer chamar ‘literatura’) uma permanente e incontornável atividade tradutória, a qual, ao se defrontar ‘com tudo o que resiste à tradução, os nós de singularidades irreduzíveis’, em suma, com ‘a irreduzibilidade do intraduzível’, acaba inevitavelmente por revelar os limites de suas próprias possibilidades” (ARAÚJO, 2020, p. 130). Dos dois trabalhos referenciados pelo pesquisador, temos citado o de Süssekind (1984); o de Abel Baptista (2005) também será comentado no presente capítulo.

⁹ O aspecto teleológico da tradição realista-nacionalista é discutido, entre outros autores, por Araújo (2020) e Franchetti (2013).

como reprodutor de uma realidade *brasileira*; ao mesmo tempo, o texto assim qualificado daria presença a um brasileiro potencial, atualizaria uma possibilidade (linguística, literária) nacional, apenas tornaria visível algo oculto.

Assim, a novidade da (re)criação literária é relativizada sob a direção representacional. Pode-se dizer que a ideia de novidade tenta disfarçar um mero reconhecimento: ao atestar a suposta representatividade do texto, o crítico reafirma seu próprio modelo teórico – ainda que implícito – do que seria o real (inclusive, do que este teria, particularmente, de brasileiro), com base no qual é desconsiderada ou domada (controlada, submetida) alguma singularidade irreduzível que a obra poderia apresentar. Exclui-se a possibilidade de a operação fictícia não ser governada por algum campo referencial prévio, por uma convenção corrente determinadora do que é percebido como real – convenção que, para funcionar, não deve ser interrogada, como se o percebido se determinasse independentemente da percepção que corresponderia (ou deveria corresponder) a ele. Tal tradição elimina da literatura “a ficcionalidade, a ambiguidade, a possibilidade de rupturas e cortes, e obriga-a a repetir [...] identidades culturais e nacionais [...]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 117). A obra é instrumentalizada pelas premissas que o leitor lhe impõe, como registra Luiz Costa Lima, em prefácio a *Tal Brasil, qual romance?*:

enfazando o documental e a “realidade” de que a obra se quer “retrato”, satisfaz-se o “bom senso” do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições. [...] O ficcional é vetado mesmo porque ele exigiria uma resposta *ativa* do leitor, i. e., inquiridora de sua própria noção de *realidade*. Esta resposta *ativa*, portanto, é todo o oposto de uma formação autoritária (COSTA LIMA, 1984, p. 12-13; grifos do autor).

Sem se pressupor o modelo de real, como se tencionaria estabelecer um vínculo unívoco entre real e texto? Se a possível representatividade de uma obra fosse, declaradamente, avaliada num cotejo com uma representação previamente produzida, o resultado destituiria de qualquer valor – segundo tal eixo valorativo – o texto literário, pois ou este seria reputado inverídico, ou seria julgado verídico e meramente redundante, pois seu sentido – e, logo, sua função mimética – coincidiria com o do objeto que teria servido de base à comparação. Ademais, o cotejo deveria implicar um questionamento a respeito das razões que assegurariam a veracidade do documento ao qual se confrontaria a obra literária, questionamento que geraria um processo

potencialmente infinito de comparações-verificações; também se deveria indagar a premissa pela qual o documento teria tema *idêntico* ao da obra. De todo modo, se adotasse o método descrito, o crítico recusaria, voluntária ou involuntariamente, a hipótese segundo a qual a obra literária constitui (ou pode constituir) por si mesma um retrato de certo dado extratextual. Ainda que considerada representativa, a obra seria insuficiente, seu sentido dependeria de outro relato, que teria como avalizador (e, talvez, autor) o próprio crítico. Este poderia, aliás, recorrer a si próprio como documento-base; em outras palavras, poderia valer-se apenas de suas lembranças, de sua – pretensamente objetiva, exata, confiável – observação empírica da realidade tematizada. Seja como for, a meta seria evitar leituras “incorretas”, que não deveriam atribuir à obra um caráter documental inexistente ou, ao contrário, deixar de reconhecê-lo como presente.

Na tradição representacional, o comentador, mesmo se não recorrer à comparação descrita no parágrafo anterior, apoia-se noutra implícita sustentada por algo a ele familiar, isto é, por um modo de determinar o real. “Cabe-lhe [ao leitor], antes de tudo, a tarefa de passar por cima da linguagem e procurar ‘verdades’ científicas ou ‘informações’ passíveis de verificação fora do texto”, escreve Sússekind (1984, p. 38), mas o trabalho de verificação seria dispensável, já que o citado modelo bastaria para atestar o retrato. “Pede-se a repetição ficcional do que se *crê ser o país* [...]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 39; grifo nosso). O estudo crítico concede ao modelo validade universal, já que estabelece um significado que comporia a própria obra interpretada. Tal modelo serve de parâmetro mesmo quando se avalia que um texto falha no modo como aborda certo tema, pois a inadequação da fatura pressupõe um cotejo com o plano extratextual: a escrita defeituosa constituiria um espelho quebrado que não impediria o leitor de reconhecer o espelhado. Como se também voltados para as rachaduras e distorções visíveis no espelho, alguns estudos, além de indicarem a realidade-alvo da obra, pretendem localizar no mundo social o ponto de vista responsável pela falha, convertido, então, em objeto representado – ainda que involuntariamente representado: o escritor teria sido levado a reproduzir, biograficamente, a posição ocupada no plano da vida. Por outro lado, a obra poderia representar corretamente – isto é, de modo crítico, tomando distância – um ponto de vista indesejável.¹⁰

¹⁰ No começo da presente seção, vimos Luís Bueno apontar que alguns romances aprofundavam-se em “uma mentalidade equivocada que contribuiria” para se figurar o atraso nacional alegadamente retratado pelos ficcionistas de 30 (BUENO, 2006, p. 78).

A biografia de um escritor não é considerada, necessariamente, um obstáculo ao propósito de se retratar a realidade. Ao contrário, certo elemento biográfico seria condição para tal retrato ocorrer. O escritor precisaria ser (ou tornar-se) ou estar brasileiro para cumprir seu papel de portador e transmissor da localidade, mesmo na hipótese de dever capacitar-se a produzir uma escrita amoldada a um dado específico – em outras palavras, a prolongar (reatualizar) em certa escrita uma fração brasileira. Neste caso, um horizonte-Brasil, incorporado pelo escritor, supervisionaria o processo que recriaria o país. Quais fatores seriam incumbidos de particularizar (nacionalizar, regionalizar) o escritor? O que estaria na origem dessa particularização? Seriam o clima e outros fatores “naturais”, como o astro citado por Araripe Jr. num texto sobre *O missionário* (1899), romance de Inglês de Souza? “Exponha-se qualquer poeta ao sol abrasador daquelas regiões majestosas e tê-lo-ão transformado em um colorista de primeira ordem. Foi o que aconteceu com o escritor de que me ocupo” (ARARIPE JR. citado por SÜSSEKIND, 1984, p. 99). Esse questionamento remete aos componentes do modelo que, para a perspectiva representacional funcionar, deve ficar implícito e/ou não ser interrogado. A pressuposição de que haja um espaço em si mesmo particular – ainda que a particularidade esteja em desenvolvimento – é o que possibilita, pretensamente, a ideia de que a produção literária, por se operar em tal espaço, representa (e deve ter por fim representar) o local. “Tal literatura [assemelha-se] a tal nação sob uma ótica nacionalista. [...] Não é uma igualdade anterior entre os termos que determina a existência da máxima. [...] Quando vistos segundo uma lógica que os agrupa é que se tornam simétricos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 79).

Ao examinarmos a tradição representacional – inclusive, em partes subsequentes do presente capítulo, quanto a feições particulares que ela ganha em estudos dedicados a Graciliano –, indagamos a premissa de que a escrita (especialmente, a literatura) possa reproduzir um real determinado em si mesmo. Pretendemos evitar que nosso trabalho, ao registrar que tal premissa implica algum modelo de realidade, substitua certo modelo por outro e, assim, preserve (ou restitua) a citada premissa. Como desfecho à presente seção e com o fim de realçarmos, por contraste, nossa proposta, buscaremos mostrar que o livro *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind, apesar de analisar com precisão o gesto representacional (que a autora chama “naturalista”), faz, de modo menos evidente, a perspectiva rejeitada reassumir a função.

Além de caracterizar a tradição mimética na literatura e na crítica brasileiras – atentando, ainda, à maneira como este horizonte ganha figuras peculiares em três

períodos: fim do século XIX, anos 1930 e anos 1970 –, Sússekind busca explicar por que o naturalismo goza, historicamente, de tão extensa aceitação no país. Tendo como pressuposto e meta a unidade brasileira, a linha teórico-crítica analisada pela pesquisadora seria impulsionada e, ao mesmo tempo, invalidada pelo fato de tal unidade inexistir e ser infactível. Porém, ao descrever esta inexistência, a autora constrói um modelo – embora fragmentário –, um quadro histórico, cultural e psicossocial que reuniria o passado e o presente do Brasil. Sússekind elogia obras vistas como adequadamente miméticas; ou seja, o modelo substituto é tomado – à semelhança do que ocorre no naturalismo – como parâmetro para se avaliar se certo texto corresponde ou não ao espaço extratextual. Sob o olhar da analista, mesmo a produção representacional, se interpretada a contrapelo, seria de fato representativa.

Ao longo de seu livro, Sússekind defende que o Brasil, assim como a América Latina em geral (ver SÜSSEKIND, 1984, p. 44), define-se por sua posição periférica, sua relação de dependência com países centrais:

[é] difícil atribuir identidade a um país marcado pela dominação colonialista e neocolonialista e por uma trajetória cultural cheia de “influxos externos”, cortes e descontinuidades, mais próxima do desenraizamento e da “gravitação de ideias” do que de possíveis unidades nacionais. [...] A estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas (SÜSSEKIND, 1984, p. 43; grifo da autora).

Após observar que a crítica naturalista, tradicionalmente, condena em obras brasileiras a eventual repetição de padrões literários alegadamente estrangeiros, a autora comenta:

não se vê que o “tal Brasil”, cuja repetição é exigida, fundamenta-se ele mesmo num mimetismo do que lhe vem de fora. Não se parece perceber que “tal Brasil” é, antes de tudo, um bastardo cujo pai, estrangeiro e colonizador, não lhe deixou outra herança além de levar eventuais de ideias e livros das procedências mais diversas. [...] o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Nesses e noutros trechos do livro, a autora parece rejeitar o gesto de se “atribuir identidade” ao Brasil, mas consideramos que ela, enquanto afasta certo modo de se fazer essa atribuição – aquele nomeado “naturalista” –, defende outra identificação. Ao

caracterizar a “trajetória cultural” do Brasil e os traços que presentemente o marcariam, a pesquisadora também apaga dúvidas e descontinuidades: isto é, pretende responder à pergunta sobre como o país se determinaria e descrever persistências temporais (este é um dos sentidos que o “contínuo” pode assumir), entre as quais estariam os referidos “cortes e descontinuidades”. Estes participam de certo curso histórico de matriz colonial, no qual, apesar de se falar em “desenraizamento”, há um “fundamento”, um “pai” e uma “herança”. O “herdeiro” não teria recebido senão a qualidade de importador, de copiadador “do que lhe vem de fora”.

Esse caráter dependente, mimetizador, é complexificado por Sússekind com base em duas premissas teóricas. Conforme uma premissa, a pura repetição é, historicamente, impossível.¹¹ Parcialmente derivável desse princípio, a outra premissa é a de que as ideias, ao partirem de uma sociedade e serem recepcionadas em outra, não se mantêm idênticas entre a origem e a chegada, sendo esse trânsito, ademais, interessado, pois a sociedade importadora seleciona as ideias cuja entrada é permitida.¹² Mais que isso: “Quando há a apropriação de elementos culturais estrangeiros é porque correspondem a algum *vazio* existente na cultura que os acolhe” (SÜSSEKIND, 1984, p. 58; grifo da autora). Um dos objetivos de *Tal Brasil, qual romance?* é decifrar o “vazio” que seria decisivo para que o naturalismo ingressasse no país, nas últimas décadas do século XIX, e obtivesse – mediante (auto)transformações – larga difusão espaçotemporal. Busca-se explicar por que “apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 42); entender as “circunstâncias que lhe [isto é, a tal ideologia] propiciaram uma tão boa acolhida” no que a autora chama “solo brasileiro” (SÜSSEKIND, 1984, p. 50). “Em meio às diversas sementes intelectuais lançadas à terra nem sempre tudo ‘dá’” (SÜSSEKIND, 1984, p. 53).

Segundo a pesquisadora, a semente naturalista “deu” e “dá” porque o “vazio” nacional – a citada ausência de interioridade, de unidade – toma a forma (ou é a fonte) de uma perene busca por algo que o preencheria, por um “dentro” que não fosse apenas recipiente de descontínuas “levas eventuais” oriundas de “fora”. Vimos que, em

¹¹ “Pois as semelhanças que permitem se diga de um elemento ser ele a repetição de outro nunca são suficientes para desfazer de todo as *diferenças* entre eles. E a diferença na repetição é que constitui o novo” (SÜSSEKIND, 1984, p. 65-66; grifo da autora). Para mais detalhes do que seria essa repetição diferencial, ver, principalmente, o terceiro capítulo (“Entre o labirinto e o círculo”) do livro de Sússekind.

¹² “[...] a circulação de ideias não pode ser avaliada sem que se leve em conta a sociedade que não as ‘originou’ mas as acolhe. E nessa acolhida opera necessariamente uma transformação. [...] Não é ‘inocente’ a escolha de determinados elementos ou transformações a que são submetidos fora de sua cultura de origem” (SÜSSEKIND, 1984, p. 57).

passagem transcrita acima, o país caracteriza-se como constituído por “dúvidas”, mas, com efeito, a autora descreve uma dúvida central, que o fundaria e diria respeito ao que os brasileiros teríamos de nosso, de nativo. Apresentado como elemento identitário, determinante da cultural local, o “vazio” é o solo no qual o naturalismo, em conformidade com as “necessidades ideológicas do país” (SÜSSEKIND, 1984, p. 50), imerge e frutifica. O naturalismo adapta-se ao “sistema intelectual brasileiro” e reconfigura-o, estabelecendo-se como “elemento característico da cultura brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 50), elemento *contínuo* amoldado à *contínua* procura pela nacionalidade. A adaptação teria estruturado “vínculos orgânicos” entre o naturalismo e o “sistema intelectual” (SÜSSEKIND, 1984, p. 53).¹³ Com a noção de organismo, a autora aproxima-se da perspectiva adotada, no século XIX, por grande parte da ficção e da crítica: “Tanto aos personagens literários quanto à nação se chama de ‘organismos’” (SÜSSEKIND, 1984, p. 84). A citada procura pela nacionalidade assume o cariz de uma patologia psicossocial típica:

Se, entretanto, é um misto de descontinuidade e fratura o que nos constitui, talvez seja impossível a restauração naturalista, a reconstituição de uma realidade quando ela é apenas simulacro. Nessa impossibilidade está, de alguma maneira, a explicação para a ansiedade com que se repetem as tentativas. A recorrência de uma estética naturalista está diretamente ligada à impossibilidade de que o seu projeto de restauração se complete. E ele passa a se repetir compulsivamente como um sintoma psíquico, um fantasma histórico ou uma imagem gravada (SÜSSEKIND, 1984, p. 45).

A própria Sússekina, todavia, pretende reconstituir uma realidade feita de certas “continuidades”, de um desenvolvimento histórico e uma causalidade particulares. Dissemos que a autora apresenta um quadro a reunir o passado e o presente do país. Nesse conjunto, podemos incluir, ainda, o futuro, já que se configura um ciclo aparentemente perpétuo, ou um ciclo eliminável somente se o Brasil for refundado, numa refundação salva do “vazio” importador. Enquanto este existir, sugere a autora, o mesmo “sintoma psíquico” definirá a cultura local e, especificamente, a literatura, cuja alegada “orfandade” originária “parece ter condenado o romance brasileiro” a buscar a nacionalidade (SÜSSEKIND, 1984, p. 197). Sússekina afirma, aliás, tratar-se de um

¹³ “O sucesso de público das obras naturalistas demonstrava que atendiam a condições internas, que estavam organicamente ligadas à sociedade brasileira de fins do século passado” (SÜSSEKIND, 1984, p. 59).

destino não somente brasileiro, mas sim de todas as sociedades desprovidas de uma autoimagem “una e sem contradições” (SÜSSEKIND, 1984, p. 43).

O naturalismo fingiria existirem essa (auto)imagem e a unidade por ela representada, mas ele se contradiria na insistência com que tentaria, reiteradamente, forjar tal imagem. Por outro lado, o modelo usado por Sússekind para criticar o naturalismo indica-o como representativo da “cultura brasileira”. A (contra)imagem proposta em *Tal Brasil, qual romance?* engloba as “divisões (regionais, culturais, econômicas, étnicas ou de classe)” (SÜSSEKIND, 1984, p. 43). O naturalismo conseguiria transpor fronteiras, difundir-se nas camadas “intelectuais” e nas “populares” – a autora lança mão destas categorias, ainda que o termo “povo” seja problematizado e no Brasil se note “uma plateia literária tão reduzida” (ver SÜSSEKIND, 1984, p. 96-97). O diagnóstico psicossocial inclui o público leitor, que a ficção naturalista tranquilizaria ao fixar o “real” e associar a este uma “identidade nacional posta fora de discussão” (SÜSSEKIND, 1984, p. 97). O efeito tranquilizador, porém, seria provisório, já que sustentado num simulacro: as divisões brasileiras impediriam o naturalismo de estabilizar imagens unificadoras. A relação entre texto naturalista e leitor é caracterizada com variações: 1) o texto ratificaria a “concepção de realidade” do leitor (SÜSSEKIND, 1984, p. 101);¹⁴ 2) o texto produziria uma figura de realidade não ajustada às percepções e concepções previamente aceitas pelo leitor.¹⁵ Como ponderamos acima, um leitor, ao julgar um texto como mimético – isto é, como tendo significado unívoco e correspondente a certos dados –, confirma um código corrente, um modo de definir o real, apreende o texto como atualizador de uma possibilidade admitida por tal código.

O naturalismo seria representativo não apenas de traços fundamentais do país, mas também de fenômenos históricos passageiros. Essa tradição estético-ideológica, segundo Sússekind, continuou a frutificar em “solo nacional” porque se adaptou às “mudanças sociais vividas pelo país”, às “novas exigências históricas” (SÜSSEKIND, 1984, p. 46). A estas, a ficção realista-nacionalista responderia sempre como um

¹⁴ “Desde que o texto se apresente como análogo ao que se considera como sendo ‘o’ real, ao que se tem por nacionalidade e cultura, seu efeito é tranquilizador” (SÜSSEKIND, 1984, p. 101). O texto operaria como “placa fotográfica a fixar, sem ambiguidades, impressões que pareçam ‘tais e quais’ às concepções do leitor de *nação, cultura e verdade*” (SÜSSEKIND, 1984, p. 102; grifos da autora).

¹⁵ “Uma *estética da analogia* mediante a qual se dê ao leitor certeza de possuir identidade cultural e nacional; mediante a qual se produza a imagem de uma realidade sem dúvidas e divisões” (SÜSSEKIND, 1984, p. 109; grifo da autora). “[...] os textos capazes de produzir ficcionalmente identidades invisíveis a olho nu costumam receber uma boa acolhida popular. [...] O texto naturalista clássico se encaminharia, portanto, para a produção de um efeito de tranquilização dos leitores, para o estabelecimento de identidade e continuidades não tão claras do ponto de vista destes” (SÜSSEKIND, 1984, p. 96-97).

curativo ocultador de fraturas manifestas na sociedade brasileira, mas também reproduziria, de algum modo, fatos históricos. Das três fases naturalistas descritas pela pesquisadora, a mais antiga, por exemplo, copiaria e fomentaria um processo de “cientifização” (ou “medicalização”).¹⁶ Já particularidades da fase mais recente derivariam do autoritarismo político de que padeceria todo o país nos anos 1970.¹⁷ Haveria, ainda, mimeses minoritárias, que não seriam tão “curativas” nem reproduziriam os objetos comumente mimetizados. Em *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, a perspectiva narrativa teria como referência axial a “sabedoria popular”, “a cultura do povo”, “uma religiosidade e uma visão do mundo populares, não mais uma racionalidade científica indiscutível” (SÜSSEKIND, 1984, p. 143). Lembremos que a própria autora, noutra passagem do livro, contesta a ideia de que haja um povo brasileiro; porém, este parece ser confirmado quando a categoria compreende não toda a nação, mas sim uma parcela entre outras e, até, em oposição a outras, demarcação que confirma o modelo “fraturado” empregado por Süssekind.¹⁸

Além de usado para condenar o falseamento que ocorreria na literatura naturalista, o modelo de Brasil proposto por Süssekind é observado como parâmetro para se elogiarem obras que representariam corretamente a fragmentariedade atribuída ao país. As “várias fraturas da nacionalidade” teriam sido “postas a nu pela produção artística do decênio de Vinte” (SÜSSEKIND, 1984, p. 173), embora a autora não explique como isso teria sucedido. Já o romance *Quatro-Olhos* (1976), de Renato

¹⁶ “A invasão do campo literário por um saber biológico, pelas referências constantes à fisiologia, pelo privilégio de personagens doentes e seus médicos, funciona como indicador do que se passava igualmente na sociedade brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 123). Em tal campo literário, os romances seriam “escritos em analogia com a ciência dos doutores [...]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 144).

¹⁷ “Numa redação [de jornal], como na sociedade brasileira, torna-se difícil, na década de Setenta, a circulação de informações. Censura prévia, prisões, informações retidas, fazem do brasileiro carente sobretudo da ‘notícia livre’, de um conhecimento mais amplo da realidade social e política do país. Explica-se assim que a voz privilegiada nos romances-reportagem seja a do jornalista. Este teria em excesso o que falta ao resto do grupo social: a *informação*” (SÜSSEKIND, 1984, p. 177; grifo da autora). A analista considera, até, que o protagonista do romance *Acusado de homicídio*, de José Louzeiro, “chega a ‘encarnar’ alguns problemas do país no período. [...] O repórter parece padecer de ‘asfíxia’ por má circulação de informações, como a sociedade brasileira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 180). Ou seja, tais romances-reportagem fingiriam encarnar a nação e superpor-se a esta – daí o caráter compensatório que a autora lhes atribui (ver SÜSSEKIND, 1984, p. 183-184) –, mas *Acusado de homicídio*, paradoxalmente, conseguiria encarná-la de fato.

¹⁸ Por outro lado, também haveria uma mimese majoritária em *Luzia-Homem*. Na obra e em *Dona Guidinha do Poço* (1892) – livro este, de autoria de Oliveira Paiva –, o “homem” e a “mulher” seriam tematizados de forma inovadora: Luzia e Guida seriam “personagens ambíguas e liminares ao mundo da masculinidade e ao da feminilidade” (SÜSSEKIND, 1984, p. 146). Porém, os destinos de ambas é vertido para o (suposto) mundo extratextual: “A saída do lar, a invasão do mundo masculino pelas donzelas-guerreiras não são vistas com muito bons olhos pela sociedade patriarcal brasileira do início deste século. E essa usurpação do mundo masculino termina, portanto, com a imolação das personagens” (SÜSSEKIND, 1984, p. 147).

Pompeu, “procura chamar a atenção para as fraturas que caracterizam a nacionalidade brasileira. [...] Chama a atenção para a dependência que marca até os (tão ‘colados’ à nacionalidade) romances-reportagem” – ainda que o texto analisado, segundo a autora, impeça o leitor de “esquecer que está diante de um texto ficcional” (SÜSSEKIND, 1984, p. 188-189). Semelhantemente, *Zero* (1974) adotaria

uma visão crítica da realidade brasileira. Não há retratos unívocos da nacionalidade. É a própria fragmentação, ainda maior pela quantidade de histórias cortadas abruptamente e das quais não se sabe ao certo o final, que aponta para a difícil circulação de informações significativas em solo brasileiro, para o autoritarismo político. O romance de Ignácio de Loyola Brandão traz à cena as divisões sociais e políticas do país graças a um texto também cheio de fraturas (SÜSSEKIND, 1984, p. 190).¹⁹

Ao contrário dos romances-reportagem comuns nos anos de 1970, *Quatro-Olhos* e *Zero* não replicariam um modelo jornalístico pretensamente objetivo, evitariam “uma concepção documental da literatura” (SÜSSEKIND, 1984, p. 190). Ressaltariam a ficcionalidade, a recriação no plano da linguagem. Não obstante, os comentários transcritos atribuem aos dois livros um caráter mimético, uma significação localizada em dados externos. Como observamos acima, a atenção teórico-crítica à fatura textual não exclui, necessariamente, a premissa de uma possível adequação entre linguagem e dado extratextual; tal atenção pode ser informada pela ideia segundo a qual uma construção escritural eficaz permite que a leitura recupere um referente exterior, como se – para retomarmos uma dualidade comentada por Sússekind – uma pura repetição fosse a origem e o termo da diferença literária.

Sússekind apresenta questionamentos que repelem a hipótese representacional. O fato de esta, no entanto, sobreviver em *Tal Brasil, qual romance?* – sobrevivência dotada de traços peculiares, como buscamos evidenciar – sublinha algo indicado pela própria pesquisadora: a força com que tal proposta crítica difundiu-se nos estudos literários brasileiros.²⁰

¹⁹ A representação obtida em *Zero* teria, ainda, âmbito continental: “falando da América Latina, volta-se, com olhar afiado, para o seu modelo fragmentado e cheio de divisões [...]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 193).

²⁰ Em nossa reflexão, os termos “sobrevivência” e “difusão” não denotam reprodução, mas um processo no qual certa referência é retomada ao ser transformada, ao ser determinada de um modo irredutível a algum objeto precedente. No caso em análise, nossa leitura retoma certos objetos – por exemplo, a tradição mimética –, ao observar que são retomados por Sússekind. Tal entendimento teórico será desenvolvido no capítulo 3 da presente tese.

2.2 Coletânea *Graciliano Ramos*

No que concerne, especificamente, à fortuna crítica de Graciliano, a ampla aceitação de que goza o olhar representacional é acentuada pelo livro *Graciliano Ramos*, coletânea organizada por Sônia Brayner (1977), que selecionou 24 estudos – de natureza geral ou que enfocam problemas ou obras específicos – publicados, originalmente, entre as décadas de 1930 e 1970. Quase todos os ensaios, não obstante suas diferenças teóricas e metodológicas, julgam como importante – ainda que não esclareçam o motivo, ou o sugiram autoevidente – o suposto fato de o autor representar a realidade extratextual. O espaço representado é considerado, comumente, como delimitado histórica e geograficamente, mas, às vezes, é concebido como universal – e, eventualmente, essencial.

Uma oscilação entre esses polos é notada, por exemplo, no ensaio “Visão de Graciliano Ramos”, de Otto Maria Carpeaux. Pode parecer, a princípio, que o crítico escapa ao horizonte representacional, ao propor a seguinte hipótese: “A realidade, nos romances de Graciliano Ramos, não é deste mundo. É uma realidade diferente” (p. 30).²¹ Porém, Carpeaux divisa, em tais romances, a presença do “mundo das coisas” (p. 25), ao qual é atribuída ora uma imprecisa circunscrição histórica – é o “edifício da nossa civilização artificial”, no qual a “cidade” (“mundo do movimento”) afasta o “sertão” (p. 32) –, ora uma explícita universalidade, já que imposto “a todas as criaturas do Demiurgo” (p. 32). Tal mundo seria objeto de uma dissolução construída e almejada por Graciliano: “É preciso destruir o mundo exterior” (p. 30). O ficcionista exibiria a “vida real” (p. 33), mas a submeteria ao sonho. Assim, o mundo representado é duplicado em um exterior (o “das coisas”) e outro onírico, “mundo interior” (p. 26), “em que tudo é criação do nosso próprio espírito” (p. 31). O sonho seria uma espacialidade “real” – Carpeaux cita Freud para acusar, nos romances, a mesma matéria observada cá fora –, mas também “irrealizante”, deformaria a “vida”, fazendo-a deixar de ser a “deste mundo” (p. 30). Graciliano seria realista mesmo ao retratar o modo como, na operação onírica, o “real” (in)existiria para todo sonhador. O alvo do romancista seria destruir tudo, vida e sonho, para obter a “estabilidade do mundo primitivo” (p. 32), “o céu repovoado” (p. 33), espaço mítico cujo aparecimento nos

²¹ Na presente seção, todas as citações referem-se à coletânea de Brayner, salvo indicação em contrário.

livros – ainda que meia-aparição, avistada apenas em linhas gerais – indicaria que Graciliano transcenderia o histórico.

Depois de “Visão de Graciliano Ramos”, que saiu na imprensa em 1942, Carpeaux publicou ao menos quatro textos dedicados a Graciliano, como registra Ieda Lebensztayn (2012). Agora faremos uma breve digressão por esses textos, antes de retornarmos à coletânea de Brayner. Carpeaux manteve a preocupação em discernir matérias extratextuais representadas pelo escritor alagoano, ainda que buscasse caracterizar o modo singular como se daria a representação, às vezes chamada de “estilização” ou “transfiguração”. A inscrição de certas realidades não seria prejudicada pela peculiaridade da perspectiva adotada por Graciliano, por seu “conceito [...] com relação ao mundo e ao gênero humano” (CARPEAUX, 2012a, p. 240). Tampouco seria atrapalhada pelo fato de os três primeiros romances do autor serem narrados na primeira pessoa, em que pese o crítico alertar para “limitações” dessa técnica:

Na primeira pessoa só se pode narrar aquilo a que o narrador assistiu pessoalmente. Daí a dramaticidade intensa dos romances de Graciliano. Nas lacunas da informação do narrador fictício só pode entrar a sua imaginação, chegando até a substituição da realidade pela alucinação (CARPEAUX, 2001a, p. 152).

Este excerto faz parte de “Graciliano e seu intérprete”, texto originalmente publicado em 1947. Com base em um ensaio de Floriano Gonçalves, Carpeaux delinea uma “evolução dialética” da produção romanesca do autor (CARPEAUX, 2001a, p. 149). A “tese”, dominante em *Caetés* e reproduzida nos romances ulteriores, seria “o meio provinciano brasileiro, economicamente atrasado, caracterizado pelos resíduos do feudalismo” (CARPEAUX, 2001a, p. 151). Na “síntese”, traçada em *Vidas secas*, “o crime individual é substituído, pelo menos virtualmente, pela atitude positiva que o inimigo, a sociedade burguesa, considera como o maior dos crimes: a revolução” (CARPEAUX, 2001a, p. 150).²² Assim, a realidade representada incluiria o esboço de certa possibilidade – ou fatalidade, observa Carpeaux – histórica.

Na bem menos ambiciosa homenagem “Os sessenta anos de Graciliano Ramos”, inicialmente publicada em 1952, Carpeaux defende que o autor

²² Carpeaux conclui seu comentário sublinhando “aquilo em que reside o poder literário de Graciliano Ramos, a sua qualidade individual que, resistindo à análise dialética, produz os valores permanentes da sua obra: o poder de estilizar ‘classicamente’ a realidade. [...] É esse poder de estilização literária que se encontra com a vontade política de ‘estilizar a sociedade’ eliminando dela as contradições intrínsecas” (CARPEAUX, 2001a, p. 153).

sabe estilizar o realismo cruelmente verídico das suas análises psicológicas e dos seus enredos sociais, espelhos da vida brasileira, sempre fiéis à verdade embora como envoltos em uma nuvem que um crítico norte-americano de sua obra chamou “tristeza do mundo” (CARPEAUX, 2012a, p. 240).

Dois ensaios datam de 1953. Em “Amigo Graciliano”, a repetição de referências aparecidas em ensaios anteriores é um sintoma da continuidade do horizonte crítico:

Há pouco li num jornal suíço uma breve crítica da tradução, para o alemão, de *São Bernardo*: o crítico fala de “força ciclópica” mas não propriamente para elogiar, antes pensa nos “muros ciclópicos” de cidades esquecidas, nos blocos erráticos que não se enquadram na paisagem civilizada. Há um grão de verdade nisso. Mas o “ciclópico” antes se encontra na matéria-prima do romancista, que ele transfigura a seu modo. Da miséria tão realisticamente descrita do intelectual pequeno-burguês numa pequena cidade nordestina, em *Angústia*, irradia — como bem disse um crítico norte-americano — “the world’s sorrow”; e “a tristeza deste mundo” também irradia do regionalismo revolucionário de *Vidas secas*. Esse homem que espera um mundo melhor não renega, no entanto, o desespero de Hardy: “... to wait in unhope” (CARPEAUX, 2001b, p. 146).

Já em “Graciliano Ramos (no sétimo dia de sua morte)”, o processo pelo qual o espaço extratextual seria transposto para a obra literária é indicado pela díade observar/criar e pela noção de “ressuscitação”. Os romances teriam “a permanência de figuras geométricas, embora cheias de vida: vida dos ambientes que o romancista observou, vida das almas que criou”; o romancista “teve o dom mágico de ressuscitar vidas mortas” (CARPEAUX, 2012b, p. 241).

Em “Visão de Graciliano Ramos”, vimos que o espaço real divide-se em dois planos, justapostos e interagentes: o do mundo *exterior* e o do *interior*. Na coletânea de Sônia Brayner, é frequente o pressuposto de que a realidade se ordena segundo tal duplicidade, às vezes qualificada por meio da dupla objetivo/subjetivo ou, com ênfase mais humanista, da díade social/psicológico. Na divisão do mundo real entre um plano objetivo e outro subjetivo, o primeiro é dotado de uma materialidade que faltaria ao segundo, este associado a valores mais abstratos. Porém, os sentidos humanos não bastariam para que o espaço objetivo fosse detectado e representado “corretamente”, tarefa que exigiria também certa acuidade intelectual. No ensaio “Graciliano Ramos”, por exemplo, Carlos Nelson Coutinho recorre à dicotomia superficialidade/profundidade para elogiar a observação obtida pelo escritor, cuja obra reproduziria

“homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta” (p. 74). Para Coutinho, o romancista, com seu “realismo verdadeiro como a vida”, supera “um naturalismo que se contentava em descrever a superfície da realidade” (p. 74). O alagoano “representa a realidade profunda – e não apenas as aparências empíricas – da sociedade brasileira” (p. 78-79).

Por sua vez, o plano subjetivo-interior seria formado por uma espécie de plasticidade que, segundo alguns críticos, poderia resultar em falseamento ou distorção da realidade exterior. Em “Solidão e luta em Graciliano”, Nelly Novaes Coelho pressupõe a separação entre o “mundo objetivo” (p. 61) e o “espírito” (p. 60), ou a “alma” (p. 61). O primeiro polo seria íntegro em si mesmo, mas, quando visto sob o prisma da subjetividade, apareceria “fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações” (p. 61). Sem explicar como seria possível apreender o “real” sem distorcê-lo ou dissolvê-lo – embora considere que todo ser humano é inegavelmente dotado de uma “alma” –, Coelho percebe, na obra do autor, a representação de características ora pertinentes a toda a “humanidade”, ora tendo menor abrangência. Porém, o que se registra não é uma antinomia, mas um deslizamento – não explicitado como tal – entre as determinações: o escritor “sentiu profundamente os problemas que avassalam o homem do século XX” (p. 60) e, ao mesmo tempo, retratou “os problemas humanos de ontem, de hoje e de sempre” (p. 61); em *Vidas secas*, veem-se a “solidão como contingência fatal da condição humana” e a “realidade do caboclo nordestino, em face do meio que o rodeia” (p. 66).

Semelhantemente ao que destacamos em Otto Maria Carpeaux, alguns críticos ressaltam que o suposto fato de Graciliano apreender o “real” de maneira peculiar – podendo esta assumir qualidades várias, sendo de ordem estilística ou compondo uma “visão de mundo”, um recorte, uma operação seletiva – não prejudicaria a “fidelidade” da representação obtida. No ensaio “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, Wilson Martins julga que o romancista manifesta certa “atitude ideológica” (p. 42), uma “interpretação pessimista” (p. 45), particularidade que não impediria o escritor de retratar o espaço psicológico, interior, intrínseco ao “humano”: o escritor “profundamente penetra nesse terreno alucinatório que é o homem dentro de si mesmo”, penetração que atingiria “a essência mesma do homem e de sua alma” (p. 35).

Na opinião de alguns ensaístas, o estilo singular de Graciliano é uma condição para o espelhamento da realidade, ou de certos espaços reais. Franklin de Oliveira sentencia que a bibliografia do autor é “[e]nxuta e descarnada como o Nordeste, cuja

áspera paisagem física, social e humana se identifica, através de verdadeiro processo de empatia, com a concisa prosa de Graciliano” (p. 310). Não se explicitam os parâmetros que distinguiriam o “físico”, o “social” e o “humano”. Um possível esclarecimento, indireto e vago, surge quando Oliveira, após afirmar que o romancista “aponta concretamente para as causas reais do sofrimento de sua gente e de sua terra”, diz que o leitor encontra a “visão documentária de uma determinada realidade social” e a “dimensão psicológica da tragédia que ela encerra” (p. 314). Então, o “humano” parece referir os “fatos” psicológicos resultantes do “social”. Porém, o sistema se complica linhas depois (p. 315), ao se diferenciarem “o objetivo e o subjetivo”, bem como o “espiritual” e o “físico”, sem que se esclareçam os vínculos entre essas díades e a tríade enunciada anteriormente. Por sua vez, Joel Pontes acredita que, nos romances de Graciliano a partir de *São Bernardo*, o estilo, particularmente a construção dos diálogos, figura “como componente estético e documento da realidade” (p. 269). Pontes separa o psicológico-interior e o social-exterior: as obras contrastariam a “vida interior dos personagens” e o “fundo social” representado “à guisa de paisagem” (p. 269-270). Para esse ensaísta, a realidade retratada pelo romancista não perde veracidade por ser “seletiva” (p. 271). Já Nelly Novaes Coelho comenta que *Vidas secas* consegue “uma total adesão à realidade através de uma extraordinária economia de termos: o vocábulo exato, a frase seca, curta, direta, revelando apenas o essencial” (p. 67).

Em alguns ensaios, a preocupação em atestar o realismo alegadamente praticado por Graciliano gera uma contraposição, mais ou menos evidente, entre “realidade” e “imaginação”. É a este segundo polo – ou melhor, à sua quase ausência – que parece referir-se Agripino Grieco, ao comentar que *Caetés*, por ter “o mínimo de romance possível” (p. 148), representa com fidelidade elementos verídicos. Por seu turno, Hélio Pólvora acredita que o real e o imaginário excluem-se mutuamente: um se manifesta na medida em que o outro some. Ao afirmar que a maior parte da bibliografia de Graciliano amolda-se a memórias e ao “temperamento e personalidade” do autor, o ensaísta descreve a hipótese de *São Bernardo* ser “o seu livro menos pessoal, o mais imaginado” (p. 123). Pólvora considera que Paulo Honório, no caso de o romancista aparecer “desenraizado de si mesmo, alheio às lembranças”, seria “criação pura, criatura imaginada” (p. 123). Já Massaud Moisés toma o imaginário como sinônimo de falso, em oposição ao “real (o aparente, o tangível, entendamos)” (p. 230).

Na antologia de Brayner, parte dos ensaios insere, entre os elementos extratextuais representados nos romances, acontecimentos biográficos (plano

“objetivo”) ou traços da “personalidade” (plano “subjetivo”) de Graciliano. Novaes Coelho, Hélio Pólvora e Octávio de Faria não apenas ressaltam esses componentes pessoais, mas também buscam atestá-los por meio de supostas provas rastreadas em *Infância e Memórias do cárcere*. Manuel da Cunha Pereira, em “A obra-prima de Graciliano Ramos”, parece desenvolver a premissa que fundamenta os textos dos três companheiros de coletânea. Pereira acredita que ambas as narrativas, especialmente as *Memórias*, são sinceras e revelam a “alma” – termo empregado pelo ensaísta – de Graciliano. Pereira, embora não tente demonstrar a presença da sinceridade, é categórico: as *Memórias* oferecem “um retrato de corpo inteiro do homem Graciliano Ramos” (p. 153). Por sua vez, Novaes Coelho diz que as obras autobiográficas confirmam o “pressentimento” de que, nos romances, o autor comparece “mesclando-se a tudo” (p. 71), a ponto de a pesquisadora ver no alagoano “o Autor que jamais se aparta de si mesmo” (p. 71). Já Octávio de Faria esclarece o fato de considerar *Infância* o item mais importante da bibliografia de Graciliano: “é que só vejo um caminho para a compreensão do fenômeno literário Graciliano Ramos, a criação levando ao criador e o criador levando à criança, ao menino que existiu nele e nunca morreu inteiramente” (p. 175). Na mesma perspectiva, Hélio Pólvora considera que João Valério e Paulo Honório são “projeções” do romancista, já que este “depõe sempre, mesmo quando inventa” (p. 125). Assim, a invenção seria um modo disfarçado, “indireto”, de transmitir o vivido – vimos que Pólvora opõe real e imaginário.

A ideia de os personagens serem “projeções” parece estimulada por Graciliano, em declaração dada a Homero Senna no ensaio-entrevista “Revisão do Modernismo”:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (p. 55).

Essas palavras corroboram, para certa parcela da crítica, a existência de um eu-raiz, que se refletiria em livros e personagens. O argumento de Coelho, Pólvora e Faria pressupõe que o “conteúdo” de *Infância e Memórias do cárcere* sirva de modelo para os três primeiros romances, apesar de este trio ter sido publicado antes da dupla. Vivências de Graciliano teriam sido guardadas em sua memória, intactas, até o momento de virem à luz nos dois relatos autobiográficos e, assim, patentear-se como fatos anteriormente

transpostos para a “ficção”. No entanto, a fala de Graciliano também sugere certa tensão no “mim mesmo”: este não apenas é vários, como também é a possibilidade de vir a ser, “é” possíveis, “é” o que imagina que seria. Se, em *Vidas secas*, o autor enquanto conjunto de possíveis se ramificaria em Fabiano, qual seria a “fonte” dos demais analfabetos do livro (Vitória, os filhos, a cachorra Baleia...)? Estes não são mencionados como atualizações de virtualidades contidas na pretensa substância-autor; nada evita que sejam concebidos como determinações somadas ao autor ou que atuam sobre este, reconfigurando-o e também remetendo-o a um campo de indeterminações.²³

Octávio de Faria, ao referir certos nomes próprios de pessoas surgidos em *Angústia*, ressalta: “são, não nos esqueçamos, ‘personagens’ de *Infância* – das Memórias reais, portanto” (p. 184). Os antropônimos repetidos nas obras denotariam, necessariamente, os mesmos “conteúdos”: pessoas de carne e osso, por assim dizer. O crítico ignora um deslocamento sugerido na indicação de haver em *Infância* “personagens”. Faria não indaga o que distinguiria uma pessoa “real”, um personagem e outro “personagem”; ele não investiga o que ocorre quando certos nomes ganham o estatuto do personagem (sem aspas) e o que significa notar que a narrativa memorialística também contém personagens (ainda que aspeados).

Em “*Vidas secas: articulação narrativa*”, Vicente de Ataíde propõe o que se pode caracterizar como uma introdução didático-esquemática à leitura estrutural da narrativa, tomando o referido romance para uma análise de caso. O crítico busca combinar essa proposta com a perspectiva representacional, que, como a caracterizamos, usa como instrumento de leitura a noção da representação enquanto transposição de dados para o texto. A realidade, sugere Ataíde, é uma totalidade composta de dados, dos quais o escritor colhe aqueles a serem integrados ao texto ficcional:

Considerando mimética a literatura segue-se que nem tudo o que acontece na realidade interessa ao artista: interessam-lhe alguns dados. [...] No texto literário existe, portanto, uma seleção e uma organização do material. [...] O material selecionado continua o mesmo. A organização, porém, é outra (p. 197-198).

O ficcionista seria, basicamente, um selecionador e reorganizador de dados. Nesse processo, o material pré-literário e o literário seriam, na verdade, um só, uma peça transferida de um conjunto para outro. Tal perspectiva, por outro lado, é tensionada

²³ A citada fala de Graciliano voltará a ser comentada no capítulo 4 da presente tese.

quando Ataíde indica que alguns dados tornam-se, em *Vidas secas*, posições simbólicas cuja ambiguidade ultrapassa os “aspectos reais de que se revestem”:

Nessas condições, o livro começa a se abrir para uma série de possibilidades interpretativas, desde que se considerem determinadas posições como meramente eufêmicas ou simbólicas. [...] O livro se prende ao real íntimo, embora o autor tenha sabido dar-lhe a devida abertura e ambiguidade (p. 200-203).

Na antologia organizada por Sônia Brayner, *quase* todos os ensaios configuram a representação enquanto transposição – mais ou menos “fiel” ou “transfiguradora” – de dados para o texto.²⁴ O único estudo que não adota essa perspectiva é “Homenagem a Graciliano Ramos”, embora seu autor, Osman Lins, sustente uma hipótese recorrente na fortuna crítica de cariz representacional: a de uma unidade em Paulo Honório, a fundir narrado e narrador. Por outro lado, segundo Lins, Graciliano permite-se “imitar a escrita possível de um homem inculto e ríspido” (p. 189); e a arte “é sempre uma luta contra o impossível, e não há outra maneira legítima de vê-la” (p. 195). Assim, o crítico esboça uma concepção que indagaremos nos capítulos seguintes: a criação literária não se limita a *descobrir* possibilidades, mas explora e refaz, continuamente, o âmbito do possível.

2.3 Coletânea *Ficção e confissão*

Na fortuna crítica de Graciliano Ramos, talvez nenhum item mereça tanto o epíteto de “clássico” quanto a coletânea *Ficção e confissão*, que reúne ensaios de Antonio Candido e foi inicialmente publicada em 1992. Clássico é, sobretudo, o texto que, surgido em 1955 e homônimo ao livro – de cujas páginas ocupa a maior parte –, é presença esperada em toda dissertação ou tese acadêmicas sobre o escritor alagoano. A relevância de Candido e de sua antologia justifica que a esta dediquemos uma seção inteira do presente capítulo. Cada ensaio será comentado separadamente, a começar por “Ficção e confissão” (CANDIDO, 2012).²⁵

O mais extenso texto da coletânea, à maneira de quase todos os ensaios recolhidos por Sônia Brayner, adota como premissa a ideia da representação enquanto

²⁴ Mesmo “Expressividade em Graciliano Ramos”, em que Amariles Guimarães Hill intenta fazer uma análise estilística de obras do autor, supõe a representação: (auto)biográfica; dos sentidos usuais de certas cores; e das características de espécies animais, “que Graciliano parece bem ter observado” (p. 257).

²⁵ Na presente seção, todas as citações referem-se a esta edição, salvo indicação em contrário.

transposição, para a obra literária, de elementos perceptíveis fora do texto – embora Candido não reduza a produção de Graciliano a simples documento, a “mera transmissão da realidade”.²⁶ O crítico, já no parágrafo de abertura, reconhece e cataloga espaços extratextuais supostamente transportados para os livros do escritor:

[O leitor] percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir (p. 17).

A representação textual mostraria a realidade tanto em sua fisionomia “objetiva”, detectável pelos sentidos humanos e *observada* pelo escritor, quanto em sua apreensão “subjativa”, ao ser a realidade *julgada* e *sentida*. A peculiaridade atribuída ao alagoano não o atrapalharia na ação de registrar com fidelidade elementos do mundo empírico. Nos romances, o plano subjetivo seria duplicado: além daquele pertencente a Graciliano, outro seria predicado dos respectivos narradores-personagens, já que a “preocupação ininterrupta” do romancista seria “o ângulo do indivíduo singular” (p. 23). A noção de ângulo reforça a de observação: a realidade, sendo alvo de um ponto de vista, manter-se-ia intacta em si mesma e, pois, seria recuperável pelo crítico que ultrapassasse a perspectiva individual componente do texto.

Em Candido, a exemplo do que se nota na coletânea de Sônia Brayner, a díade objetivo/subjetivo é traduzível como exterior/interior. Na série dos três primeiros romances, haveria uma espécie de crescente interiorização. Em *Caetés*, na interação entre a chamada “vida interior” de João Valério e um “contexto de fatos e acontecimentos”, os dois polos, sem se confundirem, formariam “um estado reversível, levando a uma perspectiva dupla em que o personagem é revelado pelos fatos e estes se ordenam mediante a iluminação projetada pelos problemas do personagem” (p. 26). Por ordenação, Candido parece indicar a operação de selecionar fatos, associá-los e (re)significá-los. Depois, em *São Bernardo*, os “fatos” continuariam a definir-se *per se*, mas o “ritmo psicológico da narrativa” (p. 44) lançaria sobre tudo uma luz autoritária: “Os personagens e as coisas surgem nele [no romance] como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes” (p. 32). Enfim, em *Angústia*, o exterior não seria ordenado nem dominado,

²⁶ A expressão está em texto de Luiz Costa Lima (2016).

mas deformado aos olhos do narrador-personagem: seria apresentada “uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso que, de dentro, rói o espírito e as coisas” (p. 27).

Ao descrever a “deformação” lida em *Angústia*, Candido recorre à oposição “real”/“fantástico” (p. 47) – distinção que Luís da Silva seria incapaz de obedecer.

Nos dois primeiros [romances], há separação nítida entre a realidade narrada e a do narrador, mesmo quando (em *São Bernardo*) este se impõe à narrativa [...]. Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo (p. 55-56).

Tal “transbordamento”, porém, não impede que o crítico destaque (cf. p. 50), no relato tecido em *Angústia*, dados pretéritos que serviriam para explicar, ao menos parcialmente, o comportamento do narrador. As “coisas vistas” por este no tempo presente motivariam a evocação: “[c]ada acontecimento é estímulo para Luís da Silva repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser” (p. 56).

Trechos vários de “Ficção e confissão” sugerem, implicitamente, que os termos “fantasia”, “ficção”, “criação” e “imaginação” são usados como sinônimos, cujo sentido é contraposto à noção de “verdade”. A literatura é situada entre os dois polos, variando entre o extremo da “pura imaginação” (p. 81) e aquele em que Graciliano é colocado, já que seus romances manipulariam “dados da realidade” (p. 92). Ou seja, Candido trabalha com a tradicional oposição entre ficção e realidade, desdobrada, no que concerne a obras autobiográficas, na separação entre “vida imaginária” (p. 69) e vida verdadeira:

É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia (p. 69).

Então, no texto autobiográfico, a realidade, tendo o papel de fundação, restringiria a “recriação” – a “dose de romance” – a uma presença secundária.

Assim como Nelly Novaes Coelho, Hélio Pólvora e Octávio de Faria, Candido encontra em *Infância e Memórias do cárcere* a confirmação de que certos “fatos” foram transpostos para a “ficção” de Graciliano. Porém, ele propõe um afastamento entre as

duas obras. *Infância* exibiria “tonalidade quase romanesca” (p. 69), ou seja, a feição “ficcional” quase encobriria a veracidade. Candido não explica por que a “fatura” (termo usado por ele) de *Infância* teria cariz fictício. Por que, nessa narrativa, “as pessoas parecem personagens” (p. 69)? Mais que isso, essa “aparência” não seria inevitável, já que se trata de “pessoas” enquanto elementos narrativos? O que caracterizaria “a consistência autêntica dos personagens criados”, atribuída, por exemplo, ao avô do narrador de *Infância* (p. 70)? Ante o problema da ficcionalidade dessa obra, o crítico decide:

a veracidade deste livro só encontra testemunho garantido nos outros de Graciliano Ramos ou, para ser mais preciso, em *Angústia*. A ficção, nesse caso, explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente. Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*. E penetrando na vida do narrador menino, parece-nos que há nela o estofamento em que se talham personagens como Luís da Silva (p. 70).

Candido constrói uma alegação paradoxalmente circular: um elemento de estatuto duvidoso, de aspecto meio “ficcional”, resolve-se como verídico por já ter aparecido em um texto realmente “ficcional”. Não se explica por que razão o “estofamento” estaria, aparentemente, em *Infância*.

Quanto a *Memórias do cárcere*, Candido segue a trilha retroativa observada nos ensaios de Coelho, Pólvora e Faria, o que fica claro, por exemplo, no comentário de que esse livro revela que certas “emoções e experiências” de Graciliano foram emprestadas a Luís da Silva (p. 57). A distinção entre experiências e emoções – replicada na separação entre o “plano consciente (pormenores biográficos)” e o “inconsciente (tendências profundas, frustrações)” (p. 60) – reproduz, no âmbito autobiográfico, aquela entre a realidade objetiva (a dos fatos “exteriores”) e a subjetiva (a dos fatos “interiores”), entre os “dados” apreendidos e a configuração psicológica dessa apreensão.

Segundo Candido, as *Memórias do cárcere* são “depoimento direto”, “muito distante da tonalidade propriamente criadora” (p. 89). A ideia de um retrato direto de dados reais reforça a hipótese enunciada acima: a de que, em “Ficção e confissão”, a produção ficcional de Graciliano é uma espécie de testemunho indireto, mais ou menos “recriador” – o ápice está na “deformação” operada em *Angústia* –, mas que não impede o crítico de reconhecer as “coisas” recriadas, testemunhadas. É pouco dizer, como o fiz

anteriormente, que Candido encontra em *Infância e Memórias do cárcere* a confirmação de que certos fatos foram transpostos para a ficção. Mais que isso, o crítico constrói um sistema no qual esses dois livros ocupam, juntos, a origem e o fim, com a “manipulação” ficcional situada no meio. Da dupla memorialista são extraídas certas realidades retratadas nos romances, e estes retornam a ela para que a totalidade da obra seja sistematicamente explicada:

Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação. *Infância e Memórias do cárcere* satisfazem este desejo com referência a Graciliano e, pelas citações anteriormente feitas, vimos o quanto servem para compreender os seus livros. E servem mais do que pode parecer, pois não apenas revelam certas características pessoais transpostas ao romance [no caso, Candido refere-se a todos os romances], como esclarecem o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária (p. 68).

Desse modo, Candido estende a todos os romances o que, em trecho anterior do ensaio, dirigiu a *Angústia* (ver p. 57-60). Cronologicamente, a “semente” da produção ficcional é localizada na infância, ou seja, em *Infância*²⁷:

O problema de Graciliano Ramos, como de muitos romancistas, é que os seus livros [Candido refere-se aos romances] são espécies de proposições de uma vida possível. O menino de *Infância* é um embrião de Luís da Silva, de João Valério e do próprio Fabiano. Ampliando o que ficou dito em relação a *Angústia*, talvez se possa afirmar que há em *Caetés* e *Vidas secas* um desenvolvimento de tendências potenciais. Ou, mesmo, hipertrofia de certos aspectos realmente acontecidos na vida do narrador. *Vidas secas* teria sido possível, se a seca descrita em *Infância* arruinasse o pai e, de queda em queda, o nivelasse aos retirantes de pé no chão. [...] Apenas em Paulo Honório não somos capazes de reconhecer uma evolução possível do herói de *Infância* (p. 73).²⁸

Desse modo, Candido parece concordar com certa declaração dada por Graciliano a Homero Senna, ou melhor, com certo modo de se interpretar tal declaração

²⁷ O termo “semente” é usado pelo próprio Candido (p. 75).

²⁸ Apesar do que este trecho registra sobre Paulo Honório, Candido afirma: “Assim, embora desprovido de elementos autobiográficos aparentes, *São Bernardo* fica mais nítido após a sua leitura [isto é, a leitura de *Infância e Memórias do cárcere*]; fica de alguma forma tão pessoal quanto *Angústia*, ao compreendermos quanto da sua desesperada contensão (do seu gelo ardente, diria um barroco) se arraiga na personalidade do autor” (p. 68).

(ver nosso comentário na seção anterior). Por outro lado, o crítico ressalta uma ambiguidade que também indicamos, mais acima, quando observamos que Graciliano informa escrever o que *é* e o que *poderia vir a ser*. Candido aponta para “proposições de uma vida possível”: a recriação literária ratificaria a “semente” – esta lhe demarcaria o horizonte espaço-temporal – e proporia possíveis. Como Graciliano, Candido cita apenas Fabiano em relação a *Vidas secas*, não mencionando “embriões” de Vitória, filhos e Baleia. Mesmo quanto ao romance que seria mais eivado de “premissas autobiográficas”, *Angústia*,

no processo criador tais premissas (que cavam funduras insuspeitadas no subconsciente e no inconsciente) *receberam destino próprio e deram resultado novo* – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor (p. 58; grifo nosso).

Em “Ficção e confissão”, Candido pretende retornar a realidades exteriores e anteriores aos romances, registradas nas obras *Infância* e *Memórias do cárcere* e também fora destas, já que algumas realidades não são estritamente “pessoais”.²⁹ Ao mesmo tempo, ele busca deslindar o “resultado novo” constituinte da ficção, novidade presa ao “respeito pela observação e amor à verdade” atribuído a Graciliano (p. 80).

Segundo ensaio da coletânea de Candido, “Os bichos do subterrâneo”, inicialmente publicado em 1961, repete a perspectiva teórico-crítica do texto antecedente. A realidade pesquisada por Graciliano – Candido recorre às noções de “pesquisa” e “estudo” – é dividida, mais uma vez, entre interioridade (a “alma humana”, a dimensão “psicológica” do “homem”) e exterioridade (o “ser social”, “modos de ser e condições de existência”) (p. 99-100).

A afirmação de que *Infância* é obra de “imaginação lírica” e, ao mesmo tempo, “dispensa a fantasia” sugere uma distinção entre “imaginação” e “fantasia” (p. 100). Candido também indica, indiretamente, uma identificação entre “fantasia” e “ficção”, ao propor uma separação entre “ficção” e “recordações” (dupla que, na p. 101, reaparece como “invenção” e “depoimento”): Graciliano mostraria, em seus livros, a crescente “necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória, a ponto de o autor, a certa altura, *largar de todo a ficção em prol das recordações, que a vinham invadindo*

²⁹ Por exemplo, “Graciliano soube transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura da narrativa [de *Vidas secas*] [...]. Romance da zona pastoril, encourado como ela na segura da fatalidade geográfica” (p. 67).

de maneira imperiosa” (p. 100; grifo nosso).³⁰ A “invasão” seria detectável – e, pois, os dados “invasores” seriam reconhecíveis – por meio da leitura de *Infância e Memórias do cárcere*. O “arsenal da memória” – ou melhor, sua presença na ficção de Graciliano – seria, em certo sentido, quantificável, mensurável, já que composto de elementos demarcáveis (as recordações). A ficção de Graciliano, especialmente *Angústia*, ao preservar recordações – isto é, ao não “escondê-las” sob a fantasia –, manifestaria “o apego irresistível à realidade observada ou sentida” (p. 104).

Em “Os bichos do subterrâneo”, enuncia-se mais claramente a tese de ser possível discriminar, em *Angústia*, o subjetivo e o objetivo. Lê-se que “cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva” (p. 111). O crítico nota em Luís da Silva o hábito de extrair, da “integridade do mundo” (p. 116), “pedaços descosidos e incompletos” (p. 117): “[r]esulta uma realidade deformada, nebulosa, tremendamente subjetiva, projetando um *eu* em crise permanente” (p. 117; grifo do autor). Candido contrasta a realidade objetiva (um suposto mundo empírico apreensível em sua integridade ou com elementos perceptíveis como íntegros, sejam pretéritos ou presentes) e o ângulo subjetivo (inapto, em Luís da Silva, para abranger a totalidade-mundo ou os todos individuais). Graciliano seria capaz de captar e manejar os dois polos, fazendo a “deformação” literária partir do objeto ainda inteiro:

Sentimos que a sua firmeza [isto é, a de Graciliano em *Angústia*] é devida em parte à experiência prévia do mundo objetivamente descrito. A deformação de tonalidade expressionista a que chega em *Angústia*, no limite da sua pesquisa da personalidade, tem como base um conhecimento seguro da realidade normalmente percebida e das técnicas destinadas a exprimi-la. Só quem havia ordenado as confissões de João Valério e Paulo Honório seria capaz de desaçar o “homem subterrâneo” de *Angústia*, com essa infinita capacidade de experimentar, própria da literatura (p. 117-118).

A experimentação literária – que geraria o “resultado novo” mencionado em “Ficção e confissão” – seria sustentada em um conhecimento duplo: do mundo empírico – o percebido em condições “normais”, não desatendidas por “um *eu* em crise”, embora harmonizáveis com “ângulos” de visão pessoais, com “visões do mundo” – e das

³⁰ Agora Candido parece considerar que a imaginação atua como um intermediário entre a fantasia e a memória (o vivido, o real). Com base nesse entendimento, seria inapropriado, em “Ficção e confissão”, o uso da expressão “pura imaginação” (p. 81), que talvez devesse ser substituída por “pura fantasia” ou “pura ficção”, isto é, uma ficção não “invadida” pela realidade, ou ao menos na qual essa “invasão” seja ocultada pela “deformação” ficcional.

“técnicas” aptas a exprimi-lo. Essa duplicidade é reafirmada na consideração de que “Graciliano não se repetia tecnicamente; para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada” (p. 118). A experimentação geraria, em cada obra, uma perfeita “adequação da técnica literária à realidade expressa” (p. 119).

Em *Ficção e confissão*, a perspectiva teórico-crítica que temos descrito começa a ser problematizada, ainda que discretamente, no terceiro ensaio do conjunto, “No aparecimento de *Caetés*”, baseado numa palestra feita em 1983 e impresso no ano seguinte. Candido afasta-se, declaradamente, da produção crítica que, nos anos de 1930, orientava-se sobretudo “pelo aspecto documentário da ficção, porque era grande o desejo de desmascarar e criticar as injustiças sociais e de conhecer a realidade oculta do Brasil” (p. 132). Ele preocupa-se, como nos dois ensaios precedentes, em valorizar a “fatura” literária. Ao comentar um escrito de Valdemar Cavalcanti, registra:

O realismo de Graciliano Ramos é exato na sugestão da vida e dos fatos; mas a sua capacidade de ser verdadeiro e convincente decorre da dimensão estética, caracterizada como a “rara condensação” da escrita, ou a “densidade do descritivo”. Portanto, trata-se de uma fotografia extremamente seletiva e transfiguradora, que se resolve na capacidade de representar os aspectos significativos que constituem a “força íntima” dos fatos, isto é, os aspectos que funcionam porque se tornaram material artisticamente estilizado (p. 133).

Veracidade e “dimensão estética”, fotografia e transfiguração, fatos e estilização: continuamos no horizonte da duplicidade caracterizada em “Os bichos do subterrâneo” e em “Ficção e confissão”.³¹ Um “processamento” literário conduziria a obra para além da simples reportagem – para recorremos a uma comparação presente em textos de Graciliano. Porém, essa perspectiva é tensionada em trecho que, também referente a ideias de Valdemar Cavalcanti, trata do “tema da aridez”,

fundamental para a crítica contemporânea, na medida em que exprime o limite onde a palavra se destrói, sendo ao mesmo tempo o desafio que ela procura enfrentar, instaurando-se como presença. A esterilidade como acicate e como perigo é tema obsessivo em muitas reflexões modernas sobre a natureza do discurso literário, e evocada a respeito de Graciliano Ramos equivale a um parâmetro para analisar a sua tendência angustiada para o silêncio (p. 133-134).

³¹ No ensaio mais antigo, ver esse comentário a *Vidas secas*: “É preciso todavia lembrar que essa ligação com o problema geográfico e social só adquire significado pleno, isto é, só atua sobre o leitor, graças à elevada qualidade artística do livro” (p. 67).

Nesse ponto Candido interrompe o tema, sem sequer citar uma das “muitas reflexões modernas”. De qualquer modo, o trecho é sugestivo de possíveis questionamentos à perspectiva representacional. A criação literária, particularmente em Graciliano, pode ser entendida como transfiguradora de um indizível, de um não-representável, a “aridez” que a alimenta e ameaça. A palavra termina “instaurando-se como presença”? Ou tal processo não se conclui? A criação é um edifício instável, sempre a revezar entre a “obra” e a indeterminação, incapaz de solucionar em favor da “palavra” essa contraposição? Talvez a representação, a definição do “objeto” representado, não se estabeleça, tendente para o “silêncio”, para a destruição, movimento correlato de uma construção interminável.

Essas sugestões ganham estímulo no último ensaio de *Ficção e confissão*, “Cinquenta anos de *Vidas secas*”, de 1988. É significativo que Candido, mais uma vez, busque afastar-se explicitamente da crítica voltada para o suposto aspecto documental da ficção (ver p. 146). Ele rediscute a questão do “silêncio”, equiparado ao “nada”:

O silêncio devia ser para ele [Graciliano] uma espécie de obsessão, tanto assim que, quando corrigia ou retocava os seus textos, nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraíra a sua matéria, isto é, as palavras que inventam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito. [...] Entre o nada primordial anterior ao texto, e o risco de acabar em nada devido à insatisfação posterior, se equilibra a sua obra [...] (p. 142).

Segundo este trecho, que sugere um radical abandono da perspectiva representacional, a “matéria” do texto literário não se encontra na realidade extratextual, mas surge no ato escritural, que cria seu próprio objeto, inventa “as coisas”, constitutivamente verbais. O “nada primordial” impede um vínculo mimético entre o texto e algum elemento real. É como se, ao escrever, o ficcionista extrapolasse o “mundo” ou se lançasse junto com este num abismo, com a expectativa de emergir com a “obra” e, no caso de Graciliano, de desfazer a “obra”. Candido não simplesmente enfatiza o que ele chama “dimensão estética”, “estilização”, “manipulação”, “recriação”: trata-se de outro modo de considerar a relação entre literatura e real.

Mais adiante, remetendo-se a um texto de Lúcia Miguel Pereira e voltando-se especificamente para *Vidas secas*, Candido refere “a força de Graciliano ao construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à

rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio” (p. 143). E, posteriormente, enfatiza

a força com que [o romance] transcende o realismo descritivo, para desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior, por meio do discurso indireto; a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devido a uma capacidade de generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-as mais fundo do que os seus contemporâneos, consegue exprimir a “vida em potencial” (p. 145).

O “universo interior”, segundo Candido, é “desvendado” e, ao mesmo tempo, “inventado”, o que sugere haver, no romance, uma indistinção ou uma pressuposição recíproca entre tais gestos. A narrativa superaria alguma referência histórico-geográfica para configurar uma “vida em potencial”. Esta “realidade possível” (p. 148) não ratificaria-desenvolveria uma “semente” observada no mundo empírico, pois a “semente”, árida, seria desbloqueada pela força vital instituída no próprio texto. O silêncio, aliás, não pode deixar de ser falado/ escrito, “tematizado” no momento em que desaparece, irrepresentável. Em seguida, o crítico indaga especificamente a presença da cachorra Baleia:

O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade. Aqui, a animalidade reage e penetra pelo universo reservado, em geral, ao adulto civilizado (p. 147).

Candido parece fixar em Baleia o ápice da criatividade expressa em *Vidas secas*, inclusive porque essa personagem ressalta que o texto explora a própria definição de “humanidade”. Esse trecho e os transcritos anteriormente tensionam a afirmação de que Graciliano consegue “ressaltar a humanidade dos que estão nos níveis sociais e culturais mais humildes” (p. 144; grifo nosso), que parece – embora apenas mencione uma vaga noção de “humano” – tender para a perspectiva representacional.

Esperamos ter demonstrado que o livro *Ficção e confissão* pode ser dividido, basicamente, em duas propostas teórico-críticas: os dois primeiros ensaios assumem a abordagem mimética descrita acima; os dois últimos problematizam-na e talvez (ao menos em trechos de “Cinquenta anos de *Vidas secas*”) até a dispensem – esta última direção aproxima-se do que pretendemos realizar nos capítulos seguintes desta tese. Em

“Cinquenta anos de *Vidas secas*”, ao comentar um texto de Almir de Andrade publicado em 1938, Candido observa:

Num trecho como este estamos no universo mais comum das verificações críticas daquele momento, quando ainda despertava grande interesse a força de desvendamento social que o romance ia operando no Brasil, num processo que hoje pode parecer secundário, porque já desempenhou o papel que devia desempenhar; mas que então equivalia a uma revelação transfigurada do país, pondo as suas partes em contato vivo, através da narrativa ficcional (p. 146).

Aí, Candido não invalida tal proposta crítica, apenas acredita que ela perdeu interesse. Ele descreve algo próximo do que temos apresentado como sua perspectiva predominante no que toca a Graciliano. Em suas linhas teórico-críticas principais, *Ficção e confissão* – sobretudo, os dois ensaios mais antigos – deriva do olhar prevalente no contexto do “romance de 30”, ao mesmo tempo em que propõe que a atenção aos “problemas” representados não reduza a importância da “fatura”.

2.4 Outras manifestações da perspectiva representacional

Ex-professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), onde foi orientando de Antonio Candido, João Luiz Lafetá também se alista aos clássicos da fortuna crítica de Graciliano. Trabalho de consulta indispensável, no que concerne a *São Bernardo*, é o ensaio “O mundo à revelia” (LAFETÁ, 1992), inicialmente publicado em 1974. O texto propõe, quanto ao romance, uma análise estrutural e de técnica narrativa, sem abdicar da perspectiva representacional. Cita “Ficção e confissão” e, em vários aspectos, é seu continuador. Ambos críticos concordam em que o romance é unificado, temática e estilisticamente, pelo que chamam “sentimento de propriedade”, embora os dois também percebam, na narração tecida por Paulo Honório, uma negação – que culminaria no capítulo final – do mesmo sentimento. Ambos recorrem ao tradicional par conceitual objetivo/subjetivo³² para analisar a relação entre o narrador e o mundo empírico, entre um ângulo individual e a realidade observada, polos que seriam detectáveis separadamente, apesar do modo

³² “[...] na medida em que possa existir realmente objetividade”, ressalva Lafetá (1992, p. 215), que, porém, comenta logo em seguida: “*São Bernardo* mantém sempre uma objetividade que o torna diferente de certos romances contemporâneos, nos quais os planos da memória, da imaginação e da realidade se confundem e se embaralham” (LAFETÁ, 1992, p. 215).

como os críticos caracterizam a personalidade narrativa: “figura dominadora”, cujo mundo, “em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los” (LAFETÁ, 1992, p. 195).

Uma diferença, em relação a “Ficção e confissão”, é que Lafetá busca configurar com mais precisão histórico-geográfica o modelo extratextual que seria representado pelo narrador-personagem:

Pois Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. ‘A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo*’, observou com acerto Carlos Nelson Coutinho (LAFETÁ, 1992, p. 200).³³

Segundo Candido e Lafetá, a decisão de Paulo Honório de casar-se e, particularmente, a escolha de Madalena para esposa resultam do “sentimento de propriedade”, do qual o ciúme “não passa de variante”, afirma o primeiro crítico (2012, p. 38), citado e ratificado pelo segundo. A partir de certa altura do romance, a fazenda seria substituída pela mulher enquanto fito de Paulo Honório, que a ambas pesaria como posses desejáveis. O que nenhum desses críticos explica é por que a propriedade atentaria contra si mesma; por que, repentinamente, “o dínamo enlouquecido degrada-se e degrada Madalena até a destruição de ambos” (LAFETÁ, 1992, p. 211). Por meio da noção de “loucura”, Lafetá ressalta uma virada sombria no percurso do capitalista e, ao mesmo tempo, parece desistir de esclarecê-la. Resta uma incoerência na hipótese do coeso “sentimento de propriedade”, uma “falha” na representatividade do narrador-personagem. Quando a propriedade foi ameaçada pelo fazendeiro Mendonça, este “recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada [...]” (RAMOS, 1992f, p. 33). Por que outro tiro (ou algo que o pudesse valer na economia do romance) não extinguiu o obstáculo Madalena, “mais uma coisa a ser possuída” (LAFETÁ, 1992, p. 208), servidora relapsa, peça defeituosa? Por que a propriedade não tentou aproveitar o suicídio dessa “coisa” – um tiro poupado – para reordenar a si mesma e, sendo necessário “preparar um herdeiro” (RAMOS, 1992f, p. 57), encontrar substituta adequada? “Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia

³³ O ensaio de Coutinho citado por Lafetá é o mesmo que comentamos acima, incluído na coletânea organizada por Sônia Brayner. O trecho destacado por Lafetá está em BRAYNER, 1977, p. 87.

reconstituir e voltar a ser o que era” (RAMOS, 1992f, p. 185). Em vez disso, “[o] desfecho, se elimina fisicamente Madalena, destrói por completo a vida de Paulo Honório. Agir, mandar, cultivar S. Bernardo, nada disso terá mais sentido para ele” (LAFETÁ, 1992, p. 211).

Ante tal desfecho e a coesão do sentimento de propriedade, restaria trazer “do nada” uma incongruência providencial. Poderíamos apelar para o vago “enlouquecimento”, como se uma máquina azeitada sofresse um mal súbito, e mecânico nenhum atinasse com o diagnóstico e a cura. Outra possível solução, também insinuada por Lafetá, seria idealizar realidades universais e inscrevê-las em S. Bernardo. Desse modo, poderíamos imaginar que Madalena, avessa à sua própria coisificação, acabaria por despertar algo até então adormecido, oculto no âmago do marido ou no subsolo da fazenda: algo como a “consciência humana”, a “integridade humana” (LAFETÁ, 1992, pp. 206 e 208). “A verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens” (LAFETÁ, 1992, p. 214). Semelhantemente, Candido cita uma suposta essencialidade: “Na admirável recapitulação final [feita por Paulo Honório], [...] percebemos toda a curva de uma vida que se quis violentamente plena e acabou destruída pela ignorância dos valores essenciais” (CANDIDO, 2012, p. 108).

Por outra via, podemos tentar perceber em Paulo Honório uma linha de ação distinta da “propriedade”, uma linha sem a qual ele não escreveria. O próprio Lafetá, no ensaio “Édipo guarda-livros”, cita “a paixão súbita e inexplicável de Paulo Honório por Madalena, mulher que é em tudo o contrário do que ele deseja” (LAFETÁ, 2001, p. 112). Em outras palavras, Paulo Honório, ao escolher a esposa, parece não reduzi-la a “coisa” e, pois, parece desviar-se do que seria sua conduta padrão. Então, o ciúme opõe-se à propriedade, não a confirma. Porém, essa hipótese não é desenvolvida por Lafetá.³⁴

O texto “Édipo guarda-livros” analisa *Caetés*, “romance que se quer mimético”, avaliado como representativo do “nordeste brasileiro, no quase fim da primeira república” (LAFETÁ, 2001, p. 89). Agora, a perspectiva representacional – que, como no ensaio sobre *S. Bernardo*, inclui uma análise da técnica narrativa³⁵ – amplia-se com

³⁴ Veremos que tal hipótese é tomada por outro crítico, Abel Baptista (2005).

³⁵ A conjunção entre mimese e fatura explicita-se, por exemplo, no seguinte trecho: *Caetés* criaria “uma determinada atmosfera própria da vida miudinha no interior brasileiro do começo do século. [...] A ser assim, a ‘concepção de romance minudente e algo estática’ estaria a serviço de um esforço mimético de caráter quase jornalístico, de registro das banalidades do cotidiano. Há algo, entretanto, que salva *Caetés*

uma interpretação estrutural-simbólica baseada em referências ligadas à psicanálise: Sigmund Freud e a teoria do romance proposta por Marthe Robert em *Roman des origines et origines du roman*. Ideias de Freud e Robert servem a uma espécie de fundamentação psíquica para a pretensa legitimidade da crítica mimética:

Para ela [Robert], inicialmente, todo romance pode ser visto como derivação e transformação desta fantasia infantil [Lafetá refere-se à fantasia descrita por Freud em “O romance familiar dos neuróticos”], isto é, as origens do romance (como diz o título de seu livro) mergulhariam suas raízes neste autêntico romance de origens. Édipo, é claro, está disfarçado em tudo; mas o romance, em vez de reproduzir o fantasma bruto, elaborando-o de acordo com as regras de um gênero artístico, parte já do fantasma romanceado, o “romance familiar”. Entretanto, é preciso evitar aqui um primeiro e perigoso equívoco: o que está determinado é um *conteúdo psíquico*, isto é, o argumento familiar no qual a criança prolonga seus desejos inconscientes. O modo como se manipula e arranja estes fantasmas, porém, é absolutamente livre. Se o conteúdo psíquico é *obrigatório*, temos em contrapartida uma forma *indeterminada* (LAFETÁ, 2001, p. 109; grifos do autor).

Com base nessa premissa, Lafetá, em vez de buscar em *Infância* explicações para a produção do escritor adulto, ratifica e enriquece uma hipótese defendida por Lamberto Puccinelli (1975), segundo a qual *Caetés* contém, em sua estrutura, um “complexo de Édipo latente” (LAFETÁ, 2001, p. 105). Desse modo, a crítica literária aproxima-se de uma clínica psicanalítica: “O trabalho de interpretação é o de verificar se, por trás do sentido manifesto, é possível encontrar um sentido latente, relacionado ao imaginário do ‘romance familiar’? Penso que sim” (LAFETÁ, 2001, p. 114).

Na fortuna crítica de Graciliano, vários trabalhos nutrem-se do arsenal conceitual da psicanálise. Embora Lafetá acredite na universalidade do Édipo, Hermenegildo Bastos parece avaliar que certa obra, especialmente, presta-se à leitura psicanalítica: “Dadas as características do livro [*Angústia*], uma das vertentes mais significativas da sua interpretação tem sido e continua sendo a psicanálise” (BASTOS, 2008, p. 14). O referido romance é objeto de vários trabalhos acadêmicos baseados nesse campo teórico.³⁶ Na lista, o livro *Graciliano Ramos e o mundo interior*, de Leonardo Almeida Filho (2008), confere à suposta representatividade várias dimensões:

da banalidade, embora o mantenha firmemente atado às menores dimensões da vida cotidiana: é o senso artístico demonstrado pelo autor” (LAFETÁ, 2001, p. 97). Nesse trecho, Lafetá cita um excerto de “Ficção e confissão”.

³⁶ Por exemplo, os trabalhos de Adélia Bezerra de Meneses (1995) e Lucia Helena Carvalho (1983).

1) toda narrativa literária seria (semântica e estruturalmente) uma cópia do modo como funcionaria, na vida real e segundo concepções freudianas, a relação psíquica entre o oculto e o manifesto; 2) o texto de *Angústia* seria quase idêntico ao relato produzido por um analisando; 3) esse texto reproduziria fatos biográficos e memórias de Graciliano; 4) a obra também exporia certas realidades histórico-geográficas.³⁷

Almeida Filho confere à crítica literária uma espécie de correspondência com uma clínica psicanalítica. Ele parte da premissa de que “os textos trazem em si, imanente, o guia de suas leituras” (ALMEIDA FILHO, 2008, p. 35).³⁸ Porém, leitor nenhum se ajustaria ao suposto guia: “qualquer interpretação de um texto literário será sempre uma interpretação pessoal e parcial” (ALMEIDA FILHO, 2008, p. 37). De qualquer modo, caberia a todo crítico analisar a superfície textual manifesta e, afinal, apreender o conteúdo que “insiste em se ocultar” – ainda que haja, necessariamente, “um infinito universo de possibilidades de leituras e significações” (p. 68).³⁹ O escritor não deliberaria esconder certos conteúdos: por mais hábil e minucioso que fosse, ele próprio ignoraria aquilo que, inconscientemente, iria sendo depositado sob a casca das palavras. Desse modo, o objetivo de Almeida Filho não poderia ser senão o de buscar, em *Angústia*, “o sentido latente que perpassa, dissimulado, pelas palavras e pelos comportamentos do indivíduo [Luís da Silva]” (2008, p. 51).

Percebe-se, no que indicamos no parágrafo anterior, certa confusão entre Graciliano e Luís da Silva quanto ao conteúdo oculto em *Angústia*. Já que a ambos pertenceria o “sentido latente” da narrativa – e porque estariam na criança as “origens”, como Lafetá também apontou –, a criatura seria decifrável por meio da infância do criador, o que leva Almeida Filho a recorrer a *Infância* para compor suas interpretações. Ao justificar esse procedimento, ele repete outros críticos na avaliação de que certos fatos e características atribuídos ao Graciliano criança, em *Infância*, mostram a presença – ou o prenúncio – do “menino Luís da Silva” (2008, p. 47).⁴⁰

³⁷ O crítico é impreciso quanto às realidades representadas. Seriam o “mundo burguês”, “o [mundo] da Maceió dos anos 1930” (2008, p. 142); depois, as determinações tornam-se mais vagas (2008, p. 150).

³⁸ Nessa premissa, a genética junta-se à psicanálise: “No corpo desse ser sem carne, o texto, habita um código, uma espécie de DNA que o constitui [...]” (ALMEIDA FILHO, 2008, p. 35).

³⁹ Almeida Filho enuncia direções teórico-críticas divergentes, sem se decidir por nenhuma: de um lado, o texto “em si mesmo” contém seu próprio sentido, oculto, a ser revelado pelo crítico; de outro, tal sentido é inacessível, e à crítica resta “construí-lo”, processo que implica uma infinidade de possíveis leituras.

⁴⁰ Por outro lado, Almeida Filho – e talvez isso seja novo em relação a trabalhos críticos anteriores – situa a origem de Luís da Silva não apenas no Graciliano criança, mas também em outro personagem de *Infância*, Mário Venâncio (2008, p. 100-101). O comentador também localiza a origem de Luís da Silva em relatos biográficos sobre Graciliano escritos por outras pessoas (por exemplo, ver a menção a obra de Ricardo Ramos na p. 101).

Fernando Alves Cristóvão, em *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*, também pratica a abordagem representacional, embora rejeite algumas modalidades mais frequentes. No livro, publicado em 1975 e clássico da produção crítica sobre o escritor, Cristóvão declara distanciar-se de três propostas: a “crítica psicológica e psicanalítica, de larga matéria biográfica”; a “leitura sociológica, fortemente sugerida pela opção partidária do autor de *Viagem*”; e a interpretação demasiado centrada na “obra em si mesma e no funcionamento estético dos seus elementos linguísticos” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 301-302). O crítico percebe a si como continuador de trabalhos que considerariam tanto a estrutura textual quanto os “valores humanos” instituintes do texto, o “projeto humano” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 302). A duplicidade é exprimida, ainda, nos pares *significante/significado* e *parte/todo*, como se o “projeto humano” fosse o “significado” a englobar o “significante” literário (CRISTÓVÃO, 1975, p. 303).

[...] toda a obra de Graciliano testemunha a luta que o homem trava para se libertar do estado de “natura” e aceder ao estado de “cultura”, através da mediação dum saber que o exercício da escrita desperta, saber cheio de perplexidade e que assenta fundamentalmente na rejeição da situação alienada e na demanda do Bem (CRISTÓVÃO, 1975, p. 304).

Notamos que essa leitura projeta, sobre a obra, elementos de uma suposta realidade universal (“homem”, “natura”, “cultura”, “Bem”).⁴¹ O mesmo trecho registra um procedimento metodológico comum em Cristóvão: com a finalidade de sistematizar as “estruturas” e “valores” das obras analisadas, o crítico recorre a vasto estoque (virtualmente infinito) de oposições conceituais. Nos livros de Graciliano, fictícios ou não, “é o homem universal que se procura analisar com precisão, e não a experiência limitada de pessoas limitadas” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 17). A produção do autor manifestaria uma “luta existencial” em que haveria uma “confrontação metafísica: o Destino e o homem, isto é, a necessidade *vs* contingência” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 212). Os narradores – e mesmo Fabiano – buscariam, cada um a seu modo, “decifrar o enigma” de suas vidas e, afinal, ascender ao “estabelecimento dos valores autênticos”, a “um estatuto verdadeiramente humano”, à “felicidade” (CRISTÓVÃO, 1975, pp. 233-234, 239 e 252) – o *télos*, por impreciso, é expresso em fórmulas várias.

⁴¹ Cristóvão busca explicar os termos “natura” e “cultura” entre as páginas 239 e 241.

A esquematização dos livros, reduzidos a um único padrão narrativo e ao mesmo sistema de “significados”, parece-nos atrapalhar o exame de diferenças entre as obras e, também, de nuances e ambiguidades perceptíveis num mesmo texto. Em *Angústia*, Luís da Silva buscaria ascender à “dignidade de homem” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 234). Ao tentar conferir unidade a essa hipótese, o crítico a estende a dois extremos cronológicos. De um lado, é “[d]esde a infância” que o narrador-personagem “julga inumano o mundo que o envolve” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 249), como se se devesse ignorar que a narrativa não apresenta senão o modo como o garoto é configurado pelo adulto. De outro lado, o crítico parece corrigir o fato de o romance não punir, nos rigores da moral e dos bons costumes, o assassino. Além de supor como a “sociedade” julga e julgará Luís da Silva – “como marginal” –, Cristóvão lê as páginas que o criminoso comporá na prisão: este “verá que o crime não foi causa duma libertação, a não ser psicológica e momentânea, mas fonte de novas humilhações” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 250).

As obras não ficcionais também tencionariam “o conhecimento da felicidade”, fim perseguido pela “vontade de perfeição”:

Foi a vontade de perfeição que o levou [a Graciliano] a escrever incansavelmente artigos de jornal, contos, teatro, romance, memórias, traduções. O objetivo era atingir uma forma literária que se adaptasse com justeza à sua visão da realidade, pelo que os diversos gêneros são formas complementares de expressão do seu modo de interpretar a vida e os acontecimentos (CRISTÓVÃO, 1975, p. 257-258).

Ou seja, segundo o crítico, Graciliano crê não apenas na perfeição como preceito geral, mas também na possibilidade de ele próprio tornar-se perfeito, ainda que a “fraqueza humana em geral” mantenha a perfeição na condição de “ideal” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 258). Porém, Cristóvão não apresenta – tampouco nos parece haver – o que sustente essa hipótese, ainda que seja impreciso o sentido atribuído a “perfeição”. Ao contrário, a bibliografia de Graciliano, indicaremos no presente trabalho, resiste a aceitar um fim que implique a interrupção do processo histórico. Ademais, é no mínimo questionável que o escritor apresente, em toda a sua obra, uma única “visão da realidade”, resguardada das transformações “formais”, como “significado” essencial a unificar “significantes”.

Em sua operação crítica, Cristóvão tem o uno como princípio e fim: aos críticos caberia buscar o “projeto humano” totalizador, o “significado” anterior e superior aos “significantes”, o “significado” ao qual os “significantes” deveriam ajustar-se. O

“significado” deveria reinar sobre o “significante” como a “cultura”, sobre a “natureza”, e o permanente, sobre o contingente. As obras de Graciliano abrigariam

não simplesmente um conteúdo de problemas ecológicos ou sociais, mas principalmente um conteúdo metafísico e ético, por sua natureza mais vasto e profundo que os outros. Os valores e antivalores em jogo na antinomia fundamental [natureza/cultura] reduzem-se ao permanente conflito do Bem com o Mal. [...] Por detrás de personagens e situações está o perene conflito entre o Bem e o Mal, entre o humano e o desumano, entre a “carne” e o espírito (CRISTÓVÃO, 1975, p. 286).

Porém, Cristóvão não leva às últimas consequências a admissão de valores universais e permanentes. Ele tenta conciliar o universal e o particular, o “homem” e os narradores dos textos: estes “aprenderão com a experiência a escolher, entre os diversos valores que a vida lhes apresenta, aqueles em que plenamente se sentirão realizados”, tendo-se em vista uma “realização pessoal”; e procuram “acima de tudo uma felicidade de significação universal vivida no espaço livre do indivíduo” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 286-287).⁴² Sem fugir da experiência sócio-histórica, o narrador – e o “indivíduo” em geral – deveria evitar que ela o obstasse a internar-se em si próprio com o fito de atingir o Bem e, assim, tornar-se “senhor de si mesmo” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 285) – ainda que, para o crítico, tal télos seja alcançável apenas parcialmente. Graciliano assumiria a separação entre o coletivo e o individual, o “social” e o “homem”, e defenderia uma “perspectiva existencial de tipo individualista” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 287).⁴³ O “homem” universal seria acessado a despeito de o autor “retratar a percepção do tempo do homem moderno como ele o vive” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 87). Este trecho indica que a representação também abrangeria dados historicamente situados. Uma oscilação entre universal e particular surge, por exemplo, a respeito de *Infância*: o autor procuraria “ver no menino que foi, igual a todos os meninos, como se rompem as barreiras mentais e sociais para que o homem se possa construir como pessoa”; e mostraria “a infância de qualquer criança nordestina do interior [...]” (CRISTÓVÃO, 1975, pp. 17 e 26).

Graciliano, cingido entre a representação do particular e, sobretudo, a do universal – de todo modo, preso ao já existente –, ficaria “sempre próximo do real”

⁴² Observemos que, quanto a *São Bernardo*, Cristóvão reitera o que vimos em outros críticos: Paulo Honório, ao escolher Madalena como esposa, pretendia incluí-la na “coleção de atores inanimados e animados” percebidos como posses (CRISTÓVÃO, 1975, p. 199). Assim como Lafetá, Cristóvão (1975, p. 220) recorre à “loucura” para (não) explicar o que faz o proprietário agir contra a propriedade.

⁴³ O individualismo seria traço literário e psicológico-biográfico (ver CRISTÓVÃO, 1975, p. 261).

(CRISTÓVÃO, 1975, p. 26). Não surpreende que, na perspectiva de Cristóvão e no que concerne aos textos ficcionais, haja uma fronteira fluida entre autor e narrador, um deslizamento que faz um e outro se confundirem. Cristóvão enraíza a literatura em certos fatores psicológicos: “[e]ra norma sua [de Graciliano] não escrever nada que não fosse filtrado pela experiência, levado pelo pendor próprio do seu espírito junto à falta de imaginação criadora e a um escrúpulo ético de autenticar com a presença os acontecimentos relatados” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 26). A personalidade do autor favoreceria um pendor para a linha metonímica do discurso, inclinação “que alia a uma tendência natural o que há de voluntário e procurado na elaboração dum estilo, tornando mais marcada uma tendência que lhe é anterior” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 153). Como se pode presumir, o comentador avalia a metonímia como figura menos imaginativa do que a metáfora, especialmente no caso de Graciliano, em cuja bibliografia até as metáforas seriam de ordem metonímica, pois aproximariam elementos de um mesmo mundo observado (ver CRISTÓVÃO, 1975, p. 154-160).

No livro de Cristóvão, a perspectiva representacional é tensionada por uma discussão sobre a verossimilhança. Inicialmente, o analista indica certa reciprocidade entre o real e a imaginação:

No que diz respeito ao conteúdo [dos textos], Graciliano, enquanto ficcionista, tempera a imaginação com fatos da experiência, e nos livros de memórias recria e reinventa os fatos reais – processo que no romancista alagoano torna indistinta a fronteira entre ficção e história, convencendo-nos a considerar *Infância* como obra de ficção. Como, neste autor, toda a realidade é reconstituída psicologicamente, torna-se fácil aceitar como ficção o que é história, e descobrir por debaixo de toda a ficção episódios da história pessoal do autor. Surpreendemo-nos continuamente a encontrar na ficção duplos da vida real, e a descobrir nela episódios e personagens de *Infância* ou *Memórias do Cárcere*. Em contrapartida, a narrativa histórica é temperada pela imaginação: o real é assim mais verdadeiro, uma vez que a ele só temos acesso pela percepção, sujeita a diversos fatores psicológicos (CRISTÓVÃO, 1975, p. 27).

Na criação das obras, segundo o analista, a realidade é objeto de um processamento psicológico-imaginativo, de modo que se constitua um plano compositivo em que ficção e história sejam indistintas. A escrita, ao tratar do percebido, daria curso a uma operação perceptiva, ao invés de pretender um acesso ao real em si mesmo. Tais considerações tensionam a perspectiva representacional: em Graciliano, a narrativa não poderia apontar para um “fato” e/ou ser determinada por ele, pois o “fato”

seria inseparável da sua percepção. Por outro lado, o crítico continua a distinguir “ficção” e “história”, a remeter-se aos “fatos da experiência”, “fatos reais”, “episódios da história pessoal” recolhidos em *Infância e Memórias do cárcere*. Desse modo, Cristóvão parece replicar a dualidade documento/manipulação proposta por Candido e outros comentadores.

Oscilação semelhante surge em comentários direcionados, principalmente, às *Memórias*, nas quais “a verdade está mais dependente da construção do que da reprodução”: “ao descrever-se a realidade, deve-se ter em conta menos o pormenor que a estrutura dos fatos, menos o que se vê e mais o que se julga ver” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 28). Certos dados seriam conjugados, estruturados, sem se apagar a fronteira dado/manipulação. A escrita sobreporia, à “verdade não construída”, certa “estrutura de verdade”, uma “verdade selecionada” caracterizada por exibir “coerência e verossimilhança” – uma “verdade” que, em Graciliano, seria “inexata no singular e exata no universal” (CRISTÓVÃO, 1975, pp. 29 e 31). De qualquer modo, é interessante que as duas “verdades” possam discordar entre si, como Cristóvão registra ao indagar o que as *Memórias* entendem por “verossimilhança”. O crítico julga que, nessa obra, o verossímil “não é o que se ajusta ao real”, mas sim o que se acomoda a determinadas convenções sócio-históricas: “Para Graciliano a verossimilhança assenta basicamente na conformidade do discurso do relato com o discurso da opinião pública”, com o que “a maioria crê como real, possível e coerente” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 29). Os livros do autor, não apenas as *Memórias*, abrigariam um conflito entre as exigências do verossímil e a tentativa de fundar a escrita no “realmente vivido”, um desajuste que não seria resolvido pelo fato de Graciliano “fazer seguir de perto, pela experiência, os voos imaginativos” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 30). Mesmo a hipótese de o texto refletir certo processamento psicológico pessoal é problematizada, pois a escrita sofreria imposições daquele “sistema já constituído” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 30).

A essa altura da presente revisão, podemos sublinhar que a face representacional é multifária. Maria Izabel Brunacci observa que a fortuna crítica de Graciliano

reflete a sucessão das correntes críticas que aportaram no mundo acadêmico brasileiro: seus romances, em conjunto ou separadamente, já foram analisados por críticos impressionistas, como também à luz das teorias do *new criticism* e do estruturalismo francês, da psicanálise, da estilística, da semiótica e da teoria marxista e métodos que com ela se relacionam [...] (BRUNACCI, 2008, p. 24).

Em nossa revisão do *corpus* crítico, nota-se que a perspectiva representacional, como a temos caracterizado, percorre essa variedade de propostas – ou a maior parte destas. Sob tal tradição, o espaço textualizado é justaposto e posposto a um espaço real, cujos dados são captados e retratados pelo escritor – ainda que o processo implique uma “manipulação”, uma “reconstrução”; até uma “deformação”, o que gera uma espécie de retrato por contraste. Na mesma abordagem, o espaço real pode ser determinado como natural e, desse modo, ter constituição física, geográfica, cosmológica, humana (no sentido de se postular uma humanidade invariável). Também é configurável como produto de ação humana, historicamente variável. Em ambos polos, o espaço é objeto dos órgãos do sentido e da atividade intelectual: destes “instrumentais” perceptivos, um ou outro pode ser ressaltado pelo crítico, que pode inter-relacioná-los de modos diversos. A crítica é ou não “ingênuo”: supõe uma transposição fiel dos dados para o texto ou atenta a como a escrita “interfere” no material transposto.⁴⁴ Essa “interferência” pode, ela mesma, ser atribuída a elementos extratextuais; por exemplo, quando o crítico a vincula a que o autor empírico ou o narrador textual reproduz o ponto de vista de certa classe social. Ou seja, o representado textual pode abranger tanto o percebido quanto o percipiente. A “ingenuidade” acredita numa perceptibilidade universal, meramente “factual”; a “não ingenuidade” enfatiza haver ângulos de percepção. Resta, para nós, a suspeita de que a segunda se instale num ângulo privilegiado, capaz de se debruçar sobre os ângulos alheios, salvaguardada pelo “real”.

Em prefácio a livro de Maria Celina Novaes Marinho (2000), Beth Brait valoriza o que seria uma novidade do trabalho: “embora existam vários estudos críticos da obra de Graciliano Ramos centrados na linguagem, este é o único sob a perspectiva discursiva” (BRAIT, 2000, p. 12). Para nós, é menos importante avaliar essa afirmação do que constatar que, não obstante a possível novidade, o livro prefaciado confirma o olhar representacional. A autora tenciona investigar, na bibliografia do escritor (sobretudo em *Angústia* e *Vidas secas*),

a imagem que se constrói da linguagem, os usos que dela são feitos e as formas que marcam a representação dos diversos discursos no tecido romanescos. Interessa-nos, portanto, analisar de que modo a linguagem permeia as relações sociais. A própria concepção de literatura de Graciliano Ramos justifica essa escolha, já que, entre os autores brasileiros, ele é um dos que mais claramente registra e discute as divisões e diferenças sociais (MARINHO, 2000, p. 16).

⁴⁴ Como veremos, o parâmetro da “ingenuidade” é explicitamente usado por Alfredo Bosi (2004).

Mais uma vez, surge a ideia de que Graciliano exercita uma espécie de realismo crítico, que “registra” e “discute”, recolhe elementos reais e avalia-os. O suposto caráter representacional é ressaltado quando a autora começa a analisar “a imagem que se constrói da linguagem”:

De que modo a questão da linguagem aparece nos livros de Graciliano Ramos? Em primeiro lugar, por meio das observações feitas pelas personagens sobre a linguagem, de um modo geral. Um dos focos desta discussão é a escrita e, por extensão, a cultura livresca, a escola, os letrados (MARINHO, 2000, p. 45).

Assim, uma mesma referencialidade é estendida a todos os livros do autor, sem que sequer se indaguem as possíveis diferenças, quanto à existência de tal atributo, entre romances e obras memorialísticas, entre textos “ficcionais” e outros “não ficcionais”, entre tipos de ficção – na proposta da autora, diferenças entre ficções parecem irrelevantes sob a categoria do “discurso”. Ademais, ao examinar *Angústia* e *Vidas secas*, Marinho acrescenta, à análise do discurso, observações de teor psicológico semelhantes às apresentadas por Candido nos dois primeiros ensaios de *Ficção e confissão*. No modo como é caracterizada a percepção tecida por Luís da Silva, ressurgem a partição, em três dimensões (ou “faces”, como escreve Candido), dos “fatos” descritos e narrados: realidades atuais, experiências passadas e “a loucura de Luís da Silva” (MARINHO, 2000, p. 60) – tripartição redutível a uma bipartição entre as “alucinações” e o “plano da realidade” (MARINHO, 2000, p. 63). No campo da realidade atual, estaria a representativa situação sociopsicológica do narrador: “Luís da Silva é o retrato de uma classe média que se pergunta sobre seu lugar na sociedade” (MARINHO, 2000, p. 63).

Na dissertação de mestrado *O lugar da ficção em Angústia, de Graciliano Ramos*, Carolina Ferreira (2005) defende que, no século XX, o mundo passa a ser visto como “caótico, transitório e incoerente” (FERREIRA, 2005, p. 15) e que, nesse contexto, toda tentativa de organizar o real é percebida como uma convenção a ser relativizada, desnaturalizada. O escritor afinado com tal situação buscaria “quebrar a coerência superficial do mundo empírico em busca de camadas mais profundas e essenciais, embora menos delineadas e ordenadas” (FERREIRA, 2005, p. 13). Ele descobriria a precariedade de sua posição como observador e a projetaria no narrador, que passaria a “deparar-se com os limites da visão humana” (FERREIRA, 2005, p. 16),

desconfiado da possibilidade de representar o mundo. Então, o narrador volta-se aos “processos interiores”: “o acontecimento externo, às vezes considerado um mero elemento desencadeador de fluxos psíquicos, perde destaque diante do acontecimento interior” (FERREIRA, 2005, p. 13). Segundo Ferreira (2005, p. 14), o narrador encontra em si “os cacos do indivíduo abalado por um mundo caótico”, ou seja, há uma correspondência entre as espacialidades interior e exterior.

Sob o olhar de Ferreira, textos literários continuam representativos: de modo direto, da “subjetividade”, do “interior” individual despedaçado; e de modo indireto, da realidade “objetiva”, em seus efeitos para o “subjetivo”. *Angústia* seria uma espécie de aplicação particular desse esquema geral e, na produção romanesca de Graciliano, a obra mais “moderna”. Ferreira concorda com o Candido de “Ficção e confissão” quanto à consideração de que o espaço humano divide-se em duas camadas, uma superficial, convencional, e outra subterrânea, contrária às regras sociais.

Segundo a analista, *Angústia* reedita essa dualidade, também apresentável nos pares exterior/interior: em Luís da Silva, os “olhos frequentemente se voltam menos para as coisas existentes ao redor e mais para o que projeta e vê dentro de si” (FERREIRA, 2005, p. 20). Nessa interpretação, a pesquisadora usa uma oposição tradicional na fortuna crítica de Graciliano desde os anos 1930: o real (ou “vivido”) e o imaginado, sendo este vagamente entendido como “irreal”. Desse modo, *Angústia*, apesar de distinguido como romance “moderno”, assumiria balizas espaciais bastante convencionais. Luís da Silva teria “consciência de suas transfigurações psíquicas” e as projetaria no exterior, buscando ver “o reflexo de sua própria imagem” (FERREIRA, 2005, p. 20-21). A projeção, como haveria de ser no “mundo caótico”, geraria “cacos de espelho, ora mais límpidos, ora distorcidos” (FERREIRA, 2005, p. 21). O narrador perceberia a dificuldade de apreender o exterior, não o confundiria com as “transfigurações”, admitiria que seu “espírito” se sobreporia a tudo. De acordo com Ferreira (2005, p. 21), ele “colhe fragmentos” do que observa, que depois assumem “forma de acontecimentos possíveis, mais fiéis às questões do narrador do que aos episódios presenciados”. Enquanto o exterior é encoberto/deturpado, a realidade subjetiva patenteia-se.

No entanto, *Angústia*, opina Ferreira, atenua essas fronteiras quando rompe com modelos realistas, ao empregar os mesmos recursos para construir cenas “imaginadas” e outras que Luís da Silva pode ter vivido, “por estarem em seu campo de experiência” (FERREIRA, 2005, p. 27). Porém, segundo a analista (2005, p. 26-27), a ruptura é

provisória, interrompida quando o narrador denuncia sua imaginação, sua incapacidade de realmente descrever ou narrar coisas não presenciadas. Movimento semelhante é atribuído por Ferreira à relação, construída por Luís da Silva, entre o presente e o passado: há momentos em que o passado, mesmo o mais remoto, exprime-se como sendo (re)vivido na escrita, sobretudo “nos trechos de monólogo interior, técnica que reduz ao mínimo a distância entre objeto e narração e desarticula as distinções temporais” (FERREIRA, 2005, p. 30). Os “planos da ação e da narração” (FERREIRA, 2005, p. 31) quase se fundem – *quase*, pois também aqui a analista mantém a separação, chegando a encontrar em “fatos” passados explicações psicológicas para a subjetividade presente. Segundo Ferreira, o relato é subjugado pelos “acontecimentos” lembrados, a “presentificação” ratifica a existência de experiências pretéritas indomadas, “brutas”, reconstituídas “a partir de cacos do vivido” (FERREIRA, 2005, p. 32).

Apesar da pretensão de estabelecer vínculos cronológico-causais, Ferreira parece recusar a possibilidade de que se identifique, em *Angústia*, o que seria um “caco do vivido”: esta obra, como de hábito no que a analista determina como “autobiografia moderna”, mostraria que “o passado é moldado pela memória e pela imaginação”, que “acontecimentos rememorados e inventados” se fundem (FERREIRA, 2005, p. 34-35). Em outro momento, a autora comenta, especificamente, esse trecho de *Angústia*:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois, um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos parecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde andei perdem a nitidez. Tudo aquilo era uma confusão, em que avultava a ideia de reaver Marina (RAMOS, 1992d, p. 106).

Sobre esse excerto, Ferreira (2005, p. 32-33) conclui: “os cacos permanecidos na memória, cuja veracidade é duvidosa, são reconstruídos pelo hábito e pela imaginação, ganhando consistência através da escrita”. Percebamos que Luís da Silva fala em certos processos (“surgem baralhadas e esmorecidas”, “perdem a nitidez”) como atuais: a destruição é formulada-contraposta pela construção escrita. O texto não pode ser identificado a “processos interiores”: trata-se de uma “intervenção” singular, não revertível a quaisquer realidades (ainda que imaginárias) anteriores.

Em sua dissertação, Ferreira esboça essa hipótese, mas parece hesitar em sustentá-la. Como vimos, a analista, em certos trechos, defende que Luís da Silva

“reencontra” experiências passadas e sua própria “interioridade”. Tal perspectiva permite à pesquisadora tentar uma “conciliação” com interpretações de cunho sociológico ou psicológico (ver FERREIRA, 2005, pp. 64 e 80-81). Porém, acreditamos que um “reviver”, sem enviar o texto a um “dado” extratextual, é efeito da “vivência” narrativa, ativada na leitura. A referida “presentificação” sublinha que o tempo vigente não é o “interior” nem o “cronológico”, mas o da narração. Segundo Ferreira,

é praticamente impossível separar a realidade exterior do narrador de sua interioridade. A dificuldade de realizar essa distinção acentua-se ainda mais por ele assumir que suas lembranças, incompletas e lacunares, são completadas pela invenção. Assim, no relato de Luís da Silva, não é possível discernir o que ele viveu daquilo que imaginou. A pergunta insolúvel inevitavelmente se coloca: o narrador revive sua história ao contá-la ou o que narra foi vivido apenas no momento da escrita? (FERREIRA, 2005, p. 78-79)

Esse comentário indaga *Angústia* com base na distinção entre o “lembrado” (“vivido”) e o “inventado” (“imaginado”); entre um texto como continuidade da “vida”, verídico, e outro instituinte de um “vivido” próprio, ficcional. Por outro lado, a analista também nota que o segundo tipo de “vida” serve para relativizar o sentido do outro, cuja “realidade” é desmascarada “como uma das possibilidades existentes” (FERREIRA, 2005, p. 84). A ficção, então, não se justapõe ao que é considerado mundo empírico, tampouco atua para completá-lo, mas o “desatualiza” e abre a outros “mundos”.⁴⁵

Quando comentamos *Ficção e confissão*, propomos a hipótese de que a perspectiva predominante nesse livro desenvolva o olhar crítico prevalente na época do romance de 30. Sem desprezar o que a ficção teria de documento (ainda que problemático, crítico), Candido enfatiza a importância de também se observar a “fatura” literária. A dualidade é reiterada no ensaio “A Revolução de 1930 e a cultura”, ao se revisar a atitude mais frequente naquele contexto:

Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os “problemas” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar

⁴⁵ Tal hipótese voltará a ser explorada nos capítulos seguintes desta tese.

eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição) (CANDIDO, 1984, p. 35).

Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno (2006) cita e corrobora essa crítica, usada por ele para recomendar que se abandone uma tradicional classificação dúplice daquela produção ficcional: “Continuar pensando o romance de 30 tendo essa divisão entre regionalistas e intimistas como horizonte crítico é insistir nessa primazia do ‘problema’ sobre qualquer outra coisa” (BUENO, 2006, p. 38). Bueno também rejeita a própria distribuição dos “problemas” entre as categorias do “regionalismo” e do “intimismo”, par conceitual que goza de ampla aceitação na fortuna crítica de Graciliano – inclusive sob outros nomes, como social/psicológico, objetivo/subjetivo e coletivo/individual, como já vimos. Bueno evita essa dicotomia, embora, ao associá-la aos conflitos ideológicos dos anos 1930, ele pretenda afirmar uma humanidade universal: o autor denuncia a “falsa diferenciação, pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem”, e observa que “o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero” (BUENO, 2006, p. 203). E também, enfatizamos, a uma redução das possibilidades de leitura, levada a cingir, com uma dicotomia raramente interrogada, o texto analisado.

Não obstante tal desvio quanto a parte da tradição representacional, Bueno a prossegue na versão praticada por Candido e outros autores, voltada para a “fotografia” e a “transfiguração”. No que concerne à ficção produzida no período estudado, a atividade crítica deveria cuidar do caráter “empenhado” – “aspecto definidor do romance de 30” (BUENO, 2006, p. 16) – sem descuidar dos elementos composicionais próprios a cada obra. Na primeira face, realidades brasileiras seriam retratadas – ou, mais propriamente, denunciadas – sob diversos ângulos ideológicos, reunidos na ausência de “qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pelas vias da modernização” (BUENO, 2006, p. 69). Nesse “espírito pós-utópico”, o mandamento geral seria o de “[e]squadrinhar palmo a palmo as misérias do país” (BUENO, 2006, p. 77). Haveria uma espécie de pausa no tempo histórico: apreender o já existente ao invés de lançar projeções. Não à toa, Graciliano é avaliado por críticos e, em alguns textos, por si mesmo como ficcionista dotado de pouca ou nenhuma “imaginação”.

É por estimular a análise da “fatura” que Bueno repele a crítica que, meramente, sobrepõe ao texto ficcional um modelo extratextual. Porém, o que nos parece ressaltado pelo livro ora comentado é o aspecto mimético, o reconhecimento de “temas” extraídos de (e restituídos a) uma “situação histórica visível” (BUENO, 2006, p. 102). Seja qual for o nível de “transfiguração” exibido por uma ou outra obra, o autor (2006, p. 335) percebe o “verdadeiro painel da sociedade brasileira que o romance de 30 levou a termo”. Obras seriam avaliáveis segundo a “consciência” com que refeririam certas realidades. Inclusive, uma virtude geral da vertente “social” do romance de 30 seria sua parcela de “crônica”.⁴⁶ Até traços de fatura seriam explicáveis com base na identificação histórica e/ou geográfica dos “fatos” representados, como se estes contivessem, virtualmente, formulações textuais.⁴⁷

A semelhança a *Candido* aparece, também, em opiniões específicas sobre romances de Graciliano. Acerca de *S. Bernardo*, Bueno reafirma a imagem de um narrador-protagonista unificado pelo que *Candido* e Lafetá apontam como sentimento da propriedade. Também Bueno desconsidera elementos que contrariam ou, no mínimo, enfraquecem a hipótese da unicidade e, pois, da representatividade de Paulo Honório. Bueno não leva em conta divergências – ao contrário, julga existir apenas continuidade – entre a proposta escritural enunciada no capítulo 1, quando se articula um plano em tudo aparentado aos desígnios conducentes à posse da fazenda, e a operação configurada no capítulo 2: “iniciei a composição de repente, [...] sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1992f, p. 8). Bueno não apresenta o que sustente a interpretação de que Paulo Honório, ao invés de desconhecer as motivações para a escrita, oculte-as deliberadamente (ver BUENO, 2006, p. 615).

O comentador chega a indicar uma ruptura entre os capítulos 1 e 2:

A demonstração mais clara de que todo o projeto inicial foi abandonado é que Paulo Honório já mudara de ideia em relação a um ponto importante, que havia sido colocado logo de cara: ele não quer mais assumir publicamente a autoria da narrativa, e diz que, se for publicada, será sob pseudônimo. É um eu que se anula, e não que se impõe, aquele que, ao invés de recolher para si os méritos daquilo que é feito por outros, se esconde atrás de um outro nome – como se fosse outro que realizasse o trabalho (BUENO, 2006, p. 617).

⁴⁶ Sobre os romancistas que escreviam “a crônica do seu lugar de origem”, aponta Bueno: “Esse gênero contribuíra para fazer a grandeza do romance social ao trazer para a literatura a realidade de todas as partes do país [...]” (BUENO, 2006, p. 472).

⁴⁷ Ver, por exemplo, como são comparadas obras de José Cândido de Carvalho e José Lins do Rego (BUENO, 2006, p. 447-448).

Contudo, logo em seguida reitera um desígnio inteiriço, embora natimorto:

o projeto de reação à invasão do outro pela literatura estava condenado desde o princípio, sem que Paulo Honório pudesse perceber. Na verdade, ele deseja mostrar que mesmo no campo do outro – e do mais desprezível dos outros, o intelectual – ele pode obter resultados muito bons e se reequilibrar face quem [sic] o havia colocado em xeque. E um resquício dessa confiança se conserva até o capítulo final do romance [...]. Esse era seu intento inicial: impor-se sobre o outro ao qual Madalena estava identificada e colocar-se acima dele, apagando-o (BUENO, 2006, p. 617).

Como revela certos desejos e intentos de Paulo Honório sem destacar o que, no romance, apoiaria esse desvendamento, Bueno parece derivá-los da premissa geral de que o personagem de Graciliano é, inclusive psicologicamente, sempre o monolítico proprietário. Este mostra sinais de fraqueza (BUENO, 2006, p. 617), mas apenas porque sua força, seu “caráter açambarcador e dominador”, abre, inadvertidamente, “uma brecha através da qual o outro pode atingi-lo” (BUENO, 2006, p. 611).

O invasor “outro” seria, por excelência, Madalena. Como em Lafetá, vemos a propriedade, tentando resguardar-se, atrapalhar-se toda ao contrariar a si mesma. Indaguemos minuciosamente o argumento de Bueno. O alvo primeiro de Paulo Honório, Marcela, representaria uma ameaça: “Se as mulheres por si só já são difíceis de submeter, quem dirá uma mulher que tem uma espécie de força que se revela desde sua aparência física? Além do mais, ela era filha do juiz, uma autoridade constituída” (BUENO, 2006, p. 612). Em contrapartida, Madalena exibiria desproteção física e social:

É bem o tamanho e a impressão de fragilidade que fazem o interesse de Paulo Honório voltar-se para Madalena desde que a vê. Julga-a, assim, mais fácil de dominar. [...] as expectativas de Paulo Honório: a de se casar com uma criatura que, sem maiores recursos e sem ninguém que lhe desse proteção, ficasse reduzida à sua fragilidade. Criatura fácil de submeter e de anular, portanto (BUENO, 2006, p. 612).

Desse modo, a propriedade, “prática e objetiva” ao conduzir os negócios (BUENO, 2006, p. 616), engana-se ao querer transacionar com Marcela. Percebe o equívoco pouco antes de meter “o rabo na ratoeira” (RAMOS, 1992f, p. 24). Notemos que, nessa correção de percurso (tal como descrita por Bueno), Paulo Honório é uma

espécie de Padilha aprimorado, equipado com um inconsciente sagaz que lhe direciona o interesse para Madalena. Pois o narrador indica ser objeto de uma operação cujas razões lhe escapam e que inverte, subitamente, as qualidades do que seria uma conveniente preparadora de herdeiro. No capítulo 12 do romance, o processo começa num cálculo: “D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, mostrando os dentinhos brancos. Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinquenta por cento” (RAMOS, 1992f, p. 63). Enunciada como banal, a subtração não é diretamente justificada. Outras menções à “mocinha loura” seguem-se até a inversão consumir-se: “De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha” (RAMOS, 1992f, p. 67). Assim, Paulo Honório é *possuído* por “uma causalidade que ele não entende nem domina”, como indica Abel Baptista (2005, p. 110); em vez de julgar Madalena “mais fácil de dominar”, algo outro julga por ele.

De qualquer modo, Bueno defende que Paulo Honório, tendo inicialmente tramado contra a propriedade – ao desejar Marcela –, vem a ser recalibrado. Segundo Bueno, a propriedade age coerentemente (ainda que à socapa, como indicamos), ao se conduzir para alguém manifestamente “sem maiores recursos e sem ninguém que lhe desse proteção”. Porém, no momento em que o “querer bem” irrompe, Paulo Honório desconhece a posição socioeconômica de Madalena, não sabe tratar-se de uma “professorinha”. Daí se compreende que o fazendeiro não possa explicar o “querer bem” como súbita revelação de que Madalena seja esposa conveniente. Quem age não é o *proprietário*, pois, se Marcela é um erro (opina Bueno), tampouco Madalena é classificável como acerto – Paulo Honório continua descalibrado.

Tenha a propriedade se ausentado da cena (como acreditamos), tenha ela calculado bem e mal ao mesmo tempo (o que a hipótese de Bueno nos leva a pensar), o resultado é que o fazendeiro descontenta-se, já que “Madalena tem vontade própria, age sem pedir permissão” (BUENO, 2006, p. 612). Então, ergue-se a mesma pergunta que apresentamos a Lafetá: se a propriedade escolheu Madalena por lhe parecer útil, por que não a elimina ao descobri-la inútil? Bueno interroga: o que impede Paulo Honório de

simplesmente mandar Madalena embora? O que o impede de matá-la? [...] Nada o impede. Mas ele não mata. [...] A relação com Madalena fugira ao seu controle. Mas não é só isso. Desde o princípio, ela representara para Paulo Honório um tipo de outro inapagável – e tudo

indica que o desejo de incorporá-la ao invés de submetê-la estivesse nele, como mais uma manifestação de que em seu ser monolítico havia uma brecha para o outro (BUENO, 2006, p. 613).

Ou seja, Bueno não tem saída senão discordar de si: Paulo Honório escolheu Madalena por lhe parecer alguém “fácil de submeter ou de anular” (BUENO, 2006, p. 612), mas agora Madalena foi percebida, desde sempre, como um “outro” não passível de ser submetido ou anulado, e essa percepção, ao invés de prevenir Paulo Honório contra a mulher, faz que esta seja mais atraente, pois “tudo indica” que o fazendeiro não desejava submetê-la. Ademais, o crítico lança mão de recurso semelhante ao de Lafetá – vimos que este tenta se apoiar na ideia de que o marido “enlouquece”. Assim como a loucura parece uma falha saída do nada, também Madalena “foge ao controle”.

Ao supor e estudar o cariz representacional do romance de 30 e, particularmente, da ficção assinada por Graciliano, Bueno emprega a categoria do “outro”. A produção romanesca – ao menos em sua corrente “social” – situada naquele contexto teria como traço geral a tentativa de representar o “outro”: “como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpen – entre o intelectual e o outro?” (BUENO, 2006, p. 245). Nessa interrogação, o crítico reforça uma homologia entre os espaços social e textual: ambos exporiam as diferenças entre certos estatutos sociais, mesmo quando a ficção se empenhasse em “atravessá-las”. O espaço social é tomado como modelo para (re)articulações textuais.

Na década de 1930, o “mesmo” do intelectual, no que diz respeito à estratificação socioeconômica, seriam “as classes mais altas” (BUENO, 2006, p. 333). Porém, é questionável que estas – até na hipótese de serem precisamente demarcadas – incluam todos os escritores, ou que o façam de forma homogênea. Nas *Memórias do cárcere*, Graciliano aparta-se do que classifica como “burgueses” e “operários”: “Achava-me fora das classes, num grupo vacilante e sem caráter, sempre a subir e a descer degraus, a topar obstáculos. Impossível fixar-me no declive longo da vida estreita” (RAMOS, 2015, p. 346). Tal “grupo” também é descrito assim: “Na verdade a maioria [dos presos não ‘operários’] não era burguesa. Pertencíamos a essa camada fronteira, incongruente e vacilante, a inclinar-se para um lado, para outro, sem raízes” (RAMOS, 2015, p. 310). Em crônicas (por exemplo, “Os sapateiros da literatura” e “Os

tostões do sr. Mário de Andrade”),⁴⁸ Graciliano indica cortes socioeconômicos dentro do heterogêneo grupo dos escritores. A “mesmidade” do intelectual seria, paradoxalmente, “sem caráter” e “incongruente”?

Não obstante a relevância dessa reflexão, interessa mais, para nossos propósitos, o fato de a perspectiva representacional ser problematizada, implicitamente, pela variação dos modos como Bueno configura a homologia entre espaços compostos nos romances e a sociedade “real”. Ao comentar certas obras, o crítico baseia-se em “fatos” extratextuais para fixar o que, dentro delas, seria “outro” ou “mesmo”. Também há a ideia de que o “outro” se defina não apenas como estranho ao meio social do “intelectual”, mas também como excluído da tradição literária brasileira.⁴⁹ A demarcação do “mesmo” e do “outro” chega a ser atribuída a relações “sociais” internas a um texto literário particular. Por exemplo, a mulher, classificada por Bueno (p. 245) como “outro” do intelectual, aparece como “mesmo” em *Rola-Moça*, de João Alphonsus, pois a narrativa a posiciona assim, segundo o crítico. E ocorre, ainda, de uma obra “forçar” Bueno a (quase) abandonar a dualidade mesmo/outro, como no caso de *Caminhos cruzados*, em que Érico Veríssimo intentaria “figurar, numa única obra, o mesmo e o outro: a diversidade, enfim” (BUENO, p. 383). O modo como esta “diversidade” é percebida parece engolir a dicotomia, já que Bueno não se preocupa em determinar os elementos de um polo ou outro.

Essa variação teórico-crítica indica uma tensão no olhar baseado na dupla documento/fatura. Pois estimula, indiretamente, a seguinte indagação: um texto literário pode não reproduzir a realidade empírica? Pode invalidar espaços e espacialidades prévios, atribuídos a dada sociedade? Pretendemos mostrar, no capítulo 4, que Graciliano responde dúvida ou variadamente a essa questão. Ao comentar uma carta remetida pelo escritor a uma irmã, Bueno avalia que, nela, Graciliano manifesta “posição muito clara” (BUENO, 2006, p. 244). Eis um trecho transcrito pelo crítico, no qual Graciliano aconselha a destinatária a respeito de como escrever ficção:

Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações de menina habituada aos romances e ao colégio. [...] Só conseguimos deitar ao 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

⁴⁸ Os dois textos são analisados no capítulo 4 desta tese.

⁴⁹ O proletário não teria sido “a única personagem relevante criada por aquele gesto de abertura para outros mundos antes marginalizados por nossa ficção” (BUENO, 2006, p. 283; grifo nosso).

podemos expor o que somos. [...] Fique na sua classe, apresente-se como é, sem ocultar nada (RAMOS, 1992b, p. 212-213).

Segundo Bueno, a carta indica em Graciliano um “cuidado” ao tratar do problema de como falar do “outro”, um “pudor de mexer com personagens miseráveis” (BUENO, 2006, p. 245). Porém, o excerto parece simplesmente *afastar* o problema, isto é, recomendar que *nunca* se busque falar do “outro”, como quer que este se defina: o escritor deveria retratar apenas a si mesmo, na qualidade de representante de certa “classe”. Tal recomendação diverge não apenas do que Graciliano produziu em sua ficção, mas também do que ele propôs em outros textos comumente classificados como não ficcionais – é o que planejamos expor no quarto capítulo.

Outra pesquisadora, Maria Izabel Brunacci (2008), também reafirma a dualidade mimese/fatura. Ela tenciona analisar *Vidas secas*

em perspectiva comparativa com os demais romances desse autor [Graciliano], para investigar os processos pelos quais o conteúdo social se estabelece como estruturante de suas obras, como essa obra se insere na tradição literária brasileira e sua relação com os momentos da história social do País, bem como as soluções políticas, éticas e estéticas apresentadas pelo autor para esses momentos (BRUNACCI, 2008, p. 18).

Segundo a autora, toda obra literária reproduz certa totalidade extratextual (“o conteúdo social”) e, ao mesmo tempo, reage com “soluções”. Em outras palavras, a obra é vista “como projeto estético determinado pelos processos sociais, que também determina esses processos, porque sua relação com eles concretiza-os numa forma” (BRUNACCI, 2008, p. 22). A “concretização numa forma” designa uma espécie de rearranjo de dados extratextuais e, ao mesmo tempo, a proposição de uma nova via para o conhecimento crítico da realidade representada, uma operação pela qual certo sistema social torna-se re-conhecível por outro ângulo.⁵⁰

Brunacci acredita que, na produção literária em geral, “os conflitos de linguagem aparecem como representação dos conflitos de classe” (BRUNACCI, 2008, p. 23). A autora busca caracterizar o modo peculiar como Graciliano se destacaria nessa

⁵⁰ A “concretização numa forma” também é indicada pelo termo “tradução”, com o qual Brunacci busca especificar o estatuto da literatura em relação a outras “lentes”, por assim dizer, pelas quais a realidade social seria apreensível: “Assim, as Ciências Sociais identificam, dissecam e analisam aquilo a que se deve dar sentido para o melhor entendimento da vida social brasileira. A Literatura apreende e representa essa matéria, traduzindo em vida os problemas evidenciados por economistas, sociólogos e historiadores” (BRUNACCI, 2008, p. 183).

generalidade. Em sua produção romanesca, o autor mimetizaria olhares e discursos diversos e, às vezes, conflituosos, no que ele se mostraria preocupado com os “problemas da posição de classe do escritor” e com “a questão da linguagem pelo foco da classe social” (BRUNACCI, 2008, pp. 15 e 94). Sob esse aspecto, haveria uma diferença fundamental entre os três primeiros romances e *Vidas secas*. Naqueles, os narradores assumiriam pontos de vista distintos, mas pertencentes à mesma classe social, a dominante (BRUNACCI, 2008, p. 60). Já no último, a “cultura do letrado” – elemento da classe dominante – acolheria a fala do “iletrado”, do “popular” (BRUNACCI, 2008, p. 38); a narração indicaria um esforço de Graciliano para “dar voz a seu outro de classe” (BRUNACCI, 2008, p. 39).

Ante as premissas teóricas citadas, não surpreende que opiniões específicas sobre livros de Graciliano, defendidas por Bueno e outros autores que comentamos, sejam repetidas por Brunacci. Em *S. Bernardo*, por exemplo, Paulo Honório encarnaria sempre – tanto no tempo rememorado quanto no tempo da narração-escrita, inclusive quando se decide casar com Madalena – os “valores da sociedade capitalista” e, pois, seria motivado “pela posse das coisas e das pessoas” (BRUNACCI, 2008, p. 64).⁵¹

No que concerne a *Vidas secas*, o estudo parece situar-se entre “Ficção e confissão” e “Cinquenta anos de *Vidas secas*”. O romance representaria certos aspectos socioeconômicos coetâneos à escrita da obra. Ao retomar uma noção trabalhada por Candido, Brunacci apreende o *silêncio* dos personagens – especialmente de Fabiano – como sintoma de certa condição social (reificadora) e como obstáculo que o escritor tenta transpor para “desvendar”, em alguma medida, o universo retratado (BRUNACCI, 2008, p. 104-106). O silêncio ocultaria um discurso que, desvelado, estruturaria a narrativa.⁵² Por outro lado, Brunacci sugere a hipótese de que, para além do silêncio, não haja palavras a serem descobertas. Certos passos do romance denunciariam a representação de classes sociais, ou o esforço do autor para “dar voz a seu outro de classe”. Porém, outros trechos afastariam a representação, não porque o “mesmo” se impusesse ou pretendesse resolver, imaginariamente, uma cisão social condicionadora da própria literatura, mas porque uma indistinção impediria que se atribuisse o discurso

⁵¹ Segundo Brunacci (2008, p. 68), a fazenda S. Bernardo, em seu apogeu, é uma representação-síntese do Brasil. Num horizonte histórico-geográfico mais amplo, a história de Paulo Honório “representa as fases do progresso capitalista, incluindo a crise e a decadência” (BRUNACCI, 2008, p. 122).

⁵² “[...] o silêncio de Fabiano – sintoma não apenas de sua rudeza – é também discurso, carregado de significados que esse narrador apreende e que determinam, por fim, suas escolhas formais no desenvolvimento da narração” (BRUNACCI, 2008, p. 106).

a um ou outro *locus* real. No discurso indireto livre, o narrador chegaria a expor, “ao mesmo tempo, o diferente e o idêntico – aquele que, na vida social é distinto de si, mas, simultaneamente, é também indistinto, na medida em que também participa do ato enunciativo” (BRUNACCI, 2008, p. 98). Esse texto se estruturaria pela ação de certos aspectos reais, mas também a suspenderia para *simulá-la*, pois Graciliano saberia que

qualquer tentativa de representar seu discurso [isto é, o de Fabiano e sua família] está condenada ao fracasso, pois a linguagem seria insuficiente e anêmica para representar o irrepresentável, que é o discurso do silêncio de Fabiano. Não há como representá-lo a não ser pela falta, signo que rege o mundo representado (BRUNACCI, 2008, p. 124-125).

Ao lado do registro da relação entre narrador e personagem como elementos representativos, há a ideia de que se arrastam mutuamente para um fingimento:

o narrador fala junto com a personagem, que lhe permite falar *como se* fosse Fabiano. Por seu turno, a personagem mantém esse discurso narrativo sob relativo controle, contaminando-o pela rudeza de sua linguagem e, no extremo, tornando-o lacônico pela imposição de seu silêncio. É *como se* Fabiano não permitisse ao narrador falar tudo por ele, apenas o que deveras importa para a narrativa (BRUNACCI, 2008, p. 154; grifos da autora).

Desse modo, o representado é audível em silêncio, é um alvo incerto para o qual o texto não cessa de se dirigir e do qual não para de se afastar. O silêncio é o que justifica e ameaça a escrita, a qual precisa se (re)fazer continuamente, sem poder se escorar em dados extratextuais. Em Brunacci, essa linha de leitura tem seu desenvolvimento refreado pela perspectiva representacional.

2.5 Memórias do cárcere: retrato fiel; realismo “problemático”; ficções vividas

Apesar da atenção que Antonio Candido dedica ao que chama de “fatura” textual, ele chega, no que concerne a *Memórias do cárcere*, a uma conclusão similar à defendida por um trabalho crítico para o qual a fatura pouco importa. No ensaio “A obra-prima de Graciliano Ramos”, recolhido por Sônia Brayner (1977) e já comentado no presente capítulo, Manuel da Cunha Pereira percebe na obra

a revelação da personalidade e do caráter do seu autor. Tal revelação, que já ficara esboçada naquela obra-prima que é *Infância*, atinge agora a plenitude, dando-nos um retrato de corpo inteiro do homem Graciliano Ramos [...]. [...] fica-nos a doce sensação de termos entrado no conhecimento de uma alma muito nobre (BRAYNER, 1977, p. 153-154).

A título de comparação, retomemos um trecho de “Ficção e confissão”, segundo o qual a experiência narrada no livro acaba por

condicionar, no plano dos atos, um traçado límpido e nobre de comportamento. Graciliano – é a impressão que temos – sai depurado, íntegro, mais capaz do que nunca de encarar a vida com amarga retidão, disposto a trazê-la para o testemunho escrito sem ira nem disfarce (CANDIDO, 2012, p. 79).

Ambos autores recorrem à infância (isto é, a *Infância*) para explicar traços pessoais que se exprimiriam na narrativa da prisão: a “rispidez de modos e palavras”, “o ressaibo de amargura”, para Pereira (BRAYNER, 1977, p. 154-155); o pessimismo “arredio e maldisposto para com o semelhante”, segundo Candido (2012, p. 75).

Executamos esse cotejamento com o fim de lançar suspeita sobre a ideia de que “Ficção e confissão” represente uma terceira via na fortuna crítica de *Memórias do cárcere*. A hipótese é defendida por Fabio Cesar Alves (2016), para quem o trabalho de Candido afasta-se de outras duas linhas analíticas, descritas a seguir:

é possível identificar, na crítica, um movimento pendular entre o foco no documento (histórico ou biográfico) e a construção textual: ora as *Memórias* se apresentam como reportagem fidedigna da história do país ou repertório de fatos da vida do autor, ora se fecham ao mundo e expõem os seus mecanismos linguísticos, sem muito poder de revelação que não os exclusivamente discursivos. Essa oscilação, ao não convocar os aspectos estruturais do texto em sua relação com a realidade objetiva, dificultam a investigação do teor histórico da forma (ALVES, 2016, p. 54).

A primeira linha descrita, ao buscar na narrativa da prisão “explicações para a vida do autor”, assume a “ideia do todo contínuo formado por autor e obra” (ALVES, 2016, p. 52). Como buscamos demonstrar na seção 2.3, quase toda a antologia *Ficção e confissão* vincula-se a tal proposta crítica, participe do que chamamos abordagem representacional. Esse vínculo é perceptível embora Candido defenda que o aspecto mimético do texto seja observado conjuntamente com a “fatura” (dimensão que, como

apontamos, também é designada por “dimensão estética”, “estilização” e outros termos); em outras palavras, que se indague o *como* da representação. De acordo com tal tradição, o “dado” transposto para o texto pode ser de ordem pessoal/biográfica ou coletiva, “subjetiva” ou “objetiva”, detectável na experiência ordinária ou somente por meio de uma perspicácia incomum. O “ângulo” particular expresso em certa obra pode identificar um indivíduo empírico e ser analisado como elemento composicional, manifestar-se como “sentimentos e ideias” e como “processos literários” (CANDIDO, 2012, p. 92).

No horizonte representacional, essa proposta crítica bidimensional (transposição e fatura) consolidou-se como a mais adotada na fortuna crítica de Graciliano. Em páginas anteriores, notamos ser comum que analistas justifiquem essa abordagem com base no que consideram ser realizado em livros do autor – por exemplo, Candido (2012, p. 104) sublinha “o apego irresistível à realidade observada ou sentida”. Também acontece de a justificação referir-se, mais amplamente, ao romance de 30 ou à “melhor” produção do período, na qual narrativas do alagoano são incluídas com unanimidade.

Esta justificação surge em Alfredo Bosi (2004), que divide o romance brasileiro a partir de 1930 em quatro tendências, que podemos reduzir a dois campos básicos, sustentados na separação – tradicional na bibliografia sobre o romance de 30 – entre a ficção “social” e a “psicológica”. No primeiro campo, Bosi distingue dois tipos de prosa “objetiva”. Em um, “há um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica; as ações são *situadas* e *datadas*, como na reportagem e no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos [...]” (BOSI, 2004, p. 393; grifos do autor). No outro, ao qual Bosi associa toda a produção de Graciliano, “os fatos assumem significação menos ‘ingênua’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda” (BOSI, 2004, p. 393). Aos críticos não ingênuos, por sua vez, caberia investigar o texto não como mero documento, mas como uma intervenção particular e “empenhada”, que manipula e mostra a realidade segundo certo ângulo.

Segundo esse pesquisador, dentre os ficcionistas que praticavam “uma *visão crítica das relações sociais*”, Graciliano atingiu “a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento” (BOSI, 2004, p. 389; grifo do autor). O romancista alagoano é alistado no grupo de escritores que situaria “o processo literário antes na *transposição* da realidade social e psíquica do que na *construção* de uma outra realidade” (BOSI,

2004, p. 394; grifos do autor). Não surpreende, pois, que o crítico aplique a *Memórias do cárcere* classificação quase idêntica à empregada em “Ficção e confissão”: “depoimento exato”, embora a narrativa não deva ser lida “só como testemunho histórico”, mas também como fatura que retoma “alguns traços do estilo do romancista” (BOSI, 2004, pp. 401 e 404).

A mesma perspectiva representacional foi adotada nos seminários sobre *Memórias do cárcere* apresentados em uma mesa-redonda realizada em 1992 pelos institutos de Estudos Avançados e de Estudos Brasileiros da USP. Em sua fala, Bosi (1995) volta a defender uma análise dual, do acontecido e do “estilo”. Este termo participa do polo que podemos chamar “ângulo individual”, ao qual se somam, segundo Bosi (1995, p. 309-310), “estados de alma ou juízos de valor” expressos pelo narrador-autor. Por um lado, o crítico ecoa colocações sobre o realismo não “ingênuo” feitas em *História concisa da literatura brasileira*, já que situa a narrativa da prisão “na intersecção de memórias e engajamento. Nem pura ficção, nem pura historiografia; testemunho” (BOSI, 1995, p. 309). Divisa-se um realismo “problemático”, já que as “situações vividas na cadeia” se mostrariam “enleadas, difíceis de penetrar”, miradas por uma rememoração “precária ou, no melhor dos casos, apenas seletiva”, incapaz da “totalização” (BOSI, 1995, p. 313-316). Por outro lado, tais observações problematizam a opinião de que se trate de “depoimento exato”. Em comparação com *Candido*, Bosi é mais atento a ambiguidades da reconstituição tecida por Graciliano, desfavoráveis à hipótese de um relato fiel à realidade vivida. Porém, o texto não deixa de ser apreendido como veraz: na fixação de fisionomias, gestos, várias espécies de fragmento; na “confissão honesta” com que o narrador-autor acusa os limites do seu “filtro subjetivo”; e, pelo próprio fato de haver tal filtro, no “olhar perspicaz” que “vê o que passa despercebido à maioria desatenta”, na “verdade subjetiva” que, em Graciliano, valeria por “uma verdade superior” (BOSI, 1995, pp. 316, 319 e 321).⁵³

Ainda naquela mesa-redonda, Jacob Gorender avalia que as *Memórias* não são importantes apenas pelo “caráter documental e informativo, de interesse peculiar para os historiadores”, mas também por atingirem “o patamar da obra literária”, aliando “a reprodução da vivência atroz à forma criativa do ponto de vista estético” (GORENDER, 1995, p. 330). Gorender crê reproduzirem-se, minuciosamente, dados empíricos, apesar de indicar certa descontinuidade entre os Gracilianos narrador e personagem – ou

⁵³ Acrescente-se que Bosi, como outros comentadores, recorre a *Infância* para explicar aspectos do escritor adulto (BOSI, 1995, p. 315).

melhor, entre o passado e o presente do autor empírico, já que o eixo é biográfico. O comentarista chega a descobrir um caso de “anacronismo” na narrativa e a recomendar que esta seja lida tendo-se em vista que o memorialista escreve-a já como membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Similarmente, o seminário de Boris Schnaiderman, também de perspectiva histórico-biográfica, percebe no texto um relativo distanciamento entre “o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado”, definidos como expressões do Graciliano empírico (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 332). Schnaiderman destaca “incongruências” de ordem histórica, pontuais e corrigíveis.⁵⁴ Ele atribui à narrativa da prisão a revelação de um Brasil desconhecido, então iluminado por “uma luz vigorosa de Nordeste, eliminando todo cromatismo impressionista”, trecho retirado de um ensaio de Jacó Guinsburg publicado, inicialmente, em 1956.

O texto de Guinsburg (2016) serve para ratificar a percepção de que a preocupação com a “fatura” não implica, necessariamente, negar que o texto transmita com fidelidade um espaço extratextual. Guinsburg atribui às *Memórias* a documentação da individualidade do autor, daquela experiência prisional, “de todo um aspecto da vida coletiva em determinada fase” e, até, de uma realidade pretensamente essencial: “a condição humana espezinhada em sua dignidade e em seus mais sagrados direitos”, “o ser humano na sua capacidade de sacrifício e na sua solidariedade desinteressada” (GUINSBURG, 2016, p. 155-156). A narrativa apresentaria algo de “ficcional”, o que fortaleceria sua veracidade:

[Na obra] se alternam os momentos de ficção e depoimento numa unidade estilística que espanta. Os recursos da primeira completam as informações da segunda [sic], esculpindo personagens, arrancando às superfícies planas o relevo e a profundidade dos ambientes. [...] as descrições do porão do navio e da ilha correccional acham-se, sem dúvida, carregadas de elementos de ficção. Entretanto, que notável veracidade! Os meios artísticos empregados, não só não falseiam tais atmosferas, como nos comunicam diretamente uma viva impressão de suas cores mais autênticas, de suas notas mais vibrantes, de suas personalidades mais incisivas. Contra esse fundo, os personagens (e nesse caso trata-se de seres reais, cuja apresentação não permite maior liberdade artística em relação a seus traços físicos e psíquicos) [...] surgem de corpo inteiro, exibindo as almas na crua nudez de uma palavra, de um gesto, de um olhar (GUINSBURG, 2016, p. 155).⁵⁵

⁵⁴ Esse comentarista, a exemplo de Gorender, ressalta que, na época da prisão, Graciliano “não assumia explicitamente a condição de comunista” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 333).

⁵⁵ O sentido do termo “ficção”, não definido diretamente, parece assemelhar-se ao modo como Candido, em “Os bichos do subterrâneo”, concebe a “imaginação”, diferenciando-a da “fantasia”.

O desvendamento do vivido começaria pela sincera sondagem “interior”, incluiria a exposição de “dados sensoriais” e transformar-se-ia “em compreensão e crítica, ou seja, numa etapa superior do conhecimento da realidade” (GUINSBURG, 2016, p. 154-155). O ensaio expõe instrumentos empregados, tradicionalmente, pela fortuna crítica, como o par interior/exterior e a premissa de que algumas determinações (supostamente) inerentes a espaços reais são detectáveis pelos órgãos do sentido, enquanto outras exigem, também, esforço intelectual. Nenhum sinal da “precariedade” percebida por Bosi décadas depois. Graciliano, para alcançar uma objetividade de tal amplitude e exatidão, precisou domar sua subjetividade: “Assim, para respeitar essa fidelidade, a fim de não viciá-la em sua origem, só resta um recurso: considerar devidamente os fatores subjetivos, detalhar as reações pessoais e sublinhar as tendências do temperamento do autor” (GUINSBURG, 2016, p. 156). Curioso raciocínio: o memorialista, antes de alcançar a objetividade, teve que apreender *objetivamente* sua própria subjetividade. Afinal, Guinsburg atribui a Graciliano uma proeza: sem poder sair de “si mesmo”, o escritor-agrimensor consegue demarcar as fronteiras de sua própria individualidade.

Bem mais ambicioso e sofisticado que o curto texto de Guinsburg, o livro *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*, de Fabio Cesar Alves (2016), parece ter aproveitado sugestões de Gorender e Schnaiderman, segundo os quais o leitor deve atentar a que as *Memórias* foram escritas a partir de 1946, quando o autor, diferentemente do encarcerado, já era membro do PCB.⁵⁶ Tendo como referência crítica principal e declarada o ensaio “Ficção e confissão”, Alves retoma a díade entre realidade observada e ângulo observador, entre transposição e fatura – com a particularidade de que, no segundo termo da dicotomia, “fundem-se as vozes do prisioneiro de 1936 e do escritor militante de 1946, em uma combinação que raramente pode ser desfeita ao longo dos quatro volumes e que aparece estilisticamente configurada por meio do discurso indireto livre” (ALVES, 2016, p. 27).

O crítico utiliza-se de uma noção cara a Antonio Candido, a de “manipulação” da realidade: na narrativa da prisão, o passado seria reconstituído e “manipulado pela imaginação” de acordo com os “impasses objetivos” (ALVES, 2016, p. 66) julgados importantes pelo “sujeito situado no presente da escritura” (ALVES, 2016, p. 25). Apesar da mencionada fusão de vozes, Alves ressalta a necessidade de a leitura não

⁵⁶ Segundo Alves (2016, p. 25), o escritor ingressou formalmente no PCB em 18 de agosto de 1945 e continuou ligado ao partido até morrer, em 1953.

unificar narrador e personagem. Ao assumir um olhar pessoal, o narrador se caracterizaria como “figuração *típica* de um militante empenhado dos anos 1940-50”, tipicidade definida, com base em Lukács, como “a capacidade da composição de revelar as tendências e forças operantes da realidade por meio da seleção de traços essenciais” (ALVES, 2016, p. 49; grifo do autor). Desse modo, a representação seria reveladora de fatos passados e outros presentes, e de traços biográfico-individuais e histórico-coletivos, inclusive de disputas político-partidárias e de elementos gerais da sociabilidade brasileira.⁵⁷ O desvendamento de certas realidades não impede que Alves enxergue “um narrador menos empenhado na exatidão dos acontecimentos do que no estabelecimento da *sua* verdade” (ALVES, 2016, p. 52; grifo do autor).

O ensaísta busca captar, nas *Memórias*, “o trânsito entre ficção e experiência pessoal” (2016, p. 51). Por um lado, esse esforço implicaria “certo conhecimento da matéria histórica a que o narrador dá figuração”, o que “reclama um trabalho paciente de escavação das referências” (2016, p. 291). Por outro lado, o crítico tenciona caracterizar a estruturação textual, a qual seria uma “necessidade expressiva do próprio conteúdo” (2016, p. 295) e, pois, reveladora da realidade lembrada.⁵⁸

Ainda que concordemos ser desejável a citada “escavação”, observamos que esta carrega certos problemas teórico-críticos não examinados na minuciosa pesquisa de Alves. Um risco é o de se atribuir às *Memórias* uma referencialidade “excessiva”, caso se desconsidere o modo como indeterminações narrativas esquivam-se à reconstituição do suposto modelo real. Por exemplo, Alves (2016, p. 177) informa que o diretor interino da Colônia Correcional era “o médico Hermínio Sardinha”; porém, esta identificação é “rompida” no seguinte trecho: “[alguém] me disse que o tipo se chamava Sardinha, era médico e mandava provisoriamente” na Colônia (RAMOS, 2015, p. 400). Podemos questionar se os personagens das *Memórias* são integráveis aos – ou consubstanciáveis com os – nomes e minibiografias incluídos no apêndice do livro de

⁵⁷ Quanto a aspectos biográfico-individuais, Alves assume, em alguns trechos, o que reprova na “crítica de pendor biografista”: a presunção de um “contínuo formado por autor e obra” (2016, p. 52). Nesse sentido, ver como o crítico associa elementos do escritor adulto a dados contidos em *Infância* (ALVES, 2016, pp. 74, 77-78 e 97). Similarmente a Candido, Alves (2016, p. 130) distingue no narrador-autor das *Memórias* um “sujeito disposto a se mostrar sem nenhum tipo de autoindulgência”. O biográfico-individual e o histórico-coletivo seriam interdependentes e, em alguma medida, indiscerníveis, o que é explicitado quando, por exemplo, diz-se que o narrador constitui-se “como representação e desmascaramento das relações de cunho paternalista em um momento-chave da modernização brasileira” (ALVES, 2016, p. 125) ou que ele, ao procurar a “verdade pessoal”, “contracena com um fundo mais amplo – no caso, o Brasil do desenvolvimentismo” (ALVES, 2016, p. 159).

⁵⁸ A estruturação espelharia, também, certo “drama histórico” (2016, p. 304) vivido no tempo da rememoração.

Alves. Talvez a resposta deva ser dúbia: são e não são, podem ser e não ser: a leitura pode atentar mais ou menos a como o texto afasta o mundo “citado”, assim como pode demarcar de maneiras várias as “referências” extratextuais.

Se a menção ao tipo chamado Sardinha e outras nomeações podem ser facilmente cotejadas com elementos da realidade extratextual, a definição de alguns dados “referidos” nas *Memórias* pode envolver mais dificuldades e incertezas. As complicações crescem se o crítico pretende indagar “referências” percebidas como oblíquas, indiretas, implícitas, irônicas, metafóricas... Ademais, os parâmetros para uma demarcação temática são, em princípio, provisórios, variáveis, integrantes de um gesto interpretativo historicamente condicionado. Ainda que um crítico creia “ater-se ao texto”, a “referência” é uma operação potencialmente infinita. Esse aspecto rechaça a premissa de que o comentador possa, simplesmente, descobrir (escavar) referências.

Ao pretender reconstituir o debate político-partidário no qual interviria o escritor militante, *Armas de papel* evidencia esses problemas. Veja-se, por exemplo, como Alves expande a suposta referência de trechos em que o narrador acusa, no padreiro França, “esperanças absurdas” e muita “arrogância” (ALVES, 2016, p. 210-215). Longe de concernirem apenas ao livro de Alves, as questões relacionadas à “escavação das referências” são relevantes para toda a fortuna crítica de perspectiva representacional. Tais questões ganham particularidades, a depender do tipo de ficcionalidade atribuído ao texto objeto da reflexão crítica, ou de o texto ser entendido como ficcional, não ficcional ou semificcional, classificação esta que as *Memórias* parecem ganhar em Alves (2016, p. 295-296) e outros comentadores. A discussão, aqui apenas esboçada, será retomada e desenvolvida nos capítulos seguintes.

No início da presente seção, vimos que Fabio Alves traça uma contraposição, na fortuna crítica das *Memórias*, entre trabalhos com “foco no documento (histórico ou biográfico)” e os que “se fecham ao mundo e expõem os seus mecanismos linguísticos, sem muito poder de revelação que não os exclusivamente discursivos” (ALVES, 2016, p. 54). Porém, assim como indicamos que o primeiro grupo pode-se prolongar em reflexões atentas à “fatura”, também estudos que priorizem “mecanismos linguísticos” podem inquirir os “laços” que, ressalta Alves (2016, p. 53), “unem o texto e os seus elementos às formações sociais”. O ponto decisivo é o modo como a proposta crítica concebe o espaço real (o “mundo”) e os “laços” componíveis entre mundo e texto, especialmente quanto à escrita classificada como memorialística ou autobiográfica.

Ao propor aquela contraposição, Alves inclui no segundo conjunto o estudo *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, de Wander Melo Miranda (1992). Já no começo do livro voltado, principalmente, para as *Memórias* e a obra *Em liberdade*, Miranda aponta que não faltará “mundo” nos comentários a Graciliano:

As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido (MIRANDA, 1992, p. 17).

Resgatar e criar, resguardar e transformar: esse trecho poderia anunciar mais um estudo vinculado à perspectiva representacional, para a qual às vezes Miranda pende. Porém, as ideias norteadoras de sua discussão não se assimilam à tradição citada. Nas obras de Graciliano e Silviano,

a lucidez na apreensão dos mecanismos de repressão político-social é acompanhada de igual lucidez no trato da linguagem que (d)enuncia tais mecanismos: o texto dobra-se sobre si mesmo e, na auto-reflexão encetada, desfaz a ilusão autobiográfica e a ilusão referencial. [...] Arte, vida e história, conjugadas, revelam então a *outra cena* encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação que mantêm o escritor preso aos cárceres do *eu*, dificultando-lhe o encontro solidário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas (MIRANDA, 1992, p. 18; grifos do autor).

O texto de Graciliano, indica o pesquisador, abre-se ao “mundo” e, no mesmo ato, volta-se para sua própria operação. Miranda considera que o relato, ao buscar superar os “cárceres do eu”, apreende mecanismos coercitivos também na máquina autobiográfica, cujo funcionamento envolve procedimentos textuais e regimes de leitura historicamente condicionados. Segundo o analista, a autobiografia, em seu entendimento clássico, pressupõe uma unidade entre autor, narrador e personagem, ainda que implique uma cisão entre o “eu” lembrado, modelo empírico, e o “eu” atual, responsável por contar como se tornou o que é. A crença é desfeita, avalia Miranda (1992, p. 38; grifos do autor), quando se percebe a autobiografia “não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma *forma* de encenação ilusória de um *eu* exclusivo”. Em outras palavras, o “indivíduo” amolda-se à vitrine na qual pretende exhibir-se:

o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinado nem pelo “modelo”, nem pelo “redator”, mesmo quando ambos perfazem uma única figura, já que o referido estatuto é, antes de mais nada, uma *forma* retórica existente para a representação ou dramatização do *sujeito*, para dá-lo como *unidade* (MIRANDA, 1992, p. 40; grifos do autor).

Em vez de encaixar-se nesse mecanismo autobiográfico, Graciliano, nas *Memórias*, recusaria “a expectativa de uma escrita centrada na ideia de um sujeito pleno e autônomo” (MIRANDA, 1992, p. 41) e, assim, indagaria a própria relação entre sujeito, realidade e representação textual.

Miranda observa que o escritor, em toda a sua bibliografia, indica que a elaboração linguística cava um indissolúvel vão entre texto e dado empírico. “O texto postula-se e se efetiva como diferença e não como repetição” (MIRANDA, 1992, p. 45). Em Graciliano, tal reflexão apresenta-se, segundo Miranda (1992, p. 55), na “função irônica” desempenhada pelo ficcional e pelo autobiográfico. Ao analisar os três primeiros romances de Graciliano, o crítico percebe, em cada um, um modo singular de obstar a representação, uma oscilação entre construção e destruição, recuperação e imaginação, que desfigura a individualidade do narrador-personagem e o mundo retratado. Em *São Bernardo*, por exemplo, a narração seria cindida pela estranheza de Madalena e seu desenvolvimento teria um estatuto ambíguo de vitória-derrota: o texto tentaria recuperar o vivido e ratificaria a inevitável perda do recuperado, inclusive do próprio Paulo Honório, partido entre o fazendeiro e o escritor (MIRANDA, 1992, p. 58). Na escrita de *Angústia*, descrita como fragmentária e dispersiva, “[v]ida e escrita, realidade e imaginação confundem-se numa continuidade indiferenciada [...], que se reflete na impossibilidade de demarcação clara e precisa das fronteiras temporais” (MIRANDA, 1992, p. 51). Apesar de falar em “continuidade indiferenciada”, o pesquisador defende haver, no livro, um “movimento oscilatório de distanciamento/ aproximação da realidade circundante [...]” (MIRANDA 1992, p. 52). Também propõe uma interpretação, de teor psicológico, segundo a qual surge “o que deveria permanecer recalcado: a conflituosa relação familiar na infância”, evocação que “acentua a desagregação psíquica de Luís da Silva” (MIRANDA, 1992, p. 52). Por outro lado, o crítico rejeita as tentativas de se “resolver” *Angústia* por meio do cotejo com *Infância* (MIRANDA, 1992, p. 53).

Conforme esse analista, nenhum dos três romances apresenta unidade entre verdade e imaginação, unidade na qual a escrita (ainda que “transfiguradora”) restauraria o vivido. O comentador ressalta que o sujeito a ser “recuperado” não cessa de ser produzido no texto, em uma dualidade inerente à escrita memorialista, feita de “manifestação autobiográfica” e “invenção ficcional” (MIRANDA, 1992, p. 85).

Para os personagens de Graciliano obcecados e aturdidos pela tarefa de (re)compor a vida pela linguagem, não se trata de escrever o que são, mas de ser escrevendo. Isso faz deles não um conteúdo de enunciado e sim um efeito de enunciação que os define pela dessemelhança à imagem que se propunham de si antes de detonado o processo escritural e, em outro nível, pela dessemelhança em relação à imagem do autor que lhes deu vida no papel. Assim, a ideia do “conhecimento de si” que têm esses personagens acaba revelando-se uma construção móvel e aleatória, em constante alteração diante das “surpresas” que têm a respeito de si próprios. O mesmo ocorre quando Graciliano se coloca diretamente em cena no texto, como em *Infância e Memórias do Cárcere* [...] (MIRANDA, 1992 p. 86).

O escrito se conformaria enquanto interrogação sobre a ideia de “indivíduo”. Nesse processo, a pretensa interioridade seria atravessada pela “exterioridade” da linguagem e da história. Cada texto seria uma face – ou várias – do “eu” e um caminho no qual o “eu” escaparia de si. As *Memórias* explicitariam que a experiência “pessoal”, insuficiente para “dar autenticidade à narrativa”, deveria ser autenticada, por assim dizer, na apropriação (crítica) de modelos, prescrições, retóricas designados com o termo “verossimilhança” (MIRANDA, 1992, p. 106). Mais que isso, o crítico destaca que a experiência do cárcere é qualificada, pelo narrador, como inverossímil, absurda, inconcebível. Graciliano precisaria forjar o “vivido” a ser narrado: então, o caminho seria “o da liberação do texto da subserviência à objetividade e o da sua contraposição à ideia de cópia identificadora do real” (MIRANDA, 1992, p. 107). O relato apontaria que a busca (da experiência prisional e de si mesmo) poderia ser tecida indefinidamente, “como sugere a não conclusão da narrativa” (MIRANDA, 1992, p. 112). No entanto, o pesquisador (1999, p. 123) acredita que Graciliano tenta “recuperar uma suposta integridade cuja perda a vivência carcerária acentua”. Não nos parece haver, nas *Memórias*, indicação de que exista essa tentativa ou mesmo de que o narrador creia ter sido “íntegro”.

No que toca às *Memórias*, a leitura representacional baseia na referencialidade a capacidade de denúncia contra a ditadura Vargas e contra problemas gerais constituintes

da sociedade brasileira. Por um lado, Miranda tende a reiterar tal sentido de denúncia, ao julgar que a obra expõe a “seriação do indivíduo” e a “coletivização alienante que a experiência carcerária intensifica e aguça” (MIRANDA, 1992, p. 87). Por outro, observando que tal experiência – juntamente com o indivíduo responsável por narrá-la – é um “efeito de enunciação”, Miranda sugere haver um confronto textual entre maneiras de agir relativas à precariedade do sujeito: “[o] texto passa a funcionar como arma revolucionária, no sentido de proporcionar ao seu produtor manter-se como indivíduo privado e social, como testemunho de ‘vigilância democrática’ efetiva, compartilhada com o leitor e aberta ao futuro” (MIRANDA, 1992, p. 87). Nessa perspectiva, o próprio texto configura-propõe (“proporciona”) uma individualização na qual se articula a “experiência carcerária”; tece formas de vida (ou de morte), abertas a releituras e reformulações. O texto seria um espaço de luta, não somente se remeteria a uma luta ocorrida fora dele. A escrita e a leitura tomariam parte na luta e, em alguma medida, a sustentariam, já que as partes em conflito precisariam ser continuamente postas pela linguagem.

Desse modo, a escrita, ao cumprir a função “de preservar do esquecimento e de salvaguardar a solidariedade configuradora, apesar de tudo, das inter-relações do universo dos companheiros de prisão” (MIRANDA, 1992, p. 128), (re)instituiria, ela própria, essa solidariedade (ao menos como potência), inclusive ao rechaçar a autobiografia como imagem de um indivíduo dono da sua própria experiência. “Rememorar é, afinal, tornar duradouro o vínculo resistente estabelecido entre os excluídos e perseguidos, desejo sempre renovado de fazer da página escrita a página viva da inter-ação [...]” (MIRANDA, 1992, p. 128): a narrativa de Graciliano indicaria saber que o vínculo resistiria por ganhar vida “ficcionalmente”, na escrita interminável, na qual o “eu” seria feito e desfeito pelo “outro”. O vínculo resistiria também na qualidade de objeto “imaginário” – ainda que a imaginação pretendesse conceber a realidade – a ser (re)construído na leitura, enfatiza Miranda (1992, p. 138). De acordo com essa linha crítica, o texto não “regressa” ao vivido sem que este “volte” ao texto, em contextualização mútua e (virtualmente) infinita, recorrentemente atualizada na leitura. Ou seja, o texto é necessário para uma realidade (“referida”) ser repetidamente “realizada”. O passado retorna “como um tempo produtivo e pleno de atualidade” (MIRANDA, 1992, p. 156).

Outro livro, *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*, de Hermenegildo Bastos (2017), foi inicialmente publicado em 1998. Segundo Bastos, Graciliano pratica

“uma literatura identificada com a vida”, mas ciente de que o escrito não repete a “vida”, precisa “retrabalhá-la”:

Longe de pretender ser uma cópia da realidade, a literatura de Graciliano Ramos é uma busca de entendimento e crítica ou, ainda, uma tentativa de dar sentido a uma realidade não raro desprovida de nexos. Daí a desconfiança com relação ao poder de representação da linguagem, o que leva o autor a um trabalho incessante e a uma eterna insatisfação (BASTOS, 2017, p. 37).

Esse trecho poderia ser lido como mais uma manifestação do “realismo problemático” caracterizado por Bosi e outros autores. Entretanto, logo em seguida Bastos esboça o que percebemos como um desvio. Ele insinua um processo em que literatura e vida integram um mesmo plano, um fluxo ininterrupto de significação. Então, é possível que a vida seja compreendida como um “dado” que não cessa de ser construído, elaboração prosseguida pela literatura:

A elaboração primeira é aquela que, como seres humanos, realizamos na esfera da existência cotidiana e constitui o conjunto de valores, ideias, concepções, sem o qual não haveria vida humana. “Vida”, como aparece no binômio literatura/vida, é já reelaboração, elaboração de segundo nível. Já no sentido primeiro, deve ser entendida como “mundo da vida”, como está, por exemplo, em Alfred Schutz. Os “fatos” da vida já são vivências e interpretações. Por sua vez, os “fatos” da literatura são interpretações de interpretações (BASTOS, 2017, p. 38).

Não obstante a separação entre dois momentos de elaboração e a imprecisão quanto aos elementos do conjunto constituído na “elaboração primeira” – e, também, o fato de Bastos não detalhar como revisita as ideias de Schutz –, notamos que vida e literatura instituem uma mesma “factualidade”: o fato percebido é também uma operação perceptiva-conceptiva, caracterização repetida no fato representado – e no lido, em cadeia potencialmente infinita.

Esse modo de considerar a “vida” é apenas entrevisto em Bastos. “Vida” ganha outros sentidos ao longo do livro ora comentado. Pode designar uma realidade feita de elementos perceptíveis em suas determinações intrínsecas e documentáveis pelo texto literário, ainda que a obra crie outro mundo, baseado em um olhar pessoal, pois “não há como neutralizar o autor e a sua experiência de vida” (BASTOS, 2017, p. 40). A importância da composição artístico-textual é ressaltada no seguinte trecho:

Ele [o nordeste brasileiro] está na obra de Graciliano Ramos não só como assunto mas também como forma. A realidade é mimetizada no nível do conteúdo e também no da linguagem. [...] a sua linguagem é despojada, “pobre”, seca, árida como o Nordeste. Dessa forma, a obra *sobre o Nordeste* (testemunho e interpretação do Nordeste) tem a mesma natureza dele. Seria então a obra um espelho de reduplicação da realidade? Em que medida se pode falar de relativa autonomia do mundo da obra ante o mundo real? (BASTOS, 2017, p. 99; grifo do autor)

O modo como Bastos responde a essas perguntas parece-nos ambíguo. Por um lado, o “mundo da obra é relativamente autônomo”: ocorre o que o crítico chama – com base em Paul Ricoeur – de “ruptura” com o mundo real (BASTOS, 2017, p. 100). O mundo da obra seria “situado” na realidade não no sentido representacional, mas sim quando a leitura projetasse o mundo textual no mundo real. Por outro lado, não fica claro o que determinaria o mundo real e de que modo este se relacionaria com a criação literária: o que se daria na “ruptura”? Como funcionaria a “situação” resultante da leitura? Bastos acredita em uma conciliação entre “literariedade” (ou “autonomia”) e “comprometimento com a realidade humana e social” (BASTOS, 2017, p. 101). O crítico não afasta a hipótese de que essas ideias sejam inteligíveis de acordo com o terreno traçado por Candido e outros analistas, o da “fotografia transfiguradora”.

Segundo Bastos (2017, p. 13), Graciliano pratica a literatura como “um método, o da verossimilhança, método de conhecimento da realidade. É exercida metodologicamente em pesquisa sobre o homem e o mundo. E, se é método, é questionada, avaliada, corrigida [...]”. O crítico julga que a desconfiança de Graciliano em relação ao “poder da literatura de representar o mundo” (BASTOS, 2017, p. 43) deve-se não só a questões “metodológicas”, mas também a que a literatura é parte do mundo criticado pelo escritor (BASTOS, 2017, p. 46). Então, “vida” – eis outro sentido que lhe é atribuído – passa a designar uma realidade particular, contraposta ao “mundo administrado”, no qual “a experiência autêntica e seu narrar não são mais possíveis” (BASTOS, 2017, p. 42) e, pois, no qual a literatura não consegue encontrar-representar a vida. Graciliano teceria uma escrita infensa ao “mundo administrado” sem, porém,

libertá-la: “As mudanças da realidade só podem ocorrer na realidade, não na literatura” (BASTOS, 2017, p. 43). Assim, Graciliano reproduziria o mundo rechaçado.⁵⁹

Em Graciliano, segundo Bastos, o autoquestionamento da literatura mostra-se de diversas formas, inclusive por meio da recorrência de temas e procedimentos ao longo da bibliografia do autor. A recorrência culminaria nas *Memórias*, que refletiriam “sobre as obras, e a obra de Graciliano Ramos, sobre as limitações da literatura em geral” (BASTOS, 2017, p. 14). O modo como Bastos configura essa remissão a obras anteriores é problemático. O crítico constrói algumas associações intertextuais apenas possíveis, mas as propõe como se geradas, implicitamente, pelas próprias *Memórias*, como se limitado a desenterrar alusões temáticas. Bastos pressupõe que os temas de um texto, “ficcional” ou não, sejam exibidos (ou possam ser desvelados) precisamente, mesmo quando supostamente insinuados por vias indiretas, metafóricas. O crítico parece crer que um relato “fictício” e um texto que se proponha verídico possam ser igualmente significantes e referenciais.

Na reflexão intertextual operada nas *Memórias*, *Angústia* ocuparia posição especial: “O livro memorialístico dá prosseguimento à pesquisa sobre a insanidade, sobre o crime, a prisão, iniciada em *Angústia*” (BASTOS, 2017, p. 132). Como os significados de “insanidade”, “crime” e “prisão” poderiam manifestar-se em um romance? Em textos de Graciliano anteriores – por exemplo, em *S. Bernardo* – não haveria (ou a eles não se poderiam atribuir) temas identificáveis com tais nomes?

Entre os objetos de investigação e pesquisa que estão na origem de *Angústia* está a psicologia do criminoso. O protagonista é uma assassino. À sua maneira, também o são João Valério e Paulo Honório, mas em *Caetés* e *São Bernardo* essa questão não é assumida tão abertamente (BASTOS, 2017, p. 135).

Faltou justificar por que não seria “assumida tão abertamente”, falta sintomática do fato de Bastos não indagar a questão da referenciação e da significação.⁶⁰

Segundo Bastos, na bibliografia de Graciliano e, especialmente, nas *Memórias*, o (auto)questionamento da literatura envolve uma reflexão sobre as relações e diferenças

⁵⁹ “O retorno à vida é assinalado mas ao mesmo tempo impedido porque cada personagem vive a impossibilidade do encontro autêntico com os outros personagens, assim como a impossibilidade de mudar o destino. As pessoas tornam-se coisas [...]” (BASTOS, 2017, p. 46).

⁶⁰ No que toca ao tema da “prisão”, o argumento de Bastos é especialmente questionável, pois o termo ganha, em outros trechos do seu livro, um sentido difuso, vago, indefinível (ver, por exemplo, BASTOS, 2017, p. 67).

entre o texto “ficcional” e escritas “não-ficcionais”, como a historiográfica. O crítico parece tomar “ficção” no sentido de “invenção”, “irrealidade”, como no trecho seguinte: “[s]e ficcionalidade se caracteriza pelo contraste com a não ficcionalidade, e se nem tudo no romance é ficção, esse elemento minoritário não ficcional, entretanto, subsiste” (BASTOS, 2017, p. 88). Já “literatura” indica algo mais amplo, uma “construção” que pode ocorrer nos dois polos. Trata-se da textualidade dotada de “metáforas e/ou ambiguidades”, distinta do “relatório”, “que deve guardar fidelidade aos acontecimentos reportados” (BASTOS, 2017, p. 49). Abrange “as diversas maneiras que tem a linguagem de fugir à função pragmática e produzir textos suscetíveis de serem lidos e apreciados como objetos estéticos” (BASTOS, 2017, p. 89). É prática “subjetiva”, “um método de procura do significado dos acontecimentos” (BASTOS, 2017, p. 115). Caracterização dúbia: entre não-pragmatismo e busca metódica do “significado”.⁶¹

Ao distinguir “ficção” e “autobiografia”, Bastos (2017, p. 78) pondera que ambas são “construções literárias”. Segundo o crítico (2017, p. 79), a primeira constitui sua própria verdade, já que “nela a aparência é”, enquanto a segunda “não pode mentir a respeito do que narra”. Ele alega, porém, que a “literariedade” deve impedir que o texto autobiográfico seja abonado como “factual”: o que este deve ser é “sincero e autêntico” (BASTOS, 2017, p. 79). Embora o autobiógrafo sempre se engane, mais ou menos, a respeito de si, vale a pretensão de sinceridade (BASTOS, 2017, p. 81). O pesquisador não esclarece como a pretensão seria aferida pelo leitor, se o autor-narrador precisaria explicitá-la (de que formas poderia fazê-lo?). De qualquer modo, a construção (“literária” ou não) faria todo texto “não ficcional” tangenciar a “ficção”:

Os fatos históricos são verificáveis; os “dados” da ficção são verificáveis por não poderem sê-lo; as versões da autobiografia serão sempre versões. Historiografia, autobiografia e ficção aproximam-se, porém, no sentido de que são construções textuais-narrativas, são constructos, grafias, ou seja, compartilham das limitações comuns a toda forma de escrita. A linguagem escrita pressupõe um distanciamento diante da realidade empírica e um distanciamento entre emissor e receptor que não existem na linguagem oral. A escrita interrompe o nexos referencial do discurso. A significação autônoma que tem o texto escrito e a perturbação do senso do real que ele causa

⁶¹ Às vezes, “literatura” é, inclusive, sinônimo de “ficção”, como nesse trecho: “Graciliano [nas *Memórias*] retira-se do universo da imaginação propriamente dita para evitar os *imperativos da ficção*, ou *imperativos da instituição literária*, que resultam em neutralização da ideologia do texto” (BASTOS, 2017, p. 91; grifo nosso). O trecho sugere que a “imaginação” seja entendida como “ficção”, “invenção”, construção de uma irrealidade. Porém, outro trecho parece conferir a “imaginação” um sentido mais amplo, de “construção”, não necessariamente “literária”: “O passado é selecionado e organizado tanto pela história quanto pela ficção. Ambas pressupõem imaginação *a priori*” (BASTOS, 2017, p. 83).

introduzem no discurso a brecha da ficção, por onde se configura o mundo da obra por meio do enredo. Nem a historiografia é tão objetiva quanto pretende, nem a ficção tão fictícia quanto quer ser (BASTOS, 2017, p. 82).

Nossa discussão pode deixar de lado a distinção escrito/oral. Ante a perspectiva representacional, é desafiadora a ideia de um insanável descolamento entre a “factualidade” fictícia e o “fato” extratextual, embora também na ficção surja um “mundo” que, para ser percebido como tal, “empresta” algo do (de um) outro mundo. Se o ficcional não é verificável, não se justifica a eventual avaliação de que uma obra seja verídica, documental. Bastos considera o problema teórico de, quanto ao “construído” como atributo geral, serem definidos modos de “distanciamento diante da realidade empírica”, de interrupção da referencialidade, de ficcionalidade. No trecho transcrito, o termo “ficção” oscila entre “invenção” e “construção”, aspecto que lança suspeita sobre a validade dessa distinção. O “fictício” e o “não-fictício”, sugere Bastos, não se definem pela ausência ou presença do real, mas por distintos modos de afastar o real: no fictício, essa operação não seria apenas anuladora, o afastado precisaria ser configurado para que o afastamento se caracterizasse; no não-fictício, o afastamento evitaria um simples retorno ao “real” e, ao menos virtualmente (à espera da leitura), “inventaria” o observado.⁶²

A autobiografia seria um gênero situado numa zona ambígua:

como história personalizada, às vezes aparenta-se com a historiografia, às vezes com a ficção. Daquela se aproxima pela intenção de fidelidade aos acontecimentos narrados; da ficção, porque ressalta o papel da subjetividade. As *Mc* são um relato subjetivado: não são ficção nem história, mas testemunho (BASTOS, 2017, p. 84).

Nota-se que “autobiografia” é tomada como sinônimo de “testemunho”. Sob o olhar de Bastos, as *Memórias* não poderiam deixar de tematizar, explícita ou implicitamente, a “fronteira entre ficção e memórias” (BASTOS, 2017, p. 18) – aí, “memória” no sentido de “história”, presumimos.⁶³ Toda a bibliografia de Graciliano

⁶² “O historiador conhece reconstruindo; a sua reconstrução é também figuração. Quando lemos uma obra historiográfica, o passado reaparece graças à imaginação e à figuração, as quais são visionárias. A leitura, portanto, ficcionaliza a história e historiciza a ficção. A história é quase fictícia, a ficção é quase histórica” (BASTOS, 2017, p. 83).

⁶³ É curioso que Bastos, embora defina o testemunho como gênero intrinsecamente ambíguo, sugira, também, que tal aspecto seja peculiar às *Memórias* (BASTOS, 2017, p. 68). Do mesmo modo, o crítico, embora tenha dito que a autobiografia sempre se “aproxima” da ficção, também sugere que isso ocorra apenas em narrativas ricamente “construídas” (BASTOS, 2017, p. 69).

seria testemunhal (BASTOS, 2017, p. 20), ou seja, mesmo os romances conteriam algo de autobiografia. O que diz pouco, já que, para o comentador (2017, p. 90), “toda ficção é, em última instância, autobiográfica, pois a invenção literária é uma forma de desrealização, tendo por base experiências vividas”. Porém, a de Graciliano mostraria valorizar, com especial intensidade, a “literatura praticada com base na experiência vivida” (BASTOS, 2017, p. 69). O “vivido” seria uma configuração textual, já que a ficção seria inverificável: “estamos em presença de um efeito estilístico gerado por técnicas literárias de que o autor lança mão” (BASTOS, 2017, p. 69). Ou seja, um efeito de real parece inverter a equação: a “experiência vivida” se basearia no texto. Também podemos pensar em uma operação que não fixe uma base, pois “texto” e “vida” seriam feitos (e desfeitos) na sua inter-relação – desenvolvida sobretudo na leitura. Porém, Bastos é ambivalente quanto a essa questão, pois também sugere que o efeito do “vivido” decorra da cópia de certos modelos extratextuais, “retrabalhados intencionalmente pelo autor”; Graciliano mostrar-se-ia preocupado com a literatura poder “mistificar” a realidade (BASTOS, 2017, pp. 69 e 63).

A exemplo de tantos comentadores, Bastos encontra em *Infância* modelos reais. Essa obra seria “uma narrativa da busca da identidade do eu, em que o passado é não só revisto, mas configurado no sentido da procura de um sentido para a vida” (BASTOS, 2017, p. 76). Sem indicar elementos que possam indicar essas buscas, o crítico crê que a infância de Graciliano, como exposta em *Infância*, “foi modelo para a construção de Luís da Silva” (BASTOS 2017, p. 96). Mais que isso, percebe uma “quase identidade” entre Graciliano e os narradores-escritores de seus três primeiros romances, por meio da qual o ficcionista comentaria “o romance brasileiro da época” (BASTOS, 2017, p. 58).

Entretanto, uma correspondência entre elementos textuais e dados (auto)biográficos é matizada, em Bastos, por indagações sobre a identidade do “eu”. A hipótese de que o Graciliano empírico seja copiado, em alguma medida, em suas obras convive com a ideia de que a escrita dificulte demarcar o “si mesmo”. De um lado, porque todo narrador testemunhal, ao projetar-se em personagens, conseguiria apenas “construir fragmentos do seu eu” (BASTOS, 2017, p. 70). De outro, porque uma divisão ocorreria em toda autorreflexão: “o sujeito fragmenta-se irremediavelmente, desdobra-se no seu outro” (BASTOS, 2017, p. 155). Na opinião de Bastos, ainda que a intenção de Graciliano seja “recompôr a identidade” (BASTOS, 2017, p. 17), o contínuo desdobramento impede que “eu” e “outro” – o “eu” como “outro” – reúnam-se numa totalidade. Essa divisão, na autobiografia, poderia ser amenizada, não por uma

aproximação a elementos extratextuais, mas por artifícios textuais (BASTOS, 2017, p. 84). “Narrar a própria experiência, escrever sobre si próprio equivale a dispersar-se na linguagem, equivale a destruir-se. [...] o autobiógrafo vive e morre ao mesmo tempo por sua própria mão” (BASTOS, 2017, p. 152): essa observação distancia-se dos críticos, como Candido, para os quais os textos memorialísticos (re)vivem Graciliano e, pois, resguardam-se da negatividade ressaltada por Bastos. Este, porém, não deixa de apoiar-se no originário e inominável “mesmo”: as complicações textuais não apagarão o fato de que, na autobiografia, “o eu do autor-narrador é biograficamente o mesmo eu narrado”, retratista dos mesmos “fatos” vividos (BASTOS, 2017, p. 160).

Em suas dissonâncias teóricas, Bastos assimila a perspectiva representacional e, ao mesmo tempo, problematiza-a, chegando a esboçar um golpe fatal. Como sustentá-la, se na ficção “a aparência é”, ou seja, se a “verdade” ficcional não pode corresponder a “realidades”? Apesar das questões postas por trabalhos como os de Wander Miranda e Hermenegildo Bastos, a ideia de que as *Memórias* espelhem seu autor continua a ser defendida em publicações acadêmicas. Por exemplo, um artigo de Marcelo Ridenti (2014) destaca que nenhum texto memorialístico elimina desacordos entre o passado rememorado e o presente rememorador, e que tal separação é explicitada nas *Memórias*. Contudo, a distância seria de certo modo vencida, pois a escrita *selecionaria* elementos pretéritos (RIDENTI, 2014, p. 483). Fiado na “memória prodigiosa” de Graciliano (RIDENTI, 2014, p. 483), o pesquisador recolhe da narrativa vários “fatos” observados e vividos pelo “autor” – termo que, no artigo, parece unificar narrador e personagem.

2.6 Outras tentativas de ruptura

Publicado em 1969 (com novos capítulos incluídos em reedição de 2003), *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, de Rui Mourão, é um clássico da fortuna crítica do escritor e importante tentativa de ruptura com a tradicional abordagem representacional. Tentativa declarada, mas que, a nosso ver, não se realiza inteiramente, enfraquecida por uma indecisão teórico-crítica disseminada pelos capítulos do livro.

Na seção introdutória, “Pressupostos metodológicos”, a obra rechaça “pseudodoutrinadores que, com base em dialética falsa, porque unilateral e deformadora, pretendem ver, na criação artística, mero epifenômeno das ciências sociais” e que, desse modo, ignoram os “valores específicos” da construção literária (MOURÃO, 2003, p. 20). Um dos trabalhos criticados – embora também elogiado – é

“Ficção e confissão”. Mourão percebe que Candido intenta explicar os romances por meio do exame das obras autobiográficas, “de sorte que a interpretação, iniciada no chão firme da literatura, vai terminar no plano da psicologia e da sociologia” (MOURÃO, 2003, p. 16). Candido deveria explicitar o “lado criador dos escritos testemunhais”, ao invés de supô-los verazes (MOURÃO, 2003, p. 17). Também é reprovado “certo travo impressionista” (MOURÃO, 2003, p. 18), com o qual Candido não justificaria a atribuição de alguns aspectos a textos de Graciliano.

Mourão anuncia que pretende fazer um “autêntico *close reading*” da bibliografia de Graciliano, já que a compreensão de uma obra deveria “partir de um ponto de vista linguístico, estilístico e literário” (MOURÃO, 2003, pp. 16 e 21), sendo impossível “reencontrar” na realidade extratextual o objeto do texto:

Os elementos da experiência humana e social que estão à base da sua [i.e. da obra] realização, uma vez transfundidos no produto acabado, não passam de elementos objetivados, inclusive porque já foram manipulados pela criação, pela interferência do subconsciente do artista, pela imaginação, e não conferem jamais com aquelas motivações vitais [...] (MOURÃO, 2003, p. 21).

A premissa teórica expressa nesse trecho parece distanciar-se radicalmente do horizonte representacional, pois não supõe algo como uma manipulação documental. Ademais, o comentador ressalta a historicidade do fazer artístico e da operação crítica, esta segunda gerando a cada vez “uma perspectiva única” sobre a obra lida e sendo “invariavelmente voltada” para seu próprio presente histórico (MOURÃO, 2003, p. 23-24). Assim, mesmo um crítico que procurasse na obra o espelhamento de certo “dado” não escaparia de submeter este a redefinições historicamente condicionadas. A crítica chega a ser declarada “atividade criadora” (MOURÃO, 2003, p. 24), mas aí, subitamente, a “criação” é análoga à representação proposta por Candido: a interpretação descobriria a realidade intrínseca à obra estudada e a “transfiguraria” por meio de seus próprios recursos expressivos. Ao crítico caberia captar as “essências que constituem o objeto da nossa investigação”: “É necessário deixar o texto falar, até que se revelem os seus suportes expressivos fundamentais” (MOURÃO, 2003, p. 26).

Ao analisar a bibliografia de Graciliano, Mourão pratica, em maior ou menor grau, procedimentos que, na seção introdutória, foram reprovados. Sem conseguir – como era de se esperar – calar seus próprios preconceitos e conhecimentos de modo a “deixar o texto falar”, esse insucesso acomoda o “impressionismo”, condenado em

referência a *Candido*.⁶⁴ Interpretações de teor psicológico, também reprovadas anteriormente, surgem em todos os capítulos de Mourão,⁶⁵ que frequentemente não busca justificá-las.

Mourão chega a revalorizar a perspectiva mimética, quando aplica aos textos referências extratextuais de natureza geral e, também, ao crer serem representados “objetos” particulares. Acerca de *Caetés*, o recurso à dicotomia exterior/interior, objetivo/subjetivo,⁶⁶ desdobra-se na hipótese de que o plano objetivo é formado pela “cidade de Palmeira dos Índios”, dividida entre os “aspectos físicos da paisagem” (também indicados nas expressões “cenário”, “ambiente” e “detalhes materiais”) e a “feição humana”, bipartição depois transformada em tríade, segundo a qual a cidade é fixada “em seus aspectos físico, social e humano” (MOURÃO, 2003, pp. 35-36 e 38). O crítico não indica quais parâmetros separariam essas categorias; não explica por que “as praças, as ruas, os becos, os jardins, os interiores das residências”, listados como exemplos de “aspectos físicos”, não seriam também “sociais” e “humanos”.⁶⁷

Já no capítulo sobre *São Bernardo* – versão mais extensa do ensaio de Mourão inserido na antologia de Sônia Brayner (1977) –, o comentador crê que o narrador-personagem “se entrega, passa a se oferecer com franqueza, com sinceridade”:

Paulo Honório não vai simplesmente libertando a memória, desafiando o encadeado de quadros que permaneceram em suas retinas. A

⁶⁴ Parece-nos que a apresentação de juízos “pessoais” injustificados – isso que, juntamente com Mourão, entendemos por “impressionismo” – seja mais frequente no capítulo sobre *Caetés*. Eis um exemplo particularmente espantoso: “Luísa está no fundo do poço e estende-lhe os braços, toca-lhe o rosto com os dedos chamando-o” (MOURÃO, 2003, p. 46). De onde Mourão tirou o “fundo do poço”? O que indicaria no toque um chamamento? O impressionismo é “disfarçado”, às vezes, com observações atribuídas a um “leitor” presumivelmente universal (alguns exemplos às pp. 30, 32-33 e 59).

⁶⁵ Exemplo: Paulo Honório escreveu porque “resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca”, mas logo em seguida a resolução é contraditada pela afirmação de que ele foi movido “por uma imposição de sua organização psicológica” (MOURÃO, 2003, p. 59).

⁶⁶ O emprego desses pares por Mourão gera ambiguidade crítica. Inicialmente, o analista percebe que a narração “é filtrada pela subjetividade de João Valério”, ao mesmo tempo que assevera haver “dois níveis de acontecimentos no livro”: o dos “que se desenvolvem no exterior da consciência do personagem e o daqueles que têm lugar nessa” (MOURÃO, 2003, p. 27). Posteriormente, os dois níveis são reiterados pela distinção entre “a subjetividade e a objetividade – a consciência e aquilo que a rodeia” (MOURÃO, 2003, p. 31). Porém, outro trecho acredita que a oscilação entre “os níveis objetivo e subjetivo” é somente “a passagem de uma camada mais superficial a uma camada mais profunda da consciência” (MOURÃO 2003, p. 43). A dubiedade chega ao ponto de Mourão, apesar de o texto ser “filtrado” pela subjetividade de Valério, considerar que “é facultado [ao leitor] tomar conhecimento da verdadeira natureza da mulher de Adrião” (MOURÃO, 2003, p. 40; grifo nosso).

⁶⁷ O capítulo sobre *Caetés* conclui-se (MOURÃO, 2003, p. 53) com a avaliação de que João Valério é derrotado na luta “contra a cidade”: Palmeira dos Índios “emerge para o primeiro plano”, aspecto que justificaria “a classificação de *Caetés* como romance de espaço”. Nesse momento, “cidade” é sinônimo de “elemento coletivo” e de “espaço em que se movimenta” a “figura humana” (expressão esta talvez concernente apenas a Valério). Ou seja, agrava-se a confusão semântica.

consciência participa apaixonadamente daquele recordar. O que interessa não é apenas o registro dos fatos, mas dos fatos e seu julgamento, dos fatos e sua repercussão dentro do espírito (MOURÃO, 2003, p. 60).

Desse modo, repete-se a divisão do espaço entre dois planos: um objetivo, composto de “fatos” (também classificados como “informação”), cuja natureza parece sobretudo física, pois que captados pelas retinas; outro subjetivo, constituído pelas reações “interiores” geradas pelos “fatos”. A “consciência” seria algo existente e, simultaneamente, por ser obtido: uma interioridade que “parte de dentro de si para atingir o fatos”; e um modo particular de lidar com os “fatos”, que os integra numa totalidade, um modo virtual que, “no seu movimento real de implantação”, é gradativamente realizado por Paulo Honório (MOURÃO, 2003, p. 61-62).

A respeito de *Angústia*, Mourão parte de certas referências (pretensamente) reais para indagar o modo como Luís da Silva se configura. “A princípio, ignoramos até mesmo o sexo do narrador”, dúvida desfeita, segundo o comentador, quando a voz narrativa manifesta aspectos “pouco femininos” (MOURÃO, 2003, p. 87).⁶⁸ Segundo o crítico (2003, p. 88-89), certos traços estilísticos indicam, inicialmente, que se vai apresentando “determinada visão das coisas”, como que fixada em sua própria interioridade; adicionalmente, a particularidade desse “ângulo de contemplação da realidade” serviria para se representar a consciência universal.⁶⁹ O analista espera que o texto replique o que seria o mundo empírico-sensível, para que aquela interioridade ganhe contorno “exterior”: Luís da Silva “não anda, não se movimenta. Parece imobilizado, pensando. [...] Sem saber com quem estamos lidando e em que tempo objetivo nos encontramos, começa a se apresentar o mundo social e geográfico em que vive o nosso oculto guia [...]” (MOURÃO, 2003, p. 88). A percepção de que Luís da Silva esteja “oculto”, não “identificado”, baseia-se na expectativa de que ele se manifeste como “corpo” físico localizável social, geográfica e cronologicamente. Depois, o crítico nota que o romance, a partir de certo trecho, revela ser sua única atualidade a de Luís da Silva escrevendo:

⁶⁸ Mourão não esclarece quais parâmetros apontariam o que seria “próprio” a uma mulher.

⁶⁹ Mourão acredita que Luís da Silva “[p]rocura trazer todas as sensações, tudo o que lhe aconteceu no passado, para dentro de um único instante – o instante da sua consciência” (MOURÃO, 2003, p. 90). Mais à frente, o crítico crê divisar “o retrato de corpo inteiro do estado psicológico do personagem” (MOURÃO, 2003, p. 98). Sem justificar a hipótese de que Luís da Silva exponha uma pretensão de totalidade, Mourão parece confundir a noção de “totalidade” com as de “acumulação”, “enumeração”, “amontoamento”, “repetição”, expressões com que são descritos – acertadamente, a nosso ver – procedimentos narrativos de *Angústia* (MOURÃO, 2003, p. 90-91).

Essa nova perspectiva modifica fundamentalmente nossa visão de [do?] romance. Dá-se como se neste momento ele estivesse começando outra vez. E ficamos sabendo que aqueles presentes verbais que caracterizamos como comuns, na verdade não o eram. Todos não iam além de presentes históricos. O personagem, que à primeira vista parecia estar vivendo a atualidade do seu drama, na realidade apenas recriava, pela escrita, instantes ultrapassados (MOURÃO, 2003, p. 101).

Luís da Silva “na realidade apenas recriava”: na perspectiva de Mourão, o tempo real (por assim dizer) da memória passa a constituir a temporalidade da narrativa, de modo que “instantes” enunciados não podem ser vividos agora, no curso da narração, mas são “recriados”, a narração *aponta para* eles como “ultrapassados”, como se se impusesse uma referencialidade fictícia. Ademais, se o crítico sentiu dificuldade para individualizar e localizar no “mundo” o narrador-personagem – este mantinha-se suspenso na “interioridade” da “consciência” –, o apuro parece vencido ao se considerar o espaço como bipartido entre “interior” e “exterior”, respectivamente responsáveis por encerrar a “imaginação” e a “realidade” (MOURÃO, 2003, pp. 103, 110 e 115).

Nos dois últimos capítulos de *Estruturas*, não dedicados a qualquer obra em particular, a perspectiva representacional é revalorizada com mais evidência. Mourão (2003, p. 150) avalia que, em obras memorialísticas e cartas, “encontram-se numerosas comprovações” de que Graciliano sentia “desapreço pela própria pessoa”. O escritor teria apoiado na literatura uma “tentativa de encontrar equilíbrio para a sua personalidade” (MOURÃO, 2003, p. 155), tentativa que seria decisiva para certos traços da produção ficcional:

A dependência de Graciliano Ramos com relação ao instrumento criador determinou as características do seu estilo literário e condicionou as etapas da evolução do romancista. Na ânsia de se comunicar com o exterior, ele buscava consistência e objetividade de linguagem. [...] O ideal por ele perseguido parecia ser verdadeira insensatez: promover a eliminação completa do arcabouço que compunha com palavras, para obter um contato direto com a realidade (MOURÃO, 2003, p. 156-157).⁷⁰

⁷⁰ Ver como Mourão (2003, p. 156-162) busca desenvolver essa hipótese. Recordemos a acusação dirigida a Candido: “Estudando os romances e as obras autobiográficas, o ensaísta intenta explicar aqueles pelas conclusões a que chega no exame destas, de sorte que a interpretação, iniciada no chão firme da literatura, vai terminar no plano da psicologia e da sociologia [...]” (MOURÃO, 2003, p. 16).

O ideal de Graciliano – irrealizável, sublinha Mourão – seria cumprir rigorosamente a “intenção documental” (MOURÃO, 2003, p. 160): “[o] corpo a corpo com a experiência é a razão de ser da sua atividade criadora e uma grande fome – a ambição de atingir os fatos completamente livres dos esquemas subjetivos – é que o levou a desistir da ficção pelo memorialismo” (MOURÃO, 2003, p. 169). Repetindo um lugar-comum na fortuna crítica relativo a *Angústia*, Mourão reconhece Graciliano como modelo empírico de Luís da Silva (MOURÃO, 2003, p. 158). Porém, mesmo esse romance não deixaria o autor saciar sua “fome”, pois o enredo ficcional impediria “o contato mais direto e desarmado com a realidade” (MOURÃO, 2003, p. 159).⁷¹

Em resumo, a perspectiva mimética, nos dois últimos capítulos de Mourão, remete-se a dados “naturais”, sociológicos, biográficos e psicológicos: a bibliografia de Graciliano, além de representar realidades específicas – captadas por Graciliano na “percepção do mundo interior e do mundo que o cercava” (MOURÃO, 2003, p. 173) –, seria um sintoma de aspectos psíquicos atribuídos ao autor. Por um lado, a mimese não poderia ser perfeita, mesmo nas obras “diretamente” autobiográficas: “O ato de recordar não deixa de ser também um ato de recriar” (MOURÃO, 2003, p. 160). Por outro, essa “falha”, necessária e parcial, corroboraria a presença do sintoma, já que exporia, na própria busca pelo documento, a constituição psicológica do escritor.

A tese de doutorado *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*, de Sérgio Antônio Silva (2006), tem como *corpus* principal *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. Um dos objetivos do trabalho – cujas ideias baseiam-se, sobretudo, em Blanchot, Lacan, Gilles Deleuze e Lucia Castello Branco – é desenvolver a hipótese segundo a qual a obra de Graciliano articula um olhar voltado para um excesso, para um invisível inconsciente que o escritor expõe e oculta, descobre e inventa.

Silva caracteriza a bibliografia de Graciliano como dedicada, intencionalmente, a combater as injustiças socioeconômicas existentes no Brasil (SILVA, 2006, p. 13). Em seguida, avalia que, apesar desse esforço, tal obra também percorre “caminhos menos referenciais, menos voltados às contradições históricas do capitalismo num Brasil também ele contraditório”: Graciliano escreve “com um olhar para dentro e outro para fora” (SILVA, 2006, p. 13). Assim, a dualidade exterior/interior desloca, ou

⁷¹ Quanto a esse (alegado) problema, *Vidas secas*, avalia o crítico, consegue progredir, mas ainda é “ficcional”: “Nada ali teria sido inventado, mas fruto de simples observação. [...] Apesar de ter conseguido verdadeira simbiose da camada linguística com a realidade a expressar [...], só o fato desses seres primitivos e quase mudos – um da espécie animal e efetivamente destituído de fala – revelava o artifício do processo” (MOURÃO, 2003, p. 159).

expande, a referencialidade sem negá-la. Os termos “exterior” e “interior” ganham conteúdos vários. No primeiro polo, haveria “as coisas do mundo”, “a observação da paisagem e dos seres, das histórias e das palavras” que estão à volta; tal polo seria excedido por “uma percepção do mundo atravessada pelo desejo, pelo que é do interior do sujeito”, interioridade dividida por uma inelutável “outridade” (SILVA, 2006, p. 20-21). Posteriormente, o “dentro” é o local, o pátrio, e o atual; o “fora” compreende o estrangeiro, o europeu, o universal, palavras sugeridas como sinônimas (SILVA, 2006, p. 30-31). Em outro momento, os dois campos designam divisões geográfico-culturais internas ao Brasil, definidas de acordo com dados biográficos retomados nas obras (SILVA, 2006, p. 31-32).

Entretanto, a suposta representatividade das obras de Graciliano é sempre tensionada e, em certo sentido, superada porque Silva propõe um terceiro elemento – ou, mais propriamente, segundo, já que a dualidade exterior/interior é unificada sob a figura do objeto representado. A proposta não repete a tradicional dupla documento/transfiguração. O elemento outro, sugere Silva, deriva de um arranjo entre o dentro e o fora, mas também ressalta que estes, na obra de Graciliano, não apenas designam espaços empíricos observados-reconstituídos. Segundo o pesquisador, o “olhar” do escritor volta-se, também, para o “invisível”, isto é, para a emergência, virtualmente infinita, do “outro” constitutivo da vida psíquica, “outro” a ser escavado-inventado na escrita. Então, a literatura institui sua própria visão, “excessiva”, não correspondente à experiência extratextual, embora esta se represente no texto.

O invisível não se oporia ao visível, mas guardaria com este uma espécie de reciprocidade: Silva (2006, p. 39) parece entender o invisível como uma linha de fuga interminável, como o visível em contínuo perder-se.

Na escrita de Graciliano Ramos, encontramos o fascínio pela letra em seu paradoxal estado de sombria luminosidade. O escritor, ao olhar para si, ao simular esse olhar, que sempre é duplo e torto, vê seu corpo e sua sombra, a não-inteireza, a divisão do sujeito e a angústia dessa divisão. Daí a angústia só poder se escrever como uma estranha presença, como algo íntimo, porém desconhecido (SILVA, 2006, p. 52-53).

Na perspectiva dessa escrita interminável, é *Infância* que remete a *Angústia*, ou melhor, gera-se um trânsito de mão dupla, sem origem nem fim, ou cuja “origem” é irreduzível a *um*, ainda que Silva a situe na biografia: “[a]quilo que estava escrito em um

livro, ressurgem em outro, segundo uma economia, segundo uma repetição de marcas, traços, impressões que passam da vida do escritor aos seus escritos, promessas da obra que ele busca de forma obstinada, incessante [...]” (SILVA, 2006, p. 40-41). Nessa direção analítica, o que “passa da vida ao escrito” não é, necessariamente, um “objeto” representável/representado. Nos textos de Graciliano, esse tipo de “restos” conviveria com “restos” irrepresentáveis e não-representativos: por exemplo, palavras que seriam como significantes sem significado, pontas afectivas, “angústias”:

Assim, para o que não tem palavra, para representar o que está fora da representação, Graciliano Ramos desliza por entre insignificâncias, restos que insistem em seu corpo, e que vão para o corpo do texto. Aguardente, conhaque, cigarro, cadeia, doença, livro, escrita, mulher e morte. Eis alguns dos significantes que incidem na veia obsessiva do escritor, e se escrevem, como uma forma de apaziguamento dos excessos (SILVA, 2006, p. 62).

Desse modo, a escrita é vital não apenas por representar o “vivido”, mas também porque o escritor vive ao escrever: no texto alguns “restos” (ainda) vivem e, em alguma medida, são identificáveis apenas por aparecerem no texto: a intensidade (não apenas a recorrência) com que são escritos os qualifica como “restos”, Silva parece propor.

Nesse trabalho com “restos”, a escrita exporia sua utilidade terapêutica: “a escrita é um meio pelo qual a ferida se abre, tendo essa abertura a função (ou a pretensão) de evitar a presença ou o acúmulo de pus no corpo do escritor” (SILVA, 2006, p. 48-49). A escrita terapêutica implica que a vida, construção aberta para o que não é, sofra uma “intervenção” (da) escrita. A pesquisa de Silva busca, também, entender como tal intervenção carregaria, na obra de Graciliano, o que o crítico chama de “memória da escrita”, isto é, o modo como a escrita impõe-se, por assim dizer, “a partir dos meios, instrumentos, gestos e métodos a ela relacionados” (SILVA, 2006, p. 15) e das consequências do processo escritural para a obra, o escritor e o leitor. Nos romances, a “memória da escrita” se apresentaria em dois níveis, um explícito, enquanto elemento do enredo (tematizado pelos narradores-escritores), e outro implícito, feito de “inscrições inconscientes” (SILVA, 2006, p. 68), nas quais se mostraria “a letra que insiste, que fissa o sujeito, toma-o para si” (SILVA, 2006, p. 71), a escrita dotada de uma vitalidade que não se deixaria dominar pelo escritor (ou leitor).

Ao analisar os três primeiros romances de Graciliano, a ideia de Silva é caracterizar o modo como comporiam a memória da escrita. O problema é explorado,

sobretudo, a partir de preocupações de teor psicológico, inclusive a de saber “o que, de sua [isto é, do autor] relação com a escrita, se projeta nesses enredos” (SILVA, 2006, p. 105). Nesse sentido, é significativo que, da fortuna crítica, os itens mais importantes para Silva sejam “Ficção e confissão”, de Candido, “Édipo guarda-livros”, de Lafetá, e *A ponta do novelo*, de Lúcia Helena Carvalho. A principal busca do crítico parece ser a de propor, no caso de cada narrador, motivações psíquicas para a prática escritural – inclusive, para que esta não se execute conforme o planejado ou desejado.

Silva chega a corroborar explicitamente a hipótese, defendida por Candido, de que os três primeiros romances sejam inteligíveis segundo a dicotomia exterior/interior, mundo/narrador (SILVA, 2006, p. 159). Porém, vimos que o trabalho ora analisado também afasta tal dicotomia, ao propor uma singular “visibilidade” literária. Na esteira de Blanchot, Deleuze e Barthes, Silva define a literatura como escrita descentrada, sem dentro nem fora, na qual o escritor perde-se sem se perder, perde-se para tentar encontrar a obra, encontrar-se na obra.

Assim, a busca pelo exterior da linguagem submete o escritor a uma passagem pelo que nele há de mais íntimo, mais verdadeiro, ainda que desconhecido, ou estranhamente familiar. A impessoalidade, na literatura, estaria, então, ligada ao duplo movimento que faz com que o escritor, ao fazer de sua experiência uma procura, desapareça no vazio, no silêncio, na morte (SILVA, 2006, p. 161-162).

Há certa ideia de “interiorização”, de mergulho no “mais verdadeiro”, mas tal ato arrasta a linguagem e o escritor em direção ao não-localizável, ao irrepresentável. O ato de escrever é pensado como disparo cujo alvo é imprevisível.⁷² Ao passar pelo “mais íntimo”, “cabe ao escritor lançar-se na aventura de uma linguagem onde ninguém fala, onde o que fala é a voz de ninguém” (SILVA, 2006, p. 165). Escrita virtualmente infinita, que não estabeleceria uma relação causal vida-obra, mas que, na bibliografia de Graciliano, apresentaria uma “constante ressignificação dos mesmos elementos, [...] como se a cada livro houvesse um recomeço, uma volta, não ao mesmo simplesmente, mas ao mesmo tornado outro” (SILVA, 2006, p. 170-171). Com a concepção da

⁷² “Com isso, ao escritor que se entrega à escrita, [...] ainda que com intenções previamente definidas, a ele só caberá a palavra começante, aquela que o lança em direção ao que ainda não é, que ainda não tem precedentes no mundo [...]. É esse estranho poder das palavras que a literatura vai colocar em cena, fazendo desaparecer o mundo pré-existente, fazendo aparecer um mundo que não existia, que não existiria se não fosse por ela, a literatura” (SILVA, 2006, p. 147).

“memória da escrita”, Silva enfatiza que, em Graciliano, a escrita jamais é domesticada, tomada como mero instrumento, seja da memória “pessoal” ou de lutas “coletivas”.

Em *O livro agreste*, o professor português Abel Barros Baptista (2005) propõe uma leitura articulada de *S. Bernardo* e de uma obra de João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra*. No que toca ao romance de Graciliano, Baptista nos ajuda a perceber como a quase totalidade da recepção crítica anterior, ao pressupor a representatividade de Paulo Honório, deixa de registrar elementos que, no mínimo, dificultam ao texto espelhar realidades prévias. A propósito, uma das razões para termos analisado o modo como outros estudos comentam *S. Bernardo* foi preparar o caminho para novidades analíticas de Baptista poderem evidenciar-se.

O crítico mostra que certa tensão percorre toda a narrativa de Paulo Honório. Baptista aponta uma descontinuidade semântica entre os capítulos 1 e 2 que costuma ser ignorada pela interpretação habitual. No primeiro capítulo, Paulo Honório inclina-se para o proprietário, ao projetar o livro e tentar comandar sua produção de acordo com a “divisão do trabalho” (RAMOS, 1992f, p. 5); já no segundo, surge uma perda de domínio, pois na emergência da escrita não se enuncia “nem decisão nem finalidade” (BAPTISTA, 2005, p. 106). A tensão entre *domínio* e *não-domínio* repete-se no encontro de Paulo Honório com Madalena: o narrador deixa perceber que, ao elegê-la como futura esposa, cede a uma “imposição” e, assim, destitui “a prioridade de preparação do herdeiro” (BAPTISTA, 2005, p. 109). O crítico também recolhe aquilo que, no romance, configura o ciúme como fenômeno distinto da paixão familiar ao fazendeiro, a cólera. O ciúme “não apenas não decorre do sentimento de propriedade nem resulta da vontade de domínio absoluto sobre terras e gentes, como se torna até incompatível com ambos” (BAPTISTA, 2005, p. 119). A correlação entre duas linhas inconciliáveis impede que Paulo Honório assassine Madalena. Essa tensão acarreta o desastre do protagonista, que resta “fantasma de si mesmo, condenado a sobreviver ao fim da própria vida” (BAPTISTA, 2005, p. 124).

O crítico divisa, na presença de “uma força obscura”, uma retomada do modelo literário do trágico (BAPTISTA, 2005, p. 122). A referida presença escapa a Paulo Honório na reflexão conclusiva do romance, avalia o comentador – ressaltemos o inusitado, na recepção crítica de *S. Bernardo*, de um analista não aderir a tal explicação final. O narrador perde seu passado ao mesmo tempo em que pretende apreendê-lo, pois apresenta somente o que Baptista chama de “interpretação de recurso, isto é, que suprime a falta de uma interpretação consistente”:

não lhe [isto é, a Paulo Honório] resta muito mais, no momento do remorso e da culpa, do que concluir que, se tivesse continuado a arear panelas com a velha Margarida, teria tido uma existência quieta, sem tormentos, sem ofender ninguém. Como em todas as soluções contrafactuais, é possível que sim, é possível que não. [...] No fundo, a autocrítica de Paulo Honório resvala para isto: se não tivesse feito o que fiz, nada teria acontecido (BAPTISTA, 2005, p. 126-127).

Desse modo, contesta-se “a possibilidade de uma leitura que, valorizando um projeto literário de representação da realidade social do Nordeste, enraíze a história de Paulo Honório nas condições econômico-sociais [...]” (BAPTISTA, 2005, p. 125). A originalidade do romance, argumenta Baptista, está na reciprocidade entre, de um lado, a reconhecibilidade de “objetos” atribuíveis a certo sistema extratextual, e de outro, elementos que se desviam da representação:

O rigor da construção permite-lhe abrigar a orientação para a realidade nordestina tornando-a inseparável da interrogação das possibilidades da literatura: decerto um abrigo em tensão, pressionado de um lado e de outro, abrindo caminho através da resistência a forças opostas (BAPTISTA, 2005, p. 128).

Assim como a citada obra de João Cabral, *S. Bernardo* é classificado como “livro agreste”, isto é, que busca “captar o lado agreste da terra e da vida nordestina” (BAPTISTA, 2005, p. 13-14). O crítico esclarece que “captar”, nesse caso, “não consiste afinal em reproduzir ou representar a realidade material agreste hostil do Nordeste, mas em intentar uma construção cujo atributo central seja homólogo da pedra e da terra, isto é, agreste” (BAPTISTA, 2005, p. 14) – “pedra” e “terra” são metáforas que Baptista remete aos “idiomas” de João Cabral e Graciliano, respectivamente. Sem avaliarmos o mérito da hipótese, consideremos que essa homologia é uma pretensão relativa, pois a realidade a ser captada “seria o que está antes do homem, que ocupa espaço oferecendo-se e resistindo à percepção humana” (BAPTISTA, 2005, p. 14). Tal realidade “resiste”, sendo definível – se o for – apenas depois do “homem”, particularizado nos dois escritores. A resistência constitutiva do “agreste” torna necessário que a obra possibilite e desenvolva uma percepção, isto é, que o (não-)objeto seja “objetificado” na obra e em função desta. A “realidade material” não é concebida como meramente textual, mas tampouco se determina antes do texto. Ademais, a perceptibilidade não se completa, pois, se o fizesse, afastaria inteiramente seu (não-

)objeto. Assim, a própria obra resiste à percepção: texto e realidade participam de uma construção recíproca interminável, na qual o “exterior agreste que antecede o livro” combina-se, conflituosamente, com uma atividade ligada a “modelos, vetores práticos, prescrições, retóricas” (BAPTISTA, 2005, p. 14). A escrita orienta-se para o “Nordeste” e o faz tender para ela, no que o força a contrariar sua própria “aridez”; a obra, ao mesmo tempo em que se particulariza pelo “Nordeste”, tende para a indeterminação. Com efeito, “Nordeste” não designa apenas uma “realidade material”, mas uma operação: a do “laço inquebrável da construção poética com a finalidade de ação sobre os homens” (BAPTISTA, 2005, p. 95).

O “livro agreste” configura uma proposta peculiar de vinculação entre escrita e realidade: “o trabalho poético e a construção estão subordinados a uma finalidade de ação no exterior da literatura [...]”; porém, “construção e finalidade revelar-se-ão incompatíveis” (BAPTISTA, 2005, p. 95-96). Por outro lado, pondera Baptista, essa oposição constitui a literatura, que não se deixa instrumentalizar por um projeto extratextual, apagar-se para que surja algo independente dela: impõe sua própria resistência. Nessa insanável dissonância, “o texto se define como edifício acabado e ao mesmo tempo processo inacabável de edificação” (BAPTISTA, 2005, p. 206). A leitura, capturada nesse jogo, aprende da obra à medida que lhe ensina – para desaprender em seguida e assim sucessivamente, em havendo perseverança. A dualidade da literatura liberta-a de algum contexto “originário” e, pois, torna-a passível de recontextualizações. Daí que Baptista defenda que a literatura possa ser, na leitura, reiteradamente “desnacionalizada”:

a própria possibilidade de ler a literatura brasileira fora do Brasil obriga a defini-la de acordo com essa outra possibilidade, essencial e constitutiva, que é a de desde sempre se projetar além da referência ao Brasil, livre de determinações conjunturais, livre do dever de representar a identidade nacional, livre, enfim, de qualquer quadro de condições ou de circunstâncias nacionais graduado em fundamento e padrão de legibilidade (BAPTISTA, 2005, p. 11).

A existência desse “fundamento de legibilidade” é sustentada, implícita ou explicitamente, na tradição representacional – como buscamos mostrar na seção 2.1. Um exemplo de defesa explícita se encontra em um trabalho que já comentamos (qual seja, BRUNACCI, 2008, p. 184).

A novidade de Baptista em face da tradição representacional, não apenas em relação a *S. Bernardo*, é assinalada por Luiz Costa Lima (2016), que cita o modo como o pesquisador português examina o tema do ciúme e o tratamento do tempo. Baptista sustenta que, no capítulo 19 do romance, as variações entre tempos verbais “dão conta da presença do passado no presente (BAPTISTA, 2005, p. 113). Costa Lima acrescenta uma pergunta-resposta: “Que testemunha a substituição do tempo verbal, o presente ocupando o lugar do passado, senão que a recordação não se confunde com o tempo da memória, pois o tempo que efetivamente vigora é o tempo da narrativa?” (COSTA LIMA, 2016, p. 149). Depois avalia que o trabalho de Baptista estabelece “um dique contra a interpretação habitual” de Graciliano, embora matize essa ruptura:

se houve um tempo em que a crítica considerava incontestada a presença do realismo em Graciliano Ramos, a partir da abordagem de Abel Barros Baptista podemos voltar atrás e verificar que, em vez de um bloco maciço, a crítica anterior já mostrava vias contrárias ao que a tradição postulava (COSTA LIMA, 2016, p. 150-151).⁷³

No trabalho de Baptista, “a suposta unicidade do realismo de Graciliano é carcomida” (COSTA LIMA, 2016, p. 151). Costa Lima explica o que entende por “realismo”, ou melhor, qual seria a concepção tradicional: realista é a obra ficcional que exhibe a vida real, esta qualificada como natural e/ou social, composta de leis cuja factualidade objetiva é percebida por leitor e autor (COSTA LIMA, 2016, p. 152-153). O pesquisador considera que, ao menos no campo dos estudos literários, o sentido da obra como imitação (apreensão da realidade) permanece predominante, mesmo após a perspectiva clássica ter sido questionada por intelectuais marxistas e pós-estruturalistas.

No sentido tradicional e, talvez o leitor se espante, entre nós, ainda majoritariamente entre críticos e professores de literatura,⁷⁴ a obra realista é considerada verossímil porque retrata a realidade como ela é, seja por duplicá-la, seja por lhe dar uma organização que, enquanto tal, a sociedade mesma não é capaz de revelar (COSTA LIMA, 2016, p. 155).⁷⁵

⁷³ No “ajuste” retrospectivo, Costa Lima cita um ensaio comentado por nós, “Cinquenta anos de *Vidas secas*”: destaca que nesse romance, segundo Candido, “o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio” (CANDIDO, 2012, p. 143). Em grande parte do presente exame da recepção crítica, colhemos outros casos, sejam esboços e sugestões espalhados por estudos vários, sejam trabalhos orientados por uma direção desviante (por exemplo, o de Wander Melo Miranda).

⁷⁴ A escrita do ensaio de Costa Lima data de 2014, segundo seu próprio autor.

⁷⁵ Lembremos que, em estudos sobre Graciliano, a ideia de um “realismo crítico” pretende abandonar a crença “ingênua” de que uma obra possa, simplesmente, duplicar a realidade. Em contraste, ganha força a

Em que pese Abel Baptista ser uma exceção na fortuna crítica do autor alagoano, Costa Lima percebe naquele um impulso de mudança: “a obra de Graciliano ‘corre o risco’ de ser estimada por um modo contrário ao que, fixado ainda durante sua vida, permanece por certo dominante” (COSTA LIMA, 2016, p. 152). Na fortuna crítica de Graciliano, a abordagem realizada por Baptista é das que mais se aproximam da nossa proposta teórico-crítica, como pretendemos evidenciar ao longo da presente pesquisa.

Em 2013, a revista *piauí* publicou “No palácio de Moebius – João Gilberto, Lygia Clark, Graciliano Ramos e Mira Schendel”, ensaio que seu autor, Nuno Ramos, veio a incluir na coletânea *Verifique se o mesmo* (RAMOS, N., 2019). Não obstante suas diferenças, as obras dos autores citados no subtítulo e de outros artistas reproduziriam um circuito que, na produção artística brasileira, teria predominado por aproximadamente cem anos – até o *Álbum branco* (1973) de João Gilberto. O circuito é descrito, explicitamente, por meio das noções de “interior” e “exterior”: nesse mecanismo, uma obra realiza e emite uma energia, um chamado que, sem repercutir, é acolhido dentro da obra. Nesse caso, a dualidade interior/exterior não apresenta o teor exibido no argumento de Abel Baptista, para quem toda obra literária funciona ao entrelaçar, em reciprocidade contrapositiva, uma intencionalidade voltada para fora e uma construção experimentada por dentro. A circularidade observada por Nuno é, histórica e geograficamente, circunstancial: ela resultaria da ausência, quanto à produção artística de certo período e em certo país, de uma “dimensão pública consistente” (RAMOS, N., 2019, p. 28). Existe, em Nuno, uma atenção à agência coletivo-social (“exterior”) que a obra artística poderia e esperaria exercer e à forma como o fracasso seria previsto e incorporado (“interiorizado”) em algumas obras. A seguir, vamos examinar a figura geral do circuito (qualificado por Nuno como moebiusiano) e, depois, o modo como este se particularizaria nas obras de Graciliano.

A “dimensão pública consistente” e sua inexistência são referidas em expressões diversas: o círculo operado em cada obra resultaria da “absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere”; “certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo, retorna como energia narcísica para a própria obra”; a ressonância se manifestaria como “opinião pública, embate ideológico consistente, em suma: alguém do outro lado”, e sem ela ocorreria o “aproveitamento

ideia de que a realidade se revela por meio de um olhar crítico, “empenhado”, especialmente perspicaz, que expõe a sociedade ao (re)formulá-la segundo certos interesses.

narcísico de uma energia sem dissipação objetiva” (RAMOS, N., 2019, p. 24-27). Nuno não explica o modo como se poderia aferir, na “vida”, no “mundo” – os dois termos demarcariam alguma totalidade social? –, a presença de uma “dimensão pública consistente”. Ou seja, não indica quais seriam os critérios para se averiguar a eventual ocorrência de “ressonância”, “expansão”, “embate”, “dissipação objetiva”, nem se os critérios poderiam variar de acordo com situações históricas, com projetos artísticos (inclusive, com distintas objetualidades do “objeto cultural”) e com modos de recepção. Embora use expressões de conotação espacial virtualmente deslimitada (“vida” e “mundo”, entre outras), Nuno parece especificar o espaço da (im)possível “ressonância” como nacional, brasileiro. É esse espaço, configurador de um “nós”, que ele parece referir ao falar dos “nossos piores defeitos” (RAMOS, N., 2019, p. 29); é para o mesmo espaço que o autor aponta ao examinar o circuito pelo qual Machado de Assis responderia “à grande falha do projeto romântico: a construção de um ideário nacional para... ‘dez? talvez cinco’ leitores” (RAMOS, N., 2019, p. 25). Ao vislumbrar a nação como expectativa e fator determinante da produção artística comentada, “No palácio de Moebius” aproxima-se da tradição representacional, pois esta, como vimos, detecta e projeta uma espécie de circuito realista-nacionalista que “retorna” à realidade local, realidade que, atual, pode ser desdobrada – como Nuno parece fazer – num objeto virtual buscado pela obra artística.

Uma possível variação de critérios para se averiguar alguma “ressonância” é sugerida no ensaio “Trança (ainda Moebius)”, que Nuno pretende seja uma continuação de “No palácio de Moebius”. Em contraste com os criadores estudados no ensaio precedente, artistas como Glauber Rocha, Caetano Veloso e Tunga contariam com “uma *cena* que lhes é exterior, um palco suposto – entre a fumaça e o desenho definido, com graus diversos de peso e concretude – que me parece novo” (RAMOS, N., 2019, p. 61; grifo do autor). Assim, a cena é exterior e, ao mesmo tempo, suposta (mais ou menos determinada) dentro da obra. Ao dirigirem-se a um público (supostamente) externo, tais obras orientam-se também por e para si próprias.

Nesse ensaio mais recente, na seção sobre Caetano, a “dimensão pública consistente” (assim designada no texto anterior) parece configurar-se, na fase tropicalista, como “o acesso, em forma de consumo, a uma região comum” que teria sido provido, à canção popular brasileira, pela indústria cultural, a qual “se abria com uma potência e uma universalização inéditas [...]”:

é ao espaço público, para um ouvinte externo, mencionando lugares e fatos de conhecimento comum, que o disco [*Tropicália ou panis et circenses*] se dirige, em suas ênfases e astúcias. Essa borda, desculpabilizada, produz certa euforia ou desejo de conquista [...]. Há um palanque público, imaginário, desejado, presente ou vindouro, que sustenta os coros e os sopros [...] (RAMOS, N., 2019, p. 88-89).

Apesar de afirmar a existência de uma “região comum” – de “algo afinal público” (RAMOS, N., 2019, p. 88) –, Nuno desmente, posteriormente, o que seria uma ilusão tropicalista, “vinda de certa confusão, só possível nas circunstâncias daqueles anos, entre a indústria cultural [...] e o espaço público (ou, ao menos, da falta de contradição entre eles) [...]” (RAMOS, N., 2019, p. 91). A “potência de atuação e eficácia” atribuída à poética tropicalista (RAMOS, N., 2019, p. 91) pretenderia ajustar-se a um (suposto) contexto de recepção, mas também convocaria um público por vir não derivável de algum contexto. Nessa poética, surgiriam duas figuras – que o crítico julga inconciliáveis – de público: o universo abrangido pela indústria cultural, no qual a obra veria uma oportunidade de ressoar; e um espaço democrático que seria articulado, projetado, esperado, pela/na obra. Ao ser feita em resposta a uma situação externa e ao qualificar a esta como “dimensão pública”, a obra se voltaria para uma espécie de circuito interno.

As ideias de Nuno permitem entrever a hipótese – que o distancia da tradição representacional e o faz convergir com Abel Baptista – de o círculo descrito em “No palácio de Moebius” ser apenas uma (ainda que múltipla) das atuais ou virtuais formas de um circuito moebiusiano, progressivo,⁷⁶ constitutivo da criação artística, inclusive de produções (como a tropicalista) que se conduziriam para uma atividade vital-coletiva exterior à obra. Em tal hipótese, uma obra poderia propagar-se (independentemente da escala da propagação) apenas ao retornar para seu comentário ao mundo, para seu comentário-mundo, para um mundo e um público (ou uma ausência de público) virtuais. O retorno sempre responderia – seria lido como resposta – a determinado mundo “externo”, de modo que o dentro e o fora seriam inseparáveis e intercambiáveis.

As obras analisadas no ensaio mais antigo são apreendidas por Nuno como reações a certo arco histórico;⁷⁷ em outros termos, como “resultado da absoluta falta de

⁷⁶ Referimo-nos ao modo como a ideia de “progresso” é mobilizada por Nuno a respeito de João Gilberto (RAMOS, N., 2019, p. 34).

⁷⁷ E, também, como comentários a elementos históricos específicos. Em João Gilberto, por exemplo, Nuno percebe um convite atribuível a toda a Bossa Nova, um chamado a uma espécie de protesto tranquilo e contrário ao desenvolvimentismo vigente em meados do século XX (ver RAMOS, N., 2019, p. 33, inclusive a nota de rodapé que cita um trabalho de David Treece).

ressonância do objeto cultural na vida em que se insere” (RAMOS, N., 2019, p. 24). A ideia de “resultado” parece-nos inadequada, pois as obras reagiriam à “falta de ressonância” ao tomarem-na como matéria de criação e, assim, ao fazerem que essa falta fosse determinável não “exteriormente”, mas sim na presença conferida pela/na obra (isto é, pela/na leitura). O próprio Nuno reconhece haver uma espécie de ruptura: “No fundo, tentei encontrar num mecanismo narcísico uma fonte de potência que fosse capaz de reverter uma desgraça para o artista – criar sem dimensão pública consistente – em liberdade extrema” (RAMOS, N., 2019, p. 28-29). A não-ressonância reaparece, nesse excerto, não como causa, mas como peça, transformada, de uma máquina-ato criativa. A arte poderia compor com o mundo um circuito destituído de origem ou destino, circuito em que o transformado não seria situável (“recuperável”) em um estado anterior à transformação. Segundo Nuno, a particularidade das obras estudadas em “No palácio de Moebius” é o fato de estas representarem seu próprio efeito (a falta de efeito): ao voltar-se para si, a obra toma como objeto um pós-obra, como se fosse condicionada pelo fato (que ela prevê, supõe, prepara) de que não haverá recepção. Vimos que tal círculo, sob o olhar mimético, deriva de (e exprime) certa realidade, a inexistência de “dimensão pública”. Já na outra perspectiva que o crítico permite vislumbrar, o mecanismo “narcísico” é caracterizável como uma peculiar conformação do retorno constitutivo da produção artística: nesse caso, a obra, reenviando a si própria – à sua construção, potencialmente infinita – qualquer sentido que tente apreendê-la, propõe a articulação obra-mundo como uma não-articulação, uma constante retração.

Segundo “No palácio de Moebius”, as obras de Graciliano são exemplos do mecanismo narcísico que reverte a ausência de uma dimensão pública consistente. Em seus traços gerais, a bibliografia do escritor apresentaria “uma luta entre repouso e atividade, entre ato e sono”; mais especificamente, uma oposição, insolúvel, entre “o analfabetismo (o sono, o descanso do que não tem nome) e a alfabetização (a ação que desperta perigosamente as coisas) [...]” (RAMOS, N., 2019, p. 52). Nessa luta, Graciliano descreveria a alfabetização como um dos instrumentos usados, historicamente, por uma minoria dominante contra uma maioria dominada. Por outro lado, percebemos que Nuno também insere na luta uma espécie de universalidade mítica, como se Graciliano apontasse para um analfabetismo pré-humano, para uma “coisidade” a-histórica, “um sossego anterior às palavras e aos nomes, um descanso de

coisas que não foram feitas por gente [...]” (RAMOS, N., 2019, p. 42).⁷⁸ De todo modo, a referida oposição teceria um círculo moebiusiano:

para o que nos interessa aqui, o importante é que o elemento propulsor, o próprio texto que se lê, venha embrenhado em seu contrário, o repouso analfabeto. Esse movimento em que a consciência histórica e política morde a cauda do próprio quietismo torna Graciliano um personagem decisivo no ciclo de Moebius que procuro descrever (RAMOS, N., 2019, p. 52).

Consideramos que, na maneira como Nuno descreve esse retorno da obra sobre si mesma – ou melhor, essa espécie de antiobra da obra, já que a escrita se voltaria para e contra si –, Graciliano não apenas sugeriria inexistir uma “dimensão pública consistente” (impedida por um espaço social fraturado entre dominantes e dominados), como também, paradoxalmente, julgaria indesejável a existência de um público leitor, a circulação de textos literários e de qualquer outro tipo de registro alfabético, já que o melhor, para além (ou aquém) do agir histórico-político, seria buscar a quietude analfabeta. Porém, pretendemos mostrar que o próprio ensaio de Nuno – cujos comentários também enfocam, especificamente, os livros *Vidas secas*, *Infância* e *São Bernardo* – expõe elementos capazes de problematizar essa hipótese.

O crítico, inicialmente, capta numa passagem de *Vidas secas* a figura geral da oposição entre o sossego analfabeto e o desassossego alfabetizado. No capítulo “Festa”, os dois irmãos observavam coisas classificadas na narrativa como “maravilhas”, “preciosidades”, as quais, “livres dos nomes” (ignorados pelos meninos), ficavam “distantes, misteriosas”: “Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem” (RAMOS, 1992c, p. 83-84). Diferentemente do que Nuno propõe, é questionável que esses termos indiquem “um sossego anterior às palavras e aos nomes, um descanso de coisas que não foram feitas por gente, oposto às forças imprevisíveis que essas coisas, quando nomeadas, despertam” (RAMOS, N., 2019, p. 42). Ao contrário, a cena pode sugerir que o perigo sustente-se em as coisas não terem nomes: “forças estranhas” seriam despertadas não pela nomeação, mas se as coisas fossem mexidas enquanto “livres dos nomes”; estes poderiam eliminar a distância e o mistério,

⁷⁸ Desse modo, Nuno aproxima-se do que é proposto, no ensaio “Visão de Graciliano Ramos”, por Otto Maria Carpeaux. Segundo Carpeaux, Graciliano conduz-se para uma “estabilidade do mundo primitivo”, oposta à agitação constituinte do mundo civilizado – ver nossos comentários na seção 2.2.

tornar as coisas manejáveis, sossegá-las. Os meninos guardam uma atitude de submissão, fetichismo, *como se* as coisas não tivessem sido feitas por gente. Esse como-se é tensionado no discurso indireto livre, que associa os objetos a certas instituições sociais: “preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas” (RAMOS, 1992c, p. 84). Assim, “por trás” das coisas, há não só o plano mítico no qual os meninos parecem instalá-las, mas também poderes terrenos que poderiam aproveitar essa reverência, permanecer intocados e ameaçadores como coisas não nomeadas. As “mesmas” coisas são situadas em diferentes perspectivas, entre despossuídos que veem (destituídos do poder de nomear) e possuidores que exibem. A ausência de nomes não exclui a nomeação: ambas são inter-relacionadas em um espaço social hierárquico.

Após atribuir à família de retirantes uma homogeneidade constante, mais ou menos feliz, perturbada somente por “forças externas”, Nuno acrescenta: “Tomando a obra de Graciliano como um todo, o principal instrumento dessa perturbação será, de modo geral, a educação, e a alfabetização em particular” (RAMOS, N., 2019, p. 45). Em *Vidas secas*, no entanto, além de haver uma educação intrafamiliar, iletrada, aparentemente destinada a preservar um *modus operandi* (ver o capítulo “Fabiano”), certo caso de alfabetização parece não oferecer perigo aos protagonistas ou a outros analfabetos: trata-se do modo como é caracterizado o personagem “Tomás da bolandeira”, “tão bom e tão lido”, distinto dos “outros brancos”, alguém “remediado”, “cortês” e que “não sabia mandar: pedia” (RAMOS, 1992c, p. 22).⁷⁹

Ao analisar *Infância e São Bernardo*, Nuno percebe que essas obras tematizam divergentes tipos de alfabetização, mas não considera que tal diversidade invalide a dicotomia analfabetismo/alfabetização proposta em “No palácio de Moebius”.

Em *Infância*, atravessa todo o livro uma luta entre um elemento dispersivo, um sono extenso, associativo e vago, espécie de leseira edênica, e um chamado à ordem, à lembrança (como o “onde está o cinturão?” com que o pai o espanca) [o crítico refere-se a espancamento sofrido pelo narrador-protagonista]. [...] A poesia sonolenta e dispersiva, anterior ao nome e à forma, como um arrasto horizontal que atravessa o livro, é antagonizada pela estrutura vertical, imposta pelos que podem, pelos que leem, pelos que sabem. Ao éden associativo do narrador de *Infância* (e da família de retirantes de *Vidas secas*) opõem-se a educação e o conhecimento, como principais

⁷⁹ Sobre Tomás da bolandeira, ver alguns comentários de Maria Izabel Brunacci, para quem esse personagem “se destaca por deter o poder da linguagem” e, “ao mesmo tempo, se recusa a exercer o papel de mando respaldado nesse poder” (BRUNACCI, 2008, p. 123). A autora explora a hipótese de Tomás da bolandeira figurar a posição de Graciliano quanto à literatura.

ferramentas do poder que têm alguns poucos sobre todos os demais (RAMOS, N., 2019, p. 46).

Todavia, assim como o suposto éden da família de *Vidas secas* é ameaçado por “forças estranhas” encerradas em coisas inominadas e composto por instituições dominantes, o “arrasto horizontal” do menino de *Infância* parece, ao menos parcialmente, uma extensão da “estrutura vertical” contra a qual lutaria. O trecho transcrito, como outras passagens do ensaio de Nuno, sugere uma confusão semântica entre o saber (ou conhecimento) em geral – inclusive, o saber nomes – e a alfabetização. À parte a possível confusão, visitemos um capítulo de *Infância*, “José da Luz”, que apresenta uma cena talvez correspondente ao que o crítico refere como “arrasto horizontal”. O narrador-protagonista, ainda analfabeto – as primeiras lições de alfabetização acontecem no capítulo subsequente, “Leitura” –, descreve o que chama de “castigo moderado”: algumas horas de confinamento na loja que pertencia à família:

Resignava-me, encolhido junto ao balcão, provisoriamente em segurança. [...] E esgueirava-me como um rato [...]. De fato as horas pingavam monótonas no espaço que me concediam, mas em qualquer parte a insipidez era a mesma. [...] Divagava imaginando o mundo coberto de homens e mulheres da altura de um polegar de criança. [...] Esse povo mirim falava baixinho, zumbindo como as abelhas. Nem palavras ásperas nem arranhões, cocorotes e puxões de orelha (RAMOS, 1992h, p. 89-90).

Essas e outras passagens do livro mostram que o “elemento dispersivo” permite uma segurança provisória, mais ou menos subalterna, que se afasta do “chamado à ordem” e deriva deste, em oposição e prosseguimento. Mesmo o mundo mirim imaginado reproduz, em alguma medida e às avessas, a sociedade vivida pelo personagem. Este não parece esquecer-se da ordem à qual se sujeita.

Em “Leitura”, a alfabetização é qualificada como uma “tarefa odiosa” à qual o garoto é condenado e que o impede de repetir as divagações antes experimentadas (RAMOS, 1992h, p. 96). Nuno reconhece que, posteriormente, surge no livro “uma força contrária – o encanto do menino que descobre a leitura”, mas tal força seria “essencialmente evasiva”:

se dá lenitivo, a leitura de romances não faz frente à opressão e à violência. A alfabetização é essencialmente uma arma do tirano, como o bordão e a palmatória. E se tantos narradores de Graciliano escrevem é ainda neste vetor de conforto, de analgésico, de acerto de

contas consigo – de intervalo, em suma, diante da violência do real (RAMOS, N., 2019, p. 47).

Quanto ao aspecto supostamente comum a todos os narradores-escritores criados por Graciliano – isto é, a função que seria cumprida, ou almejada, com a escrita –, o crítico não esclarece quais elementos o indicariam em cada caso – tarefa que talvez demandasse uma série de outros ensaios. Nuno não explica o que seria, num ato de leitura, *fazer frente* “à opressão e à violência”: seria eliminá-las? Por que não seria, também, abrir intervalos no espaço que elas prefeririam inteiriço? Por que, em Graciliano, a alfabetização se fundaria e unificaria na figura do tirano? A “força contrária” não evita essa unidade, expondo, no mínimo, uma ambivalência? Nessa “força contrária”, parece haver uma linha transgressora que se intensifica nos últimos capítulos de *Infância*, desdobrada em “novas ocupações” detestadas pela família do menino (RAMOS, 1992h, p. 230). Nuno cita que o personagem atrai-se “pela fábula, pelas histórias rocambolescas” (RAMOS, N., 2019, p. 47). Porém, as leituras indicadas na obra diversificam-se e, no penúltimo parágrafo, o narrador informa dedicar-se a “novelas russas” (RAMOS, 1992h, p. 247). Nas leituras, não parece haver rumo ou resultado previsíveis; nada evita que elas continuem a ampliar-se. A própria existência de *Infância* revela um devir da alfabetização, das leituras e escritas, um processo que se descola do tirano a ponto de este poder ser exposto/visto como opressor e violento.

Ao comentar *São Bernardo*, Nuno reconhece que a personagem Madalena tensiona o valor que, segundo o crítico, Graciliano atribui à alfabetização. Inicialmente, Nuno considera a linguagem de Madalena como análoga à operação nomeadora que, em *Vidas secas*, seria temida pelos dois irmãos, como se aquela linguagem, classificada pelo comentador como “improdutiva e ambivalente”, gerasse efeitos semelhantes aos obtidos pelos alfabetizados do mundo da família retirante (RAMOS, N., 2019, p. 48). Depois, o crítico indica que Madalena não é, exatamente, uma nomeadora; ao contrário, aponta que ela desestabiliza o regime nomeador (identificador e ordenador) adotado por Paulo Honório – ao menos, adotado pelo proprietário, especificação cuja importância foi ressaltada acima. Madalena faria as coisas-palavras fugirem ao código do fazendeiro:

A alfabetização de Madalena, avançada, ociosa e poética, é parente extrema da quietude analfabeta, corroendo por dentro o jogo minucioso das medidas, dos prós e dos contras que caracteriza a alfabetização de cadeia de Paulo Honório. É ela que desperta assim, às

avessas e paradoxalmente, as “forças que as coisas porventura carregassem” para o dono de São Bernardo. O semianalfabeto Paulo Honório está do bordão e a alfabetizada Madalena do lado da quietude. A literatura, assim, na versão Madalena, desperta o perigo dos nomes, mas para abrir um mundo novo de ambiguidades [...] (RAMOS, N., 2019, p. 50-51).

Desse modo, Nuno parece considerar que a estranha alfabetização de Madalena, ao invés de problematizar o par analfabetismo/alfabetização descrito pelo crítico, ratifica tal dicotomia e cabe no primeiro polo. Contraditoriamente, a ação corrosiva exercida por Madalena, seu modo de reativar (e desativar) as coisas, seria similar à reverência dos dois meninos de *Vidas secas*, para os quais as coisas devem ser temidas a distância; ou melhor, seria similar ao que a atitude desses meninos e, em geral, dos personagens analfabetos de Graciliano teria de uma quietude mítica, esta apartada do espaço social hierárquico no qual o analfabetismo submete-se ao “jogo das medidas”.

O excerto transcrito por último, juntamente com outras passagens do ensaio, indica que Nuno reproduz uma interpretação que já examinamos, frequente na fortuna crítica de Graciliano (particularmente, na tradição representacional): aquela segundo a qual Paulo Honório atém-se à identidade do proprietário, como se a escrita do relato não operasse uma ruptura na vida do protagonista.⁸⁰ Observemos que um perigo dos nomes é despertado, também, na literatura versão Paulo Honório – ou na versão Paulo Honório-Madalena –, embora não no fazendeiro localizado “do lado do bordão”. No narrador-personagem, há uma quebra no polo da alfabetização. O texto de Nuno, de fato, varia entre reconhecer essa quebra⁸¹ e afirmar um Paulo Honório unitário. Contudo, mesmo ao evidenciar a quebra, o comentador julga-a disparada por ação de Madalena, sem registrar que o próprio Paulo Honório – como Abel Baptista demonstra – instala em sua vida uma contradição, uma direção antipropriedade, não depois e por efeito de Madalena, mas *com* esta, quando passa a desejar a que se tornaria sua esposa.⁸²

⁸⁰ Por exemplo, ler o seguinte trecho de Nuno: “Há uma consciência literária no narrador [...] que chega às raias do inverossímil em pessoa tão bruta. O mundo para Paulo Honório (que aprendeu a ler na cadeia e de lá parece nunca ter saído) divide-se entre alfabetizados e analfabetos – ou, ao menos, entre aqueles que utilizam a literatura como evasão (romances) e os Terteões da vida, que a utilizam como instrumento de mando e de opressão” (RAMOS, N., 2019, p. 47-48). No nome “Terteão”, Nuno refere-se a um episódio do capítulo “Escola”, de *Infância*.

⁸¹ Por exemplo, no seguinte excerto: “Se, em sua primeira existência, Paulo Honório aprendeu a ler na cadeia ‘para não ser enganado’, agora escreve [...] para aprender a nascer” (RAMOS, N., 2019, p. 52).

⁸² Nuno acredita ocorrer uma “espécie de súbita reversão pós-Madalena [...]” (RAMOS, N., 2019, p. 51). Segundo ele, a mulher “inverte de uma só vez todo o jogo vital de seu marido”, introduzindo na vida deste “a antipropriedade e a antiprodutividade” – embora o crítico perceba em Paulo Honório um “apaixonar-se por” Madalena, algo que excede o ato de selecionar uma mãe para um futuro herdeiro (RAMOS, N., 2019, p. 48).

Não obstante classifique o ciumento como um “despossuído” (RAMOS, N., 2019, p. 48), o crítico reitera uma hipótese rechaçada por Abel Baptista, a de que “o ciúme constitui variante do sentimento de propriedade” e “surge desencadeado pela impossibilidade de Paulo Honório de manter sobre Madalena o mesmo domínio que mantém sobre a terra, os empregados e os amigos” (BAPTISTA, 2005, p. 114).⁸³ A ligação entre Nuno e a perspectiva representacional expressa-se, ainda, numa concepção mais abrangente: a ideia segundo a qual Graciliano retrataria, em suas obras, sua própria “consciência enojada”, desdobrada nas consciências apresentadas pelos narradores. Ao descrever certo processo que colocaria tal consciência “em contato com os seres e o mundo” inventariados nos textos,⁸⁴ Nuno avalia que, não fosse tal processo, “talvez toda a sua obra tivesse ficado paralisada por uma espécie de repugnância consigo e com o mundo” (RAMOS, N., 2019, p. 44).

A pretensa sucessão consciência/texto aparece, também, em comentários especificamente dirigidos a *São Bernardo*. O crítico cita e corrobora o binômio proposto, no ensaio “Ficção e confissão”, por Antonio Candido. A narração de Paulo Honório uniria “a *ficção*, vista como forma, com os recursos de quem aprendeu afinal, num sentido bastante pleno (e sofrido), a ler e escrever, e a *confissão* de quem teve acesso à vida antes e independentemente disso” (RAMOS, N., 2019, p. 51; grifos do autor). Voltamos, aí, ao campo da fotografia transfiguradora, a qual reproduziria algo, um conteúdo (uma “vida”), previamente acessado. O narrador teria vivido, ganhado consciência (após a dura lição provida por Madalena) e, afinal, exposto em seu escrito a vida e a consciência – uma consciência una, “arrasada, que formaliza e impulsiona o texto que lemos” (RAMOS, N., 2019, p. 52).

Em Graciliano, a alfabetização e a educação são tematizadas e valoradas de maneiras diferentes, em uma variação que não se encaixa na dualidade alfabetização/analfabetismo proposta em “No palácio de Moebius”. Ademais, consideramos problemática a ideia de que o autor figure um quietismo mítico, um

⁸³ Para Nuno, o ciúme tem motivação linguística: “Todo o ciúme de Paulo Honório tem por matriz a tentativa desesperada de ler, de compreender o que Madalena escreve [...]. [...] mesmo em terreno conhecido [isto é, ao usar vocabulário familiar ao fazendeiro], o que Madalena dizia acenava à possibilidade de um mundo distante da produtividade, da propriedade, da reprimenda do relógio. [...] Ela abre o possível do mundo muito além da força de vontade férrea de Paulo Honório, multiplicando-o, não tanto com o desejo que desperta, mas com a ambivalência e a improdutividade, com a ‘falta de medida’ que imprime a tudo aquilo em que toca” (RAMOS, N., 2019, p. 48-49). Ressaltemos que, para sustentar a existência da matriz verbal, Nuno cita trechos de *São Bernardo* posteriores ao surgimento do ciúme – surgimento que Abel Baptista (2005, p. 114-118) localiza e examina minuciosamente, e que é, na obra de Graciliano, explicitamente enunciado por Paulo Honório no capítulo 24.

⁸⁴ A descrição do referido processo está em Nuno Ramos, 2019, p. 43-45.

repouso não situado social e historicamente. Quanto a *Vidas secas*, por exemplo, cremos ter mostrado que as coisas “não feitas por gente” não se reduzem a um “sossego anterior às palavras e aos nomes”.⁸⁵ Na opinião de Nuno, Graciliano faz parte de um grupo de artistas “desconfiados da potência da linguagem que utilizam”, “atraídos pelo silêncio de seus quartos vazios”; artistas que duvidam do valor não apenas de suas obras, como também da ação em geral (RAMOS, N., 2019, p. 60). Tendo em vista os objetivos da nossa pesquisa, planejamos apontar que Graciliano, recorrentemente, tematiza um conflito não entre noções supostamente universais de repouso e atividade, mas sim entre vários tipos de prática escritural e de modos como esta, em certo contexto, pode atuar como produtora de espaço.

Na dissertação de mestrado *Quadros graciliânicos: sobre a atribuição de “efeito de real”, “ilusão referencial” e colaboracionismo estadonovista a Graciliano Ramos*, Thayane Verçosa da Silva (2020) tem como objeto principal a série de 25 textos publicada pelo autor, entre 1941 e 1944, em “Quadros e Costumes do Nordeste”, seção de um periódico ligado ao governo Vargas, *Cultura Política*.⁸⁶ O principal objetivo da pesquisa é indagar uma hipótese defendida por Thiago Mio Salla (2016): a de que a colaboração de Graciliano seria composta de procedimentos textuais indicativos da pretensão de ser um retrato fiel, transparente, das realidades tematizadas nos textos; desse modo, estes produziriam um “efeito de real” e uma “ilusão referencial”, adequando-se ao enquadramento discursivo expresso em paratextos da publicação varguista.⁸⁷ Silva (2016, p. 16) percebe que, apesar das supostas novidades metodológicas e críticas atribuídas por comentadores ao livro de Salla, este, ao descrever a poética de Graciliano como realista, reproduz “uma espécie de senso

⁸⁵ Já em outro livro, *Viagem*, Graciliano visita a Geórgia e elogia a alfabetização, a educação, desprezando o analfabetismo, este referido como elemento de uma condição social degradante: “Lembrava-me dos analfabetos da minha pobre terra, dos pequenos vagabundos famintos que circulam nas ruas quase nus, a mendigar” (RAMOS, 1992i, p. 106); “A gente [no Brasil] é na maioria analfabeta e pobre. As nossas edições normais orçam por um milheiro, e há probabilidades escassas de reedição. Por aí se via que o Brasil, com referência às letras, estava cento e trinta vezes abaixo da Geórgia. Não merecíamos felicitações [...]” (RAMOS, 1992i, p. 171).

⁸⁶ Dentre os 25 textos, 23 foram republicados em *Viventes das Alagoas* (1962), enquanto os dois restantes (“A viúva Lacerda” e “Booker Washington”) foram recolhidos em *Linhas tortas* (1962). No periódico varguista, os textos foram especificados não com os títulos constantes nos dois livros póstumos, mas sim com o nome da seção e uma indicação, em algarismos romanos, da ordem cronológica de cada texto na série: por exemplo, “Quadros e Costumes do Nordeste I” (depois nomeado “Carnaval”), “Quadros e Costumes do Nordeste II” (depois “D. Mária Amália”) etc.

⁸⁷ Tais paratextos teriam como principal meta “fazer com que os escritos graciliânicos fossem lidos como retratos, como representações realistas da região onde nasceu e viveu por muitos anos” (SILVA, 2020, p. 172).

comum na historiografia da literatura brasileira e na maior parte da crítica” relativa às obras do escritor.

De acordo com Silva, Salla não precisa o sentido atribuído às expressões “efeito de real” e “ilusão referencial”, embora sugira, indiretamente, ter como referência o modo como Roland Barthes define tais conceitos (ver SILVA, 2020, p. 17-18). Com base em ensaios nos quais Barthes desenvolve os referidos termos, a autora constata que estes são, em Salla, usados em contradição com a proposta barthesiana: “Salla atribui o efeito de real e a ilusão referencial à contribuição graciliânica ao periódico varguista em vista de aspectos discursivos que antes repelem do que confirmam esta atribuição [...]” (SILVA, 2020, p. 13).⁸⁸ Ao realizar, também, uma leitura cerrada dos 25 textos publicados em *Cultura Política*, a autora conclui que estes não exibem os elementos – notadamente, a ausência de marcas que remetam ao emissor do enunciado – que, de acordo com o pensador francês, configuram o “efeito de real”.⁸⁹ Desse modo, Silva pensa que, em vez de Graciliano ajustar-se ao realismo declarado por *Cultura Política*, é a leitura feita por Salla que “endossa e reproduz o desejado pelo periódico varguista” (SILVA, 2020, p. 172).

Na minuciosa discussão sobre os textos do escritor alagoano, alguns dos comentários de Silva desconsideram possíveis ambiguidades e nuances. A análise sobre “D. Maria Amália”, por exemplo, avalia que o texto não tem “nenhum tom moralizante ou crítico em relação às práticas políticas mencionadas [...], as atitudes de d. Maria Amália não são condenadas, nem julgadas, de modo que sua ascensão acontece naturalmente” (SILVA, 2020, p. 58). Porém, vários trechos de Graciliano tornam questionável essa afirmação; citemos um:

Quando a malandragem e o parasitismo, embrulhados em boa sintaxe e enfeitados de retórica, mostravam a cauda numa coluna de jornal ou nas declamações excessivas dum discurso, S. Exa. [trata-se de uma referência ao personagem “Governador”] franzia a testa e queixava-se de D. Maria Amália (RAMOS, 1992g, p. 27).

⁸⁸ Segundo Silva, alguns comentários de Salla apresentam outros tipos de contradição (ver SILVA, 2020, p. 19-20).

⁸⁹ “Como em todos os ‘Quadros e Costumes do Nordeste’ podemos perceber diferentes elementos que se relacionam à voz do locutor principal, bem como tecer considerações sobre essa vocalidade, é evidente que eles não foram configurados com vistas a tentar disfarçar a sua voz enunciativa; logo, não foram elaborados com vistas à produção do ‘efeito de real’. Nesse sentido, percebemos que a ‘ilusão referencial’ não é o imaginário da escrita de Graciliano Ramos em seus ‘Quadros e Costumes do Nordeste’ [...]” (SILVA, 2020, p. 151).

Não nos parece haver algo que, quanto a esse trecho, descarte sentidos críticos de palavras como “malandragem” e “parasitismo”.⁹⁰ Já na discussão sobre o texto “Ciríaco”, Silva tenta caracterizar a perspectiva do narrador no que concerne ao personagem-título, mas algumas observações da autora deveriam ser matizadas. Por exemplo, ela considera que o narrador, descrevendo a linguagem de Ciríaco, “apenas constata e menciona as dificuldades de comunicação da personagem, sem emitir nenhum tipo de juízo quanto a isso [...]” (SILVA, 2020, p. 68). Não fica claro por que inexistiria juízo em qualificações como as seguintes, transcritas na dissertação: “Disponha de um vocabulário escasso e falava aos arrancos, misturando assuntos, deixando as frases incompletas [...]”; “Nessa linguagem capenga, feita de avanços, recuos e perífrases [...]” (RAMOS, 1992g, p. 39-40). As conclusões gerais da dissertação – aquelas referentes a Salla e ao conjunto dos “Quadros e Costumes do Nordeste” – não são prejudicadas pelos nossos questionamentos: nestes, as perspectivas narrativas presentes em Graciliano mostram-se ainda mais complexas, irredutíveis à hipótese segundo a qual os textos pretenderiam uma reprodução imediata (“objetiva”) das realidades tematizadas.

A pesquisa de Thayane Silva apresenta, ainda, um objetivo complementar: analisar os modos como Graciliano, em comentários metacomposicionais inseridos em cartas e entrevistas, avalia suas próprias obras e configura o tipo de produção escritural buscado em sua atividade. Por um lado, a autora percebe que, em alguns dos textos analisados, a escrita realista, pretensamente capaz de expor o real, é apontada como o tipo de produção almejado e mais valorizado, classificado como “verdadeiro”, “simples” e “sincero”. Em vista de tal parâmetro, as opiniões de Graciliano sobre sua própria obra variariam entre os polos da “euforia” e da “disforia” (variação que Silva declara ter sido notada, primeiramente, em estudo de Letícia Malard sobre o escritor):

Vimos que quando considera que logrou executar seu programa realista, através de elementos diversos, Graciliano Ramos age de maneira eufórica, se colocando, muitas vezes, como superior a outras formas de produção e a diferentes escritores [...]. Quando, porém, considera que fracassou na tentativa de executar o mencionado projeto, ele adota uma retórica autodepreciativa para tratar de sua produção e de si mesmo enquanto escritor (SILVA, 2020, p. 173-174).

⁹⁰ A própria pesquisadora, num artigo que parece ser uma versão anterior de partes da dissertação, considera haver, nesse e noutros trechos de “D. Maria Amália”, indicações de a personagem ser julgada pelo narrador (ver SILVA, 2019, p. 193-194).

Por outro lado, algumas cartas e entrevistas negariam o projeto realista: segundo Silva (2020, p. 174), Graciliano reconhece a “impossibilidade de representação do Outro enquanto tal, sem que algo daquele que narra se projete no ser narrado”. Nos textos examinados, surgiriam, assim, “dois enunciadores incompatíveis entre si”, os quais a comentadora chama “realista” e “subjetivista” (SILVA, 2020, p. 174). Em referência ao modo como Oswald Ducrot entende a ironia, a dissertação conclui que Graciliano configura um “realismo irônico”, “na medida em que se defende um projeto no qual rigorosamente não se crê, [...] mas do qual não se quer abrir mão” (SILVA, 2020, p. 170).

Não obstante o mérito em identificar discrepâncias nas formas como Graciliano tematiza o texto realista, o quadro apresentado por Silva não alcança a complexidade com que o autor aborda tanto os traços gerais dessa categoria de escrita quanto sua própria atividade escritural. As dicotomias euforia/disforia e realismo/subjetivismo – par este associado à dualidade entre “representação do Outro” e projeção de si mesmo – são insuficientes para os posicionamentos de Graciliano. Podemos considerar que o escritor não organiza, exatamente, um *programa* realista, ou que este parâmetro, mesmo quando aceito, é variável. Em diversos textos, Graciliano defende que a literatura em geral mimetize realidades observadas, mas ele atribui ao observado – e à relação entre este e a imaginação – configurações várias.⁹¹ Assim como não há um parâmetro uniforme, a maneira como Graciliano avalia suas próprias obras é mais matizada, às vezes ambígua, não delimitável à oposição euforia/disforia. Ademais, no par realismo/subjetivismo, Silva parece reduzir ao horizonte tradicional da representação o questionamento composto por Graciliano, já que projetar a si mesmo também é reproduzir uma realidade extratextual – nesse aspecto, não há oposição entre os polos “realista” e “subjetivista”, baseados numa discussão sobre qual classe de dado seria retratada ou retratável. Porém, além de deixar ver alguma imprecisão quanto ao que seria o “si mesmo”,⁹² o autor apresenta a ideia de que a escrita (ao menos, a literária) não seja nem representação do Outro nem do si-mesmo, mas sim uma operação imaginativa, um processamento que escapa a algum projeto representacional. O escritor

⁹¹ Ver a seção 4.3 da presente tese.

⁹² A esse respeito, ver na seção 2.2 nossos comentários ao ensaio-entrevista de Homero Senna, bem como a seção 4.3 da nossa tese. Ao examinar respostas de Graciliano a Senna, Thayane Silva (2020, p. 167) considera – diferentemente do que pensamos – que o escritor apenas afirma o suposto caráter autobiográfico de suas próprias obras.

explora, ainda, o problema da leitura, ou dos modos como suas obras eram e poderiam ser lidas, modos que fazem o texto afastar-se de algum si-mesmo do autor.⁹³

Talvez as limitações do quadro proposto por Silva decorram, em alguma medida, do fato de essa parte da dissertação analisar somente escritos coligidos em três livros póstumos: *Cartas* (1980), *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008) e *Conversas* (2014). Porém, mesmo quanto aos textos analisados, a pesquisadora desconsidera imprecisões e aparentes ironias. O que Silva chama “*ethos* eufórico” é, primeiramente, caracterizado por meio de uma carta remetida por Graciliano, em outubro de 1930, à esposa, Heloísa; mais especificamente, por meio do seguinte excerto: “mandei ontem ao Rômulo cinco capítulos dessa obra-prima [*Caetés*] que vai revolucionar o país. Isso é que vai ser uma revolução dos mil diabos, v. há de ver. As outras são revoluções de bobagem” (RAMOS, 1992b, p. 115). Embora Silva (2020, p. 160) veja o trecho configurar “a autoimagem de um ótimo escritor [...]”, o missivista parece irônico, tendo-se em conta o modo como o romance *Caetés* é comentado noutras cartas de 1930 e de 1931⁹⁴ (algumas destas são citadas, inclusive, em páginas anteriores da dissertação ora examinada) – também quanto a outros temas, a ironia é frequente em *Cartas*.

Silva cita, posteriormente, uma carta (setembro de 1932) que indicaria a (suposta) euforia como provocada pelo (auto)julgamento segundo o qual Graciliano teria conseguido cumprir o projeto realista. Eis o trecho transcrito, referente a *São Bernardo*: “Vai sair uma obra-prima em língua de sertanejo, cheia de termos descabelados” (RAMOS, 1992b, p. 125). A pesquisadora não informa que, logo em seguida, a “obra-prima” é posta sob suspeita (para dizer o mínimo): “O pior é que de cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo” (RAMOS, 1992b, p. 125). Ademais, é questionável que o uso de uma “língua de sertanejo” abranja, por si só, um programa realista.

⁹³ Os tópicos resumidos nesse parágrafo, indicativos da complexidade do pensamento de Graciliano sobre a escrita, serão retomados no capítulo 4 da presente tese, no qual pretendemos demonstrar a validade dessas nossas observações.

⁹⁴ Numa carta de setembro de 1930, também a Heloísa, Graciliano refere-se a peças de propaganda relativas à futura publicação de *Caetés*: “Há de ter graça, no fim, quando compreenderem que o livro não presta para nada” (RAMOS, 1992b, p. 111). Noutra carta, posterior, mas do mesmo mês, “[o]s *Caetés* vão indo, assim, assim” (RAMOS, 1992b, p. 112). Já em abril de 1931: “eles [os editores que se tinham comprometido a publicar *Caetés*] imaginaram que aquilo era realmente um romance e começaram a elogiar-lo antes de tempo. Quando viram que se tinham enganado, tiveram acanhamento de desdizer-se. Compreendo perfeitamente a situação deles [...]” (RAMOS, 1992b, p. 118).

Segundo Silva, outras cartas sobre *São Bernardo* sustentam com a mesma justificativa uma autoavaliação eufórica. Em um texto enviado a Heloísa em novembro de 1931, Graciliano escreve que o romance

está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros de gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. [...] Sendo publicada [a obra], servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? (RAMOS, 1992b, p. 135).

A pesquisadora avalia que Graciliano, eufórico diante do “emprego realista de uma linguagem tipicamente nordestina”, mostra-se “ambicioso a ponto de incluir a ‘fixação da língua nacional’” (SILVA, 2020, p. 162). Contudo, logo em seguida (em trecho não citado pela comentadora), o autor parece rejeitar (ou enfraquecer) alguma euforia, ironizando a conjectura quanto a se tornar um clássico:

Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. Está aí uma página [refere-se à carta] cheia de *S. Bernardo*, Ló [apelido de Heloísa]. É uma desgraça, não é? Tanta letra e tanto tempo para encher linguíça! Mas isso prova que a minha atenção está virada para os meus bonecos [...] (RAMOS, 1992b, p. 135).

Ao chamar os personagens de “bonecos” – noutra carta, Paulo Honório surge como “um tipo bem arranjado” (RAMOS, 1992b, p. 128) –, o escritor sugere uma artificialidade que afasta o programa realista descrito por Silva. O tema do artifício, da ficcionalidade, reaparece em cartas que, ao comentarem “Baleia” e outros capítulos de *Vidas secas*, colocam em dúvida a existência de modelos reais; por exemplo, vejamos o seguinte trecho: “procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será mesmo que há alma em cachorro?” (RAMOS, 1992b, p. 201). Em tais cartas, segundo Silva (2020, p. 165), “a tentativa de expressar adequadamente o pensamento das personagens deriva de seu projeto de escrita realista, uma vez que planeja tratar de maneira verossímil o interior das figuras, de modo que o pensamento delas seja condizente com a realidade vivida”. Nesse caso, no entanto, Graciliano não refere um “pensamento das personagens” como dado extratextual a ser mimetizado: mesmo em relação à família de retirantes, também classificados como “bichos” (ver RAMOS, 2008, p. 57), alguma

“alma” parece inapreensível. A “adivinhação” procurada mistura real e imaginário. A pesquisadora cita o “verossímil”, atributo “condizente” com o vivido, mas parece não perceber que o escritor, realçando, implicitamente, uma distinção entre o verossímil e o verídico, afasta-se do que seria a busca realista – “cujo principal objetivo é representar o outro em si mesmo, reproduzindo a integralidade daquele ser [...]” (SILVA, 2020, p. 165). Em comparação com o registro da “língua de sertanejo” em *S. Bernardo* – registro que, aliás, pode não constituir mera reprodução –, (tentar) ver e tornar visível uma “alma” incerta constitui outra espécie de operação.⁹⁵

2.7 Entre várias críticas, nossa concepção de (meta)crítica

Ao descrever a dualidade constitutiva da literatura, Abel Baptista recorre às noções de “dentro” e “fora”: segundo esse autor, a literatura volta-se para preocupações peculiares à construção textual e, também, dirige-se ao “exterior em que tal especificidade se dissolve” (BAPTISTA, 2005, p. 101). Porém, como o próprio crítico sugere em sua definição do “livro agreste”, o “mundo” focalizado por um texto literário ocupa posição ambígua, dentro e fora, nem dentro nem fora, pois é demarcado no ato escritural e enquanto alvo da escrita, configura o texto e é neste configurado. Então, o “extratextual”, expressão que usamos algumas vezes, não deve designar algo que estaria simplesmente fora do texto. Ademais, o “mundo” inclui a “especificidade” literária – como quer que seja concebida –, já que escritos anteriores participam dos campos de referência “comentados” no texto atual. Em todo caso, pode-se considerar uma tensão, na operação literária, entre as construções (literárias ou não) a que esta remete – (re)feitas e desfeitas pela remissão – e a nova construção.

Na tradição representacional, os trabalhos críticos mais complexos observam a dualidade entre a (nova) construção literária e o “mundo”. Vimos como Antonio Candido e outros pesquisadores propõem que a dimensão “temática” seja observada em conjunto com a “fatura”. Esta envolveria numa nova forma os dados representados, isto é, produziria um novo modo de recuperar elementos separáveis do texto. No olhar mimético, a tensão caracterizada por Baptista surge domada: não há correlação entre incompatíveis, mas sim – ao menos, se a escrita for bem-sucedida, for bastante “expressiva” – cessar-fogo, acomodação, coerência, solução. A arte deve tornar mais

⁹⁵ O capítulo 4 da presente tese retomará textos de Graciliano que comentamos nessa discussão sobre a dissertação de Thayane Silva.

apurada (abrangente, precisa, convincente, veraz) a representação. Tal perspectiva elege “uma ideia de arte na qual a afirmatividade se ergue em detrimento da negatividade, ou, dito de outra maneira, uma ideia de arte na qual a negatividade é domesticada, tomada como instrumental por desígnios afirmativos” (BRANDÃO, 2013, p. 30).

Talvez a atenção à “fatura” sempre sugira, em graus variados, uma defasagem entre texto e mundo, um embaraço ao documento, ainda que a sugestão seja calada pelo texto crítico. Alguns trabalhos, em que pese aceitem o olhar representacional, vislumbram uma potência disruptiva e, assim, mais ou menos “falham” na preservação da referida compatibilidade. Classificar um trabalho crítico como pertencente a uma ou outra perspectiva analítica pode ser um procedimento redutor, se se desconsiderar que um texto pode apresentar pressupostos teóricos e metodológicos divergentes e, até, contraditórios – divergências que o texto analisado pode reconhecer explicitamente, num gesto de autocrítica (ou metacrítica), ou ignorar. Buscamos indicar a presença, em certos estudos, desse tipo de diversidade, finalidade que exigiu exames pormenorizados.

Abordagens não-representacionais, como as entendemos, buscam preservar a tensão, na escrita literária, entre a presença de realidades – do que é percebido como tal – e a anulação da mesma presença. Não se trata nem de um percurso circular em que o texto “retorna” à realidade, o ficcional sendo referencial, ainda que a referencialidade se mostre “transfigurada”, “disfarçada”; nem da pretensão de ater-se ao “texto em si mesmo”, a qual pode ignorar – ou reputar irrelevante – a discussão sobre diferenças entre propostas fictícias e não-fictícias, ou entre modos de ficcionalidade. O espaço real não é justaposto ao textual, como se aquele contivesse sua própria determinação e a doasse ao aparato sensível-intelectual do escritor, de modo que este compusesse certa manipulação “subjéctiva” do dado “objectivo”. Tampouco a escrita se isola, como se o escritor assumisse uma agência sobre-humana e não lidasse com limitações e potencialidades inerentemente históricas.

Se a criação literária não tem como fundamento o real – se o que se percebe como real não fornece a chave para se obter o “sentido” do texto –, a atividade crítica não dispõe de instrumentos de leitura pacificamente confiáveis, isto é, que sejam autorizados por uma realidade conhecida e, pois, a esta possam restituir a obra lida. A crítica não se produz senão explicitando e pesando suas premissas, avaliando as limitações destas, questionando a si, ciente da sua precariedade, do seu “fracasso”, condição para que exerça sua própria criatividade. Usa suas referências para ativar o texto lido – para conseguir lê-lo, para torná-lo legível – e, ao mesmo tempo, leva o texto

a questioná-las, num ziguezague sem ponto de partida nem de chegada. Não cessa de reenviar(-se) ao texto lido e de conduzi-lo para “longe”, de engajá-lo em novas relações de sentido, em articulações e desarticulações – operações que se supõem reciprocamente. Como registra Baptista (2005, p. 205), “só há conclusões provisórias” e “a leitura dos textos estará sempre por fazer: a medida do sucesso, neste caso, está na capacidade para a fazer recomeçar”.

3 O ESPAÇO COMO CRIAÇÃO, ENTRE (RE)DETERMINAÇÕES E RUPTURAS

Nossa pesquisa supõe, metodologicamente, uma reflexão sobre o que seria “produzir espaço”. Como buscamos mostrar no capítulo 2 desta tese, uma parte da fortuna crítica dedicada a Graciliano Ramos identifica “produzir” (literatura) com “retratar”, “reproduzir” (realidades), ainda que a equiparação apresente matizes – entre estes, a ideia de que uma reprodução exata é obtida somente se o escritor conceber uma forma esteticamente adequada ao dado-alvo, ou seja, uma forma que revele, atualize, uma possibilidade constante do objeto-tema. De todo modo, o sentido de uma obra subordina-se a uma entidade superior, àquilo que as convenções referenciais aceitas – implícita ou explicitamente – pela operação de leitura definem como mundo real.

Queremos explorar a hipótese de o ato de produzir, de criar, não se identificar com reproduzir – exploração presente, com feições diversas, noutros estudos sobre Graciliano, como indicamos no capítulo 2. Não vemos justificativa para que uma ou outra maneira de demarcar o mundo (e de definir elementos deste) se assuma como fundada no real “em si mesmo” e, pois, como tendo validade universal. Em outras palavras, não propomos totalizar e essencializar realidades, não compreendemos determinações atuais como limitação do possível e, logo, como aquilo de que se deduziriam (e a que retornariam) as possibilidades – sejam estas escriturais ou não.

Nossas premissas teórico-críticas – que começaram a ser explicadas no capítulo anterior e se desenvolverão ao longo de toda a tese – constroem-se em diálogo com os teóricos abordados no presente capítulo, principalmente com Wolfgang Iser, Cornelius Castoriadis, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esse diálogo libera virtualidades que, evitadas pela perspectiva mimética, nos ajudarão a indagar o modo como Graciliano atribui à escrita literária uma produtividade não derivada (nem isolável) de produtos extratextuais; uma criatividade inscrita e suspensa, pois não vive sem a experiência de leitura. Tencionamos esclarecer, além de outros aspectos, o que entendemos por “tema explícito”, no que tange ao fato de nosso *corpus* serem textos do autor que tematizam explicitamente a operação escritural.⁹⁶

⁹⁶ Como informa a Introdução da tese, os escritos a serem estudados no capítulo 4 fazem parte de cinco livros: *Cartas*; *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*, *Benjamín de Garay e Raúl Navarro*; *Linhas tortas*; *Viventes das Alagoas*; e *Garranchos*.

Nos trabalhos teóricos que serão comentados, Iser, Castoriadis, Deleuze e Guattari caracterizam suas propostas ao contrastá-las com certos sistemas referenciais, tradições de pensamento às quais podemos associar o que descrevemos como olhar mimético ou representacional. Entre as premissas rejeitadas por Iser, está a habitual oposição entre realidade e ficção, dicotomia que precisa ser sustentada para que se julgue possível identificar, num texto classificado como fictício, elementos equivalentes a predeterminações reais, como se estas constituíssem, “em última instância”, a substância a ser recuperada sob a “refração” ficcional. Castoriadis questiona o que chama “pensamento greco-ocidental” (*Greco-Western thinking*), especialmente o que esse teórico aponta como a tese lógico-ontológica central de tal instituição:

ser é ser algo determinado (*einai ti*), dizer é dizer algo determinado (*ti legein*). E, é claro, dizer a verdade é determinar o dizer e o dito por meio das determinações do ser ou é determinar o ser mediante as determinações do dizer, e, finalmente, é observar que ambas as opções são uma só e a mesma (CASTORIADIS, 2005, p. 221).⁹⁷

Esse modo de considerar a linguagem e a realidade, nota Castoriadis, tornou-se dominante ou até pretensamente autoevidente, a ponto de subvalorizar ou excluir outras dimensões da significação e do real. O teórico salienta que, na tese hegemônica, a diferença é colocada sob o ponto de vista da identidade: diferenças seriam aparências de um mesmo determinado ao qual pertenceriam, já que não haveria senão determinados e o determinado. O múltiplo, portanto, sempre se subordinaria ao uno – postulação que abrange aspectos metafísicos (cf. CASTORIADIS, 2005, p. 183). Essa maneira de tratar o múltiplo é discutida, também, por Deleuze e Guattari, segundo os quais ela pratica um dos polos em que se percebe-constrói a realidade, enquanto outro polo permite que se componha uma “teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 10). Ressaltemos que a perspectiva representacional pressupõe a ligação semântica entre o dito-escrito e o dado determinado – ainda que o vínculo se exponha “distorcido” ou “indireto”, seja porque um material verbal, qualificado ou não como ficcional, não ajustaria a forma ao tema (desajuste às vezes atribuído a entes reais, como se indicou no capítulo anterior), seja por causa da própria “refração” ficcional. A “diferença” escrita é

⁹⁷ Os trechos extraídos dessa edição foram traduzidos por nós. No original: “being is being something determined (*einai ti*), speaking is saying something determined (*ti legein*). And, of course, speaking the truth is determining speaking and what is said by the determinations of being or else determining being by the determinations of speaking, and, finally, observing that both are but one and the same”.

remetida à identidade extraescrita, de modo que esta possa ser objeto – e/ou fonte – de inúmeras “variações” mais ou menos adequadas.

Para se compreenderem certas determinações concebidas pelos teóricos citados, é necessário superar as modalidades de pensamento que eles criticam. “Esses quadros [mentais] mudam, e com eles as possibilidades de pensamento; muda a ideia do que é pensar, e do que é pensável; muda a ideia de quadro junto com o quadro de ideias”, observa Viveiros de Castro (2015, p. 114-115), em comentário que, dirigido ao livro *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari, é extensível a Iser e Castoriadis. Ao ultrapassarem as premissas gerais dos modelos particularmente criticados, os sistemas conceituais propostos pelos quatro autores não se pretendem basear em entidades (pre)definidas. Descrevem-se processos infinitamente (auto)mutáveis, que efetuam uma constante transgressão de fronteiras, de sentidos existentes, e que se formam em mútua contextualização com as fronteiras superadas. Embora essencialmente históricos, tais processos não podem corresponder a algo determinado, sendo, eles próprios – não obstante disruptivos –, construtores do significado que se atribua ao “histórico” e de qualquer outra determinação. Trata-se, logo, de produções perceptíveis apenas relacional e provisoriamente, componentes do ato de percebê-las e (re)compostas ao serem percebidas. Não se pode falar *sobre* estas – isto é, “exteriormente” a elas –, não há perspectiva que as transcenda: a cada vez, o “objeto” de investigação mapeado e o mapeamento – para retomarmos a relação mapa-território usada por Iser (1993, p. 148) – surgem conjunta e inseparavelmente, sem se unificarem. Ao pensar a ficção, Iser ativa a interação que a constitui, entre os elementos denominados *fictício*, *imaginário* e *real*. Castoriadis, ao caracterizar o *sócio-histórico*, desenvolve um dos momentos pelos quais este não cessa de se (re)fazer. Ao mapearem o *rizoma*, Deleuze e Guattari fabricam individuações rizomáticas singulares. As três teorizações são, assumidamente, destituídas de fundamento prévio e, pois, inconclusas, abertas a (re)criações imprevisíveis.

Avaliamos tais propostas teóricas como generalizações aceitáveis, no que recordamos palavras de Iser:

o aceitável enquanto conceito explicativo ainda não é a realidade pela qual são frequentemente tomadas várias explicações bem-sucedidas. Sempre que isso ocorre, o resultado é a reificação, o que torna o autocontrole dessas atividades explicativas ainda mais pertinente, de modo que o seu caráter fundamentalmente heurístico nunca seja eclipsado (ISER, 1999d, p. 151).

Os autores fornecem orientações para que problemas de caráter mais ou menos geral (ou generalizável) sejam concebidos e analisados, orientações que podem ser reobservadas, remanejadas, em relação a circunscrições particulares (por exemplo, textos de Graciliano). Tais teorizações são aproximáveis entre si, não porque suas diferenças sejam redutíveis a uma identidade e, assim, possam ser conduzidas a dizerem uma mesma coisa, mas porque entre essas pesquisas, de uma a outra – bem como entre passagens do “mesmo” autor, da “mesma” teorização –, podem-se criar linhas de variação, de (re)elaboração, respeitantes a determinadas ideias-questões. Estas, fixáveis apenas relativa e temporariamente (como toda semantização, aliás), modificam-se à medida que se deslocam nas linhas, de uma perspectiva a outra.

Quanto aos propósitos da presente tese, consideramos central a linha acima esboçada, na qual a criação desdobra-se em processos descritos como transformações não-originadas, como causações não-causais, que desfazem (deslimitam) seus “pontos de partida” e seus “resultados”. Nesses processos, coexistem e interagem manutenção e ruptura, aniquilamento e construção: quando se estabiliza, a determinação resolve diferenças insolúveis, emergentes nos e entre os elementos determinados lançados em contínua indeterminação, ou, mais precisamente, postos em interminável variação, em decomposição-recomposição. Ao atualizar um virtual que não pode basear-se em elementos determinados, a determinação, a realidade, não elimina sua própria inautenticidade, mesmo que suponha encerrar o possível. As três teorizações indagam modos pelos quais a referida inautenticidade é explicitada (explorada, experimentada) ou ocultada; em outros termos, indagam várias modalidades de criação, sejam estas conceituadas como ficções, significações sócio-históricas ou fluxos e formações rizomáticos.

A aproximação entre os teóricos comentados pode ganhar inúmeras configurações textuais. Optamos por estendê-los em duas seções principais. A 3.1 dedica-se a *Mil platôs*, além de apresentar – sobretudo nos parágrafos iniciais – concepções que, condutoras da nossa pesquisa, não são atribuídas especificamente ao livro designado (embora se conciliem com este). Já a 3.2 aborda Iser, Castoriadis e, menos extensamente, Jean-Paul Sartre. Com tal bipartição, intentamos sublinhar que os três últimos autores devotam especial atenção ao conceito de *imaginário*. Na obra de Deleuze e Guattari, este termo (em francês, *imaginaire*) – assim como “imaginação” (*imagination*) e “imaginar” (*imaginer*) – não é examinado; ele aponta ou insinua, quase

sempre, uma significação costumeira: situado como “interior”, o imaginário, ou imaginado, é oposto ao real, à ação concreta, ao mundo sensível. As criações – isto é, a constante e deslimitada (auto)produção de multiplicidades –, dizem os autores, são reais, não algo “imaginário”, “fantasioso”, separado dos atos em que o mundo, “realmente”, “concretamente”, é produzido, ao contrário de como as categorizam os modelos pretensamente definidores do real “em si mesmo”.⁹⁸ Às vezes, aliás, a habitual noção do “imaginar” é voltada contra esses modelos, ao se afirmar que eles tentam (pre)estabelecer o real segundo suas próprias “imaginações”.⁹⁹

Em *Mil platôs*, algumas menções à “imaginação” sugerem, ainda, que ela participa de criações, inclusive da formulação de novos pensamentos.¹⁰⁰ No entanto, tais excertos não mudam o que dissemos acima: o conceito do imaginário não é diretamente discutido no argumento deleuze-guattariano. Por outro lado, como planejamos mostrar, Iser e Castoriadis possibilitam que esse conceito – particularmente, a maneira como o imaginário manifesta-se em composições sócio-históricas, em ficcionalizações – se avizinha da realização rizomática (d)escrita em *Mil platôs*. Nas seções 3.1 e 3.2, alguns trechos estimulam, mais nitidamente que outros, conexões entre ambas, remissões de uma a outra. De todo modo, esperamos que as duas seções sejam legíveis como (re)contextualizações mútuas e, assim, como mapas passíveis de ser remapeados.

3.1 Cartografia de cartografias

⁹⁸ Pode-se “fazer da segmentaridade maleável um exercício interior, imaginário ou fantasioso [*imaginaire ou de fantasme*]”, mas tal segmentaridade “não tem nada a ver com o imaginário, e a micropolítica não é menos extensa e real do que a outra [a macropolítica, da segmentaridade dura]. [...] Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 85) – a caracterização das segmentaridades e da fuga é desenvolvida na seção 3.1 do presente capítulo. Sobre certas criações, os devires-animais, experimentados “na borda das instituições reconhecidas [...]”, os autores observam: “Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 31). Para outros trechos em que a imaginação é contrasposta, explicitamente, ao real da criação, consultar as seguintes referências: DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 62; 2012a, pp. 74, 79 e 122; e 2012b, pp. 46 e 155.

⁹⁹ Esse uso da ideia de “imaginação” evidencia-se em, ao menos, quatro excertos. “Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. [...] O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 18-19). “Eis nossa hipótese: uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão [...]. Os elementos da matilha são tão somente ‘manequins’ imaginários, as características da matilha são apenas entidades simbólicas [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 28). Noutra passagem, descreve-se o que é classificado como uma física “imaginária”, “pseudofísica newtoniana” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 211). Fala-se, ainda, na pretensão de se obter “um valor e um alcance universais imaginários [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 222).

¹⁰⁰ Referimo-nos a duas aparições de “imaginar”: DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 171; e 2012c, p. 106.

Em meio a várias concepções do termo espaço, duas grandes tradições configuram-se historicamente. Uma observa o espaço como continente absoluto, como hiper-realidade que antecede e contém todo ente, como dado anterior e superior a qualquer percepção; a outra apreende o espaço como relação entre entes, como operação relacional.¹⁰¹ Um entendimento vinculado à segunda via é assumido, na presente pesquisa, como premissa teórica: um espaço é uma relação entre elementos, como quer que se classifiquem a relação (de homologia ou analogia, de diferença, contraste ou conflito etc.) e os elementos, inclusive se elementos e relações forem pensados de maneiras que ponham em dúvida ou desfaçam a atividade de classificar, reconhecer, identificar. O espaço pode ter materialidade, mas os elementos não são autofundantes: o que os torna relacionáveis e, pois, apreensíveis é o fato de serem constituídos por outras relações, ainda que inobservadas pela nova composição.¹⁰² Estas relações prévias não são necessariamente confirmadas: podem ser tensionadas e, até, ultrapassadas a partir de novas intenções, no que seriam, em alguma medida, invalidadas. Desse modo, um espaço não é meramente projetado pelo ato relacional nem o antecede: a operação é situada em certo espaço e, ao mesmo tempo, (re)configura-o. Trata-se de uma produção constante, ainda que esta possa, no que diz respeito a determinado contexto cultural, prosseguir um modo hegemônico de se conceber-perceber o espaço. Assim, o pensamento que defendemos nesta tese, não essencializador, relativiza sua própria concepção do espaço: uma definição do espaço – um espaço do espaço – exprime modos, necessariamente variáveis, de determinar posições. Trata-se também, pois, de uma antidefinição (ou extradefinição), atravessada pela potência da indefinição.

Consideramos a escrita verbal como um tipo de operação por meio da qual, e na qual, produz-se espaço. É mais apropriado falar de *escritas*, já que estas podem exercer diversas funções e, correspondentemente, realizar distintas espacialidades. Escrever é “agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 19). O mapa composto na escrita apresenta elementos reconhecíveis (legíveis, significantes, ainda que a significância seja, de alguma maneira, evitada ou evitável), pois o ato escritural dirige-se a um “mundo” social não simplesmente dado nem resultante de mera projeção. O “mundo” é configurado como alvo da referida operação. Texto e mundo contextualizam-se mutuamente, processo que se atualiza, variavelmente, na experiência da leitura. Podem-se assumir, aqui, os termos

¹⁰¹ Cf. BRANDÃO, 2013, p. 54-55.

¹⁰² Cf. BRANDÃO, 2013, p. 71.

com que Wolfgang Iser, em *The fictive and the imaginary*, denota a realidade extratextual.¹⁰³

Para nosso presente propósito, o *real* deve ser entendido como referindo-se ao mundo empírico, que é um “dado” para o texto literário e fornece, de modo geral, os vários campos de referência retomados pelo texto. Estes podem ser sistemas de pensamento, sistemas sociais e imagens de mundo, bem como outros textos detentores de uma específica organização ou interpretação da realidade. *Realidade*, então, é uma variedade de discursos relevante para o ato no qual o autor, por meio do texto, focaliza o mundo (ISER, 1993, p. 305; grifos do autor).¹⁰⁴

Iser menciona o texto literário, mas, por ora, desatendemos tal especificação. O “objeto” de um texto remete a *como* é demarcado – isto é, tornado reconhecível, posto que sua reconhecibilidade possa ser difícil ou duvidosa – na escrita. Esta tematiza a si própria, à sua própria operação relacional, ao tematizar algo outro. “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18). Esta frase apresenta uma ambiguidade gramatical que consta do texto original: “Il n’y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 10). No trecho, “il est fait” pode referir-se a “ce dont un livre parle” e a “un livre”. Acreditamos que, no argumento de Deleuze e Guattari, as duas possibilidades são aceitáveis: o objeto de que um livro fala não se distingue do modo como tal objeto é feito e, por ser exposto em um livro, não se distingue da maneira como o livro é feito, da maneira como o objeto é feito no livro na medida em que este se faz. Não sendo autofundado, um objeto é feito, ou, mais precisamente, refeito, pois alguma objetualidade é retomada (ainda que transformada) a cada vez que é demarcado um objeto. Um livro pode ser entendido como uma operação – ou como conjunto ou série de operações – na qual e por meio da qual se (re)fazem objetos, entre estes o próprio livro (ou a “livridade” do livro). Portanto, um livro não remete a um objeto sem remeter a si e, pois, sem indicar a indiscernibilidade entre si e “aquilo de que um livro fala”. Ressalte-se que um livro, tendo sido feito, será feito

¹⁰³ Na última seção do capítulo 2 desta tese, ver o ajuste que fizemos à expressão “extratextual”, já que não se indica algo que esteja simplesmente “fora do texto”.

¹⁰⁴ Os trechos extraídos dessa edição foram traduzidos por nós. No original: “For our present purpose, *real* should be understood as referring to the empirical world, which is a ‘given’ for the literary text and generally provides the text’s multiple fields of reference. These may be thought systems, social systems, and world pictures as well as other texts with their own specific organization or interpretation of reality. *Reality*, then, is the variety of discourses relevant to the author’s approach to the world through the text”.

(refeito) a cada leitura. Deleuze e Guattari observam que o livro, ao ser considerado como “agenciamento”, “está somente em conexão com outros agenciamentos, com outros corpos sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18), isto é, com outras multiplicidades não compostas como organismos, as quais – veremos mais detalhadamente – não abrangem unidades nem constituem ou se submetem a uma unidade e/ou totalidade superior, ou nas quais é desfeita qualquer empresa unificante e/ou totalizante. O trecho em francês – “il est seulement lui-même en connexion avec d’autres agencements [...]” – parece mais sugestivo da ideia de que o livro “em si mesmo” existe apenas em-relação-a, ainda que a relação seja percebida como potencial: um livro articula conexões que não predeterminam as que poderão ser efetuadas. Por outro lado, a leitura, capaz de praticar espacialidades várias, nem sempre efetua uma conexão: a leitura pode cumprir uma maneira de, em certo sentido, não ler, de não ativar o livro, ou de ativá-lo para torná-lo inativo – por exemplo, para reproduzir coordenadas, fazer dele e com ele “a imagem do mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 28).

Não há tema separável do livro ou – deixemos de lado o destaque que Deleuze e Guattari dão a “livro” – de outro material escrito em que apareça: o tema não é um sentido apreensível em si mesmo, cuja determinação independeria do “meio de transporte”. Entretanto, no uso ordinário da língua, codificado, pragmático – no que Cornelius Castoriadis (2005, p. 347) chama “uso identitário do sentido”¹⁰⁵ –, pretende-se e consegue-se estabelecer correspondências entre elementos de duas séries, uma formada por significantes linguísticos e a outra, por significados suficientemente unificados e estáveis.¹⁰⁶ Buscar extrair o sentido de um texto implica gerar, em nome de certo código, outro texto que repita o processo de tematização “explícita” e autotematização “implícita”, ambas em pressuposição recíproca.

Por “implícito”, não sugerimos um oculto que a leitura possa tentar descobrir ou recuperar sob ou por trás do “explícito”. Tudo se apresenta num mesmo plano, num traçado relacional. Tal plano é caracterizável segundo diversos parâmetros, um dos quais é a máquina de linhas, a “literalidade” desenhada por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*. “Num livro, como em qualquer coisa [*dans toute chose*], há linhas de articulação

¹⁰⁵ No original, “identity use of meaning”.

¹⁰⁶ Castoriadis indica que a correspondência não evita “falhas”, ambiguidades, convencionalmente tratadas como sanáveis. Por outro lado e principalmente, ele aponta para o fluxo de indeterminação, chamado “magma”, que sempre percorre a linguagem (ver Castoriadis, 2005, p. 242-243 e outras páginas). O problema do “magma” é retomado por nós mais adiante.

ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18).

O plano multilinear compõe “toda coisa”, não apenas operações escriturais. Não totalizável nem unificável, a realidade é feita de multiplicidades, individualizações infinitamente componíveis e decomponíveis,¹⁰⁷ determinadas segundo dois polos. Um destes é o plano segmentar (dos “estratos, territorialidades”), cujas multiplicidades – ou *no qual* estas – conformam-se a alguma unidade de organização e desenvolvimento, unidade que funciona como se fosse uma dimensão suplementar, transcendente (mesmo que defina propriedades intrínsecas). “É um plano de analogia, seja porque assinala o termo eminente de um desenvolvimento, seja porque estabelece as relações proporcionais da estrutura” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 57). As multiplicidades dessa espécie são classificáveis como pseudomultiplicidades,¹⁰⁸ pois se opõem ao “múltiplo em estado puro [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, 59), não submetido ou atribuído a alguma totalidade ou unidade, característico do outro polo, nomeado plano de composição, ou de consistência. Este é um plano de imanência: “Por mais que cresça em dimensões, ele jamais tem uma dimensão suplementar àquilo que se passa nele” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 58). Na multiplicidade de imanência, os segmentos referenciais são anulados, desfeitos. Estados (objetos, pessoas, espécies, classes etc.) perdem, ou antes, ultrapassam suas identidades, traçam o que os autores chamam *devenir*, *zona de indiscernibilidade*, *de vizinhança*, relação sem origem nem destino, na qual os “estados” acoplados, correspondentes a intensidades (potências de *devenir*), (re)determinam-se e alteram-se mutuamente.

O fluxo de composição-e-decomposição diferencia-se nos dois planos simultaneamente, *entre* ambos, sem ser fundado ou englobado em algum destes. Ao se definir como multiplicidades não totalizáveis nem unificáveis, a realidade parece colocar-se no polo de consistência, ao mesmo tempo que este e o outro polo condicionam-se mutuamente. Tal sistema acentrado entra em operação desde que a multiplicidade supere o vínculo um/múltiplo. Como Viveiros de Castro (2015, p. 115), a partir de um trabalho de Manuel DeLanda, observa a respeito de *Mil platôs*, “a ideia de multiplicidade é o fruto de uma decisão inaugural de natureza antiessencialista e

¹⁰⁷ “As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 10).

¹⁰⁸ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 23.

antitaxonomista”: tal ideia “destrona as noções metafísicas clássicas de essência e de tipo”. Estas noções e outras correlatas (como a de contradição) não são ignoradas ou eliminadas – Deleuze e Guattari, se pretendessem fazê-lo, cairiam numa “armadilha circular” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 127) –, mas pertencem ao polo de organização e desenvolvimento, enquanto a relação entre este e o outro polo é de pressuposição recíproca assimétrica. Os polos “operam um sobre o outro, pois não há nada além deles, nada fora deles” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 131). Cada polo determina a inter-relação segundo seu próprio funcionamento, mas cada um existe em função do outro e em reação a uma diferença irreduzível. Os dois planos, em movimentos de conexão (devir) ou de conjugação (captura, estabilização) de multiplicidades,¹⁰⁹ não apenas se combatem entre si, mas também se misturam, transitam de um a outro, transformam um a outro. Ademais, há direções que, embora concebidas nos planos, parecem deturpar ou evitar a ambos¹¹⁰ – matize-se, logo, a afirmação de que cada um tem um funcionamento próprio. “A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 33).

Em *Mil platôs*, os dois modos de espacialização são descritos por meio de várias categorias teóricas, algumas das quais já mencionadas (segmento, território, conjugação, linha, desterritorialização, conexão etc.). Uma rede conceitual estende-se de forma potencialmente ilimitada, orientação declaradamente proposital:

Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. [...] uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de “platôs” que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo

¹⁰⁹ Retomamos as conotações que “conjuguar” e “conectar” ganham em certos trechos de *Mil platôs* (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 110, e 2012c, pp. 106-107 e 240). A última destas passagens (p. 240) observa que, no livro, tais conotações nem sempre estão presentes: “opúnhamos *conjugação* e *conexão*, ainda que com frequência nós as tenhamos tratado como sinônimos desde um ponto de vista muito geral” (grifos dos autores).

¹¹⁰ A esse respeito, ver especialmente o platô 6 (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 11-33), segundo o qual alguns corpos sem órgãos demolem (ainda que provisoriamente) os dois planos, como “os CsO vazios sobre os destroços de estratos, por desestratificação exageradamente violenta”, e “os CsO cancerosos num estrato que deveio proliferante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 30). Neste caso, os estratos geram “caricaturas do plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 30), nas quais eles desfazem sua própria organização e, porém, não favorecem a linha de fuga.

com platôs. [...] Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 44).

Nesse trecho, a tradução omite uma preposição “*par*” (em português, “por”) presente no texto original: “Nous appelons ‘plateau’ toute multiplicité connectable avec d’autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 33). A omissão não necessariamente deturpa o pensamento deleuze-guattariano, pois o platô, bem como o rizoma, é definível como “haste”, ou como feito de “hastes”, isto é, como multiplicidade determinada segundo o sistema observado acima, no qual cada multiplicidade é um componente de ligação, conecta-se a outras e transforma-se em outras, os devires variam – ou melhor, tais passagens e variações são ao menos potenciais, mesmo quando o fluxo imanente aloja-sofre sistemas centrados, paradas relativas que separam e classificam coisas (extensões), convertem linhas de fuga em linhas de contorno. No texto do qual foi extraído tal excerto (“Introdução: Rizoma”), o vocábulo “*tige*” indica 1) o próprio rizoma e 2) uma peça de rizoma, à qual a função de canal, de ligação, é ou não explicitamente atribuída.¹¹¹ Platô “é um pedaço de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 23) e pode compor uma e/ou outra dimensão (ou direção variável) das multiplicidades (um estrato, uma linha de fuga etc.), mas também um rizoma pode conectar-se com outros “pedaços” e, assim, funcionar como platô de um novo rizoma.

Modelo no qual a realidade é percebida e produzida como multiplicidades, o rizoma é, contudo, um antimodelo, “um processo que se recusa todo modelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 42).¹¹² O/um rizoma não reproduz nada, é uma operação “sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas [...]”, na qual o que se faz é “partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, pp. 43 e 49, respectivamente). O rizoma prolifera-se num plano de imanência, traça-preenche esse plano, não é submetido ou atribuído a uma raiz, embora – ressalve-se, mais uma vez – a proliferação também se desacelere (ou faça pausas parciais) na forma de multiplicidades

¹¹¹ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1980, pp. 13 e 15, para o sentido 1; e, para o sentido 2, pp. 24, 26, 31 e 36, além do trecho transcrito (p. 33).

¹¹² A definição do rizoma como modelo explicita-se em prefácio que já citamos (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 10), mas essa classificação é usada para se chegar à ideia de antimodelo (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 42).

enraizadas-enraizantes. “Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 25). Dito de outro modo, “o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43).

Em *Mil platôs*, a palavra *devenir* frequentemente aponta para um evento-relação característico do polo de consistência, em contraste com as separações e conjugações fabricadas no outro polo. Porém, o surgimento de multiplicidades vinculadas a este segundo (territórios, Estados etc.) também é indicado, às vezes, com o verbo ou substantivo “devenir” (em francês, *devenir*).¹¹³ O rizoma determina toda multiplicidade – inclusive a “pseudomultiplicidade” – como feita e desfeita em devires que, “independentemente de uma ordem fixa ou de uma sucessão determinada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 174), vão compondo um plano de imanência. Nessa construção interminável, a “pseudomultiplicidade” surge *ao lado* de linhas outras e em conexão com estas,¹¹⁴ mas é descritível como *contradevenir*, pois pretende instalar – e instala, segundo sua própria perspectiva – um plano estrutural e genético, uma dimensão suplementar, “vertical”. Essa tomada de poder, um dos modos pelos quais o devir pode fracassar – ou melhor, ser detido, escondido –, pretensamente expulsa o rizoma.¹¹⁵

Sempre se deve, no entanto, atentar a linhas que subsistem, “mesmo subterrâneas, continuando a fazer obscuramente rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 33). A expansão rizomática não segue de uma coisa a outra coisa, mas faz que as coisas abandonem o plano em que são identificadas e desloquem-se no/para o plano de consistência. Uma linha passa entre as coisas e as subverte, isto é, ativa-cria potências de devir presentes (e obstruídas) nas coisas. Efetuar um devir é abrir uma porta e lançar uma “fileira de portas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 237), de

¹¹³ Ver esse uso de “devenir” em DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 129, e 2012c, p. 132, além de outros trechos.

¹¹⁴ A “lateralidade” rizomática é ressaltada por Viveiros de Castro (2015, p. 118), que descreve as multiplicidades como “sistemas cuja complexidade é ‘lateral’, refratária à hierarquia ou a qualquer outra forma de unificação transcendente [...]”.

¹¹⁵ “[...] *um outro plano* volta à força, e quebra o devir-animal, dobrando o animal sobre o animal e o homem sobre o homem, reconhecendo apenas semelhanças entre elementos e analogias entre relações” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 47; grifo dos autores).

possíveis expansões da linha de fuga; libera-se um fluxo de “múltiplas entradas e saídas”. Um devir é um devir-do-devir que pode ir cada vez mais longe, sem dimensão suplementar a ser obedecida pela proliferação.

Como indicamos, um platô pode formar parte de outro, conectar-se com vários, ser quebrado em platôs. O livro de Deleuze e Guattari é um rizoma cujos platôs são articulados, atravessados, misturados, por palavras-platôs;¹¹⁶ é um rizoma que se oferece a funcionar como platô de outros rizomas.¹¹⁷ Diante do fato de que uma constelação conceitual – melhor é falarmos em constelações – estende-se de forma potencialmente ilimitada, queremos escapar a uma proliferação não manejável nos limites da presente tese, assim como evitar integrar *Mil platôs* a um sistema fechado. Não pretendemos retomar alguns dos deslocamentos argumentativos (especificações, subdivisões etc.) que a obra associa a termos conceituais que temos usado (ou que citaremos).¹¹⁸

Entre as categorias teóricas por meio das quais são descritos os dois polos de espacialização, estão as linhas molar e molecular, par que se desdobra em uma tríade ao incluir a linha submolecular. Quando os autores observam a dicotomia, as linhas de fuga são situadas no campo molecular; já quando se trata da tríade, tais linhas são postas no molecular e no submolecular concomitantemente, e no trânsito entre estes. Porém, o molecular também pode incitar ou servir a teceduras molares. Em correspondência com o que se observa nas relações entre o plano de consistência e o de conjugação, as três linhas são inseparáveis, feitas em passagens de uma a outra.

Na composição triádica, o molecular designa uma fronteira instável, uma “segmentaridade maleável” que pende “para um lado ou para o outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 86), isto é, para as individuações-devir (submoleculares) ou para o domínio duro, estratificante/territorializante (molar). As duas tendências são assimétricas: o molecular exerce uma agitação, uma orientação transformadora, que é ora tomada como intensidades – como multiplicidade intensiva, platô –, prosseguida

¹¹⁶ “Empregamos somente palavras que, por sua vez, funcionavam para nós como platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 45). Após esse trecho, são citados conceitos particulares, mas toda palavra – especialmente em *Mil platôs* –, conceitual ou não, é configurável como multiplicidade do “tipo” platô.

¹¹⁷ “[...] a relação de uma máquina de guerra com o fora não é um outro ‘modelo’, é um agenciamento que faz com que o próprio pensamento devenha nômade, *que o livro devenha uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma* (Kleist e Kafka contra Goethe)” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 48; grifo nosso).

¹¹⁸ Quanto ao polo de organização e desenvolvimento, por exemplo, não discutiremos – ao menos, não diretamente – o processo de *sobrecodificação* que, distinto de estratificações e territorialidades, é atribuído ao *aparelho de Estado* – este é contrastado com certas formações sociais, entre as quais *cidade, sociedade primitiva e máquina de guerra*.

(mas transformada), no submolecular, ora sustada, revertida (ou redirecionada), no molar – embora este não deixe de ser remanejado no molecular e aberto a linhas de fuga. Tal assimetria é realçada em diversos trechos de *Mil platôs*, como na seção “R – Rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 234-236), em que a linha molecular, inicialmente descrita como sendo a do devir (linha de fuga), em contraste com a molar, é depois qualificada como oscilante entre a molar e a de fuga, mas as multiplicidades que traça (“fluxos moleculares”, “caules de rizoma” etc.) são – quando não se desencaminham em canalizações molares – situadas no segundo polo.

Então, o fluxo molecular oscila, aparentemente, entre sua própria tendência e algo que a “nega”. Semelhantemente, apontamos que o rizoma ocasiona formações “anti-rizomáticas” (que submetem o múltiplo ao uno), mas faz tais formações não se desconectarem do processo imanente que continua a fazer rizoma. O molecular e o rizomático, com efeito, designam o mesmo lineamento (ver a referida seção “R – Rizoma”), que pode ser entendido como o terceiro elemento (linha, oscilação, haste) necessário para que o par uno/múltiplo não seja substituído por outra série dualista (multiplicidade e pseudomultiplicidade, segmentaridade e linha de fuga etc.). O rizomático-molecular parece apresentar certa dubiedade: seria algo que excede os polos, que se movimenta entre estes e os modifica, ao mesmo tempo em que pende, constantemente, para um ou outro (sendo segmentarizado ou arrastado); e seria uma extensão dos polos, já pertencente a um ou outro (ou a ambos), como uma dupla borda movediça em que a bipolaridade se enfraquece, ou em que esta ainda está em formação, uma borda na qual os planos comunicam-se, tensionam-se, misturam-se – talvez gerem, inclusive, figuras confusas ou híbridas –, fronteira na qual cada tipo de multiplicidade utiliza-se do outro, “cada um ‘saindo’ do outro à sua maneira” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 235).

Mais do que multiplicidades arborescentes e outras que não o são, há uma arborificação das multiplicidades. [...] Porém, inversamente, ainda que sem simetria, os caules [*tiges*] de rizoma não param de surgir das árvores, as massas e os fluxos escapam constantemente [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 235).

Os segmentos molares são arborificados, organizados (demarcados, hierarquizados, reunidos), por um centro de poder, que, porém, “é igualmente molecular, exercendo-se sobre um tecido micrológico onde ele só existe enquanto difuso, disperso, desacelerado, miniaturizado, incessantemente deslocado, agindo por

segmentações finas, operando no detalhe e no detalhe do detalhe” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 115). Nessas microdimensões, em relações de força instáveis, o centro de poder tanto reabastece suas próprias acumulações, exerce sua função generalizadora, englobante, gravífica, quanto é afrontado e evitado por singularizações incontroláveis, não localizadas no organograma molar, fugas que começam “por um minúsculo riacho” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 103). O centro molar, em seus princípios e divisões, busca regular o campo molecular, envolver (prever, bloquear) as fugas, e não existiria se não conseguisse converter algumas destas em segmentos centralizados; mas “ele só consegue converter, e não controlar nem determinar” as fugas que pertencem a outro plano (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 118).

Examinada no capítulo 2 da presente tese, a tradição representacional, realista-nacionalista, é definível como um centro de poder que institui e obedece certa dimensão suplementar, qual seja, a realidade nacional. Variável, este parâmetro – ainda que mantido como princípio oculto – é usado para organizar a literatura brasileira, hierarquizar os elementos que a compõem (autores, obras, períodos etc.), estruturar e justificar o cânone, prover as instruções relativas a como os textos, em geral, devem ser lidos. A produção literária é levada a “comprovar” o pressuposto segundo o qual a escrita reproduz – mesmo quando de forma defeituosa – dados nacionais. Toda obra é instantaneamente capturada por esse mecanismo interpretativo.¹¹⁹

Porém, tal horizonte teórico-crítico não elimina uma linha de fuga virtual, sugerida (e silenciada) na proposta de que o aspecto mimético-temático do texto seja estudado conjuntamente com a fatura verbal.¹²⁰ Esta fatura sempre constitui uma espécie de “excesso”: ela precisa ser, reiteradamente – a cada “momento”, a cada ponto do tecido, em todo ato de leitura –, filiada a um padrão anterior e exterior; a novidade tem que ser ignorada ou atravessada em direção à “substância” real. Tal procedimento é falível: a leitura pode ressaltar a dualidade dado/representação, ativar a diferença (a reciprocidade não-unificadora) entre os dois termos; a atenção à fatura pode gerar uma opacidade, adiar ou até evitar o presumido retorno ao modelo contextual. No capítulo 2, indicamos que, em alguns trabalhos críticos desenvolvidos sob o olhar representacional, determinados trechos escapam ao centro de poder, ou seja, estimulam, de maneira aparentemente inadvertida, a efetuação da descrita linha de fuga – embora uma leitura

¹¹⁹ Ver como esse processo é caracterizado e criticado por Nabil Araújo (2020), cujo argumento cita e ratifica outros pesquisadores.

¹²⁰ Como indicamos no capítulo 2, a proposta crítica que pretende unir documento e construção literária consolidou-se como predominante na fortuna crítica de Graciliano Ramos.

possa pretender (re)capturar tal estímulo, (re)convertê-lo, ou agir como se ele inexistisse.

3.1.1 *Esquecer o mundo e fazê-lo fugir*

O centro de poder não cessa de ser enfraquecido por linhas de fuga, que “não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 85).¹²¹ Podemos desdobrar, agora, a afirmação de que as multiplicidades de imanência anulam os segmentos referenciais. A fuga não seria perceptível-componível se a organização molar fosse simplesmente eliminada: “nenhum fluxo, nenhum devir-molecular escapam de uma formação molar sem que componentes molares o acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 110).¹²² Em seus diversos aspectos, inseparáveis – desde a existência virtual até a efetuação, sendo que esta sucede a uma espécie de preparação, como os autores propõem –, a linha de fuga expõe e pressupõe certa “relação meticulosa” com componentes molares:

Eis então o que seria necessário fazer [de modo a que o plano estrático fosse usado para se alcançar o plano de consistência]: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos [*continuums*] de intensidades, ter sempre um pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 27).

Esse excerto indica vários procedimentos cujas particularidades poderíamos explorar – entre as quais, o fato de que a palavra “segmento” sugere uma ideia distinta daquela que, quanto ao polo segmentar, temos demarcado –, mas agora pretendemos indagar aspectos gerais relativos à maneira como o devir, segundo *Mil platôs*, faz o

¹²¹ O trecho original não apresenta um par verbal correspondente a “fuja/escape” – que poderia sugerir uma modalização –, mas usa sempre o verbo “*fuir*”, como em “il n’y a pas de système social qui ne fuie pas tous les bouts [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 249).

¹²² Para uma reflexão sobre a (im)perceptibilidade do devir, ler, especialmente, o platô 10, “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 11-119).

mundo fugir. Como se inter-relacionam os dois planos, as três linhas, quando “alguém” (um agente) se instala sobre um estrato (compreendendo-se “estrato” como organismo ou órgão/função molar) e mapeia possíveis saídas? Como se caracteriza o acompanhamento no qual elementos molares servem de referências para devires? Como o devir se vale de realidades molares para se produzir, fazendo destas “um instrumento para o qual é preciso inventar um novo uso” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 65)? Por ora, continuemos a ler “devir” como evento desdobrado no plano de consistência (sentido geral exposto em alguns trechos de *Mil platôs*); mais adiante, realçaremos que tal desdobramento, conforme se faça na linha molecular ou na submolecular, diferencia dois modos de devir.

A operação molar é de captura e progresso (integração, evolução por filiação, tudo proporcionado por uma dimensão suplementar); já o devir é uma *involução criadora*, que abre o sistema molar ao surgimento de algo não-molar, ou, mais precisamente, de um extramolar.¹²³ Deleuze e Guattari qualificam o devir, também, como “subtração”: gera-se um plano espacial adjacente, no qual o dado “subtraído”, não passível de ser deduzido de (ou submetido a) um conjunto anterior e/ou superior, é sempre contemporâneo de si mesmo, embora não pare de se fazer em interimplicação com outros “subtraídos” e de, assim, compor uma multiplicidade menor que um. O devir transforma dados molares, exigindo – se feito com a “prudência necessária” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 13) – que estes sejam investigados, cartografados. “Não se faz a coisa [a desestratificação, o devir] com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 25). Em *Mil platôs*, espalham-se advertências semelhantes às manifestas neste trecho e no seguinte:

o plano de consistência não para de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora dos estratos [...]. Mas, ainda aqui, quanta prudência é necessária para que o plano de consistência não devesse um puro plano de abolição, ou de morte. Para que a involução não se transforme em regressão ao indiferenciado. Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afectos, agenciamentos? (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 63).

¹²³ “Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. [...] Preferimos então chamar de ‘involução’ essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19-20).

Parece-nos que, na recomendação de “experimentar as oportunidades” oferecidas por um estrato (citada mais acima), não se refere um ato interior ao estrato, mas um lineamento que faz oscilar a organização molar e leva partículas a fluírem no plano de consistência. Busca-se “um lugar favorável”, mas essa procura já supõe uma oscilação e, pois, não acontece sem que, em alguma medida – pode-se pensar em graus, nuances –, algum lugar favorável tenha sido encontrado, mesmo que este seja avaliado como insatisfatório e que se tente torná-lo mais (ou diferentemente) propício, direcioná-lo a novos devires, a uma expansão do devir.

Um lugar favorável é encontrado – e não cessa de surgir – meio subitamente, pois se trata de uma produção que não pode ser derivada do já determinado. A busca pelo lugar pressupõe previsões: ela espera que, considerando referências conhecidas, consiga encontrar-preparar condições adequadas a certa finalidade. Esta, por outro lado, é mais ou menos indefinida: a espera abre-se ao inesperado, a uma fuga não preconcebível. A busca-preparação implica uma maleabilidade, uma subfabricação clandestina, um co-condicionamento que decide, continuamente, aquilo a que as condições são (ou não) favoráveis; algo imperceptível já acontece, de modo a que, possivelmente, outro algo venha a se passar, mas não se sabe exatamente o que (e quando, como, em quais circunstâncias) se passará. Assim, a involução criativa supõe uma mistura entre fabricar “procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 15) e o fato de, no plano de imanência, um acontecimento ser sempre repentino: “não há organização, desenvolvimento ou formação, mas transmutação não voluntária” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 62). “O que nos precipita num devir pode ser qualquer coisa, a mais inesperada, a mais insignificante. Você não se desvia da maioria sem um pequeno detalhe que vai se pôr a estufar, e que lhe arrasta” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 93).¹²⁴ Pode ser que um devir esperado não aconteça e, portanto, um lugar se revele – quanto a tal espera – desfavorável, ou insuficientemente favorável. Pode-se, em todo caso, tentar “definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 15). Entendemos que essa indagação sobre o fator de bloqueio é

¹²⁴ Nesse caso, “maioria” designa o padrão constante (embora provisório) que condiciona, centralmente, uma organização molar – padrão determinante, inclusive, dos subconjuntos ou estados minoritários. Sobre *maioria e minoria*, cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 53-57, e 2012b, p. 92-95.

uma busca por um lugar favorável. Talvez o próprio bloqueio – essa maneira de bloqueio – componha um devir, ainda que tenha impedido ou impeça outros devires.¹²⁵

Um lugar propício emerge ao ser deslocalizado, ou realocado, subtraído ao contexto molar, tornando-se um acesso para – ou seja, mostrando-se feito de – diferenças intensivas, potências que têm sido ignoradas, recusadas, postas para fora dos limites. Não meramente afastado ou substituído, o molar experimenta – ou melhor, é experimentado em – um (sub)desenvolvimento molecular, uma operação não apenas indeterminadora (não é uma “regressão ao indiferenciado”), mas (re)determinadora de acordo com outra intencionalidade, outros parâmetros – outra parametrização, desconhecida do molar. Destarte, entendemos que o “mínimo”, no que concerne a “guardar um mínimo de estratos”, não é a menor porção de um todo: subtraído-gerado, o “mínimo” não participou de um todo, não formou (nem forma) *uma* parte.

Um “mínimo”, um “lugar favorável”, é feito de partículas, isto é, de “coisas” liberadas do círculo de poder e, pois, inscritas em uma multiplicidade, um devir – ainda que este venha começando como “um minúsculo riacho”. Extraídas dos conjuntos que as definiam, as partículas traçam uma interimplicação, uma indiscernibilidade, são singularidades heterogêneas superpostas – superposição não extensiva, mas intensiva, tecida por fugas. Cada singularidade muda ao ser posicionada numa nova relação diferencial, enquanto a relação varia segundo os modos como se inscreve em cada singularidade acoplada; ou seja, uma multiplicidade é, necessariamente, multiplicidades em mútua construção. Trata-se de conceber uma aproximação não baseada em características individuais ou específicas, mas uma na qual cada partícula (re)compõe suas próprias potências ao aliar-se com as potências de outra(s) partícula(s). Essa aliança não apresenta características exteriores a si mesma. “As relações, as determinações espaçotemporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 52).

O lugar favorável, o mínimo de estratos, pode reunir inúmeras “coisas”, as quais, subtraídas, servem de meios para o devir – meios imanentes a este, que “não produz outra coisa senão ele próprio” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19). Em *Mil platôs*, recomenda-se que o devir seja fabricado com certos cuidados, intenções precisas, instrumentos adequados, mas não se supõe que tais cautelas possam governá-lo. Não há ponto de vista que domine o devir, mas um interagenciamento de heterogêneos. O

¹²⁵ “Bloquear, ser bloqueado, não é ainda uma intensidade?” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 15).

caráter duplo do devir evita não apenas que este se oriente para uma conclusão, mas também a existência de uma finalidade – ou melhor, de uma finalidade transcendente, pois o devir é descritível como sua própria finalidade. Lançando mão de determinados meios, “nós”¹²⁶ nos desterritorializamos ao visarmos certo alvo, o “objeto” (com) que queremos devir, mas este precisa ser (re)criado. Em reação simultânea, o alvo desterritorializa-se, investindo (alterando, “ajustando”) os referidos meios para (re)conceber a si – forma-se, então, uma espiral potencialmente infinita. Assim, os termos de um devir inexistem, em certo sentido, antes de se acoplarem na chamada “zona de vizinhança”, mas esta tampouco possibilita que os dois se distingam entre si:

o desterritorializante [o agenciamento que dispara o devir] tem o papel relativo de expressão, e o desterritorializado tem o papel relativo de conteúdo (como se vê efetivamente nas artes); ora, não só o conteúdo não tem nada a ver com um objeto ou um sujeito exteriores, pois ele faz bloco assimétrico com a expressão, mas a desterritorialização leva a expressão e o conteúdo a uma tal vizinhança que sua distinção deixa de ser pertinente, ou que a desterritorialização cria sua indiscernibilidade (exemplo, a diagonal sonora como forma de expressão musical e os devires-mulher, criança, animal como conteúdos propriamente musicais, ritornelos) (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 115-116).

Sem origem nem destino, sem modelo nem finalidade, o devir tece um “movimento de zigue-zague”, ou, mais precisamente, um “zigue-zague instantâneo” (ver essas expressões em DELEUZE; GUATTARI, 2012b, pp. 111 e 74, respectivamente). As individuações interconectadas não cessam de remeter-se uma à outra, remissão em que os elementos (re)constroem-se e empurram “a deterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 26). Um corpo age e, ao mesmo tempo, o outro reage, revezamento disparado quando os termos, inseparáveis, já se desterritorializaram.¹²⁷

O devir é imperceptível, inapreensível em sua permanente instabilidade. Ao exceder o lineamento molar, o imperceptível parece apresentar, em *Mil platôs*, ao

¹²⁶ “Mas o que é este nós, que não sou eu, posto que o sujeito não menos do que o organismo pertence a um estrato e dele depende? Respondemos agora: é o CsO [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 24).

¹²⁷ Um “corpo” define-se como individuação rizomática, “corpo sem órgãos”, que “não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera”; ou seja, o corpo varia entre a “organização dos órgãos que se chama organismo” e a fabricação estritamente (por assim dizer) rizomática, o *continuum* intensivo chamado (em sentido estrito) corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 27). O corpo é um “agenciamento maquínico” (termos deleuze-guattarianos), um mecanismo em que determinadas capacidades intensivas (afectivas, linhas de fuga) correspondem a relações extensivas entre partículas – nesta descrição, a ideia de “extensão” está deslocada para o plano de consistência. Então, o corpo apresenta uma estabilização intensiva, direcionada para sua própria transformação.

menos duas figuras, modos de ruptura, de desterritorialização. “O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43). Esse e outros excertos salientam haver, na produção rizomática, certo esquecimento – termo que os autores usam como sinônimo de “subtração”, “subdesenvolvimento” – no que toca à memória arborescente (evolutiva e estrutural). Esta organiza-se, como o dissemos, em torno de (ou sob) uma dimensão suplementar,

um princípio oculto, que dá a ver aquilo que se vê, a ouvir aquilo que se ouve..., etc., que faz a cada instante que o dado seja dado, sob tal estado, a tal momento. Mas ele próprio, o plano, não é dado. Ele é oculto por natureza. Só se pode inferi-lo, induzi-lo, concluí-lo a partir daquilo que ele dá (simultaneamente ou sucessivamente, em sincronia ou diacronia). [...] Poderemos sempre expor o plano, mas como uma parte à parte, um não-dado naquilo que ele dá (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 56-57).

Desse modo, o existente “lembra”, constantemente, as regras que o identificam. De repente, porém, algo escapa à constância, a “lembrança” falha. Nos/sob os segmentos predeterminados, irrompem segmentações singulares, irreconhecíveis, cuja presença, por não se deixar apreender, é pecebida como já passada, ocultada no instante em que é notada. O atual está parcialmente suspenso, quebrado, não chega a se reconstituir, como se tivesse havido “uma” infração, “uma” fenda não identificável. A tentativa de interpretar, de inferir uma causalidade, capta (e deixa escapar) apenas minúsculos movimentos que a inutilizam, enuncia uma interrogação sem objeto formulada pelos autores como “o que aconteceu?” (*qu’est-ce qui s’est passé?*). O poder molar é “invertido”, usado para acusar um incontrolável, um segredo não localizável, ao qual nenhuma referência pode conduzir. Este “não-doável” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 76) contrasta com o princípio não-dado, que seria denotado (ou conotado) em tudo, seria aquilo a que toda coisa poderia dar acesso, embora tal plano transcendente permita “todas as interpretações possíveis”, “intermináveis explicações, esclarecimentos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 57, e 2012a, p. 77, respectivamente).

O lineamento molecular, portanto, exhibe certo imperceptível: quando se tenta perceber uma segmentação – delimitá-la, confirmá-la em si própria, isto é, em uma memória molar –, ela já passou (mesmo se continua presente). Por entre a predeterminada (embora interminável) explicação molar, as mudanças moleculares são feitas “de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 77). O molecular processa-se golpe a golpe, como pequenas

disrupções, num rumor que soa a forma vazia de “o que aconteceu?”. Os golpes podem ser coibidos, mas também podem expandir-se, abrir cada vez mais fendas. Esses devires podem atravessar tudo, todas as coisas? Neste caso, já não se trata de golpes, de segmentações repentinamente entrevistadas e despercebidas, e sim de uma “linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 76).

Nessa terceira linha, chamada “linha de fuga” (ou “submolecular”, “devir-imperceptível”), nada se esconde nem se esclarece, a realidade não se divide entre a constância não-dada e uma variação não-doável, subterrânea, que “a cada instante recoloca tudo em questão [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 81). A realidade é “achatada” numa superfície de imanência, “em que nada pode mais valer por outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 77). Enquanto a produção molecular desafia e deixa perplexa a máquina significante-interpretante, a linha de fuga não emite nenhum sinal especial. “Nada mais pode acontecer nem mesmo ter acontecido” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 79).¹²⁸ Os contrastes dissolvem-se em uma indiscernibilidade intensiva, um fluxo comum, rizomático, traçado à medida que multiplicidades se fazem e desfazem, situado sempre “no meio” (sem início nem fim). Corpo em devir(es), “eu”, “nós”, cada multiplicidade, somos “um” mapeamento de singularidades interimplicadas, não nos separamos “de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 52). “Não tenho mais qualquer [*aucun*] segredo, por ter perdido o rosto, forma e matéria. Não sou mais do que uma linha. [...] Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmos sobre o mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 79).

O mapa submolecular, “viagem imóvel” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 76), não vai de um lugar a outro (ainda que um destes seja percebido como incerto, como imperceptível, “não-lugar”), pois não mais existe predeterminação, nem sequer uma que vislumbre disrupções; viaja-se “como uma flecha que atravessa o vazio” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 79). Tal fluxo “produz ou reproduz constantemente segmentos finitos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 77), ou melhor, elementos que num plano são segmentares, enquanto, no outro plano, são tomados como relações (devires) entre partículas – mesmo que, eventualmente, o

¹²⁸ No original: “Plus rien ne peut se passer, ni s’être passé” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 244). Verbo escolhido para traduzir *passer*, “acontecer” pode ganhar – e ganha, em outros trechos da edição brasileira – sentidos condizentes com a linha de fuga.

continuum intensivo efetue potências de desaceleração ou de estagnação, de gravidade, dobramento. A linha de fuga, como dissemos, pode ser entendida como intensificadora da molecular, pois a segunda realiza fugas, devires, que sabotam o centro de poder. Esta atividade, todavia, é qualificada pelos autores como relativa: ela não para de fender o parâmetro perceptivo molar, mas este, inscrito na pergunta sobre “algo que aconteceu”, mantém alhures os micromovimentos. Já a linha de fuga constitui a desterritorialização absoluta: “o movimento deixa de ser remetido à mediação de um limiar relativo ao qual ele escapa por natureza ao infinito [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 79). De todo modo, cada linha trabalha com as outras, nenhuma tendo transcendência.

O devir-imperceptível é uma propagação cósmica virtualmente infinita, que a todo momento atravessa tudo, tem a potência de sempre compor vizinhanças moleculares, de eliminar “tudo que enraíza alguém (todo mundo) em si mesmo, em sua molaridade”, numa fuga que produz “*um* mundo, no qual é *o* mundo que entra em devir e nós devimos todo mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, pp. 76 e 77, respectivamente; grifos dos autores). Os devires-moleculares são imperceptíveis por ultrapassarem o limiar de percepção submetido ao plano de organização e desenvolvimento, plano transcendente que “dá a sujeitos perceptivos formas a serem percebidas [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 79). Tal limiar relativo inexistente no devir-imperceptível, que instala outra (im)perceptibilidade, na qual “a experimentação substitui a interpretação [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 82). A percepção salta para o plano de imanência, no qual ela entra em devir, constrói-se junto com o imperceptível (então, necessariamente percebido), é uma multiplicidade entre outras, ou antes, passando de uma para outra, fazendo corpo com outro corpo; “é o próprio princípio de composição que deve ser percebido, que não pode senão ser percebido, ao mesmo tempo que aquilo que ele compõe ou dá” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 79).

O limiar relativo inexistente na desterritorialização absoluta, mas um polo não deixa de trabalhar com o outro. Como já citamos, o devir – especialmente, o devir-imperceptível – vale-se da construção molar como de “um instrumento para o qual é preciso inventar um novo uso” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 65). As unidades molares surgem como um limite perceptivo-conceptivo a ser rompido, para que suas potências de desterritorialização, possibilidades inexploradas, sejam conectadas e efetuadas; assim, tais unidades explicitam sua dupla natureza, a de serem conjugações de parada e – ao menos virtualmente – hastes de passagem. A questão não é de como

escapar às variáveis constituintes do molar, mas de como escapar ao tratamento molar que cerca essas variáveis. No devir-imperceptível, particularmente, o cano – retomemos mais um trecho acima transcrito – é reiteradamente estourado, o uno não cessa de ser subtraído. O composto molar, fornecendo “referências perceptíveis para processos imperceptíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 110), “devém componente de um novo agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 174), no qual o devir não para de descobrir, criar, fomentar, extremidades em que a organização molar transborda.

As variáveis de conteúdo e de expressão não se encontram mais na relação de pressuposição que supõe, ainda, duas formas: a entrada em variação contínua das variáveis opera, antes, a aproximação das duas formas, a conjunção dos picos de desterritorialização tanto de um lado quanto do outro, no plano de uma mesma matéria liberada, sem figuras, deliberadamente não formada, que retém justamente apenas essas extremidades, esses tensores ou tensões tanto na expressão quanto no conteúdo (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 61).

Ao ser combatido, o molar é paradoxalmente mantido, na condição de pós-molar; é preparado para certo uso e, simultaneamente, abandonado (excedido). As pontas de desterritorialização, ao serem efetuadas, manifestam diferenças “infinitamente pequenas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 61): estas não envolvem duas coisas, ou estados de uma mesma coisa, mas, em cada termo do devir, pertencem a uma “coisa” continuamente posta em fuga, “coisa” inseparável dos afectos que lhe acontecem, feita de um “já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo [*un quelque chose*] que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 51). Na linha de fuga, há sempre um cano sendo estourado, ainda que já seja outro cano, que um bloco de devir tenha-se expandido. Pode-se perguntar por quais componentes molares são tensionados, arrastados, e com quais graus de tensionamento; e perguntar pelo modo como sistemas molares, remanejados pelas fugas, (re)compõem-se com novos “lugares favoráveis”. Tais perguntas – se não forem convertidas em uma reação molar – são arrastadas em devires, feitas para se continuar a devir, para que os “instrumentos” mostrem novas potências, sejam desenvolvidos para (e no momento de) serem desfeitos.¹²⁹

¹²⁹ Ver a maneira como o acompanhamento entre os dois planos aparece em uma reflexão sobre a música: “todo o devir da música ocidental, todo devir musical implica um mínimo de formas sonoras, e até de funções harmônicas e melódicas, através das quais se fará passar velocidades e lentidões, que as reduzem precisamente ao mínimo. [...] Há uma proliferação material que não faz senão uma com a dissolução da forma (involução), sendo ao mesmo tempo acompanhada de um desenvolvimento contínuo dessa forma.

Em *Mil platôs*, algumas artes, inclusive a literatura, são analisadas como meios para se (re)criarem devires. Uma preocupação desse livro é fazer peculiaridades genéricas e obras singulares participarem da reflexão sobre as diferenças e mútuas implicações entre os dois planos e entre as linhas molar, molecular e de fuga; em outras palavras, é mostrar que cada agenciamento (musical, pictórico, escritural etc.) constitui uma variável cartografia das linhas.¹³⁰ A produção artística é, ou melhor, pode constituir-se como uma máquina capaz de captar intensidades desterritorializadas-desterritorializantes, apta a conectar e efetuar linhas de fuga.

Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 63-64; grifos dos autores).

Quanto à prática escritural (seja ou não especificada como literária), Deleuze e Guattari tematizam, recorrentemente, a multiplicidade “livro”. Poderíamos explorar implicações da presença desse termo, mas nos parece mais importante retomar propostas estendidas, talvez, a toda escrita. Não é que esta deva evitar construções molares – ignorando, por exemplo, competências, heranças, genealogias, gêneros –, mas sim que a relação entre os dois planos deve conduzir-se pela/na perspectiva rizomática: então, a formação molar é inseparável de linhas que lhe escapam, é “achatada” num “fora” que desfaz, continuamente, algum princípio unificado-unificante:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples [mais au contraire le

[...] A música não parou de fazer suas formas e seus motivos sofrerem transformações temporais, aumentos ou diminuições, atrasos ou precipitações, que não se fazem apenas de acordo com as leis de organização e até de desenvolvimento. Os microintervalos, em expansão ou contração, atuam nos intervalos codificados. [...] Ravel e Debussy preservam da forma precisamente aquilo que é necessário para quebrá-la, afetá-la, modificá-la, sob as velocidades e as lentidões” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 63-64).

¹³⁰ Tal preocupação é realçada no platô 8, “1874 – Três novelas ou ‘O que se passou?’”: “somos feitos de linhas. Não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão *entre as linhas* escritas. Pode ser que a novela possua sua maneira própria de fazer surgir e de combinar essas linhas que pertencem, entretanto, a todo mundo e a qualquer gênero. [...] Gostaríamos de mostrar que a novela se define em função de *linhas* vivas, linhas de carne, em relação às quais ela opera, por sua vez, uma revelação muito especial” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 72-73; grifos dos autores).

plus simplement], com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 21; grifo dos autores).

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única [*une seule*] página, sobre uma mesma paragem [*plage*]: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 25).

Há um plano de escrita “que organiza e desenvolve formas (gêneros, temas, motivos), que consigna e faz evoluir sujeitos (personagens, temperamentos, sentimentos)”; tal composto sofre uma “destranscendência”¹³¹ quando, no outro plano, sujeitos e formas não cessam de ser excedidos e usados para a liberação de partículas e afectos, “de tal modo que o próprio plano é percebido ao mesmo tempo que ele nos faz perceber o imperceptível [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 59). Ao fazer rizoma, uma escrita não simboliza algo ou descende de uma entidade extratextual; não representa ou reproduz o que quer que seja (a “si mesma”, a escrita “em geral”, escritos anteriores, o mundo, o autor etc.). Desse modo, a escrita inevitavelmente “falha”, não se atém a algum planejamento precedente, é sempre outra escrita, reagenciada (inclusive ao ser tomada em um mecanismo de leitura): o plano “só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel, mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude com n dimensões)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 62).

Mesmo em relação a escritos direcionados para o plano de organização e desenvolvimento,¹³² os autores recomendam que o ato de leitura religue os textos ao rizoma, que as linhas de segmentaridade dura sejam colocadas em questão e, pois, abertas a expansões rizomáticas. De acordo com tal proposta, a leitura (re)ativa, nos segmentos e para além (ou aquém) destes, o movimento de “segmentações em ato, que se fazem e se desfazem” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 97). Esse modo de leitura não ignora a presença de regimes de significação e interpretação, mas os considera “fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18), correlativos a variações moleculares e submoleculares. O significante é

¹³¹ A ideia da “destranscendência” está em Viveiros de Castro (2015, p. 118).

¹³² Conferir a maneira como são caracterizados dois tipos de livro, o “livro-raiz” e o de “raiz fasciculada”, nos quais o livro é escrito a $n+1$, seja como subordinado a uma raiz principal interior, seja como objeto que acede a uma unidade transcendente (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.19-21).

(re)conectado à operação de captura que o define e à variação pretensamente detida, isto é, à afecção homogeneizante e a afectos outros aos quais esta pretende impor-se.

Tal prática de leitura é qualificada como *literal*,¹³³ não porque decalque (“ao pé da letra”) o escrito, ou seja, não por ser uma operação que, chancelada por um Leitor padrão, preserve a “genuína” unidade significante-significado e, pois, o idioma “em si mesmo”. A literalidade percebe, em todo escrito – e noutras espécies de composição –, o modo como se traçam linhas, as quais não equivalem a algo outro, não têm funções simbólicas, e, insistamos, não são apenas de escritura:

essas linhas não querem dizer nada. É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma. Certamente não têm nada a ver com a linguagem, é ao contrário a linguagem que deve segui-las, é a escrita que deve se alimentar delas *entre* suas próprias linhas (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 84; grifo dos autores).

A leitura cartográfica, ou “literal”, devém com o escrito lido e este (re)compõe-se com o mundo mobilizado na leitura, em uma maquinação virtualmente interminável. Tal duplo devir, a indiscernibilidade dos termos acoplados, é realçado nesse trecho, que já foi parcialmente transcrito:

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. [...] a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18-19).

Na escrita e na leitura “literais”, o texto é efetuado como multiplicidades. Ao se traçar um devir *entre* as linhas de escrita – ou seja, ao se conceber o texto (lido ou escrito) como uma involução da produção escritural, ainda que o texto inclua “fenômenos de retardamento relativo” –, percebe-se que, *entre* tais linhas – isto é, no

¹³³ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012a, pp. 77 e 81-82.

deslimitado conjunto escrito –, sempre há linhas heterogêneas, três espécies de linhas, mas estas são múltiplas, diferenciam-se e agrupam-se em vários agenciamentos (de animal, de música, de arquitetura, de trabalho etc.) dos quais a escrita e a leitura se alimentam. Em uma ou outra destas duas operações, os agenciamentos usados-reatados para fazer funcionar um texto podem variar infinitamente. Os corpos mobilizados, as partículas e intensidades, articulam-se “sobre uma só página”, numa multiplicidade de multiplicidades, na imanência do rizoma.

Portanto, se não se deve buscar um “conteúdo” interior ao texto, tampouco o *fora* é exterior ao texto, não se trata de um ente extratextual. O rizoma não realiza senão o fora, inclusive se uma centralização molar estruturar o espaço segundo a dicotomia dentro/fora. Esta divisão – assim como outras dualidades – é uma maneira de (tentar) gerir o fora rizomático. A cartografia indaga e/ou produz modos de espacialização, de estar no espaço, de traçar um espaço. À leitura e à escrita interessa perceber-conceber tais modos, ou lineamentos, os quais Deleuze e Guattari também chamam *formas*, termo que não remete à habitual separação forma/conteúdo.¹³⁴ Esta dicotomia, aliás, implica uma *forma* de espaço. Um “conteúdo” (ideologia, tema) determina-se quando um regime de significação é retomado e transmitido, regime cujas variáveis linguísticas de expressão associam-se com pressupostos implícitos imanentes (nomeados como “expressos”) que demarcam variáveis não linguísticas de conteúdo (corpos, estados de coisas). “Expressando o atributo não corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 29; grifo dos autores). “É sempre por algo de incorpóreo que um corpo se separa e se distingue de um outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 58-59).¹³⁵

¹³⁴ A ideia de *forma* como modo de espacialização é mobilizada, por exemplo, para que se questione a crítica “ideológica”: “Acontece criticarem conteúdos de pensamento julgados conformistas demais. Mas a questão é primeiramente a da própria forma. O pensamento já seria por si mesmo conforme a um modelo emprestado do aparelho de Estado, e que lhe fixaria objetivos e caminhos, condutos, canais, órgãos, todo um *organon*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 45). Sobre espacialidades do pensar, conferir, especialmente, uma seção do platô 12 (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 45-53). Tais proposições deleuze-guattarianas concernentes à escrita e ao pensamento poderiam ser desenvolvidas em um diálogo com Jacques Derrida; particularmente, com a observação de que textos “tematicamente” conservadores podem ser, por suas maneiras escriturais, mais transgressores do que escritos cujas “mensagens” seriam subversivas (cf. DERRIDA, 2014, pp. 74-77 e 88-91).

¹³⁵ Para uma discussão sobre as relações entre o sistema de significação, os pressupostos implícitos, as variáveis de expressão e de conteúdo e a língua, ver o platô 4 (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 11-62). Ver, particularmente, o modo como a ideia de que as expressões “intervêm” nos conteúdos é complexificada, já que as duas séries estão em pressuposição recíproca, sem a inter-relação começar na ação de uma ou outra (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 30).

No devir, como já indicamos, variáveis de expressão e de conteúdo desterritorializam-se conjunta e intensivamente: transformações não param de se atribuir a corpos e de ser, elas próprias, (re)transformadas por uma corporificação múltipla, deslimitada. Dessa maneira, o “ato de linguagem” é sempre levado a uma espécie de autocorreção que, porém, não chega a falar nenhum estado de coisas. Um número virtualmente infinito de temas, de recortes significantes, vínculos expressão/conteúdo, é mobilizado (subtraído), de modo a fornecer referências perceptíveis para maneiras imperceptíveis de inter-relacionar conteúdo e expressão. Ao irromper um devir, não há predeterminações quanto aos temas passíveis de ser usados, mas estes não mais supõem “contornos nítidos e estáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 58): são “destematizados”, postos em variação, para que um conteúdo seja sussurrado, gaguejado, inapreensível; ou, no devir-imperceptível, para que seja dito um conteúdo que, se colocado em relação à perceptibilidade (dizibilidade) molar, seria apenas sussurrado, gaguejado (numa gagueira da própria linguagem), ininteligível, impronunciável (ou pronunciado numa repentina língua secreta).¹³⁶

Ao retomar temas, a operação escritural responde a perguntas implícitas concernentes à sua própria cartografia, isto é, respeitantes ao problema de como o/um mundo, o/um espaço, pode ou deve ser produzido, ser “lineado”. Em sua maneira de perguntar-responder,¹³⁷ uma escrita pode usar palavras que, no âmbito de um regime de signos, cumprem a função de demarcar (referir) a escrita. Nesse caso, a prática escritural localiza a si mesma – ou a escritas várias – numa (auto)indagação explícita, ou num elemento explícito da tematização, num “falar de” inseparável do falar “*diretamente* os estados de coisas ou estados de conteúdos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 29; grifo dos autores).

Na bibliografia de Graciliano, o escrever é recorrentemente indicado nesse tipo de tematização – como, de algumas formas (a partir de diversas balizas teóricas e, portanto, de várias compreensões do que seria “tematizar”), outros críticos o notaram.¹³⁸

¹³⁶ Uma “destematização” realizada na criação musical é descrita no seguinte excerto: “O bloco sonoro não tem por conteúdo um devir-animal sem que o animal ao mesmo tempo não devesse em sonoridade alguma outra coisa, algo de absoluto, a noite, a morte, a alegria – certamente não uma generalidade nem uma simplicidade, mas uma heciedade, a morte que está aqui, a noite que está ali” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 111). Sobre o *ritornelo*, que (dentre outras definições) é apontado como o conteúdo da música, ver principalmente o platô 11 (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 121-179).

¹³⁷ “De fato, não existe pergunta, respondemos sempre a respostas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 62).

¹³⁸ Fernando Alves Cristóvão (1975, p. 268) ressalta: “Mesmo ao leitor mais desprevenido surpreende o elevado número de vezes em que nas obras do escritor alagoano se fazem referências à escrita, aos

O próximo capítulo da nossa tese, como já informamos, buscará investigar modos como tal demarcação feita pelo alagoano expõe e possibilita uma reflexão sobre o ato escritural como produtor de espaço. O autor tende ora a um, ora a outro dos dois polos caracterizados em *Mil platôs*. Essas tendências podem ser dúbias; cada uma apresenta diversas figuras. Às vezes, ambas as direções são perceptíveis num só texto: uma é salientada, mas um ou outro trecho a evita ou, ao menos, esboça uma ruptura. Certos textos¹³⁹ adotam – mesmo quando o fazem parcial e problematicamente – a perspectiva representacional, que, vimos acima, pretende ter a realidade brasileira como princípio de organização e desenvolvimento.

Segundo Graciliano, tal realidade-princípio – mais precisamente, alguma posição integrada a ela – impõe a um escritor um modo de observar (na dimensão extratextual) e representar (no plano textual), processo em que dados ressurgem – ainda que eventualmente “deturpados” – como temas explícitos. No entanto, o autor também apresenta ideias que se aproximam, mais ou menos, de como Deleuze e Guattari descrevem a expansão rizomática, a criação-devir. Tais ideias podem ser resumidas assim: um escritor – nosso *corpus* sublinha a subcategoria do ficcionista – deve buscar “lugares favoráveis”, elementos que possam ser subtraídos de seus conjuntos iniciais e, pois, transformados em material de criação. É o que Graciliano propõe, em especial, a respeito do contexto (variavelmente configurado) em que ele situa a si e a outros literatos; por exemplo, a pobreza (e/ou instabilidade) socioeconômica poderia ser remanejada em direção a um (extra)mundo virtual, em fuga e combate ao sistema – à conjugação molar, em termos deleuze-guattarianos – que a institui como função subalterna.¹⁴⁰

Nessa sorte de transgressão, os atos de observar e representar, por mais meticulosos que sejam, não (re)afirmam um dado prévio: ultrapassam e refazem o “dado”, proposição realçada, em textos do alagoano, na maneira como este aponta o que podemos designar recuo escritural, a operação criadora em sentido mais estrito, o intervalo em que o material subtraído do mundo (re)constrói-se como produto escrito.¹⁴¹

gêneros literários, aos literatos, aos ambientes em que as atitudes literárias de redigir, ler ou fazer crítica têm lugar próprio, e isso tanto acontece nos romances como nos livros de memórias”. Algumas proposições teórico-críticas de Cristóvão são comentadas no capítulo 2 da presente tese.

¹³⁹ Por exemplo, “O romance de Jorge Amado” (RAMOS, 1992a, p. 89-93), “O fator econômico no romance brasileiro” (RAMOS, 1992a, p. 246-252) e “Decadência do romance brasileiro” (RAMOS, 2013, p. 262-267).

¹⁴⁰ Quanto a ideias de Graciliano referentes à associação entre condições contextuais e operações escriturais, ver, sobretudo, a seção 4.2 desta tese.

¹⁴¹ Sobre o recuo escritural, ver a seção 4.3.

Nessa reconstrução, os “dados” selecionados – e projetados em um texto potencial¹⁴² – podem ser atestados como “lugares favoráveis”. Porém, Graciliano indica que esta confirmação, além de reavaliável à medida que se encadeia a escrita – composições podem-se desfazer –, fica em suspenso, à espera de como o escrito será lido, isto é, de como será recebido-criado por leitores que não o próprio autor.

Em tal perspectiva, nenhuma das etapas divisadas (observação, texto potencial, prática escritural e leitura) é predeterminável. Um dos temas em que Graciliano mais claramente pode ser aproximado de *Mil platôs* é o do imprevisto: um escritor – como “toda a gente”, cogita um discurso (RAMOS, 2013, p. 208) comentado no próximo capítulo – está sujeito ao não planejado; em particular, um ficcionista deveria, deliberadamente, abrir-se ao acaso, de maneira a aproveitá-lo para descobrir-produzir o “lugar favorável”. Ainda que busque concretizar uma finalidade e recorra a referências conhecidas, a fabricação ficcional abrange uma subfabricação clandestina (para retomarmos expressão acima usada), que emerge em (re)determinações inesperadas.

De acordo com alguns textos do nosso *corpus*, a linha do incontrolável estende-se à relação entre escrito e leitura, já que o primeiro não prediz como a segunda o efetuará. Essa ideia, tal como esmiuçada no capítulo 4 da presente pesquisa,¹⁴³ esboça um desenvolvimento teórico conciliável com as seguintes concepções rizomáticas: um texto, não totalizável nem unificável, pode ser tomado em multiplicidades singulares (virtualmente infinitas) que arrastam, também, o leitor, ou, mais propriamente, as “coisas” mobilizadas pela/na conexão-leitura. Por outro lado, pode-se (tentar) fazer o objeto lido amoldar-se a um sistema significante, possibilidade que, veremos, é executada em textos do próprio Graciliano, apesar de este supor que apreende obras “em si mesmas”.

No capítulo 4, serão ressaltadas, por meio de exemplos particulares, possíveis situações e direções de uma operação escritural inserida num espaço explicitamente tematizado. O ato de escrever pode criar-se em/como uma linha de fuga, a exemplo do que sugerem publicações de Graciliano, entre as quais a crônica “Os sapateiros da literatura” (RAMOS, 1992a, p. 183-184): ao sofrer condições precárias, o conjunto demarcado no título usa a escrita para (tencionar) transformar a precariedade em arma e combater certo mundo; o autor não esclarece como se daria a transformação nem

¹⁴² Na crônica “Antônio Olavo”, tal projeção é nomeada “plano primitivo”, “linha imaginada” (RAMOS, 1992a, p. 256), como se indica na seção 4.3.

¹⁴³ A caracterização do ato de leitura é abordada, sobretudo, no item 4.4.

precisa o fim a que serviriam as novas armas. O ato escritural pode ser realizado ou permitido – pretensamente previsto – por/em uma formação molar, como o autor indica ser o caso de produções jornalísticas subordinadas a encomendas e de algumas categorias literárias, entre estas as que a crônica “Um amigo em talas” (RAMOS, 1992a, p. 122-123) define como “mercadorias mais próprias para o consumo”.¹⁴⁴

A prática da escrita pode, ainda, oscilar entre as duas direções descritas e, assim, tender, ainda que hesitantemente, para uma ruptura entrevista, esboçada, mas também evitada. Pode-se pensar nesta ruptura como um inexistente que é, simultaneamente, repellido e convocado, está aqui-e-agora e alhures, sempre esquivo a ser apreendido. Antecipa-se (em certo sentido, cria-se) o que ainda precisa ser criado. Uma realidade é direcionada para um inexistente, um imperceptível, mas só o atinge ao efetuar uma linha de fuga, que emerge – e continua a emergir – como uma existência imprevista. Ao caracterizar e reprovar determinados modelos textuais, Graciliano, por vezes, mantém com eles uma relação ambivalente: despreza-os e corrobora-os; contrasta-os, mesmo que implicitamente, com textualidades mais criadoras, mas evita que estas se concretizem.¹⁴⁵ Pode-se, ademais, considerar que o produto escrito sempre oscila, virtualmente, entre situações várias: mesmo escritas qualificadas como disruptivas esperam leituras que as reativem-recriem.

Como se demarcaria determinado espaço? O que apontaria que um limite teria sido ultrapassado? Pode haver dúvida quanto aos resultados e qualidades de operações realizadas em um espaço, e quanto aos limites deste. Tais questões são investigáveis apenas contextualmente e conforme diferentes escalas, ou, mais que isso, conforme sistemas de referência: o que se evidencia num destes mantém-se oculto em outro – pode-se mudar, inclusive, o entendimento do que seja um “sistema de referência” –, como mostra a assimetria entre as perceptibilidades molar e molecular (ou submolecular). Essa assimetria, por outro lado, indica que as interrogações enunciadas neste parágrafo estão condicionadas por um único tipo de resposta: só o parâmetro molar concebe limites, qualidades, resultados, operações em um espaço predemarcado, relações entre estados de coisa. Já no plano de imanência, tais demarcações não param de ser infringidas, não chegam a se estabelecer, toda “coisa” implica correlações diferenciais – variação que é ignorada, refratada (convertida), pelo lineamento molar:

¹⁴⁴ Para um detalhamento sobre essa possível situação da escrita, ver, principalmente, o item 4.1 do capítulo 4.

¹⁴⁵ Ver a seção 4.1, especialmente os comentários ao texto IV da série “Linhas tortas” e ao texto inicial do conjunto “Traços a esmo”.

Como se uma linha de fuga, mesmo que começando por um minúsculo riacho, sempre corresse entre os segmentos, escapando de sua [leur] centralização, furtando-se à sua [leur] totalização. Os profundos movimentos que agitam uma sociedade se apresentam assim, ainda que sejam necessariamente “representados” como um afrontamento de segmentos molares (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 103).

Quando o horizonte molar é ultrapassado, uma variação acontece, faz-se perceptível (mesmo como “algo que aconteceu”), ao discrepar de toda avaliação prévia sobre onde estaria o limite. Emergindo em dado momento, a variação já está no meio (não tem começo); se for potente o bastante, derruba – ou melhor, faz jamais ter havido – qualquer princípio de organização e desenvolvimento, expande-se em todas as direções, está em todos os “lugares” ao mesmo tempo, já que não mais há espaços predemarcados; você percebe-se como não sendo “nada além disso”, de uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 51):

Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de *uma vida* (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 51-52; grifo dos autores).

O plano de consistência não opõe o virtual ao atual, o inexistente ao existente, tampouco concebe o primeiro como possibilidade antevista pelo segundo. Em tal plano, o virtual revela-se um movimento imanente ao atual, mas este, subvertido, é levado para além (ou aquém) de si próprio; o inexistente mostra-se como a existência da criação.

3.2 Imaginação

A criação não surge do nada e tampouco resulta do existente (nem como atualização de uma virtualidade preconcebida). O criado é manutenção e ruptura, uma e outra em tensão e cooperação. Ao remeter-se a como Castoriadis (2005), em *The imaginary institution of society* (título original: *L'institution imaginaire de la société*), concebe as criações sociais, Iser afirma: “Criação, então, não é nem uma *creatio ex nihilo* nem a re-criação do que já foi criado; ela é a autotransformação do

institucionalizado” (ISER, 1993, p. 221).¹⁴⁶ Castoriadis poderia endossar tal definição, mas este também afirma que, em certo sentido, acontece uma *creatio ex nihilo*: toda sociedade surge – gera a si mesma – sem poder remeter-se a alguma prévia determinação. No que toca a certa sociedade, nada existe que não tenha sido (auto)criado por ela. Não se trata de pensar que uma sociedade se defina ao atribuir significado a “coisas” anteriores a tal atribuição, como se estas ganhassem uma segunda existência, uma sobre-existência, ao passarem a existir *para* tal sociedade: as “coisas” aparecem – destacam-se no que seria um “caos indiferenciado” (CASTORIADIS, 2005, p. 147)¹⁴⁷ – apenas quando a sociedade se autoinstitui. Uma sociedade sustenta-se em “significações imaginárias centrais ou primárias”, que “criam objetos *ex nihilo*, organizam o mundo (o mundo ‘externo’ à sociedade, o mundo social e a mútua inerência de um e outro)” (CASTORIADIS, 2005, p. 361; grifo do autor).¹⁴⁸

Em Castoriadis, a mesma variação (entre operar-se ou não uma *creatio ex nihilo*) mostra-se, implicitamente, na ideia de que a criação social é inteiramente arbitrária e, em certo sentido, não o é (cf. CASTORIADIS, 2005, pp. 135, 154, 160 e 204-205), e na de que a matéria-prima de tal criação compõe um “caos indiferenciado” (como citamos acima) e algo não designável como “caos” (cf. CASTORIADIS, 2005, p. 121). Nessa aparente incoerência teórica, percebemos uma maneira de expressar, quanto à criação, a tensa coexistência de prosseguimento e corte. Não há *creatio ex nihilo* porque o humano-social, ao se autodefinir, “recorre” a algumas existências, definidas assim por Castoriadis (2005, p. 135): “sempre há a natureza, o mínimo de coerência requerida pela racionalidade e a história anterior”.¹⁴⁹ Porém, essas condições, como quer que sejam caracterizadas,¹⁵⁰ não determinam o que será/é criado e, portanto, não conseguem

¹⁴⁶ “Creation, then, is neither a *creatio ex nihilo* nor the re-creation of what has already been created; it is the self-transformation of the institutionalized.”

¹⁴⁷ A expressão original está no seguinte trecho: “Society must define its ‘identity’, its articulation, the world, its relations to the world and to the objects it contains, its needs and its desires. Without the ‘answer’ to these ‘questions’, without these ‘definitions’, there can be no human world, no society, no culture – for everything would be an undifferentiated chaos” (CASTORIADIS, 2005, p. 147).

¹⁴⁸ “[...] these [the central or primary imaginary significations of a society] create objects *ex nihilo*, they organize the world (as the world ‘external’ to society, as the social world, and as the mutual inherence of each of them).” O próprio Iser (1993, p. 207) transcreve um excerto em que Castoriadis explicita o imaginário como criação *ex nihilo*. Em uma conferência apresentada em 1996, Iser aponta que “a cultura como resultado das reações humanas está edificada no vazio [...]” (ISER, 1999d, p. 154), afirmação que discutiremos mais à frente.

¹⁴⁹ “[...] for there is always nature, the minimum of coherence required by rationality, and previous history [...]”.

¹⁵⁰ No que concerne ao “natural”, o autor defende que “o mundo dado aos sentidos é já, necessariamente, um mundo articulado”, do qual faz parte a “corporalidade” biológica humana: “This structuration [da sociedade], to be sure, leans on corporality, inasmuch as the world given to the senses is already necessarily an articulated world, and also inasmuch as corporality is itself already need and therefore

explicar o que o autor chama *sócio-histórico* (*social-historical*), ou seja, as variações nas e a evolução das formas da vida humana – as variações da variação, pois o sócio-histórico não designa uma essência de sociedade (cf. CASTORIADIS, 2005, p. 369). No processo de criação social, Castoriadis concebe uma espécie de estrato primeiro, pressuposto pela sociedade, o “natural” – também designado, entre aspas, como “físico” e “biológico” (CASTORIADIS, 2005, p. 205) –, ao mesmo tempo que o destitui de alguma primeiridade. Não se pode sair da história: a sociedade recebe do “natural” certas determinações, certas possibilidades e obstáculos (cf. CASTORIADIS, 2005, p. 234), mas o recebido não é discernível do mundo de significações fornecido pela própria sociedade, mundo a partir do qual, no qual e mediante o qual há as determinações. Mesmo em seu aspecto “sensível”, o “natural” existe ao significar algo, no que ele é “transubstanciado, ou ontologicamente alterado” (CASTORIADIS, 2005, p. 235).¹⁵¹ A sociedade “baseia-se” numa “materialidade abstrata”, composta de “entidades concretas” conformadas imaginariamente (CASTORIADIS, 2005, p. 355).¹⁵²

Desse modo, a criação pressupõe a si, sempre já começou, já está no meio, demarca um processo cujos componentes não correspondem a entidades anterior ou exteriormente existentes. Ela própria gera um “caos” (uma quase indiscernibilidade entre “materiais”, não identificados), algo como um “mundo” percebido sob a perspectiva de uma sociedade por vir. No mesmo ato, a criação reage ao “caos”: a própria distinção – e, pois, o parâmetro distintivo – entre componentes tem que ser (e sempre é) criada, pois a sociedade institui um mundo, uma nova organização. A criação

não é um mero vir-a-ser, geração e corrupção, engendramento do mesmo pelo mesmo como um diferente exemplar do mesmo tipo, mas sim a emergência da outridade, gênese ontológica, que gera o ser como *eidōs* e como o *ousia* do *eidōs*, outro modo e outro tipo de ser e de ser-um-ser (CASTORIADIS, 2005, p. 181).¹⁵³

material objects and human objects, food and sexual coupling are already inscribed within this need; inasmuch, thus, as a relation to objects and to other humans, hence an initial ‘definition’ of the subject as need and as the relation to what can fill this need, is already contained in biological existence. However, this universal premise, everywhere and always the same, is absolutely incapable of accounting for either the variations in or the evolution of the forms of social life” (CASTORIADIS, 2005, p. 146).

¹⁵¹ “[...] it is transubstantiated or ontologically altered.”

¹⁵² No original, “abstract materiality” e “concrete entities”.

¹⁵³ “[...] a creation, a genesis that is not a mere becoming, generation and corruption, engendering of the same by the same as a different exemplar of the same type, but is instead the emergence of otherness, ontological genesis, that brings about beings as *eidōs*, and as the *ousia* of *eidōs*, another manner and another type of being and of being-a-being.”

Esses modos e tipos, estados, figuras relativa e provisoriamente estáveis,¹⁵⁴ não podem interromper a (auto)criação. Sendo esta infundada, não há o que a predetermine nem o que a conclua. “Como a determinação é apenas um produto, ela pode ser novamente destruída, o que seria impossível se a determinação fosse uma forma de ser, cujos vir-a-ser e desaparecimento expressariam somente transformações do próprio Ser” (ISER, 1993, 210).¹⁵⁵ Uma determinação, além de surgir quando o dado é ultrapassado, está sempre ultrapassando a si mesma. A transformação gera e continua a desfazer o gerado, direcionando-o para o inexistente; a cada momento, a existência humana supera-se no ato de produzir o mundo e em relação a um “fora” permanente feito de atualidades e potencialidades. O que chamamos “fora”, o “inexistente”, parece ser indicado, em Castoriadis, pelo termo *magma*, caracterizável como a “zona” de quase indiscernibilidade da/na qual o criado distingue-se e para a qual este não cessa de se remeter. O magma é (já) criação, mas é (ainda) uma diversidade não identitária, feita de elementos não formados.¹⁵⁶ Iser (1993, p. 211) considera o magma “uma metáfora básica para o determinado em estado de mutação [...]”.¹⁵⁷ É um fluxo material-abstrato que não para de “liquefazer o que era sólido e de solidificar o que era quase inexistente” (CASTORIADIS, 2005, p. 244).¹⁵⁸ Ou seja, se o autor concebe a sociedade como um mundo de significações centralizado e unificado, tais atributos são constantemente ameaçados e desestabilizados pelo magma. Este sublinha que as significações centrais não referenciam algo, mas geram o “referido”.

O processo histórico, segundo Castoriadis – e, posteriormente, Iser –, tece uma cadeia interminável de “obras” nas quais se manifesta o *imaginário*, potência de indeterminação e, ao mesmo tempo, condição de possibilidade para qualquer determinação. O imaginário – ou “imaginário radical” (*radical imaginary*), termo com que Castoriadis ressalta ser tal potência distinta das imaginações e dos produtos

¹⁵⁴ O autor distribui o criado em duas séries existentes em pressuposição recíproca: a do *legein*, “dimensão identitária do dizer/representar social”; e a do *teukhein*, “dimensão identitária (ou funcional, instrumental) do fazer social” (2005, p. 395) No original: “the identitary dimension of social representing/saying” e “the identitary (or functional, or instrumental) dimension of social doing”, respectivamente. Sobre ambos conceitos, ver, principalmente, o capítulo 5 da obra de Castoriadis, “The Social-Historical Institution: *Legein* and *Teukhein*”.

¹⁵⁵ “As determinacy is only a product, it can again be done away with, which could not happen if determinacy were a form of being, whose becoming and fading expressed nothing but changes of Being itself”.

¹⁵⁶ Castoriadis ressalta a dificuldade (ou, até, impossibilidade) de se conceituar o magma (cf. 2005, pp. 182 e 343). Por isso ensaia “defini-lo” em “uma acumulação de metáforas contraditórias” (2005, p. 344).

¹⁵⁷ “Magma is a basic metaphor for the determinate in the state of its being changed [...]”.

¹⁵⁸ “[...] the magma never ceases to move, to swell and to subside, to liquify what was solid and to solidify what was almost in-existent.”

imaginados – não é indeterminado, mas sim o “outro” da determinação, isto é, “a potencial transformação do determinado” (ISER, 1993, p. 210; tradução nossa).¹⁵⁹ Não se descreve uma oposição entre o não-ser e o ser, mas um processo ininterrupto que tanto produz quanto elimina determinações. O determinado é uma possibilidade a coexistir com outras possibilidades, ou melhor, com a possibilidade de surgirem possibilidades. Pelo que temos dito sobre a criação e o inexistente, nota-se que as possibilidades “alternativas” não estão guardadas, à espera de serem escavadas:

Certamente, alguém sempre poderia dizer que as criações históricas são, simplesmente, a progressiva descoberta das possibilidades contidas em um sistema “preconstituído”, ideal e absoluto. Contudo, já que tal sistema absoluto de todas as formas possíveis, por definição, nunca pode mostrar-se, e já que ele não está presente na história, a objeção é gratuita e não passa, finalmente, de uma controvérsia entre termos. Após um fato ocorrer, pode-se dizer, sobre a coisa realizada, que esta também era idealmente possível. Isso, porém, é uma tautologia vazia, que não ensina nada (CASTORIADIS, 2005, p. 390).¹⁶⁰

Ao enfatizar a diferença conceitual entre a descoberta – referente a uma realidade previamente constituída – e a criação, Castoriadis observa que a primeira é verificável, enquanto a segunda não é verificável nem falsificável, e sim constituinte. A partir do que consideramos acima, é claro que a relação entre “descoberta” e “criação” é mais complexa do que uma oposição, e que a primeira implica a segunda. Sem estendermos essa discussão, observemos que o autor (2005, p. 133) ressalta o caso da arte, cuja relação com o real não é de verificação. A premissa de que a criação artística seja verificável é sustentada, explícita ou implicitamente, pela perspectiva qualificada, no capítulo 2 desta tese, como representacional, que crê na reafirmação de realidades extratextuais no texto literário. Nesse horizonte crítico, é comum que a (suposta) veracidade textual seja confirmada sem que se mencione algum procedimento verificador, como se este tivesse ocorrido misteriosamente ou a representação literária

¹⁵⁹ “[...] the potential transformation of determinacy”.

¹⁶⁰ “To be sure, someone could always say that these historical creations are simply the progressive discovery of the possibilities contained within a 'preconstituted', ideal and absolute system. However, as this absolute system of all possible forms, by definition, can never be displayed, and as it is not present in history, the objection is gratuitous and amounts, finally, to a dispute over words. After the fact, one could say about anything that has been realized that it was also ideally possible. But this is an empty tautology, which teaches no one anything.” Ver como Iser (1993, p. 235-236) apresenta outra objeção à hipótese comentada por Castoriadis.

configurasse sua própria verificação, como se o (que é tomado como) verossímil bastasse para atestar o verídico.

Em *The fictive and the imaginary*, Wolfgang Iser (1993) cita, ratifica e desenvolve o modo como o processo histórico e a criação são entendidos por Castoriadis. Em relação a tais proposições, o objetivo principal de Iser é caracterizar a singularidade da criação literária, da ficcionalidade de tipo literário. Em comparação com Castoriadis, Iser trata com mais complexidade o termo “ficção”. O primeiro autor, em trechos vários,¹⁶¹ parece reiterar a tradicional oposição entre o “real” e o “ficcional” – este sendo, assim, sinônimo de “irreal” –, embora indique que a “ficção” pode ter efeitos complexos e poderosos sobre a “realidade”.¹⁶² Já segundo Iser, a dicotomia real/ficcional impede uma investigação satisfatória sobre a ficcionalização que, operada na literatura – e fora desta –, faz interagirem o dado e o imaginado (cf. ISER, 1993, p. 1-2). Ele propõe que a díade seja substituída por uma tríade formada pelo real, o fictício e o imaginário, componentes apreensíveis apenas em suas mútuas contextualizações, as quais podem ter aspectos virtualmente ilimitados.

No sistema iseriano, o imaginário é configurado, em traços gerais, do mesmo modo como em Castoriadis: como potência de indeterminação e, também, condição de possibilidade para toda determinação. Castoriadis, embora às vezes descreva o imaginado como produto do imaginário (ou melhor, do “imaginário radical”),¹⁶³ explicita que a criação social implica um “investimento original” (*original investment*) (CASTORIADIS, 2005, p. 128), uma operação (ou série de operações) que, mediante o imaginário e o determinado e em interação com estes, reparte e conjuga um “mundo”. O imaginário, percebe Iser, é inativo, não possuindo intencionalidade por si próprio: ele manifesta-se ao ser mobilizado por um estimulante, isto é, pela demanda de um ativador provido de intenções, as quais podem ter distintos graus de precisão e exercer um papel mais ou menos diretor.

Por serem diversas as possíveis operações ativadoras, variam as formas nas quais o imaginário pode transparecer. Além de articular obras literárias, a ficcionalização exerce “papéis vitais nas atividades de cognição e comportamento, bem

¹⁶¹ Cf. CASTORIADIS, 2005, pp. 3, 170, 173 e 218, por exemplo.

¹⁶² Castoriadis cita a criação literária como um fator, especialmente intenso, para a inerente (auto)transformação de certa instituição social, a língua (cf. 2005, p. 218).

¹⁶³ Cf. CASTORIADIS, 2005, pp. 116 e 388.

como na fundação de instituições, sociedades e cosmovisões” (ISER, 1993, p. 12).¹⁶⁴ O fictício é um “modo operacional de consciência que faz intervenções em versões de mundo existentes” (ISER, 1993, p. xiv).¹⁶⁵ Ele compele o imaginário a participar de uma intervenção no real – ou melhor, nos campos de referência que constituem o que é apreendido como mundo empírico. No ato fictício, o mundo demarcado como referencial tem transgredidas suas fronteiras, as quais tornam-se um *background* ante o qual se desenha a transgressão. “Por conseguinte, o fictício simultaneamente desfaz e duplica o mundo referencial” (ISER, 1993, p. xv).¹⁶⁶ Ao disparar uma interação entre o real e o imaginário, o fictício promove a coexistência entre manutenção e ruptura, isto é, entre o que é “mutuamente exclusivo” (*mutually exclusive*) (ISER, 1993, p. xv). Porém, a transgressão – e, pois, sua dualidade insolúvel – é ocultada nas ficções que “mascaram” a própria ficcionalidade: o mascaramento não ocorre, necessariamente, com intenção capciosa:

ele ocorre porque a ficção tem que prover uma explicação, ou mesmo uma fundação, e não o faria se sua natureza fictícia devesse ser exposta. O ocultamento da ficcionalidade mune uma explicação com uma *aparência* de realidade, o que é vital, pois a ficção – enquanto explicação – funciona como a base constitutiva dessa realidade (ISER, 1993, p. 12; grifo do autor).¹⁶⁷

O modo como o ato fictício configura-se depende do contexto no qual intervém e do tipo de intervenção – isto é, do uso – intentado-executado. Tematizada quando abordamos Castoriadis, a (auto)instituição de sociedades – processo designado como “sócio-histórico” – é um dos usos do fictício. Embora Iser (cf. 1993, p. 223-224) proponha que o fictício e o sócio-histórico se distingam entre si enquanto ativadores do imaginário, consideramos que o sócio-histórico pode ser entendido como modalidade do fictício, pragmática, mais dirigida/diretora, se comparada com o modo literário.¹⁶⁸ Na maneira como é entendido e vivido em determinado contexto, o sócio-histórico pode ter

¹⁶⁴ “It is a commonplace that the fictive is not confined to the literary text. Fictions also play vital roles in the activities of cognition and behavior, as in the founding of institutions, societies, and world pictures.”

¹⁶⁵ “[...] I propose at the outset to conceive of the fictive as an operational mode of consciousness that makes inroads into existing versions of world.”

¹⁶⁶ “As a result, the fictive simultaneously disrupts and doublés the referential world.”

¹⁶⁷ “[...] it occurs because the fiction is meant to provide an explanation, or even a foundation, and would not do so if its fictive nature were to be exposed. The concealment of fictionality endows an explanation with an *appearance* of reality, which is vital, because fiction – as explanation – functions as the constitutive basis of this reality”.

¹⁶⁸ “By contrast with the diverse application of the fictive and the imaginary in real life, literature is their paradigmatic interplay, the result of their being freed from immediate pragmatic need”, observa Iser (1993, p. xiv).

mascarada sua ficcionalidade; em outras palavras, o sócio-histórico pode criar, no mesmo ato em que se autocria, formas (verbais ou não) de ocultar seu próprio caráter de criação e autocriação; talvez tenda a gerar tal ocultamento ou, em alguma medida, sempre o gere.¹⁶⁹ Por outro lado, o sócio-histórico pode instituir meios de sua ficcionalidade ser explicitada e questionada – Castoriadis cita, dentre tais meios, a filosofia, embora reconheça que esta pode servir ao referido ocultamento. Tal dicotomia (entre o mascaramento e a explicitação) informa o projeto teórico desse autor, para quem a tentativa de compreender o mundo humano conjuga-se com um esforço de (re)construir tal mundo, em uma “unidade articulada entre elucidação e ação, entre teoria e prática, de modo que nossa vida assuma sua plena realidade enquanto atividade autônoma, isto é, atividade lúcida e criativa” (CASTORIADIS, 2005, p. 164).¹⁷⁰ A elucidação-criação busca, para além de um progresso racional, relativizar suas próprias premissas, não ficar presa em determinadas “formas do imaginário e até da racionalidade [...]” (CASTORIADIS, 2005, p. 164).¹⁷¹

Mesmo uma criação intensamente imaginativa, como a artística, processa-se a partir de possibilidades constituintes do, e constituídas pelo, sócio-histórico. A cada momento, a sociedade preconstitui possíveis e impossíveis, traça a fronteira entre uns e outros, partição na qual a realidade existe e funciona; mesmo o que “não existe” é definido quanto à sua possibilidade ou impossibilidade de “vir a ser” (cf. CASTORIADIS, 2005, p. 263). Porém, antes mencionamos outra forma de se conceber o inexistente, este como um “limiar” ou “direção” apenas entrevisto, mas que é, subitamente, acionado: neste movimento, a/uma sociedade “acelera-se”, lançada em uma (auto)transformação mais ou menos intensa e abrangente. O fictício, como configurado por Iser, parece ser o acionador, o acelerador, múltiplo e deslimitado. Já sugerimos não haver mera oposição – como entre um definido e um indefinido, um previsto e um imprevisito – entre as duas formas do inexistente. Ao demarcar algo que “não existe”, um contexto social permite que se imagine qual configuração tal “coisa” poderia ter se passasse a existir, ou como a “coisa” poderia apresentar outra determinação dentro do existente. O primeiro sentido do inexistente implica, em alguma medida, o segundo sentido, mesmo quando se pretende imaginar em conformidade com propósitos e convenções correntes.

¹⁶⁹ Ver como a tendência ao mascaramento é discutida em CASTORIADIS, 2005, p. 212-215.

¹⁷⁰ “[...] the articulated unity between elucidation and action, between theory and practice, in order to give our life its full reality as autonomous activity, that is as lucid, creative activity.”

¹⁷¹ “[...] forms of the imaginary and even of rationality [...]”.

Quando oculta seu caráter de coisa criada (e, pois, de coisa eliminável), a ficção é desaceleradora ou, até, estagnadora: essa (auto)transformação tenta – e funciona como se conseguisse – enfraquecer ou impedir alguma (outra) transformação.¹⁷² Porém, esses efeitos são relativos. É necessário que tal construção continue a se (re)criar, a desdobrar-se em atos que a reproduzam, ou antes, que sejam (auto)classificados como reprodutores – apesar de se poder percebê-los como criadores –, atos que se oponham a outras possibilidades – podendo, pois, ser descritos como contracriadores. A desaceleração ou estagnação lida com a inevitável ameaça de uma nova aceleração, ou melhor, de esta vir a lhe escapar, a fazê-la cair em descrédito; e/ou com o risco de não conseguir fazer frente a acelerações atuais e desviantes. Em relação às ameaças, a ficcionalização mascarada precisa expandir, readequar, sua própria capacidade de domínio, que, infundada, deve adaptar-se a circunstâncias inconstantes e singulares, ainda que as adaptações-criações sejam escondidas (“traduzidas”, significadas) sob a ideia de uma homogeneidade permanente. O mundo pode aparecer como ainda o mesmo – ainda que se suponha haver um desenvolvimento autolimitado –, mas também se pode perceber-conceber uma “correção” incontrolável e virtualmente ininterrupta, a substituição de um mundo por outro. Se for desfeito (repercebido) por/em uma ficção assumidamente criadora, o mundo perde a (aparente) constância: sem ser apenas eliminado, ele varia – numa variação não mais aceita como reprodução – ao ser colocado em observação e ter sustada sua validade. Essa invalidação é distinta de uma descrita por Iser a respeito das *concord-fictions*: neste caso, observa o teórico, um mundo pode ser considerado “fictício” por outro mundo que se pressuponha verdadeiro, sem que o mundo, o parâmetro referencial, seja desestabilizado (cf. ISER, 1993, p. 89). Na ficcionalização que se toma como tal, um confronto entre mundos não deixa de existir, mas o que surge como substituto é suspenso, explicitado como criação, como instável e passível de ser reiteradamente decomposto-recomposto.

O mundo define-se em relação a um “fora” feito de possibilidades outras, apenas entrevistas, e feito de uma potência geral de possibilitação, isto é, uma potência de (re)converter elementos determinados em possibilidades que existem ao lado de alternativas. Ao conduzir “o real para o imaginário e o imaginário para o real”, o ato ficcionalizante condiciona a extensão e a intensidade em que um mundo dado será

¹⁷² É o caso, por exemplo, das “*concord-fictions*” estudadas por Iser (cf. 1993, p. 88-92).

ultrapassado para que um mundo não-dado possa surgir (ISER, 1993, p. 4).¹⁷³ Porém, ele apenas urde uma moldura cujo preenchimento exige a intervenção imaginante:

Pois, enquanto transgressão de fronteira, a ficcionalidade é um ato de pura consciência cuja intencionalidade é pontilhada com indeterminações, e portanto pode manter, quanto ao seu alvo, apenas a direção geral. Desse modo, o ato ficcionalizante provê uma moldura para o que deve ser captado, mas a intenção do ato não fornece uma imagem concreta com que a moldura seria preenchida. No máximo, ele provê uma ideia vazia que requer substância. Sem o imaginário, o fictício continuaria sendo uma vazia forma de consciência; por outro lado, sem o fictício, o imaginário tampouco seria capaz de aparecer como contraposição dual (ISER, 1993, p. 234-235).¹⁷⁴

Este trecho refere-se, especificamente, à ficcionalidade literária, mas nos parece aplicável às outras espécies de ficção, desde que se considere que esta pode mascarar seu caráter transgressor e que a “moldura” pode ser mais ou menos (in)determinada e, correspondentemente, diretora – esta pode, talvez, articular mais do que apenas uma “direção geral”. Na contraposição dual, o imaginário, mobilizado pelo fictício, manifesta-se como emergência de possibilidades não-dadas e como decomposição de realidades – embora esta possa, em criações pragmáticas, operar uma relativa estagnação, uma “sobredeterminação”, fazer a realidade ultrapassada transformar-se em uma versão (pretensamente) “congelada” de si mesma. Quanto ao fictício, sua operação não é apreensível senão em conjugação com o imaginário e o real, mas Iser lhe atribui uma contribuição peculiar: o fictício gera uma moldura vazia, figura que, noutro excerto, é indicada como “horizonte”:

A ficcionalização cria um horizonte de possibilidades em relação ao que é; nesse sentido, ela continua ligada a realidades. Mas enquanto realidades são concretas, as possibilidades são abstratas, pois estas resultam da transgressão de fronteira e, então, não podem ser moldadas pelo que superaram. O horizonte de possibilidades entrevisto pela transgressão de fronteira modifica, inevitavelmente, a realidade excedida (ISER, 1993, p. 230).¹⁷⁵

¹⁷³ “It leads the real to the imaginary and the imaginary to the real [...]”.

¹⁷⁴ “For as boundary-crossing, fictionality is an act of pure consciousness whose intentionality is punctured by indeterminacies, and therefore it can maintain only the general direction towards its target. Thus the fictionalizing act provides a frame for what is to be captured, but the intention of the act does not provide a concrete picture to fill the frame. At best, it provides an empty idea that requires substantiation. Without the imaginary, the fictive would remain an empty form of consciousness, but without the fictive, the imaginary would not be able to appear as a dual countering.”

¹⁷⁵ “Fictionalizing opens up a horizon of possibilities in relation to what is; to this extent it remains linked to realities. But while realities are concrete, the possibilities remain abstract, for they result from boundary-crossing and thus cannot be fashioned by what they have exceeded. The horizon of possibilities

Iser descreve algo ambíguo, um “momento” pós-real e pré-imaginação. O fictício não invalida a realidade, pois, como ensina Jean-Paul Sartre em *The Imaginary* (título original: *L’imaginaire*), “o que é anulado deve ser imaginado” (SARTRE, 2004, p. 188),¹⁷⁶ isto é, deve-se imaginar um irreal “que é nada em relação ao mundo e em relação ao qual o mundo é nada” (SARTRE, 2004, p. 187).¹⁷⁷ Porém, Iser, ao definir a “moldura” provida pelo fictício como transgressora, observa que esta supera e *modifica* a realidade. A ambiguidade é realçada quando esse autor, após o trecho transcrito imediatamente acima, reforça que toda modificação – isto é, o ato que retira da realidade-alvo o status de real e, assim, aciona a determinação de possibilidades alternativas – é qualidade da imaginação. Em seguida, Iser volta a sugerir a “moldura” vazia como anuladora, como se esta função não pertencesse ao imaginário (ou ao modo como este se manifesta).¹⁷⁸

Desse modo, o argumento de Iser contém uma ambiguidade comparável a um paradoxo apresentado por Sartre em *The Imaginary*. Iser sugere que o “horizonte de possibilidades” defina-se como invalidação da realidade-alvo e, ao mesmo tempo, dependa do imaginário para que tal invalidação possa acontecer e aconteça. Por sua vez, Sartre, ao concluir seu estudo sobre o que entende por imaginação e imaginário, busca definir as condições necessárias para que a consciência consiga imaginar.¹⁷⁹ Segundo o autor, algo aparece como real na e para a consciência apenas ao destacar-se sobre um fundo indiferenciado, ou melhor, indiferenciado enquanto componente da percepção atual: tal fundo possibilita que o percebido se individualize e configura, a cada vez (*a*

adumbrated by boundary-crossing inevitably modifies the reality that has been overstepped.” O horizonte de possibilidades é, também, qualificado como modificador no seguinte trecho: “reality is not to be conceived as a limitation of the possible, not least because possibilities cannot be extrapolated from what is. They can, of course, become a horizon to realities, but whenever this happens, the later will not stay the same” (ISER, 1993, p. 235).

¹⁷⁶ Quanto aos trechos extraídos dessa edição, nós os cotejamos com o texto em francês (cf. SARTRE, 1986) e os traduzimos. No original: “One must imagine what one denies.”

¹⁷⁷ “[...] the positing of something that is nothingness [*néant*] in relation to the world and in relation to which the world is nothingness [*néant*].” Não obstante, Iser (1993, p. 202-203) sublinha certa hipótese: a consciência pode ser cativada pela imaginação a ponto de não conseguir negar à imagem mental uma presença real.

¹⁷⁸ “Here, then, we can see the first moves in the game: The nullified world stands opposite an initially empty horizon of possibilities. What generally happens then is that the individual fictionalizing acts differentiate this ‘consciousness of non-actuality’; and in this way, compelled to take on form, the imaginary manifests itself” (ISER, 1993, p. 231).

¹⁷⁹ Ver a seção “Consciousness and Imagination” (SARTRE, 2004, p. 179-188), “Conscience et Imagination” (SARTRE, 1986, p. 343-361).

priori, não há o que lhe garanta permanência), uma totalidade, um universo, mundo.¹⁸⁰ Por seu turno, imaginar – segundo Sartre, formar um objeto da consciência posto como não percebido presentemente – é afastar o universo real e contrastá-lo com um objeto irreal. Nesse ato, negar o mundo é condição para que se coloque a imagem, esta também negada em sua irrealidade.

Portanto, há uma dupla condição para a consciência ser capaz de imaginar: esta precisa conseguir apresentar o mundo em sua sintética totalidade e, simultaneamente, apresentar o objeto imaginado como estando fora do alcance daquele todo sintético; ou seja, precisa colocar o mundo como um nada em relação à imagem. Daí se segue, claramente, que toda criação do imaginário seria inteiramente impossível para uma consciência cuja natureza fosse precisamente a de estar “no-meio-do-mundo” (SARTRE, 2004, p. 184).¹⁸¹

Segundo Sartre, a consciência é necessariamente livre, quer dizer, capaz de escapar do mundo não apenas na imaginação, mas também em cada percepção: a possibilidade de negar o mundo é uma condição para o percebido, já que este participa de uma totalidade significativa e indiferenciada, constituída quando a consciência coloca-se diante (livre, à parte) do “mundo”. “Então, apresentar o mundo como mundo e ‘anulá-lo’ são uma só e mesma coisa” (SARTRE, 2004, p. 184).¹⁸² Cada percepção forma uma *situação* particular, uma maneira de apreender o real como mundo. A consciência parece ter uma espécie de “situacionalidade” essencial – sua condição de livre – manifestada em situações peculiares, nas quais a liberdade ganha concreções.

Sartre (2004, p. 185) observa que, a cada momento, a situação é “a motivação para a constituição de um objeto irreal, qualquer que seja este, e a natureza de tal objeto irreal é circunscrita por essa motivação”.¹⁸³ Em trechos anteriores de seu livro, Sartre afirma que um modo de consciência não pode causar outro, apenas motivá-lo. A consciência realizante motiva o surgimento de uma consciência imaginante, mas não

¹⁸⁰ “[...] to perceive this or that real datum is to perceive it on the ground of reality *as a whole*” (SARTRE, 2004, p. 181; grifo do autor). Não abordaremos as maneiras como, de acordo com Sartre, a individualização do percebido associa-se com os elementos nomeados *juízo* e *afetividade*.

¹⁸¹ “There is therefore a double condition for consciousness to be able to imagine: it must be able to posit the world in its synthetic totality and, at the same time, it must be able to posit the imagined object as out of reach in relation to that synthetic whole, which is to say posit the world as a nothingness [*un néant*] in relation to the image. It clearly follows from this that all creation of the imaginary would be totally impossible to a consciousness whose nature was precisely to be ‘in-the-midst-of-the-world’.”

¹⁸² “So to posit the world as world and to ‘nihilate’ [*néantir*] it are one and the same thing.”

¹⁸³ “It is the situation-in-the-world, grasped as a concrete and individual reality of consciousness, that is the motivation for the constitution of any irreal object whatever and the nature of that irreal object is circumscribed by this motivation.”

garante que esta se efetive. Embora a motivação possa ser frustrada, “toda apreensão do real como um mundo tende, por si mesma, a chegar à produção de objetos irrealis, pois aquela apreensão é sempre, em certo sentido, uma livre anulação do mundo e isto sempre *a partir de um ponto de vista particular*” (SARTRE, 2004, p. 185; grifo do autor).¹⁸⁴ Assim, Sartre parece postular dois tipos de negação: a que percebe (situa) o “mundo” e, assim, já o supera; e a que “aproveita” tal percepção para negá-lo por meio de/em um objeto imaginário. A negação realizante seria algo como uma semi(ou proto)negação, sempre à espera da imaginação que a prosseguisse.¹⁸⁵

[...] a imaginação que se tornou uma função psicológica e empírica é a condição necessária para a liberdade do ser humano empírico no meio do mundo. Pois, se a função anuladora pertencente à consciência – chamada de ultrapassagem por Heidegger – é o que possibilita o ato da imaginação, deve-se acrescentar, reciprocamente, que tal função pode manifestar-se apenas em um ato imaginante. Não pode haver uma intuição do nada, precisamente porque o nada é nada e porque toda consciência – intuitiva ou não – é consciência de algo. O nada pode ser dado somente como uma infraestrutura de algo (SARTRE, 2004, p. 186-187).¹⁸⁶

Então, o mundo não poderia ser negado senão quando contrastado com um objeto imaginário. O caráter paradoxal de uma “etapa” (a percepção) que já é negadora e ainda não o é ressalta-se no seguinte trecho:

todo existente, assim que é apresentado, é conseqüentemente ultrapassado. Mas ele tem que ser ultrapassado *em direção a algo*. O imaginário é, em todo caso, o ‘algo’ concreto em direção ao qual o existente é ultrapassado. Quando o imaginário não é, de fato, apresentado, a ultrapassagem e a anulação do existente estão presas no

¹⁸⁴ “[...] every apprehension of the real as a world tends of its own accord to end up with the production of unreal objects since it is always, in a sense, free nihilation [*néantisation*] of the world and this always *from a particular point of view*.”

¹⁸⁵ “We may therefore conclude that imagination is not an empirical power added to consciousness, but is the whole of consciousness as it realizes its freedom; every concrete and real situation of consciousness in the world is pregnant with the imaginary [*est grosse d’imaginaire*] in so far as it is always presented as a surpassing of the real. It does not follow that all perception of the real must be reversed in imagination, but as consciousness is always ‘in situation’ because it is always free, there is always and at every moment the concrete possibility for it to produce the unreal” (SARTRE, 2004, p. 186).

¹⁸⁶ “[...] the imagination that has become a psychological and empirical function is the necessary condition of the freedom of empirical humans [*de l’homme empirique*] in the midst of the world. For, if the nihilating function [*fonction néantisatrice*] belonging to consciousness – which Heidegger calls surpassing – is that which renders the act of imagination possible, it must be added that, reciprocally, this function can be manifested only in an imaging act. There cannot be an intuition of nothingness [*néant*], precisely because nothingness is nothing [*le néant n’est rien*] and because all consciousness – intuitive or not – is consciousness of something. Nothingness [*Le néant*] can be given only as an infrastructure of something.”

existente, a ultrapassagem e a liberdade *estão aí* mas não se revelam, a pessoa está achatada no mundo, cativada pelo real, está o mais perto da coisa. Contudo, assim que essa pessoa apreende, de um modo ou outro [...], o todo como *situação*, a pessoa ultrapassa-o em direção àquilo em relação ao qual a pessoa é *uma falta, um vazio* etc. Em uma palavra, a concreta motivação da consciência imaginante pressupõe, em si mesma, a estrutura imaginante da consciência; a consciência realizante sempre inclui uma ultrapassagem em direção a uma consciência imaginante particular que é como o inverso da situação e em relação à qual a situação é definida (SARTRE, 2004, p. 187; grifos do autor).¹⁸⁷

Desse modo, a percepção do real é ultrapassagem, mas pode não o ser ou sê-lo potencialmente (“cativada pelo real”). A percepção define uma situação e não a define, já que esta se determina em relação a uma imaginação particular. O mundo pode ser uma determinação turva, próxima demais, até que o imaginário o esclareça ao mostrá-lo pelo avesso, segundo o que faltaria ao mundo. Como indicamos acima, negar o mundo é condição para que se coloque a imagem, mas tal negação “pode realizar-se apenas em e por um ato de imaginação” (SARTRE, 2004, p. 188).¹⁸⁸ O momento em que a realidade surge como mundo é impreciso: antes da intervenção imaginária, ou com esta, ou num processo que se consolida nesta. O autor descreve 1) um processo que vai (ou que pode ir) da consciência realizante à imaginante, 2) uma pressuposição recíproca entre ambas consciências e 3) a imaginação como “uma condição essencial e transcendental da consciência” (SARTRE, 2004, p. 188).¹⁸⁹ Por um lado, esta terceira hipótese invalida o paradoxo que temos apontado, pois toda atitude da consciência teria como pressuposto a ação do imaginário; por outro, permanece o problema de se conceber a passagem da consciência realizante (ou percipiente) para a imaginante. Remetendo-se ao trecho que transcrevemos no item 3, Iser percebe que Sartre sugere a hipótese de o imaginário ser o “outro” da consciência, “outro” que torna a consciência operativa ao modificá-la e que,

¹⁸⁷ “[...] every existent, as soon as it is posited, is consequently surpassed. But still it must be surpassed *towards something*. The imaginary is in every case the concrete ‘something’ towards which the existent is surpassed. When the imaginary is not posited as a fact [*n’est pas posé en fait*], the surpassing and the nihilation [*néantisation*] of the existent are stuck [*enlisés*] in the existent, the surpassing and the freedom *are there* but they are not revealed; the person [*l’homme*] is squashed [*écrasé*] in the world, transfixed [*transpercé*] by the real, and is closest to the thing. However, as soon as this person apprehends in one way or another (most of the time without representation) the whole as a *situation*, that person surpasses it towards that in relation to which the person is *a lack, an emptiness*, etc. In a word, the concrete motivation of the imaging consciousness itself presupposes the imaging structure of consciousness; the realizing consciousness always includes a surpassing towards a particular imaging consciousness that is like the inverse of the situation and in relation to which the situation is defined.”

¹⁸⁸ “And if negation is the unconditioned principle of all imagination, reciprocally it can only ever be realized in and by an act of imagination.”

¹⁸⁹ “[...] as an essential and transcendental condition of consciousness.”

além de negar o mundo (ao ser canalizado por certa intencionalidade),¹⁹⁰ pode negar a própria consciência, fugir ao controle pretendido pelo ativador (cf. ISER, 1993, p. 201-203).

Nas ideias problemáticas que comentamos, Sartre e Iser sublinham, implicitamente, a complexa posição do agente responsável por ativar (Iser) ou motivar (Sartre) a imaginação. A consciência realizante (Sartre) – “situante” e em-situação – e a ação ficcionalizante (Iser) afastam-se num aspecto fundamental: Sartre concebe (às vezes) a primeira como anterior à ativação do imaginário; já a ficcionalização, segundo Iser, não opera sem o imaginário. Não obstante essa diferença, ambas definem-se como ligadas ao que é percebido como real – como se o estendessem em alguma medida – e, a rigor, são necessárias para que se constitua um real, um mundo, aquilo que a cada vez é percebido como mundo. Ao mesmo tempo, já o superam, ainda que tal superação aguarda ou suponha o golpe fatal (imaginante): o mundo conforma-se quando, ao menos potencialmente, é invalidado. Podemos usar tais variações conceituais como indicativas da dificuldade de se conceber uma operação “marginal”, processada na “margem” de certa realidade, em um posicionamento que ainda é certo mundo e não mais o é, que marca o limite de um mundo e a passagem para outro mundo (ou para um não-mundo) – queremos aproveitar a ambiguidade do termo “margem”, que pode indiscernir dentro e fora, próprio e impróprio (ou alheio, estrangeiro).¹⁹¹ Uma posição que tem o mundo como referência e que se abre – abre o mundo – a uma criação não-referencial; que, a um só tempo, usa e recusa o mundo. O mundo “carrega em si mesmo sua possibilidade de negação [...]” (SARTRE, 2004, p. 185):¹⁹² sendo criado, é (re)criável, tem um “avesso”, um fora para o qual seus elementos deslizam (atual e virtualmente) em direção ao que não é. Com intensidades e finalidades variadas, a situação sartriana e o ato fictício “pressionam” o elemento determinado, assim deslocado até sua “margem”, preparado *de certo modo* para a intervenção do imaginário. Por onde se quer sair? Por

¹⁹⁰ Iser interpreta que, para Sartre, o ato de compreensão implica imaginação. Embora não nos caiba discutir o conceito de “compreensão”, observemos que o comentário de Iser parece-nos impreciso. Este escreve: “Sartre contends that all comprehension is accompanied by symbolic schemata that represent those thoughts that are necessary for the mastery of what is to be understood” (ISER, 1993, p. 197). Porém, segundo Sartre, nem todo ato de compreensão é acompanhado por imagens (cf. SARTRE, 2004, p. 101; noutra versão em inglês, SARTRE, 1948, p. 143; em francês, SARTRE, 1986, p. 195).

¹⁹¹ Portanto, não se trata da exterioridade atribuída por Sartre a “margem” no seguinte trecho: “To posit an image is to constitute an object in the margin [*en marge*] of the totality of the real, it is therefore to hold the real at a distance, to be freed from it, in a word, to deny it [*le nier*]. Or, if one prefers, to deny that an object belongs to the real is to deny the real in positing the object; the two negations are complementary and the latter is the condition of the former” (SARTRE, 2004, p. 183).

¹⁹² “So, if consciousness is free, the noematic correlate of its freedom should be the *world* that carries in itself its possibility of negation [...]”.

onde se pode passar? O inexistente pode, numa primeira aproximação, ser interrogado: e se *isto* (não outra coisa, não qualquer coisa) inexistisse ou existisse de outra forma? De que modos *isto* inexistente ou pode inexistir? A partir de/em certa percepção, quais “excedentes” *isto* mantém sob controle e impele para fora de alcance? “Isto” é uma “coisa” em um “mundo” (é coisa-e-mundo), mas já em “descoisificação”, matéria porosa e móvel, um fluxo que pode demarcar-tragar o mundo; pois, explica Sartre, a situação é sempre *particular*, o “mundo” é definido-negado em relação a “dados” particulares, ainda que o fluxo também arraste modos de particularizar.

Já indicamos que, segundo Iser, os elementos da tríade real-fictício-imaginário são apreensíveis apenas em sua inter-relação. O real é determinado, “determinação é uma mínima definição de realidade” (ISER, 1993, p. 3).¹⁹³ O imaginário não é indeterminado, mas sim potência de indeterminação e, ao mesmo tempo, condição de possibilidade para qualquer determinação. Ato intencional, o fictício abre rasgos, fendas, indetermina determinações, determina indeterminações, em uma convergência tensa, pressionada de dois lados e pressionando-os. O fictício, em sua função particular, suspende e fica suspenso, prenhe, vibrando em-direção-a, dirigido a uma meta não-meta, enquanto o real estabelece(-se) e o imaginário movimenta – funções que, reiteremos, nenhum dos três efetua sozinho.¹⁹⁴ Mas o fictício convoca o que, no imaginário, pode ser realizante (pois o imaginário *existe* por/em atualizações); fisga o que, no real, não se estabelece (pois, no criado, a criação, origem não-original, mantém sua potência indestrutível, incontrolável). O fictício não gera nem repete o determinado (embora possa atuar como se fosse repetição, articular-se segundo uma linha compositiva que tencione repetir-se); esboça, beira o criar, mas o salto é dado apenas pela/na imaginação, que lança um processo potencialmente infinito.

A tríade iseriana é inconciliável com a tradição teórico-crítica representacional, que supõe uma dicotomia entre o real e a ficção: esta é uma espécie de desvio secundário, ou melhor, pode parecer um desvio, mas ganha significado ao ser “devolvida” ao fundamento real. Quanto à ficção literária, a leitura deveria efetuar a “devolução”, em um círculo que seria afirmado na própria obra – esta seria uma representação correta, exata – ou executado a despeito de “distorções” atribuídas ao texto. Enquanto Iser percebe que o fictício desfaz e duplica o mundo, o olhar

¹⁹³ “[...] determinacy is a minimal definition of reality.”

¹⁹⁴ Entre outros trechos do autor, ver ISER, 1999h, p. 109: “O fictício e o imaginário se fundem, visto que cada um é em si mesmo incapaz de cumprir qualquer função específica [...]”.

representacional capta, no e para além do material escrito, apenas – isto é, “fundamentalmente” – duplicação, mesmo quando o mundo é “desfeito”, no sentido de falseado (mal retratado). Mascara-se a ficcionalidade do campo referencial tido como parâmetro (ainda que oculto); e a literatura é forçada a, “essencialmente”, mascarar-se. A ideia de ato, de intervenção no/com o real, é ignorada ou, no mínimo, esmaecida. Pode ser entendida como “manipulação” crítica, politicamente empenhada, como apontamos em Alfredo Bosi (2004) na seção 2.5. Essa proposição, porém, limita-se a complexificar as (pre)definições a que é submetida a escrita.

Alguns textos de Graciliano, em particular, desconsideram (ou enfraquecem) a ideia de ato, de mediação escritural, mas às vezes o autor a realça, especialmente quando caracteriza o que designamos recuo escritural. A operação pela qual o real é recriado, transformado em literatura, constitui um espaço marginal, conforme a demarcação ambígua que “margem” ganhou acima. Um mundo é reconhecido, retomado, mas desintegrado¹⁹⁵ e direcionado para uma nova determinação; o literato está no mundo e fora deste, maneja pedaços de mundo para (tentar) dar vida a um (extra)mundo inexistente. O processo parece implicar a relação triádica concebida por Iser; em outras palavras, parece combinar, em traços gerais, os dois tipos de negação postulados (problematicamente) por Sartre: ao situar certos “dados”, o escritor afasta-se deles e desdobra-os em algo imaginário. Por outro lado, o olhar representacional não admite nenhuma dessas negações: então, é a prática escritural que é (ou tende a ser) “negada”, de modo a servir de acesso a dados anteriores, mesmo que esse percurso analise a “fatura”, o “estilo”, o “ângulo pessoal” – expressões estas presentes na fortuna crítica do alagoano, como vimos no capítulo 2.

Em Graciliano, alguns excertos recusam a premissa de que a realidade seja observável em si mesma, casos que parecem, ainda, devedores do horizonte representacional: pressupõe-se a dicotomia entre real e ficção, ou, mais amplamente, entre real e observação, embora a segunda – seja ou não trabalhada “ficcionalmente” – não possa revelar o primeiro.¹⁹⁶ Já no referido recuo, naquela suspensão criadora, a observação-fatura é liberada para um tratamento teórico-crítico harmonizável com elementos iserianos e sartrianos. Mesmo quando o escrito se conclui, o mundo continua, pontencialmente, a ser desfeito em/como novas determinações: o escrito é uma margem potencial, (re)ativável por meio do ato de leitura e das referências que este mobilizar,

¹⁹⁵ A palavra “desintegração” é usada por Graciliano (RAMOS, 2013, p. 279). Ver a seção 4.3.

¹⁹⁶ Ver o item 4.3, especialmente a subseção “Descontroles da observação e da prática escritural”.

como Graciliano às vezes sugere.¹⁹⁷ Em tal concepção de margem, uma eventual “manipulação” politicamente interessada não é entendida como em Bosi e outros pesquisadores: a literatura é usável com propósitos (re)instituintes (para citarmos o modo como Castoriadis pensa a instituição), mas eles também são reconstruídos, em um processo não predeterminável.

3.2.1 *Emergência*

Em Iser, o tema da criação é desenvolvido também por meio do conceito de emergência. Esta palavra – bem como o verbo emergir – já é usada por Castoriadis para designar o processo de criação,¹⁹⁸ cujo traço distintivo (o de não prosseguir o já determinado) é realçado nas expressões “criação imanente” (*immanent creation*) e “criação absoluta” (*absolute creation*) (CASTORIADIS, 2005, pp. 184 e 190, respectivamente). No segundo autor, o termo emergência não é diretamente discutido, mas parece reforçar o fato de a criação não ser inteiramente controlável por aquilo cuja ação ativa o imaginário: algo emerge, acontece, irrompe, sem que possa ser previsto ou causado, e arrasta (recria, faz reemergir) o próprio ativador. Já em *The fictive and the imaginary*, “emergência” ressurge com o mesmo sentido,¹⁹⁹ sem ser, tampouco, diretamente conceituado. Em Iser, o termo é correlato a – talvez sinônimo de – evento. No que toca à maneira como o fictício quebra campos referenciais ao selecionar alguns dados, o autor observa:

Por repelir a referencialidade, esse processo tem o caráter de um evento. Não há regras preconcebidas governando a seleção. A escolha do autor, portanto, pode ser descrita apenas nos termos das seleções feitas. [...] Se um ato de seleção fosse governado por um conjunto de regras dado previamente ao ato, então este não transgrediria fronteiras existentes, mas seria, simplesmente, uma forma de atualizar uma possibilidade dentro do sistema de uma convenção corrente. A forma específica do ‘evento’ criado pelo ato de seleção existe, contudo, somente no e mediante o que é então produzido (ISER, 1993, p. 5).²⁰⁰

¹⁹⁷ Sobre o problema da leitura, ver a seção 4.4.

¹⁹⁸ Ver CASTORIADIS, 2005, pp. 44, 133, 152-155, 161, 172 e 200-201.

¹⁹⁹ Por exemplo, ver ISER, 1993, p. 234, a respeito da escrita literária: “The intrerplay between the fictive and the imaginary therefore shows that the referential realities of the text, having proceeded from possibilities, revert to possibilities in order to allow (and condition) the emergence of other worlds.”

²⁰⁰ “Because it defies referentiality, this process has the character of an event. There are no preconceived rules governing selection. The author’s choice, therefore, can be described only in terms of the selections made. [...] If an act of selection were governed by a set of rules given prior to the act, then the act itself would not transgress existing boundaries but would simply be one form of actualizing a possibility within

Esse trecho explicita que, na criação – na emergência, no evento –, o processo criador é indiscernível do que é criado. Castoriadis (2005, p. 44) propõe que tal processo, não causal, seja entendido “como uma emergência ou uma produção não dedutível com base em uma situação prévia, como uma conclusão que vai além das premissas ou como a colocação de novas premissas”.²⁰¹

Depois de *The fictive and the imaginary* (1993; originalmente publicado em alemão, em 1991), o termo emergência parece ganhar maior importância no pensamento iseriano, sem que as ideias expressas naquele livro sejam invalidadas. O conceito de emergência está no primeiro plano da participação de Iser num colóquio dedicado a discutir sua bibliografia realizado em 1996, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – as conferências de Iser e de outros pesquisadores, bem como os debates realizados em cada sessão, estão reunidas em *Teoria da ficção* (ROCHA, 1999a). Naquele momento, o autor explicita que sua reflexão teórica no âmbito do que chama “antropologia literária” busca um mapeamento não limitado à literatura:

Seu [i.e. do “tipo de teoria que me interessa”] principal empenho consiste em “extrapolar” o tipo de ultrapasse de fronteiras observado na literatura, a fim de desenvolver sistemas de referência que permitam focar e explorar o que parece próximo a se transformar no problema proeminente de nosso tempo: a questão da limiaridade (ISER, 1999g, p. 228).

Iser tenciona conceber, em caráter heurístico, uma maneira de sistematizar, cognitivamente, o funcionamento da criação, o modo como o que não é (ou não era) emerge. O autor quer “investigar o que a literatura pode revelar das disposições humanas”; em outras palavras, de que modo a literatura “nos permite visualizar a cultura como um tipo de emergência” (ISER, 1999e, p. 201-202) – assim, reitera-se e reformula-se um propósito enunciado em *The fictive and the imaginary* (ver ISER, 1993, p. xi-xiv). Ele busca que seu próprio fazer teórico cumpra a mobilidade atribuída à literatura e à cultura: a da contínua transgressão de fronteiras, infensa a essencializações e totalizações. Tal sorte de teorização esforça-se por construir sistemas de referência e, assim, “mapear realidades virtuais que extrapolam o que existe” (ISER,

the framework of a prevailing convention. The specific form of the ‘event’ created by the act of selection exists, however, only in and through that which it produces.”

²⁰¹ “[...] as an emergence or a production which cannot be deduced on the basis of a previous situation, as a conclusion that goes beyond the premises or as the positing of new premises.”

1999g, p. 228). Isso implica que os conceitos sejam permanentemente tensionados, que aquilo que um dos participantes do colóquio, John Paul Riquelme (1999, p. 210), chama “nosso vocabulário descritivo corrente” seja feito de posições – ficções – instáveis. “A teoria está empenhada numa dupla operação: tenta apreender algo até então fora de sua órbita e, ao fazê-lo, vê-se obrigada a remodelar os pontos de partida que definiram a perspectiva utilizada na investigação do objeto-alvo” (ISER, 1999f, p. 218). O que está “fora da órbita” inexistente, precisa ser “realizado”, fim para o qual a teorização usa e modifica certas realidades (“os pontos de partida” heurísticos), de modo a que o próprio constructo teórico se abra a ser corrigido em futuras operações. Na introdução de *Teoria da ficção*, seu organizador, João Cezar de Castro Rocha, registra:

Numa trajetória muito particular, Iser tem elaborado uma reflexão que, a exemplo do objeto investigado [a criação literária], se modifica, incorpora novos conceitos, retoma preocupações, aprofundando seu alcance e redefinindo suas prioridades. Uma rara lição de precisão teórica que continuamente se adapta à indecidibilidade do objeto. Podemos, afinal, compreender o que, com o necessário rigor analítico, Wolfgang Iser tem mostrado: a possibilidade de elaborar uma *reflexão literária* sobre a literatura [...] (ROCHA, 1999b, p. 14-15; grifo do autor).

Porém, acreditamos que, para a teorização operada por Iser, a referência não é, estritamente, a literatura, mas sim o que temos chamado de criação, da qual a literatura é uma modalidade. O próprio autor explicita que a situação histórica à qual sua teoria responde – e a qual sua teoria constrói, se lembrarmos o sentido que Sartre atribui à palavra situação – não se circunscreve à literatura:

Vivemos num mundo com plena consciência de que seu fundamento foi suprimido e precisamos orientar nossas condutas a partir dessa consciência. [...] Consequentemente, produzir teoria em tal mundo implica elaborar constructos que necessitam ser constantemente modificados. Logo, sabemos que todas as teorias são pragmaticamente condicionadas e, por sua vez, tal consciência obriga a perguntar pela motivação da própria exigência pragmática (ISER, 1999g, p. 230-231).

A criação – como quer que seja classificada: cultural, teórica, literária ou de outra categoria – consiste num evento, “no sentido de uma ocorrência que ultrapassa todos os sistemas de referência existentes, não podendo portanto ser subsumida sob a categoria do familiar, do já conhecido” (ISER, 1999b, p. 26). Nesse processo, “o ser

humano somente pode buscar apoio naquilo que ele edificou” (ISER, 1999e, p. 200), apoio que pode servir a finalidades potencialmente infinitas, desde as mais pragmáticas (por exemplo, as instituintes como as entende Castoriadis) até aquelas atuantes na obra literária, onde não cessam (potencialmente) de ser (re)(des)construídas. Nalguns tipos de recepção, todavia, pode-se pretender que esta construção se conclua, notadamente na leitura que supõe “escavar” o sentido do texto.²⁰² O sentido – não só quanto ao texto literário – surge porque o processo de criação é, pragmaticamente, administrado, “canalizado”. Por outro lado, a “canalização”, com sua estabilidade provisória, atesta um processo sem fundamento nem destino, como Castoriadis sublinhou e Iser reafirma:

a cultura continua a emergir desse vazio constitutivo, o que implica a inexistência de origens discerníveis da mesma, e qualquer pretensão de conhecer tais origens está condenada a virar mitologia. Se a cultura é um fenômeno em contínua emergência, então ela não surge de nada que seja dado, originando-se antes de uma transformação do que é dado (ISER, 1999d, p. 156).

O “vazio constitutivo” condiciona a imprevisibilidade do futuro, pois este não é “a determinada sequência do determinado, mas a emergência da outridade radical, criação imanente, novidade não-trivial” (CASTORIADIS, 2005, p. 184).²⁰³ Em Iser, o conceito de emergência permite conceber de que modo surge, do/no dado, um vazio, um inacessível que podemos “preencher” com a noção de vazio. Como o elemento determinado pode ser esvaziado de sua determinação sem ser eliminado?; mais que isso, sem deixar de contribuir para seu próprio esvaziamento? Como o determinado pode ser o dado para um processo – para uma nova determinação – sem que este proceda daquele? A emergência compõe o vazio e o salto que o transpõe. O que emerge é “algo que se desenvolve a partir de uma relação na qual modelos explicativos, sistemas ou posições interagem e se condicionam mutuamente” (ISER, 1999g, p. 231). O que emerge é um processo relacional, uma perturbação recíproca entre “dados” selecionados-combinados. A emergência não tem origem, pois a relação é vazia (“em si mesma” desprovida de “conteúdo”) e o que aparece como dado é transformado pela/na relação (não é dedutível de algo exterior a esta). O emergente é uma nova determinação e uma instável matriz para determinações, dualidade que Iser indica, implicitamente, ao configurar a emergência ora como “uma nova ordem imprevisível”, que “floresce com

²⁰² Para uma discussão sobre tipos de leitura, ver ISER, 1993, p. 276-280.

²⁰³ “For what is given in and through history is not the determined sequence of the determined but the emergence of radical otherness, immanent creation, non-trivial novelty.”

base na transformação a que são submetidos” seus componentes, ora como algo que “não designa uma nova ordem”, e sim “a transformação de todas as posições que se encontram em jogo” (ISER, 1999d, p. 173 e 1999c, p. 60, respectivamente). Trata-se de um processo desordenador que prefigura novas ordens, realizações virtuais, “um futuro que permanece em aberto e é, em última análise, entrópico” (ISER, 1999d, p. 177). Tal processo é apreensível em/por meio de realizações (determinações) atuais, que removem as diferenças, mas que podem fazê-lo de vários modos, seja, num polo, ao pretenderem de fato fixar tal remoção, extinguir a perturbação, ou, noutro, ao se explicitarem como provisórias e resistirem à própria determinação.

Quando um mundo define-se (realiza-se), tal acontecimento pode mascarar o futuro-em-aberto, isto é, a existência de possibilidades esboçadas e esboçáveis no/pelo presente posto em “desatualização”. O mundo pragmatiza a emergência, estabiliza-a, resolve-a, é uma resolução emergente, é a emergência interpretada e intérprete, significada e significativa. Instituído ao atualizar certas possibilidades, o mundo coloca outras na sombra. Estas mantêm-se como transgressões virtuais, potências entrevistas, e como uma potência geral de possibilitação, ou seja (como já dissemos), uma potência de (re)converter elementos determinados em possibilidades que existem ao lado de alternativas. No surgimento do mundo, o que se realiza também são limiares – desde que empurrados para “fora” –, portas pelas quais se pode (re)ativar a emergência, ou o “emergentismo” da emergência. O que Castoriadis chama “magma” é modificado pelo/no mundo emergente, não é uma espécie de origem ideal, total e consumada. Aliás, o magma de significações imaginárias não precede a organização de entidades, aquele e esta estão em suposição recíproca como as duas dimensões do mundo.

Em contraste com a organização-mundo, a literatura define outro modo de lidar com o futuro-em-aberto, ao constituir-se como “um limbo entre o que foi e o caráter imperscrutável do que pode vir” (ISER, 1999d, p. 177). Em uma perspectiva antropológica, o autor compreende a literatura como meio potencialmente ilimitado – porque livre de ocupações pragmáticas imediatas – de encenação do processo que fabrica (o/um) mundo²⁰⁴ e, pois, como meio de exploração da informe “plasticidade”

²⁰⁴ “[...] every staging lives on what it is not. For everything that materializes in it stands in the service of something absent, which, although given presence through something else that is present, cannot be present itself” (ISER, 1993, p. 301). Para uma discussão sobre a encenação (*staging*) e o modo como esta relaciona-se com a literatura, ver ISER, 1993, p. 296-303.

humana (cf ISER, 1993, p. 296-303).²⁰⁵ A obra literária é uma emergência e uma máquina geradora de emergências, estas podendo variar a cada leitura; a obra transgride, consolida certa transgressão, e projeta-permite-recebe possíveis transgressões. Na literatura, a emergência não cessa, potencialmente, de insta(la)r e saltar o vazio, “inevitável dualidade”, como Iser sublinha ao discorrer sobre a maneira como a memória cultural forma-se na intertextualidade literária: “referências e alusões a outros textos são diluídas e utilizadas para a recomposição de relações imprevisivelmente cambiantes” (ISER, 1999d, p. 175). A literatura mapeia futuros a serem concebidos, que alteram realidades e são possíveis alterações; futuros inexistentes, deslocamentos da realidade em direção ao “fora”: “um futuro entrópico tem de se desmembrar na dualidade da ordem e da contingência. É assim que um futuro em aberto se inscreve no texto” (ISER, 1999d, p. 177).

3.2.2 *Mimesis*

A conceituação da emergência orienta certo desdobramento no modo como Iser, em suas considerações sobre o fictício e o imaginário, revisa o conceito de mimesis, ou de representação. Passemos mais uma vez por Castoriadis, segundo o qual uma sociedade emerge ao instituir não apenas os meios com os quais refere “coisas”, mas também, no mesmo ato, as “coisas” referidas:

Um signo pode ser um signo de um ‘isto’ apenas se ‘isto’ tiver sido adequadamente delimitado e ‘identificado’, o que não acontece a menos que um signo ou grupo de signos tenha sido associado a ‘isto’. Este pode começar a ser delimitado e ‘identificado’ somente ao tornar-se um *índice de si mesmo* – logo, ao ser já ‘contaminado’ pela operação signíca. O ‘isto’ da designação, o ‘objeto’ designado deixa de ser um imediato absoluto (ou, o que dá no mesmo, ele nunca o foi, exceto na abstração reflexiva que afirma estar situada fora da linguagem e antes do *legein*) (CASTORIADIS, 2005, p. 247; grifo do autor).²⁰⁶

²⁰⁵ Todavia, Iser também sugere que essa definição de literatura aponte um potencial (uma vocação, ou tendência, imaginarizante da literatura), pois ele atribui a certas literaturas “ocupações pragmáticas”, como veremos no capítulo 4 desta tese.

²⁰⁶ “A sign can be a sign of ‘this’ only if ‘this’ has been adequately delimited and ‘identified’, which is never the case unless a sign or a group of signs has been associated with ‘this’. ‘This’ can begin to be delimited and ‘identified’ only by becoming an *index of itself* – hence by being already ‘contaminated’ by the signitive operation. The ‘this’ of designation, the ‘object’ designated ceases to be an absolute immediate (or, what amounts to the same thing, it never was outside of the reflexive abstraction claiming to be situated outside of language and before *legein*).” Sobre o conceito de *legein*, ver a nota 154.

Um objeto existe enquanto tal ao tornar-se “representativo de si mesmo na série aberta de suas ocorrências” (CASTORIADIS, 2005, p. 247).²⁰⁷ Ele particulariza-se ao ser demarcado como “gênero” ou “classe” de si (cf. CASTORIADIS, 2005, p. 253). O autor observa que, como inexistente objeto autodeterminado, não há sentido ou nome próprios. A oposição próprio/figurado, denotação/conotação, pode ser assumida apenas no uso codificado da língua, no “uso identitário do sentido” (CASTORIADIS, 2005, p. 347)²⁰⁸ – uso que, vale lembrar, não se fecha em si, sempre “envolvido” pelo magma da significação. Supor um sentido próprio implica acreditar que certa “coisa” exista por uma substância-essência apartada de qualquer atribuição “acidental” e que tal “coisa” seja referível em sua autoidentidade, de maneira não-relacional. “Toda expressão é essencialmente figurativa”, afirma Castoriadis: “[e]xiste uma atribuição que não seja metonímica? Dizer que poderia haver uma seria dizer que existem atribuições ou predicacões que não são *em relação a...*, que existem atribuições ou predicacões absolutas” (2005, p. 348; grifo do autor).²⁰⁹

A designação é ameaçada e constituída por um interminável abismo, provisoriamente cerrado pelo enunciado pragmaticamente unívoco. O abismo é “reaberto” a cada emergência, que, ao relativizar a designação atual – isto é, ao evidenciar que esta existe *em relação a* –, configura e condiciona novos modos de estar *em relação a*, nos quais e a partir dos quais “objetos” são definíveis. Nesse processo, convenções referenciais são reconhecíveis ao serem postas no passado e ao serem usadas para se conceber um sentido – ou uma variação-instabilidade semântica – que as ultrapassa.

Segundo certa concepção de mimesis, o representado imita um dado cuja determinação, percebida como intrínseca, independe da representação. Nessa perspectiva, o esquema geral permanece mesmo que o modo como o dado é teoricamente caracterizado possa variar e, de fato, altere-se historicamente. No capítulo 2 desta tese, expusemos a maneira como essa variação apresenta-se em estudos de crítica concernentes a Graciliano Ramos e vinculados à abordagem representacional. No epílogo de *The fictive and the imaginary*, Iser mostra que o conceito de mimesis minoriza a performance (objetificação, produção do objeto imitado) constituinte da

²⁰⁷ “[...] the representative of itself in the open series of its occurrences.”

²⁰⁸ “[...] there is no proper meaning, it is impossible to grasp and to enclose a meaning in its properness (proper-ty); there is simply an identitary *use* of meaning.”

²⁰⁹ “Every expression is essentially tropic. [...] Is there an attribution which is not metonymical? To say that there could be one would be to say that attributions or predications exist which are not *with respect to...*, that there exist absolute attributions or predications.”

operação mimética, já que ao elemento performativo caberia tornar visível algo oculto – em outras palavras, traduzir “o que existe, como sempre se torna necessário quando diferenças precisam ser atravessadas” (ISER, 1993, p. 284).²¹⁰ O autor observa que o conceito de mimesis modifica-se, historicamente, quando a realidade é percebida não mais como dado, mas como “realizando continuamente a si mesma” (ISER 1993, p. 284).²¹¹ Passa-se a explorar, cognitivamente, a diferença entre o “real” e a “imitação” que o sucede, o fato de que “a fonte da performance é sempre diferente daquilo que se pretende representar” (ISER, 1993, p. 281).²¹² Voltado especificamente para a produção artística, Iser propõe que a “fonte” esteja na diferença inamovível – no vazio, para retomarmos termo supracitado – entre o elemento determinado e o que deve ser concebido. A performance faz o determinado – os “dados” extraídos dos campos referenciais – diferir de si mesmo, pois ela rompe (invalida) a forma como ele se organiza(va) e distribui-o em inter-relações móveis que geram uma contínua oscilação e mútua alteração entre aspectos “representativos” (atuais) e o que estes evitam (aspectos virtuais). O determinado em processo de indeterminação serve à aparição do que deve ser concebido, mas Iser ressalta o caráter ambivalente dessa aparição, caracterizada como presença de um não-apresentável. O que o autor chama “figuração” – ou “fantasma”, termo buscado em Husserl – mantém (assume) a fenda-vínculo entre o (in)determinado e o concebível, ou seja, não se chega a estabilizar um determinado, um representante – ao contrário da imitação do objeto segundo a mimesis tradicional. “O que é pré-dado à representação é processado, e então não pode ser uma condição constitutiva da figuração” (ISER, 1993, p. 295).²¹³ Esta é “o meio para a aparição do que não é” (ISER, 1993, p. 295),²¹⁴ meio pelo qual se manifesta a diferença. Por outro lado, na recepção da obra artística, a “figuração” pode ser semantizada, processada pragmaticamente, de modo a gerar um objeto pretensamente representativo. Este remove (atravessa, *bridge*) – mais que isso: esconde – a diferença, encerra a obra – mas a “figuração” sempre pode ser reavivada, a obra pode ser reaberta.

²¹⁰ “Under these conditions, performance relates only to the translatability of what is, as always becomes necessary when differences are to be bridged.”

²¹¹ “[...] when reality was considered as no longer given but as continually realizing itself.”

²¹² “In any case, there can be no representation without performance, and the source of performance is always different from what is to be represented.”

²¹³ “What is pregiven to representation is processed, and thus cannot be a constitutive condition of figuration.”

²¹⁴ “It becomes the medium for the appearance of what is not.”

Em “*Mimesis / Emergência*” (ISER, 1999a), ensaio anexado à discussão apresentada no colóquio de 1996, Iser inter-relaciona explicitamente os dois conceitos designados no título. O ensaio caracteriza quatro configurações – imitação, simulação, simulacro e fantasma – da mimesis, que assim parece desdobrar-se em modos cada vez mais indeterminados do “objeto” a ser “representado”. A própria série, como o autor sublinha, ilustra a operação da emergência, pois entre as configurações há vazios cognitivamente intransponíveis, sem nexos causais entre as quatro, ainda que uma evidencie um aspecto que, então, surge latente em outra. Quanto à “imitação”, Iser indica que ela não sucede um objeto a ser “imitado”, e sim é impulsionada pela ausência de objeto – ainda que esta seja “disfarçada” sob (pre)concepções que definem o mundo empírico e, pois, permitem vislumbrar-se uma ausência. Objetos existentes – “dados” referenciais, outras “imitações” – são usados como matéria-prima para um “representado”. A mimesis gera o que Iser chama contracurso entre o representado e o discurso, processo em que os elementos representativos e a função a ser cumprida pelo discurso alteram-se mutuamente. Trata-se de uma “atividade que investe o objeto em vista da função a ser cumprida” (ISER, 1999a, p. 244), mas, para o objeto preservar sua própria “força persuasiva” (ISER, 1999a, p. 246), esse investimento não deve ser tomado como tal. Desse modo, a emergência e a performance são encobertas pela necessidade de definir e, até, fundar a realidade. Porém, o ato definidor não tem como garantir a si mesmo, por ser infundado, não ter referências sobre as quais se apoiar.

O comentado ensaio, diferentemente do que se apresenta no epílogo de *The fictive and the imaginary*, não restringe seu escopo de análise à produção artística. Tal especificação temática parece surgir apenas nas seções que discutem o simulacro e o fantasma. O primeiro “simula uma objetualidade e, ao mesmo tempo, a faz conhecer como engano” (ISER, 1999a, p. 246) – ou seja, é uma ficção autodesnudada, para usarmos expressão com que o autor qualifica a literatura. No autodesnudamento, segundo Iser (1993; 1999i), indica-se que o mundo representado no texto é posto entre parênteses, revela ser uma construção do tipo *como-se*: tal mundo deve ser imaginado como se fosse um mundo, permitindo à recepção conceber um mundo virtual. O mundo representado “é concreto o bastante para ser percebido como um mundo e, simultaneamente, figura como um análogo que exemplifica, através de um espécime

concreto, o que deve ser concebido” (ISER, 1993, p. 15).²¹⁵ O autodesnudamento é, de modo geral, indicado por convenções históricas compartilhadas no contexto de recepção, fato que explicita (como o próprio Iser o faz: ver 1993; 1999f, p. 219) que a recepção é sempre produção, um produzir de novo, que se constitui como (re)contextualização do mundo mirado pelo simulacro, ou dos dois mundos que, neste coexistentes, interagem e se cancelam. Como “representação de uma não-presença” (ISER, 1999a, p. 247) – em outras palavras, representação da diferença –, o simulacro é uma espécie de simulação que não pretende resolver a emergência: ele produz uma atividade performativa virtualmente infinita, que oferece contornos vazios a serem ocupados por fantasmas, isto é, por constructos imaginários ilimitadamente variáveis. O fantasma seria uma estabilização provisória e autonegadora, fingida: ele “atualiza na figuração algo incapaz de figurar” (ISER, 1999a, p. 250).

Dissemos que a discussão acerca do simulacro e do fantasma parece voltar-se, especificamente, para a produção artística. Ressalve-se, porém, que Iser confere a ambos uma função não necessariamente restrita ao que ele classifica como arte. A performance constante permite que se concebam orientações em (resposta a) “um mundo aberto e sem fronteiras [...]” (ISER, 1999a, p. 248), evitando que tais fabricações sejam (propostas como) inalteráveis e, pois, não sejam ajustáveis em relação a desafios emergentes. Vimos que o autor atribui à sua própria atividade teórica – e, mais amplamente, à sorte de teorização que ele recomenda – o caráter de constructo: este não se supõe ontologicamente fundado, é assumidamente imaginário, de modo a que possa provocar – e ser modificado em – “uma nova ocupação” (ISER, 1999a, p. 248). Por outro lado, uma aproximação funcional entre arte (inclusive a literária) e teoria não implica que essas operações possam ou devam identificar-se entre si. Uma teoria formula explicações, (re)organizações, que processam experiências (por exemplo, a artística) e podem ser adaptadas e até abandonadas, julgadas obsoletas; ao contrário, uma criação artística é uma contínua exploração que, sem validar explicações, cresce com as invalidações que alimenta (cf. ISER, 1999b, p. 27-28, e 1999g, p. 224).

Em cada uma das configurações “miméticas”, bem como na série observada conjuntamente, a emergência mostra operar como “o contraconceito de causa” (ISER, 1999a, p. 251), como causa não causal, ocultada – repelida, em certo sentido – quando o “causado” define-se. Como já indicamos, a emergência é concebida como uma contínua

²¹⁵ “[...] is concrete enough to be perceived as a world and, simultaneously, figures as an analogue exemplifying, through a concrete specimen, what is to be conceived”.

indeterminação (pontuada por (re)determinações) situada entre os elementos determinados dos quais “parte” – isto é, seus componentes, entrelaçados – e aqueles aos quais “chega”, termos aspeados porque o processo corre como uma fenda que impossibilita – salienta Iser (1999a, p. 255) – alguma “linha de desenvolvimento histórico”. Desde sua “não-origem”, a emergência está sempre no meio. “Os fenômenos emergentes não são assim deduzíveis dos pré-dados, para não dizer que não são predizíveis, pois, na influência recíproca dos pré-dados, estes forçosamente experimentam uma transformação” (ISER, 1999a, p. 253). Portanto, “pré-dados” podem ser chamados – como fizemos anteriormente, a respeito da “imitação” – de matéria-prima apenas se este vocábulo for entendido a contrapelo.

Em Iser, já apontamos, a emergência tem feição ambivalente: é um processo desordenador virtualmente interminável e uma nova ordem emanada de tal processo. Em “*Mimesis / Emergência*”, tal dualidade ressurgue, mas agora o autor parece reservar o segundo aspecto à categoria dos “fenômenos emergentes”, ou antes, ao modo como estes, apesar de transgredirem referências reconhecíveis (e por fazerem isso mesmo), são convertidos em “ocupações imaginárias”, as quais, “no melhor dos casos, são definitivas apenas durante um momento histórico e já trazem consigo a condição de sua transformação” (ISER, 1999a, p. 241). A emergência desfaz tais ocupações – objetificações, mesmo quando fingidas, autonegadas –, mas também as condiciona e provoca, de modo que ela seja mais ou menos apreensível em sua inapreensibilidade. Ao desdobrar alterações recíprocas, a emergência “desencadeia necessidades de transformação, que conectam o observador com os fenômenos emergentes” (ISER, 1999a, p. 251). A ocupação é uma transformação, uma mudança, que – ao menos (ou sobretudo) em suas formas (mais) pragmáticas, semantizadas, simbolizadas – “assinala a legibilidade histórica de emergências [...]” (ISER, 1999a, p. 243), comparando, implícita ou explicitamente, pontos em uma linha diacrônica. As ocupações são maneiras pelas quais a cultura, enquanto processo emergente, preenche o vazio do qual não cessa de provir; pelas quais ela supera perturbações de sentido, (re)organiza a si mesma, gera referências para futuras (re)organizações, projeta-mapeia “o que até então era não-existente” (ISER, 1999a, p. 200).²¹⁶ São maneiras pelas quais se definem sentidos, temas, condicionadores de des- e retematizações, estas sendo imprevisíveis em sua existente inexistência, em sua virtual emergência.

²¹⁶ Sobre a relação entre símbolo e cultura, ver outros comentários em ISER, 1999e, p. 200.

Ao elegermos como meta da presente pesquisa analisar textos em que Graciliano tematiza explicitamente a operação escritural, queremos estabilizar – resolver, em certo sentido – tais textos. Mais que isso: julgamos já tê-los resolvido, ao menos quanto à pergunta sobre o que eles tematizam, ou, mais precisamente, quanto à possibilidade de explicitarem como tema o ato de escrever. Outras soluções seriam propostas, por exemplo, se buscássemos observar tematizações qualificadas como “implícitas”. Porém, tencionamos estabilizações assumidamente provisórias, virtual matéria-prima – conforme o tratamento que este termo ganhou acima – para respostas outras, para novas maneiras de fazer Graciliano participar do que se percebe-concebe como mundo real.

4 ARMAR A ESCRITA

Cinco livros publicados após a morte de Graciliano Ramos são estudados neste capítulo. Dois reúnem cartas assinadas pelo autor: *Cartas* (1980) e *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008). Outros três coligem crônicas, artigos jornalísticos e outras espécies de escritos dispersos: *Linhas tortas* (1962), *Viventes das Alagoas* (1962) e *Garranchos* (2012).²¹⁷ Mais precisamente, nosso *corpus* são textos que tematizam explicitamente a prática da escrita. Além das obras nomeadas, são citadas, como fontes auxiliares, duas entrevistas com Graciliano incluídas em *Conversas* (2014) e uma crônica recolhida em *Cangaços* (2014).²¹⁸ Retoma-se, ainda, uma terceira entrevista, concedida a Homero Senna (SENNA, 1977, p. 46-59) – também comentada na seção 2.2, no capítulo 2.

Com o objetivo de investigar de que maneiras o ato de escrever é considerado produtor de espaço, a análise dedicada aos textos de Graciliano divide-se em quatro seções. Estas propõem ordenar etapas nas quais se realiza a criação escritural, a saber: 1) identificar e criticar modelos textuais, classificados ou não como literários; 2) observar condições contextuais – interrogar como podem favorecer ou prejudicar uma escrita, ou como podem misturar esses efeitos – e tentar abrir espaço para a escrita desejada; 3) munir-se do material necessário à escrita e executá-la; 4) indagar a escrita realizada e modos como pode ou deve ser lida, isto é, como a leitura pode ou deve configurar espaços.

As etapas são propostas hipoteticamente, como demarcações heurísticas, se recordarmos o sentido que Wolfgang Iser confere ao heurístico, ou seja, como generalizações aceitáveis, mas manifestamente abertas a reformulações.²¹⁹ Esperamos indicar que os referidos procedimentos, tal como discutidos por Graciliano, não são inteiramente separáveis e não ocorrem, necessariamente, na ordem descrita. Pretende-se que cada seção enfatize certos problemas sem excluir outros. Quanto à etapa 2, particularmente, pode-se falar em “observar *outras* condições contextuais”, pois

²¹⁷ Os textos constantes dessas três antologias eram, quase todos, inéditos em livro. As exceções são alguns integrantes de *Garranchos*, como o organizador da coletânea, Thiago Mio Salla, informa em notas de rodapé – apesar de Salla (2013, p. 9) também afirmar serem inéditos em livro todos os textos coletados.

²¹⁸ As entrevistas intitulam-se “Graciliano Ramos conta sua vida”, realizada por Joel Silveira (SILVEIRA, 2014a, p. 88-96), e “Como eles são fora da literatura: Graciliano Ramos”, por Homero Senna (SENNA, 2014a, p. 188-206). Já a crônica é “Dois irmãos” (RAMOS, 2014b, p. 73-80).

²¹⁹ Sobre esse uso do heurístico, ver, no capítulo 3, a parte introdutória e a seção 3.2, particularmente o item “Emergência”.

modelos textuais, além de constituírem diferentes maneiras de conformar tais condições, fazem parte daquilo que se percebe como mundo. Notemos, ademais, que todas as etapas podem gerar “material necessário à escrita”, expressão relativa ao que Graciliano aponta como observações manejadas no/pelo ato escritural e manifestamente incorporadas – ainda que recriadas – ao escrito. No que toca à nossa pesquisa, todas as etapas produziram tal “material”, pois são analisadas quando as escritas (a do autor estudado e a nossa) já estão realizadas.

Ao caracterizar maneiras pelas quais a operação escritural produz espaço, Graciliano defende – frequentemente, de forma ambígua e/ou contraditória – diferentes premissas teórico-críticas. A variação pode, em termos gerais, situar-se entre os dois polos explorados no capítulo 2: entende-se, de um lado, que a escrita reproduz (ou deve reproduzir), precisamente, dados da realidade extratextual, especialmente da brasileira; de outro, a escrita (sobretudo, a qualificada como literária) transforma – e possibilita que a leitura transforme – a realidade usada (e desfeita) como “material”, sem que o texto se identifique com algo predeterminado. A primeira perspectiva – a de um projeto realista assumido e preconizado, embora com hesitações, pelo alagoano – predomina, provavelmente, no *corpus* estudado, mas este a excede.

4.1 Identificar e criticar modelos textuais

Em textos de Graciliano Ramos que tematizam a operação escritural, tipos de escrita são diferenciados e, às vezes, contrapostos entre si. O autor não descreve tais tipos como entidades permanentes, e sim os observa contextual e historicamente. As distinções feitas por Graciliano são instáveis: enunciam-se de forma mais ou menos (im)precisa; podem ser afirmadas em um texto e desfeitas (ou, ao menos, tensionadas) em outro, sem que a “revisão” seja declarada. Duas categorias aparecem com recorrência: a de escritas destinadas a publicação em jornal – ou, mais extensamente, na imprensa – e a de escritas literárias. De modo geral, à primeira é atribuído menor valor que à segunda. Porém, cada categoria contém diversas “áreas”, que ora reforçam a dualidade, ora a problematizam ao exporem aspectos comuns a ambas. Na presente seção, propomos que a análise parta dessas duas categorias, a fim de que sejam desdobradas e complexificadas.

Um dos livros que tematizam a categorização jornal/literatura – se podemos indicá-la de forma abreviada – é *Linhas tortas* (RAMOS, 1992a), que reúne crônicas de

Graciliano e foi publicado postumamente em 1962. Dentre os textos nos quais se caracteriza a primeira categoria, estão o IV da série “Linhas tortas” e o I da série “Traços a esmo” (os dois textos encontram-se, respectivamente, em RAMOS, 1992a, p. 16-18 e p. 49-51).²²⁰ Ambas as crônicas, de cariz prefacial,²²¹ mostram tentativas de mapear os espaços a serem ocupados e construídos por suas séries. Ainda que possam ser avaliadas como irônicas, tais tentativas sugerem que o cronista – ou os cronistas, pois assinadas por pseudônimos diversos – reconhece coordenadas prévias com as quais se relaciona.

No texto IV de “Linhas tortas”, o cronista preocupa-se em mapear um sistema constituído pelo jornal – e, particularmente, pela “coluna”, como é chamado o “subespaço” destinado à série – e pelo público leitor. Diz querer abdicar de sua “individualidade” e submeter-se a esse sistema, uma vez que o conheça precisamente. O cronista, segundo relata, escreve após ser convidado por um “homem” (quicá, um mencionado “secretário da folha”) e espera ser informado quanto a que “partido” pertence o jornal e a que “homens ou coisas” é “preciso defender ou atacar”. Também deseja ajustar-se aos “gostos” do “amável leitor”, a quem atribui três possíveis identidades, dotadas de qualidades talvez pouco amáveis – por exemplo, as de um “vendeiro enriquecido à custa de pequeninas e honestas trapaças”. Ademais, deprecia a si próprio, um “vendido”, e à coluna, que deveria ter ficado “em branco”, em vez de exibir “uma série de sensaborias semanais”.

Semelhantemente à comentada crônica, dirigida ao “amável leitor” – expressão posta no cabeçalho, como a iniciar uma carta –, o texto inicial de “Traços a esmo” fala ao “leitor amigo” como ao destinatário de uma carta. As duas crônicas parecem

²²⁰ Quanto ao texto IV, pode-se falar que ele inaugura uma subsérie, já que, precedido de outros três na seção “Linhas tortas”, é o primeiro publicado no periódico *Paraíba do Sul* (os três anteriores são vinculados ao *Jornal de Alagoas*). Thiago Mío Salla (2013, pp. 12, 20 e 38) aponta discrepâncias entre o modo como os textos são dispostos em *Linhas tortas* e seus contextos de publicação originais. Segundo Salla, o título “Linhas tortas” pertenceu a uma seção que, no *Jornal de Alagoas*, estampou cinco textos de Graciliano, dois deles republicados no *Paraíba do Sul* (nome cuja grafia, segundo o pesquisador, é *Parayba do Sul*). Porém, neste periódico (ao qual o livro associa 13 crônicas) a seção chamava-se “Traços a esmo”, assim como outra seção em *O Índio*. No livro *Linhas tortas*, todos os textos da seção “Traços a esmo” são associados a *O Índio*. Essas diferenças não afetam nossa análise, inclusive porque um livro pode ser lido sem, necessariamente, ser relacionado às circunstâncias nas quais itens coligidos no livro foram originalmente divulgados.

²²¹ O caráter prefacial é um dos elementos a vincularem tais textos à tradição cronística brasileira, pois era comum que as primeiras crônicas de séries publicadas em periódicos apresentassem traços prefaciais – por exemplo, as crônicas iniciais de “Ao correr da pena”, de José de Alencar, e “Bons dias!”, de Machado de Assis. Podemos entender o prefácio como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145), embora esta definição, além de questionável em alguns pontos, precisasse levar em conta particularidades dos contextos de circulação de tais séries cronísticas.

espelhar-se, ou em alguma medida constituir verso e reverso. Na primeira, a atitude ambivalente do cronista sugere sátira; na segunda, surge algo próximo de um clássico moralista liberal, talvez não desprovido de ironia. Este também deprecia sua “coluna” e a si próprio, que, por ter sido fraco concorrente a uma vaga no periódico – o texto compõe a imagem de uma corrida destinada a “escolher o pessoal desta casa” –, precisou esconder-se “bisonhamente por estes recantos”. Também identifica três tipos de leitor – parcialmente equivalentes à outra tríade –, mas, dessa vez, como atuais: “Eu já sei quem tu és”. Em vez de querer agradar, o cronista tenciona “dizer-te francamente o que penso de ti” e, assim, “ser-te útil”, inclusive porque “procurarás corrigir-te”, embora o leitor possa não ter “paciência de ouvir-me”. Se o texto de “Linhas tortas” pretendia “oferecer-te qualquer droga que te não repugne ao paladar”, agora anunciam-se “medicamentos” contra doenças da “consciência” e da “alma”.

Os dois cronistas parecem menosprezar predeterminações descritas, mas estas formam um conjunto referencial ante o qual eles configuram suas próprias escritas. Não obstante as discrepâncias entre o sátiro e o moralista, ambos apresentam variações de certos temas: o deslocamento entre os “mundos” tematizados não impede que se reconheça a repetição – ou melhor, um “desenvolvimento” – de alguns componentes, também definíveis como sobrevivências temporais, pois o livro informa que quase seis anos separam a primeira crônica (originalmente publicada em abril de 1915) da segunda (de janeiro de 1921). As recorrências podem ser realçadas pelo fato de os dois conjuntos serem consecutivos no livro. Ambas séries-percursos partem de “pontos” próximos, vizinhança enfatizada por um cotejamento entre as primeiras linhas dos textos:

Amável leitor.

Não tenho o prazer de saber quem és. Não conheço teu nome, tua pátria, tua religião, as complicadas disposições de teu espírito.

Leitor amigo:

Neste modesto canto do jornal, discreteemos, se te agrada. Mas, antes de entabularmos conversa, não seria mau que nos conhecêssemos.

Eu já sei quem tu és. Não é preciso que me digas teu nome, tua profissão, algumas mazelas que por acaso – quem não as possui? – te ornem o caráter.

Desse modo, as crônicas não evitam uma ambivalência: os “mundos” são criticados, recusados, corrigidos e abertos a correções, ao surgimento de “mundos” outros; a crítica, porém, retraça certos pontos e trajetos, certos termos e campos

semânticos. O sátiro e o moralista enunciam estratégias de combate distintas entre si, mas ambos mapeiam o destinatário leitor – dividido em duas tríades, lembremos –, o problema de este ser ou não conhecido, a afirmação de que a “coluna” tem propósito predefinido etc. A repetida menção à “coluna” reforça a existência de um espaço predemarcado, qualificado como alheio: o primeiro cronista diz-se “convidado”, enquanto o segundo classifica-se “um hóspede nesta folha”. Sugere-se existir um sistema cujas coordenadas devem ser explicitamente reconhecidas e ante as quais o cronista deve, de algum modo, posicionar-se. O escritor impõe-se e submete-se. Pode ir embora quando quiser, mas também deve ser aceito e aceitar a coluna que lhe é concedida, que ele ocupa-conforma.

Podemos levantar a hipótese de que tal ambivalência, em termos gerais (aceitação e recusa, predeterminação e correção), apresenta-se também na categoria de escritas literárias caracterizada por Graciliano. Em um horizonte teórico mais amplo, estendemos a dualidade ao modo como entendemos a criação: uma tensa cooperação entre manutenção e ruptura. Porém, nossa reflexão sobre a criação (ver o capítulo 3 desta tese) problematizou tal dicotomia, ao indicar que o processo criador não mantém nem rompe, ou melhor, o rompido é usado como meio (“matéria-prima”) em uma produção que não o prossegue e que é virtualmente infinita. As crônicas analisadas ratificam essa problematização, pois explicitam “negar” seus próprios “mundos”, estes são (re)apresentados ao serem alterados. Queremos mostrar como esses e outros textos, mesmo em seus gestos de recusa, caracterizam escritas destinadas a publicação em jornal enquanto operadoras de certo modo de produção espacial.

Nas crônicas comentadas, as “recusas” exibem traços genéricos que tornam estas, em alguma medida, previsíveis; uma aproximação com a tradição cronística brasileira acusa “repetições” – por exemplo, no endereçamento explícito ao “leitor”, em uma simulação de diálogo (ou de um convite para dialogar). Thiago Mio Salla reconhece mais um aspecto genérico, já presente nos títulos “Linhas tortas”, “Traços a esmo” e “Garranchos” – este nomeia outra série cronística de Graciliano, assinada por um terceiro pseudônimo, composta de 14 textos e publicada em 1921, no jornal *O Índio*. Segundo o pesquisador, Graciliano

lançou mão de certa estratégia retórica conhecida como *inania verba* (palavras fúteis), recorrentemente utilizada na conceituação do gênero crônica. Em linhas gerais, tal artifício prevê o rebaixamento dos textos jornalísticos (referidos como frivolidades sem maiores compromissos)

e do próprio mister de cronista, como meio de torná-los, em sentido contrário, ainda mais persuasivos. A suposta humildade reivindicada por tal procedimento ajudaria a dignificar a condição daqueles que escrevem “ao correr da pena” [...] (SALLA, 2013, p. 12).

Observe-se, porém, que a crônica de “Linhas tortas” – e, talvez, a de “Traços a esmo” – parece fingir, ironicamente, usar tal estratégia. Vários procedimentos das duas crônicas são perceptíveis, também, em “Garranchos” (conjunto recolhido em RAMOS, 2013, p. 55-82), cujo texto inaugural, já em suas primeiras palavras, realça similaridades em relação às outras séries: “Leitor amigo: bom dia. Bom dia, boa tarde ou boa noite? Não o posso dizer ao certo, porque não me é dado adivinhar a que horas volverás os olhos para este meu escrito tão cheio de senões como de banalidades...”. Não obstante tal suposta incerteza, o texto descreve circunstâncias em que a nova seção será lida: “aos domingos, à hora em que tranquilamente te sentares à tua mesa, onde fumege, saboroso e escuro, o habitual café das ‘sete’ [...]”. O cronista promete acomodar-se a certa rotina, desde que o leitor seja “paciente e caridoso” com as “frases insulsas e tolas [...]”. O explícito endereçamento ao leitor também abre os três escritos subsequentes, deixando de fazê-lo a partir do quinto “garrancho”, alteração talvez amenizada pelo aviso que inicia o quarto e não mais tuteia o destinatário:

Talvez o leitor se admire hoje deste artigo. Esta seção ainda não trouxe a seus olhos senão futilidades e coisas inúteis. Muda hoje um pouco na forma e na essência. Vai tratar de um assunto imperioso e grave [...]. Se este artigo for bem recebido por aqueles aos quais se dirige, munirei o braço de forças e continuarei.

O texto expõe uma apologia do que chama “instrução” – reivindica, por exemplo, que se abram mais escolas –, tema retomado nas duas crônicas imediatamente posteriores, continuação que insinua ter-se cumprido a enunciada condição (“se este artigo for bem recebido”). Nesse e noutros escritos da série, o cronista diz querer submeter-se ao leitor – ou aos leitores (“aqueles aos quais se dirige”) –, cuja opinião, se for aprobativa, paga “o meu sacrifício de passar estes longos minutos estragando a vista à luz de uma escassa lâmpada Garcia, que mal ilumina a mesa em que escrevo, sentado nesta velha e dura cadeira coberta de sola...” (trecho do “garrancho” II). Essa cena coaduna-se com a pretensa pobreza dos “desenxabidos” e “desnudados garranchos”, “parca e descoloridamente” impressos no “canto desta coluna” (expressões do texto XIII). Porém, a série apresenta sinais de que o (auto-)rebaixamento é irônico. Em seu

combate à ignorância, ela chega a sugerir, no texto V, não ter leitor nenhum: “Andamos, positivamente, a passos de tartaruga em questões de letras. Toda a gente, quase, aqui assina jornais, e quase ninguém lê os jornais que assina. Se lê, não compreende”.

De todo modo, nas duas crônicas de “Linhas tortas” e “Traços a esmo”, bem como em “Garranchos”, a tematização dos citados aspectos genéricos reforça a caracterização de certo tipo de produção espacial, “recusado” e “afirmado”. As recorrências que indicamos sugerem uma ideia apresentada, ainda, em outros textos e livros do autor: a de que, na escrita para jornal, a emergência de um espaço não apenas se ocupa de predeterminações específicas, como também tende para o elemento predeterminado, especialmente em comparação com escritas literárias. Tal diferença expressaria vários modos como as categorias de escrita são (ou podem tornar-se) mercadoria. A escrita para jornal poderia ser apenas mercadoria sem que tal atributo a corrompesse ou a desviasse do que se deveria historicamente esperar; em outras palavras, poderia realizar-se com a função (única ou, ao menos, suficiente) de cumprir uma encomenda (declarada ou tácita) e, em troca, gerar remuneração para o executante.

No texto IV de “Linhas tortas”, o cronista não relata uma encomenda explícita, mas parece avaliar que sua posição implica uma encomenda. Ele informa não ter sido alertado quanto a quais “homens ou coisas” precisa defender e prevê certa acusação:

Vais chamar-me títere, vendido ou qualquer outro desses nomes pouco amáveis que a gente costuma aplicar, por distração, aos amigos ausentes. Mas – com a breca! – isso é assim mesmo. Eu não sou tão idiota que vá dizer alguma palavra que não esteja de acordo com as opiniões gerais. Tomo, portanto, o partido de não dizer nada por enquanto. [...] Prometo-te solenemente que depois terei o cuidado de lisonjear tuas paixões, injuriar teus inimigos, queimar incenso a teus amigos, pensar como tu, enfim... tanto quanto o jornal o permitir, está claro.

O cronista-satirista parece julgar redundante a acusação: naturalmente, o contratante define o que é escrito, sem discordar das “opiniões gerais”, dos “pensamentos” do “leitor”; à espera do comando, o cronista diz não dizer nada, modo de burlar o comando sem que este seja eliminado do sistema-jornal tematizado e sem que o próprio cronista se diga livre de algum comando. Porém, aí não se atribui, explicitamente, a qualidade de “vendido” a todo “jornalista”. Certa generalização aparece no texto IX da mesma série, quando o “jornalista” é comparado ao típico garoto vendedor de jornal:

Não é somente o jornalista que explora vantajosamente os crimes – ele, o garoto endiabrado, também sabe tirar partido das mais insignificantes perturbações da ordem, revestindo todos os fatos de acessórios que lhes dão proporções extraordinárias. Parece que tem o dom de pôr um grande vidro de aumentar em cima dos acontecimentos. É astucioso, impostor, velhaco. [...] tudo para embair os transeuntes. Mente apregoando sedutoras notícias fantásticas. Enfim, sob certos pontos de vista, o pequeno garoto vendedor de jornais é uma espécie de jornalista em miniatura... (RAMOS, 1992a, p. 30).

Esse trecho poderia contradizer nossa hipótese, pois o jornalista seria especialmente imaginativo, “fantasista”, isto é, rechaçaria realidades, predeterminações. Haveria contradição, contudo, se fantasia e realidade fossem meramente antagônicas: o escrito “fantástico” – classificável como “inverossímil”, “extraordinário” – seria mais imaginativo do que o “realista”. Parece ser com base nessa polaridade que alguns críticos avaliam Graciliano como “apegado” à realidade ou, até, psicologicamente dotado de pouca imaginação (ver o capítulo 2 da presente tese). Em alguns textos o autor aceita, explicitamente, tal oposição, mas também caracteriza modos de imaginação como vinculados a predeterminações particulares, a certas intenções e funções. No excerto transcrito, o referido antagonismo é sugerido na acusação de “velhacaria”, “mentira”. Por outro lado, também se indica certo uso da imaginação, vinculado tanto ao propósito de vender – pois o jornal seria mercadoria – quanto a dados (“fatos”, “acontecimentos”) em cuja alteração se exprimiria a imaginação.

Os modos como Graciliano tematiza a “imaginação” – ou imaginações, entre elas uma propensa a construções “fantásticas” – serão retomados em outras passagens deste capítulo. Por ora, interessa-nos ressaltar que, no trecho citado, “o jornalista” é caracterizado como vendedor, generalização conciliável com a atividade jornalística recordada no texto XI do conjunto “Linhas tortas” (RAMOS, 1992a, p. 34-36). Nesta crônica, a venalidade da escrita para jornal é sugerida na figura de um jornalista (o próprio cronista) que servia (“pertencer” é o verbo empregado), concomitantemente, a dois hebdomadários de atitudes absolutamente opostas, os quais “se publicavam por aí além”, indeterminação geográfica que pode facilitar uma localização ilimitadamente variável. Por um lado, o cronista destaca o inusitado de sua posição, na qual se “equilibrava” com “um bocado de diplomacia”. Por outro, ele conta: “Minha tarefa, em ambas as partes, era suavíssima. Fazia crítica, crítica de tudo – de modas, de cortes, de

política, de letras, da vida alheia, etc. Coisa que me caísse debaixo da pena era coisa criticada. [...] Era um bom crítico”. No difícil “equilíbrio” entre opostos, exercia-se uma escrita aparentemente fácil (“suavíssima”), passiva (a “coisa” lhe caía) e encaixada num padrão estabelecido (“bom crítico”). Ao descrever sua “diplomacia”, o cronista compara-se a papagaios, menção remissível à prática de reproduzir palavras alheias. A “crítica de tudo” beneficiava-se da aderência a modelo(s), como sugere o autor ao transcrever dois textos seus que diz serem exemplares de crítica, “rabiscados” (este é o verbo escolhido) “às pressas”, cheios de “chavões”, “galicismos” e “tolices”. “A coisa mais fácil do mundo é fazer crítica, fiquem sabendo, principalmente crítica literária.”

Ainda no texto XI, o cronista informa que “trabalhava por necessidade”. O substantivo “necessidade” carece de complemento nominal, uso que, habitualmente, significaria pobreza, urgência de dinheiro. Em contraste, a presente ausência de “necessidade” poderia contribuir para se justificar a atitude satírica, a (aparente) relativa autonomia. Porém, vária pode ser a “necessidade” que se busca atender, a remuneração a ser obtida mediante a escrita para jornal. Pagamentos não monetários não são menos previsíveis, como propõe o texto X de “Linhas tortas” (RAMOS, 1992a, p. 30-34). O sátiro constata: “não parece que exista pelas fecundas regiões brasílicas um homem que não tenha visto seu nome figurar no fim de uma coluna ou, o que é mais comum, depois de algumas estrofes.” Em seguida, lista remunerações:

É uma boa diversão, não é verdade? Além de muitas pequeninas vaidades que a gente vê satisfeitas, há ainda a honra de ser “nosso distinto amigo e talentoso colaborador”, etc., etc. Na pior hipótese é-se um “esperançoso poeta”, amável coisa que nos enche de gozo e que teria talvez maior valor se não fosse tão escandalosamente prodigalizada a todo o mundo.

Nessa “diversão”, o que se faz é “rabiscar”, “garatujar”, verbos com que o cronista, nesse e noutros textos de “Linhas tortas” e “Traços a esmo”, descreve sua própria escrita e, de modo geral, a escrita para jornal. Tais verbos surgem, também, numa carta de 1915, dirigida à irmã Leonor (RAMOS, 1992b, p. 59-63). Essa carta é qualificada como “garatujas”, enquanto “rabiscado” é o material que vem sendo publicado no jornal *Paraíba do Sul*, na coluna “Traços a esmo”, indicada como “traços”, diminuição que pode realçar o desapareço sugerido no nome da série.

Imagina que os miseráveis *traços* que tens tido o desgosto de ler não têm sido inteiramente desagradáveis. Isso não é Arte, é claro, nem mesmo chega a revelar talento – uma certa habilidade, talvez. São feitos de graça, mas têm-me arranjado algumas amizades que podem ser úteis (grifo da edição consultada).

Os textos são “feitos de graça”, mas o autor ressalva estar sendo recompensado, embora não esclareça, explicitamente, por que certas “amizades” poderiam ser “úteis” – tampouco explica o que entende por “Arte”. Posteriormente, surge o verbo “rabiscar”:

O pior é que esse bom amigo [o diretor do *Paraíba do Sul*] pediu-me dois miseráveis *traços*, já publicados em seu jornal com uma infinidade de *pastéis*, para entregar à *Gazeta de Notícias*. Não sei se o deva fazer, porque aquilo é rabiscado ao correr da pena, sem preocupações de forma (grifos da edição consultada).

Outra carta, endereçada em 1921 ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho, cita, indiretamente, as crônicas publicadas em *O Índio*, reunidas na seção “Traços a esmo” de *Linhas tortas*: o autor lembra que “o senhor vigário [gestor do jornal] veio pedir-me para rabiscar o jornaleco vagabundo [...]” (RAMOS, 1992b, p. 77). Os “traços” e o “jornaleco”, parece, não mereceriam ser referidos por seus nomes. Na bibliografia de Graciliano, os verbos “rabiscar” e “garatujar” nem sempre descrevem escritas destinadas a jornal, mas tal uso reforça o desprezo votado a estas.

O recurso empregado no texto XI do conjunto “Linhas tortas” – colocar o jornalista à disposição de dois padrões inconciliáveis – retorna, modificado, em “Um amigo em talas”, incluído no mesmo livro (RAMOS, 1992a, p. 122-123) e não pertencente às duas séries já designadas. Essa crônica pode ser estruturada em três partes. A primeira desenha um “antigo companheiro de pensão”, Amadeu Amaral Júnior, que “tinha costumes singulares que espantavam os outros hóspedes”; na “pensão”,²²² ele leu um tratado de psicologia e “reduziu-o a artigos, uns quarenta ou cinquenta, que projetou meter nas revistas e nos jornais e com o produto vestir-se, habitar uma casa diferente daquela e pagar o barbeiro”. A segunda parte descreve a situação atual de Amadeu, cuja intenção parece ter fracassado, pois ele publicou dois anúncios nos quais, dizendo-se desempregado, pediu auxílio. Em um anúncio, lê-se: “Escrevo poesias, crônicas, contos (policiais, psicológicos, de aventura, de terror, de

²²² “Para falar com propriedade, aquilo não era exatamente pensão”, pondera o cronista. Alguns elementos – por exemplo, um “major Nunes” e o próprio Amadeu – permitem inferir que é retomada, obliquamente, a sala da capela, espaço configurado na Parte IV das *Memórias do cárcere*.

mistério), novelas, discursos, conferências. [...] Deem-me trabalho pelo amor de Deus ou do diabo.” A terceira parte da crônica analisa tais mensagens. “Muita gente se espanta com o procedimento desse amigo. Não sei por quê.” Segundo Graciliano, não há razão para espanto porque Amadeu, além de agir como se espera de alguém sem trabalho – “os sujeitos desempregados costumam, desde que há jornais, dizer neles para que servem” –, exhibe, em seus anúncios, dados familiares. De um lado, o personagem “conhece bem o nosso mercado literário e apregoa as mercadorias mais próprias para o consumo [...]”. De outro, ele mostra-se perfeitamente ajustado à posição de jornalista: “A maneira como pede trabalho, pelo amor de Deus ou do diabo, revela que o escritor está impaciente e talvez não escrupulize em pôr a sua pena a serviço de qualquer dessas duas entidades, o que não admira, pois Amadeu é jornalista.” O parágrafo concluinte aconselha, aparentemente irônico: “Todos os jornalistas necessitados deviam seguir o exemplo dele. O anúncio, pois não. E, em duros casos, a propaganda oral, numa esquina, aos gritos. Exatamente como quem vende pomada para calos.”

Desse modo, a escrita jornalística seria (ou poderia ser) mera mercadoria, inteiramente sujeita às fatalidades do mercado: poderia limitar-se a cumprir uma encomenda, fosse esta feita por Deus ou pelo diabo. Graciliano repete uma imagem presente no texto prefacial da série “Traços a esmo”, no qual se lê: “Sou assim uma espécie de vendedor ambulante de sabão para a pele, de unguento para feridas, de pomada para calos”. Neste caso, a menção parece pretender sentido nobre, já que o moralista considera-se uma espécie de médico da “consciência” e da “alma”. Contudo, nada sugere tal valor na crônica em que surge Amadeu: este e os demais jornalistas – e, mais amplamente, “os sujeitos desempregados” – são reduzidos a mercadoria, em metáfora derivada de uma metonímia.²²³ Nessa redução, o personagem afasta-se de seus “costumes singulares” e torna-se (ou tenta tornar-se, já que está desempregado) peça, substituível, de um sistema predeterminado. Este não se restringe ao jornalismo: abrange todo “o nosso mercado literário”. No texto, Amadeu, além de “jornalista”, é “articulista” e “escritor”.²²⁴ O último termo pode ter, inclusive, sentido “neutro”:

²²³ Castoriadis (2005, p. 140-141) mostra que o modo como trabalhadores são reificados, concebidos-percebidos como mercadoria, é descritível, sob uma perspectiva linguística, “as a shift of meaning, as a combination of metaphor and metonymy.” O autor adverte: “This shift of meaning, however, which is after all the indefinitely repeated operation of symbolism, the fact that one signified slips under another, is simply one way of describing what occurs; it accounts for neither the genesis nor the mode of being of the phenomenon concerned.”

²²⁴ Ele também é, ambigualmente, classificado como “literato”. Após se transcreverem os anúncios de Amadeu, comenta-se: “De literato brasileiro não conheço página mais sincera e razoável que essa.”

alguém que escreve. Cria-se uma indistinção entre a escrita jornalística e certas escritas “literárias”, estas também mercadorias produzidas sob encomenda, precisamente etiquetáveis, com efeitos de leitura previstos: “novelas de arrepiar cabelos”, “que arrancam lágrimas”. Tal literatura seria mais vendável que alguns produtos jornalísticos, pois fez (provavelmente, ao menos) preterirem-se os “quarenta ou cinquenta” artigos redigidos na “pensão”, compostos também como mercadorias, pretensas encomendas por antecipação. Se estes “reduziram” um tratado de psicologia, as “novelas” seriam uma “redução” ainda mais acentuada.

Mais acima, comentamos uma crônica que, ao comparar o “jornalista” com o garoto vendedor de jornais, indica que o primeiro reveste “os fatos de acessórios que lhes dão proporções extraordinárias”, difunde “notícias fantásticas”. Esse tipo de escrita parece análoga à maneira como Graciliano configura as narrativas “literárias” mais vendáveis. A analogia explicita-se na crônica “Jornais” (RAMOS, 1992a, p. 99-100), que comenta uma notícia, publicada em jornal, de que dois literatos tinham-se “atracado na véspera, trocado murros, bofetadas, o diabo”. Graciliano responde: “O cavalheiro que fez a notícia pode acreditar que isso seja possível, mas se acreditar, é ingênuo. Quem imagina que um escritor é capaz de rebentar caras, meter-se em espalhafatos, nunca viu de perto um desses homens.” Em seguida, Graciliano descreve o que seria o *modus operandi* do escritor (também designado como “literato” e “sujeito que se habitua a compor livros”), de todo escritor – proposta similar ao que ele produziu a respeito do garoto vendedor de jornais. Essa descrição será retomada em outra passagem da nossa análise. Por ora, saltemos para o seguinte trecho:

Supor que um homem assim possa entregar-se a manifestações violentas, berrar, quebrar caras, arrastar a perna num rabo-de-arraia – indica excesso de imaginação do noticiário e absoluta falta de observação. Se esse noticiário experimentasse a literatura de ficção, ficaria bem no romance policial.

Certa escrita para jornal e outra “literária” se assemelhariam por serem “fantásticas”, atributo denunciado no termo “excesso de imaginação”. O noticiário expôs “[c]oisas horríveis, absurdas, sem pé nem cabeça [...]”, segundo Graciliano. Este não apenas distingue “observação” e “imaginação”, mas também propõe que uma destas possa manifestar-se sozinha. Porém, considerando-se que o “imaginado” pelo jornalista já foi “observado” por Graciliano – este descreve “o diabo” como algo familiar, embora

não o fosse em escritores –, a separação observar/imaginar deve ser relativizada. Para o autor, o problema do noticiarista – o que faz deste alguém análogo ao redator de romance policial – é ter estendido a escritores o “observado” (inclusive o “possível”) em não-escritores. O procedimento de Graciliano é contestável: pretende fixar – ao menos, quanto a certa situação sócio-histórica – “o” escritor, o que este faz e pode fazer. Não poderia haver exceções à suposta regra? Esta não seria instável, já que condicionada historicamente? De todo modo, interessa-nos ressaltar que o grau de imaginação (“excessivo” ou não) seria “mensurável” contextualmente, isto é, ante o modo como “possíveis” são percebidos em certo contexto. Imaginação e realidade não seriam dimensões ou operações separáveis: a primeira, mesmo se apresentasse um relativo “impossível”, trabalharia com a segunda.

Em “Jornais”, sugere-se que o “fantástico” tem como característica, ainda que não exclusiva, um transporte entre objetos, de modo a misturá-los e, assim, configurar uma “irrealidade”. No capítulo 3 da presente tese, indicamos que a expressão “campos de referência” (*fields of reference*, ou *referential fields*) é usada por Wolfgang Iser para referir sistemas significantes que, no processo de criação, tornam-se observáveis ao serem desordenados – de-sistematizados – e dispostos a (re)arranjos. Desse modo, na criação – Iser pensa, especificamente, na literária –, os campos de referência sofrem deformações e perdem a função referencial, ou melhor, esta “torna-se virtual e fornece o *background* contra o qual a operação de reestruturação pode salientar-se [...]” (ISER, 1993, p. 227; tradução nossa).²²⁵ Com base no que dissemos, no capítulo anterior, a respeito do processo no qual emergem objetos designados e designáveis, podemos considerar que um campo é identificável não apenas como objeto e/ou conjunto de objetos, mas também como uma maneira de determinar objetos, de objetificar, isto é, como um objeto objetificador. Ao ser criticado (recriado) em textos de Graciliano, o campo do “fantástico”, do “irreal”, deixa notar certos modos predeterminados de trabalhar com (de definir, de organizar) objetos; o “irreal” seria demasiado “real”. Portanto, “imaginação” e “realidade” poderiam ser conjuntamente “excessivas”? Ou o “excesso de imaginação” seria, na verdade, pouco imaginativo? Em “Jornais”, o que se chama “observação” poderia ser uma maneira crítica – livre de modelos escriturais dominantes – de se “expressar” a realidade; um modo, pois, de recusar a “mentira” jornalística e a literatura “de arrepiar cabelos”. A escrita “observadora” implicaria uma

²²⁵ “[...] becomes virtual and provides the background against which the operation of restructuring may stand out in relief [...]”.

imaginação que seria, ao mesmo tempo, “não excessiva” e mais imaginativa? Ou tal imaginação “observadora” apenas ratificaria certo “possível”, predefinido? Então, o que a imaginação imaginaria? Esses questionamentos, que deixamos suspensos por ora, mostram que a tradicional dualidade realidade/ficção, ou real/imaginário, é insuficiente para uma reflexão sobre os modos como Graciliano caracteriza operações escriturais, as quais produzem espaço “mediante” interações entre “dados” e imaginação. Deve-se indagar a variabilidade dessas interações, que podem conformar(-se) (em) distintas escritas.

O texto XIV do conjunto “Linhas tortas” (RAMOS, 1992a, p. 41-43) caracteriza o “literato em esboço”, também chamado “intelectual embrionário”, tipo “que tem sempre no cérebro um pacto de ideia e que ordinariamente não tem na algibeira um vintém”. Tal “literato” parece pretender autonomizar a escrita, desvinculá-la de remunerações: ele “é desocupado”, “[a]nda com a cabeça no ar”, “[n]ão almoça todos os dias, mas todos os dias escreve algumas tiras”. Contudo, a atividade literária parece mero instrumento para que o “literato” apregoe a si próprio como acima do “vulgo”: “está plenamente convencido de que tem valor, um valor incalculável, e sente viver num desgraçado planeta que não o admira.” “Está sempre a referir-se aos contos que publica nessa gazeta, aos sonetos que tem mandado àquela revista, às crônicas que lhe têm rendido um êxito considerável, a romance que elabora.” A volta de tal “literato” sobre si é duplicada no que o cronista chama “seita”, na qual “literatos em esboço” distribuem-se elogios, inclusive em artigos de jornal que, para retribuírem “os encômios recebidos”, contêm “vários sinônimos” desses louvores.

Em outros textos de Graciliano, vimos campos referenciais que implicam – às vezes ironicamente, como caricaturas – certos modelos escriturais (mais ou menos definidos) que os reproduzem, ou nos quais se autorreproduzem. Em comparação com o “jornalista” e o literato fabricante do que, em “Um amigo em talas”, Graciliano chama “mercadorias mais próprias para o consumo”, o “literato em esboço” parece constituir um sistema “fraturado”. Além de não o associar a um modelo escritural – salvo o dos encomiásticos artigos de jornal –, o autor não explicita o que o “literato em esboço” geraria se deixasse de ser “esboço”. Não nos parece haver o que obrigaria o pós-esboço a prosseguir o sistema, a não contrariá-lo, ainda que se incorporasse a outro sistema. Ademais, o “esboço” já exhibe alguma instabilidade:

é comum observar-se que uma criatura que hoje, em público, faz apologia de um colega, pode amanhã asseverar convictamente, entre íntimos, que o mesmo colega é uma cavalgada... Coisas da vida! Dizem que há pessoas que se parecem com os cataventos. O intelectual embrionário gira, e gira muito. Questão de conveniência. Não me parece fácil fazer-lhe a psicologia.

Data de 1915, mesmo ano em que essa crônica foi publicada no *Paraíba do Sul* (segundo a edição que consultamos), uma carta citada acima (RAMOS, 1992b, p. 59-63), em que Graciliano – então classificável como “literato em esboço” – reconhece certas vantagens em agir por “conveniência”. Além de informar que seus “traços” estavam-lhe fornecendo “amizades” talvez “úteis”, ele considera necessário propagar autoelogios:

É preciso ser afoito, imodesto, cínico até. Não poderás saber a quantidade de pedantismo necessária a um tipo desta terra [a carta situa-se no Rio de Janeiro], onde tudo é *fita*, para embair a humanidade. Eu sou de uma timidez obstinada. Não posso corrigir-me. E, contudo, preciso modificar-me, fazer *réclame*, estudar *pose*. Santo Deus! É terrível! Mas talvez consiga a gente mandar a modéstia à fava. Aqui um sujeito calado é um sujeito burro. Fala-se, portanto, embora para não dizer nada (grifos da edição).

O autor enxerga no “fazer *réclame*” uma condenável exigência alheia, mas esta parece ser tomada como estímulo para um desejável destemor:

[A gente] vive encolhido no seu canto, com medo de aparecer. [...] Vive sempre a gente a ter dúvida sobre se vale ou não alguma coisa. Quando se é moço, é-se arrojado a valer, tem-se o desplante impagável de andar jogando à publicidade todas as sandices que vão pingando do bico da pena. Depois, com a idade, vem o receio, a dúvida. “Isto prestará? Valerá a pena lançar isto?” E o que fazemos hoje e nos parece bom afigura-se-nos amanhã detestável. [...] Vem-nos por fim uma reflexão decisiva. Se nossas produções ficarem sempre inéditas, nunca poderemos, por nosso próprio julgamento, saber se elas prestam.

Após ponderar que seus escritos literários podem conter “qualquer página passável”, vaticina: “E aí está porque [sic] eu vou publicar em revistas sérias, onde gente grande colabora [...]”. Nesta frase, o escritor – embora não especifique o motivo a que se refere o “aí” – sugere ter decidido “mandar a modéstia à fava”. Desse modo, Graciliano, que já usa “traços” jornalísticos a seu favor, quer aparentar-se mais ao “literato em esboço”. Pode ser que este, “imodesto, cínico até”, usasse “seitas” e artigos

de jornal como maneiras de abrir caminho para páginas avaliadas como talvez “passáveis”. Assim, o sistema “escritas para jornal” pode servir a escrituras que não o prosseguem, tecidas paralelamente. Na mesma carta, um personagem, “meu amigo Falcão”, encomenda redações para jornal e, posteriormente, satisfeito, pede a publicação de novelas que, independentemente de qualquer encomenda, haviam sido produzidas. De outra parte, a escrita-jornal também pode ser tensionada “por dentro”, como mostra Graciliano em crônicas que, destinadas a jornal, desaprovam certas escritas e contrastam-nas, mesmo que implicitamente, com outras mais criadoras (menos tendentes ao predeterminado, associadas a predeterminações outras) – ainda que estas práticas sejam apenas vislumbradas, potencialidades antecipadas-evitadas. Os “traços” e “linhas tortas” do autor parecem ter situação intermediária, na qual desdenham um polo inferior sem alcançarem um superior.

No polo inferior, uma patente ficcionalidade, um como-se – ainda que (mal) “disfarçado” na “mentira” jornalística –, seria um ponto de contato entre as duas categorias (“jornalística” e “literária”) de escrita, ou melhor, entre certas subcategorias. Algumas escritas seriam dotadas de imaginação “excessiva”, como se pudessem, em relação ao que se percebe como realidade contextual, mostrar-se simultaneamente muito e pouco imaginativas; como se a imaginação, tendo sobrepujado um limite, funcionasse também como anti-imaginação, constitutiva de escritas mais vendáveis. Essa aparente contradição pode ser explorada por meio de ideias de Wolfgang Iser concernentes às manifestações do imaginário.

Em *The fictive and the imaginary*, Iser considera que essas manifestações variam entre dois extremos. Ao abordar o modo como Sartre concebe o imaginário, Iser observa que a relação entre este e a consciência exprime uma dualidade inevitável. Por um lado, a consciência mobiliza o imaginário para compor algo (uma imagem mental) “que é nada em relação ao mundo e em relação ao qual o mundo é nada” (SARTRE, 2004, p. 187).²²⁶ Por outro, a própria consciência torna-se imaginante ao ser modificada pelo imaginário, processo que pode lançá-la no que Iser chama “cativeiro” (*captivity*): “A extensão das modificações vai do mundo negado ao aprisionamento da consciência por meio de imagens em sonhos. [...] quando as imagens tomam o controle, a

²²⁶ “[...] the positing of something that is nothingness in relation to the world and in relation to which the world is nothingness.”

consciência é modificada para a condição de virtual” (ISER, 1993, p. 203).²²⁷ Posteriormente, Iser amplia seu escopo para além do pensamento sartriano e desdobra a maneira como se caracterizam os dois extremos, designados como “ossificação” (*ossification*) e “inundação” (*inundation*) (ISER, 1993, p. 241). O imaginário pode agir sob “limitações cognitivas que o tematizam [...]”, ser domado em conformidade com propósitos e convenções específicos – controle que deve ser matizado, pois a imaginação é irreduzível a alguma direção emitida no ato ativador –, mas também pode “inundar a cognição”, ao explodir em um fluxo de (de)(re)composições potencialmente infinito (ISER, 1993, p. 240-241).²²⁸

A partir do que dissemos no capítulo 3, podemos avaliar que a criação literária constitui, ou melhor, tende a constituir uma máquina geradora de inundações. Segundo tal definição de literatura, propósitos capazes de domar o imaginário podem surgir apenas em semantizações moldadas na leitura, já que o fictício literário não gera senão uma direção geral “vazia”. Embora o texto contenha elementos reconhecíveis, a “aparente reprodução” torna concebíveis “propósitos, atitudes e experiências que, decididamente, *não* fazem parte da realidade reproduzida” (ISER, 1993, p. 2; grifo do autor).²²⁹ O mundo referencial é duplicado e, ao mesmo tempo, rompido. O imaginário opera como um fluxo que, disparado pelo fictício, arrasta os itens “reproduzidos” e sempre pode receber novos impulsos, direções, espalhamentos. Porém, Iser também estuda, secundariamente, uma “falha” na operação escritural literária: a situação em que o imaginário é cognitivamente “coagulado”, “tematizado”.

A imagem da “coagulação” (*coagulation*) é usada por Iser (1993, p. 238) como sinônima de “ossificação”. Em vez de participarem de uma instável tensão – uma irresolúvel reciprocidade entre “forças” mutuamente excludentes –, o real e o imaginário estabilizam-se numa díade entre uma realidade e um “mundo” que a prolonga e a substitui, entre uma percepção “natural” e uma irrealidade conformada como percepção ilusória. Enquanto a inundação constitui um foco embaçado, ambíguo, a coagulação molda uma visão dupla frente-verso. Iser considera a literatura de fantasia e a ficção científica casos extremos de coagulação, embora também sugira a segunda como uma subcategoria da primeira (ver ISER, 1993, pp. 238 e 245-246). O autor

²²⁷ “The range of modification extends from the negated world to the imprisonment of consciousness through its images in dreams. [...] when the images take over, consciousness is modified to nonactuality.”

²²⁸ “[...] when cognitive constraints thematize the imaginary” e “[manifestar-se como] an inundation of cognition”.

²²⁹ “[...] the text’s apparent reproduction of items within the fictional text brings to light purposes, attitudes, and experiences that are decidedly *not* part of the reality reproduced”.

parece avaliar que, nessa literatura, a realidade é substituível por dois tipos de impossível: um conjunto de regularidades – instituidor de uma nova “natureza”, decalcada da “real” – ou a irrupção de uma irregularidade particular – irradiadora de uma “hesitação” generalizada (ver ISER, 1993, p. 246). O primeiro tipo parece-nos uma figura mais “pura” da coagulação, pois diferencia com mais clareza a contraposição definidora do fictício (realidade/transgressão).

Segundo esse entendimento, a literatura fantástica apresenta um caráter totalizador: autoelevado a uma espécie de posto de observação privilegiado, o ato fictício toma distância de certo contexto e projeta-o num plano “espelhado”, onde o imaginário devolve um globo reverso, uma reconhecibilidade às avessas:

Sem os atos intencionais de ficcionalização, o imaginário não toma forma nem efeito, mas ele pode ser posto sob o controle do fictício a tal ponto que as modificações que causa tornam-se o único tema. Esse é o caso, particularmente, na literatura de fantasia, na qual o imaginário parece ser modificação total. Na literatura de fantasia, a realidade é completamente anulada, e a fantasia exhibe-se sob as “vestes” da realidade anulada (ISER, 1993, p. 238-239).²³⁰

Obtém-se, então, um realismo “oblíquo”, em que certa realidade é “reterritorializada”, re-atualizada em algo que as convenções demarcam como impossível, como “imaginário”:

Tal literatura mapeia, detalhadamente, os parâmetros do que, em uma situação historicamente dada, precisa ser salientado, e ela age como uma vara de vedor [*divining rod*] em busca de necessidades históricas. Mas isso significa que a fantasia como pura modificação permanece subjugada a um uso pragmático, o qual indica o predomínio do fictício; este faz a fantasia ser realidade e esta ser o território conquistado pela fantasia (ISER, 1993, p. 239).²³¹

Gera-se uma conciliação entre o real e o objeto que o suprime-corrobora, pois

²³⁰ “Without the intentional acts of fictionalizing, the imaginary takes neither shape nor effect, but it can be brought under the control of the fictive to such a degree that the modifications it causes become the exclusive subject matter. This is particularly the case with fantasy literature, in which the imaginary appears to be total modification. In fantasy literature, reality is completely nullified, and fantasy parades in the ‘garments’ of that nullified reality.”

²³¹ “Such literature maps out the parameters of what in a historically given situation has to be highlighted, and it acts as a divining rod in the search for historical needs. But this means that fantasy as pure modification remains subjugated to pragmatic use, which indicates the predominance of the fictive; the later makes fantasy into reality, and reality into the territory conquered by fantasy.”

a fantasia nega a realidade apenas para dar ao irreal uma vestimenta real. Desse modo, os leitores são induzidos a aceitarem coisas que contrariam todas as expectativas e a credibilidade, embora, é claro, tais irrealidades sempre retenham um grau de plausibilidade adequado (ISER, 1993, p. 245).²³²

Porém, Iser ressalta: “mesmo quando a fantasia é reificada, ela aparece como contraposição dual, demonstrando o fato de que foi ativada pelo fictício” (ISER, 1993, p. 246).²³³ Ou seja, mesmo tal fantasia confere tangibilidade, factualidade, a algo que os campos referenciais concebem como intangível; atualiza um impossível dentro (ou antes, a partir) do quadro de uma convenção corrente. O dado é re-apresentado, retomado em uma performance, pois “dar presença a objetos dados implica que estes sejam modificados” (ISER, 1993, p. 293).²³⁴ Essa literatura – esse modo de efetuar a literatura, o qual pode (pretender) aplicar-se, inclusive, a um texto tendencialmente “inundador” – é um instrumento por meio do qual uma sociedade pode recolocar suas próprias “deficiências”, reacomodar-se, reinstituir-se. Esse desenvolvimento implica “esvaziamentos”, “rupturas”, passíveis de ser intensificados se arrebatados por outros modos de criação. O fantástico cai em “armadilhas cognitivas” (*cognitive trappings*) (ISER, 1993, p. 240), mas pode ser liberado e inundado à revelia de si.

O sentido de “ossificação” opõe-se a algo classificável como “excesso de imaginação”. A literatura fantástica excede a realidade ao reafirmá-la. Diferentemente do teórico europeu, Graciliano não busca precisar o que entende por “fantástico”. Nesse escritor, um caráter ossificado é reforçado pela discussão sobre o elemento econômico. A ficção fantástica é desmascarada como produto cuja previsibilidade serve à manutenção de um sistema de mercado, este mesmo que predetermina mercadorias jornalísticas. O fantástico é excessivo ao recobrir (ocultar) realidades, mas tal excesso também é falta: presa a fins comerciais, a imaginação não se afasta o suficiente, fica aquém da linha em que certas convenções seriam observáveis.²³⁵ Embora também note, na literatura fantástica, o pressuposto de que determinada convencionalidade, ou

²³² “[...] fantasy negates reality only in order to give real clothing to the unreal. In this way, readers are induced to accept things that go against all expectations and credibility, although, of course, these unrealities must always retain an adequate degree of plausibility.”

²³³ “[...] even when fantasy is reified, it appears as a dual countering, bearing witness to the fact that it has been activated by the fictive.”

²³⁴ “[...] giving presence to given objects entails their modification.”

²³⁵ Remetemo-nos ao sentido que “observação” ganha em Iser, para quem a criação literária, ao fazer incursões em sistemas referenciais, faz estes serem observáveis: “So long as they are organizational units of the given world, fulfilling their regulative function, they are taken for reality itself and thus remains unobserved. [...] Observability is *not* a component of the systems concerned. [...] Systems as referential fields of the text are highlighted by the subversion of their patterning” (ISER, 1993, p. 5; grifo do autor).

concepção de realidade, não seja questionada, Iser limita-se a estudar uma criação que se assume como ficcional. Já Graciliano percebe que, no contexto brasileiro tematizado por ele, o fantástico não é necessariamente tomado como tal: não apenas o fantástico usa “vestes” da realidade, mas esta também recebe “carnes” do fantástico, a ponto de os dois itens indiferenciarem-se. A crônica “Jornais” sugere que o fantástico pode soar como real e, por isso, deve ser desmentido; o garoto vendedor de jornais consegue “embair os transeuntes”, apesar de conferir aos fatos “proporções extraordinárias”. Desse modo, o fantástico é definido como construção inverossímil, mas também sugere que os limites do verossímil são variáveis em uma mesma sociedade – caso contrário, a correção apresentada em “Jornais” seria supérflua.²³⁶ Esta crônica pretende acusar deturpações e restaurar realidades, mas sua definição do que seriam “os escritores” é relativizável por meio de outros textos de Graciliano. A crônica “Um livro inédito”, igualmente incluída em *Linhas tortas* (RAMOS, 1992a, p. 148-149), recorda um concurso literário de cujo júri participou o alagoano. Em meio às discussões sobre qual obra deveria ser premiada, “o júri excitou-se”: “E quase chove pancada, argumento de peso nesta capital do futebol e do carnaval, onde os literatos se esquentam desesperadamente e a crítica às vezes deixa o jornal, entra nos becos, ataca famílias respeitáveis e acaba em murros”. Em “Uma tentativa de explicação” (RAMOS, 2013, p. 185-188), o autor relata que, às vezes, entre os literatos, um argumento “é defendido com gritos”: “Gostamos de falar, discutir – e opiniões antagônicas já têm rolado no chão, atracadas, resistindo a murros”. A discordância entre esses dois textos e “Jornais” ratifica a variabilidade do que se aceita como real ou como plausível.²³⁷

4.1.1 Outras escritas “deformadoras”

Em oposição aos (ossificados) excessos da fantasia, Graciliano propõe – embora, às vezes, a proposta tenha imprecisões e discrepâncias, como veremos neste capítulo – uma prática escritural que crie modos de tematizar realidades ignoradas pelos modelos difundidos no mercado. Tais realidades não estão simplesmente dadas: é necessário criar uma escrita que as torne perceptíveis, ou que produza outros modos de serem

²³⁶ O modo como a noção de “verossimilhança” é pensada por Graciliano será retomado com mais abrangência no presente capítulo.

²³⁷ Na relação entre os três textos, tal variabilidade apresenta uma dimensão diacrônica, que não conseguimos delinear precisamente, já que a edição de *Linhas tortas* não informa quando foram publicados “Jornais” e “Um livro inédito”. O texto “Uma tentativa de explicação” é de 1941 (SALLA, 2013, p. 187).

percebidas. Não se poderia fazer a “coagulação” executada no fantástico ser substituída por outra “falha” caracterizada por Iser. O teórico comenta o caso de certa exibição teatral que, ao extremar seu aspecto “realístico” – isto é, ao salientar determinações constituintes do que se percebia como realidade –, teria eliminado sinais que, no texto dramático original, resistiam à reconhecibilidade, indicavam o mundo representado como uma construção “fingida”, um como-se. Em vez de direcionar os elementos “representativos” para um “objeto” virtual, a montagem fez tais elementos “retornarem” ao referencial: expôs “uma realidade específica que o espectador poderia verificar no mundo empírico” (ISER, 1993, p. 15).²³⁸ Segundo o teórico, o caso mostra que

a tentativa de traduzir a ficção de volta em realidade implica desfazer a dimensão do ‘como-se’. O mundo representado, então, cessa de ser um análogo para o que deve ser concebido. Se isso leva a desfazer o mundo representado, então deve-se reconsiderar a ideia de a representação poder ser equacionada com a mimesis (ISER, 1993, p. 15).²³⁹

Na hipótese de uma obra literária ser perfeitamente representativa, transparente, tal obra “desapareceria”, seria dissolvida no contexto que ela representaria, apenas confirmaria certo modo pelo qual a realidade é instituída. No caso de Graciliano, mostrar a realidade (ou algumas realidades) implica contrariar certos modos de determiná-la. Esse “mostrar” não poderia ser equacionado com o “mostrar” manifesto no que vimos ser definido como literaturas mais vendáveis ou como jornalismo. Ser realista, ser fiel a uma realidade, seria desenhar outra realidade – ainda que “mediada” pelo como-se literário –, como no caso relativamente simples da correção propugnada em “Jornais”. Ao contrário do fantástico, esse realismo não soaria redundante, familiar; geraria um reconhecimento trespassado de estranheza. Em vários textos, Graciliano indica ser inusitada a escrita proposta por ele e por outros literatos coetâneos.

Segundo o autor, o defeito descrito como imaginação excessiva não se restringe, no Brasil, a um jornalismo “mentiroso” e à literatura que vimos especificada como “fantástica”. A crônica “Natal”, recolhida em *Viventes das Alagoas* (RAMOS, 1992g, p. 10-14), caracteriza o que seriam os festejos de Natal nas sociedades não-urbanas,

²³⁸ “[...] a specific reality that the theatergoer could verify in the empirical world.”

²³⁹ “[...] the attempt to translate fiction back into reality involves the undoing of the ‘as-if’ dimension. The represented world then ceases to be an analogue for what is to be conceived. If that leads to the undoing of the world represented, then second thoughts begin to arise as to whether representation can really be equated with mimesis.”

demarcadas com termos que nos parecem imprecisos: em oposição à “cidade”, há o “interior”, a “sociedade sertaneja”, cuja população é composta do “sertanejo”, do “camponês”, do “matuto”, da “gente das povoações e das fazendas”. O sistema do “interior” fratura-se, quando o “sertanejo” é bipartido entre uma “cambada mesquinha” e as “camadas mais altas da sociedade sertaneja”. Dos festejos participam cantadores, cuja poesia é contrastada a narrativas de que constam personagens avaliados como inverossímeis:

Nessa poesia não se encontra referência aos pudores caboclos explorados em contos regionais de sentido fraco e observação nula, uniformes, piegas, encharcados na garapa do romantismo. É possível que os autores das honradas histórias, colaboração edificante de revistas populares, procedam com relativa honestidade. Muitos vivem no interior, sabem que o matuto, supersticioso, é meio pagão. Mas isto, verdade inédita e corriqueira, talvez não sirva para literatura. Outra verdade, palavrosa e exigente, anda nos escritos, permanece, transmite-se. O literato cambembe não confia nos seus sentidos e escora-se numa autoridade. Está certo. Há costumes que, por isto ou por aquilo, se consideram indecentes. Que fazer? Apresentá-los, explicá-los, tentar corrigi-los? Difícil. Melhor conservá-los em segredo. É como se não existissem.

O “excesso de imaginação” não é explicitamente referido nesse trecho, mas a expressão “observação nula” pode remeter à “falta de observação” acusada pelo texto “Jornais”. Enquanto este pretende restaurar “o escritor”, a crítica às “honradas histórias” contribui para se tipificar “o matuto”. Porém, esta segunda aparição do vocábulo “matuto” – ao contrário da primeira, que parecia envolver toda a “sociedade sertaneja” – remete à cisão elite/cambada, pois, se o matuto não se combina com certos pudores, um trecho anterior relata que, nas chamadas “relações sentimentais” entre os membros da cambada, não há “sinal da alarmada pudicícia, dos rubores que ainda podemos notar” nas camadas altas. Portanto, o erro da aludida “colaboração edificante” seria – similarmente ao que se acusa no noticiário de “Jornais” – estender a um subgrupo algo observável em outro.

Preservados de misturas deformadoras, o matuto e, podemos deduzir, os demais dados expostos em “Natal” seriam confirmados – apesar de destoarem do que ordinariamente se apresenta na produção escrita – pelas pessoas que “vivem no interior”, pois os dados corresponderiam a realidades usuais, detectadas pelos sentidos orgânicos humanos. Na crônica, a possibilidade de uma perfeita homologia entre um

escrito e um dado observado é indicada, também, no registro de que, em meio aos citados festejos, alguns casais

efetuam combinações a meia-voz, em diálogos curtos, vivos, sem rodeios, sem metáforas. Apesar de ser bastante reduzido o vocabulário, tudo se expõe claramente: a palavra enérgica da literatura realista é largada no momento justo, produz efeito com o auxílio de gestos expressivos e carícias rudes.

Desse modo, configura-se mais que um ajuste entre um real e a escrita realista: a segunda poderia ser “lida” diretamente no primeiro, em completa unidade. No polo contrário, o romantismo é apontado, aparentemente, como a “autoridade” responsável por proibir ou, ao menos, desestimular (“talvez não sirva”) à literatura a presença do “matuto”. Tal crítica, apesar de denunciar uma falsidade, sugere – especialmente, com a repetição da palavra “verdade”, em “verdade inédita” e “outra verdade” – algo que também notamos acerca de “Jornais”: o que se aceita como real ou verossímil é variável, diversos “mundos” coexistem e se tensionam, e a produção escrita concorre para formá-los, questioná-los, alterá-los.

Alguns elementos atribuídos, explícita ou implicitamente, às “honrosas histórias” são criticados, ainda, em outros textos de *Viventes das Alagoas*. Uma escrita qualificável como “palavrosa” é comentada em “O moço da farmácia” (RAMOS, 1992g, p. 29-32). Morador de uma cidade interiorana, o personagem-título exerce uma atividade literária que, ao menos inicialmente, usa uma linguagem classificada como “preciosa”, “verbosa”, aparentemente copiada de jornais lidos por ele – reitera-se a combinação entre certas áreas da literatura e do jornalismo. Aliado a um preciosismo, o romantismo volta a ser citado – em alusão à *Iracema* alencariana – na crônica “Funcionário independente” (RAMOS, 1992g, p. 73-76): “Os literatos da roça fazem de ordinário sonetos, acrósticos, discursos, dramas, onde se juntam palavras bonitas e inofensivas, pedaços da Revolução Francesa, Tiradentes e *Iracema*”. Neste caso, a adesão a um modelo escritural destituído de “observação” é insinuada na menção a temas que se distanciam, semanticamente, da “roça”.

Em *Viventes das Alagoas*, uma literatura palavrosa é depreciada, ainda, em duas crônicas que analisaremos por junto e que tematizam certa disputa entre cantadores. Em “Desafio” e “Inácio da Catingueira e Romano” (RAMOS, 1992g, pp. 69-72 e 120-122, respectivamente), os repentistas designados no último título ocupam polos opostos:

Inácio, analfabeto, “exprimiam-se com simplicidade, na língua comum do lugar” (a disputa situa-se no interior paraibano); Romano sabia “um vocabulário de que não alcançava direito a significação e [que] lhe prejudicava certamente o estro, mas isto o elevava no conceito público”. Na contenda, Romano valeu-se do léxico incomum (composto de nomes de deuses mitológicos): “esmagou o inimigo com uma razoável quantidade de burrice, tudo sem nexos, à-toa [...]”. Ao concluir-se, a primeira crônica rejeita o que apresenta como o padrão corroborado pelo vencedor:

Nas cantigas de violeiros, como em outras cantigas, na Paraíba e em toda a parte, saem-se bem as pessoas que dizem a última palavra. Natural. Quem não fala muito, aos berros, é incapaz. Os descendentes de Inácio da Catingueira cantam em voz baixa, para um número pequeno de criaturas.²⁴⁰

Já o segundo texto, em sua frase derradeira, observa que “muitos preferem descender dos Romanos, que sempre foram os donos intelectuais do Brasil”. O duelo situado na Paraíba não recorre à prática escritural, mas esta é explicitamente tematizada nas duas crônicas. A menção a Romanos dominantes desde sempre e coextensivos ao Brasil é um dos elementos que contribuem, em ambos os textos, para a polaridade Inácio/Romano ganhar uma significação que ultrapassa o embate lembrado. Destaquemos, ainda, o alargamento (ou deslimite) geográfico expresso na ideia de as “cantigas” ocorrerem “em toda a parte”, bem como a aproximação entre a bazófia de Romano e o seguinte fato:

O ano passado vi o livro dum sujeito notável que declarava, com medonhos solecismos, ter sido um ótimo estudante de gramática. Não podia haver coisa mais extraordinária. O cidadão a afirmar, numa linguagem erradíssima, que sabia escrever. [...] Como, porém, ninguém protestou, julgo que todos, gramáticos e literatos, engoliram o que o homem disse, exatamente como aconteceu em Patos, há setenta anos. Que pedantismo e que miséria! Ali bocados de mitologia, aqui um português arrevesado, pretensioso e manco.

Este trecho pertence à crônica “Inácio da Catingueira e Romano”, que termina com aquela referência aos “donos intelectuais”. O duelo remete, logo, a uma dualidade que será desdobrada no presente capítulo, entre os chamados “donos da literatura”,

²⁴⁰ Comparar a frase “Quem não fala muito, aos berros, é incapaz” a outro texto, transcrito acima: “É preciso ser afoito, imodesto, cínico até. [...] Aqui um sujeito calado é um sujeito burro. Fala-se, portanto, embora para não dizer nada”. Neste excerto, recordemos, Graciliano refere o que seriam atitudes necessárias para alguém sair-se bem na disputa por espaço em publicações literárias.

sujeitos “notáveis”, e um conjunto caracterizado como menos prestigioso, no qual o autor inclui a si próprio e, em geral, os produtores do que a historiografia literária conhece como “romance de 30”. O segundo grupo descenderia de Inácio e, pois, usaria simplicidade, linguagem comum, despida de altissonância (“em voz baixa”), de pedantismo, de temas (como os deuses mitológicos) desconformes com o que se observaria na realidade próxima.

Na obra de Graciliano, tal dicotomia abrange ou associa-se a outras: por exemplo, observação e não-observação (ou “excesso de imaginação”); verdade e falsidade, ou mentira, desonestidade. Inácio é qualificado como “honesto”, “tipo direito”, mesmo que sua cantoria não seja descrita como verídica ou realista. Em alguns textos, com efeito, Graciliano preconiza (e atribui a uma parte, ao menos, do romance de 30) uma veracidade especificamente linguística, isto é, a transposição da “língua comum” para a construção escrita, procedimento julgado necessário para que esta não adultere o observado. Numa carta dirigida em 1936 à esposa, Heloísa (RAMOS, 1992b, p. 160-161), o autor orienta sobre como esta deveria escrever a respeito de certos dados:

Pergunta-me se essa criatura [refere-se a uma possível personagem de Heloísa] deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante.²⁴¹

Tencionamos mostrar, ao longo deste capítulo, que as referidas dualidades (observação/não-observação, verdade/falsidade) são questionadas em vários escritos de Graciliano – mesmo a hipótese de uma linguagem familiar a “toda a gente” é problematizada. Agora, para terminarmos a seção 4.1, detalharemos o modo pelo qual o autor, utilizando-se dessas dicotomias, caracteriza e despreza certa “antiga literatura”.²⁴²

A crítica ao romantismo manifesta-se em alguns textos, mas tal categoria literária nem sempre é vinculada por Graciliano à reprovada produção precedente. De

²⁴¹ A tese de que o Brasil “nunca teve literatura” é insinuada em uma carta endereçada por Graciliano, em dezembro de 1935, ao tradutor argentino Benjamín de Garay, na qual se diz que Rachel de Queiroz está “escrevendo uma história da literatura brasileira” e que, por este trabalho, “a gente vê logo que ela possui muita imaginação [...]” (RAMOS, 2008, p. 28).

²⁴² Ainda quanto a *Viventes das Alagoas*, notemos que outros textos do livro, além dos comentados nos parágrafos precedentes, tematizam práticas escriturais. Em “Um homem de letras” (RAMOS, 1992g, p. 81-84), por exemplo, configura-se a atividade de Domingos Barbosa, romancista cuja estética, embora avaliada como pouco exigente, inclui o uso de um vocabulário precioso, aprendido “nos jornais da capital” e noutras fontes.

acordo com “A propósito da seca” (RAMOS, 1992a, p. 128-130), “os nossos ficcionistas do século passado, seguindo os bons costumes de uma época de exageros [...]”, construíram representações inverídicas – embora acreditadas por alguns leitores, registra o artigo – do fenômeno da seca no Nordeste brasileiro. “O sentimentalismo romântico sempre viu as famílias dos emigrantes vagando à toa pelas estradas, rotas sujas, trocando crianças por punhados de farinha de mandioca”. Não obstante a menção ao romantismo, nada indica que os “ficcionalistas do século passado” sejam todos românticos. O autor salienta que “até a antropofagia serviu para dramatizar a seca, em jornal e em livro”, referência aplicável, por exemplo, a um romance de Rodolfo Teófilo, *A fome* (1890), que a historiografia costuma classificar como naturalista.²⁴³

Em “A propósito da seca”, pretende-se corrigir alguns “exageros” ficcionais e relata-se que estes já haviam sido desmentidos por pessoas que examinaram a realidade do Nordeste. Segundo Graciliano, os ficcionistas tinham-se descomedido nos “casos esquisitos”, nas “ossadas” e ao pintarem “o sol e o céu com tintas tão vermelhas”, mas o exame posterior extirpou o que sobejava: “Suprimiu-se a antropofagia, nos caminhos brancos as ossadas diminuíram, os poentes tornaram-se menos vermelhos – e reconheceu-se por fim que o Nordeste, para sustentar população tão numerosa, tinha fatalmente de produzir alguma coisa”. Desse modo, o texto sugere dois tipos de “excesso” imaginativo: a antropofagia exemplificaria o que já descrevemos como transporte (ou mistura) entre objetos, já que ela teria sido indevidamente replicada na seca nordestina; já as ossadas e a vermelhidão dos poentes existiriam, de fato, na seca, e teriam sido não misturadas a um objeto estranho, mas sim avultadas em si mesmas, desregulando as proporções da época de estiagem e, talvez, eliminando outros componentes – no trecho transcrito acima, Graciliano recupera o fato de que o Nordeste produzia “alguma coisa”. O caso das famílias sempre “vagando à toa”, “trocando crianças” por farinha, também parece ligar-se ao segundo tipo de “exagero”, pois, em seguida, o autor, sem recusar tal cena, conecta-a a informações provavelmente ignoradas pelo “sentimentalismo romântico”. Por outro lado, a primeira modalidade de imaginação “excessiva”, nos casos que estudamos, implica a segunda: ao receber um transplante impróprio, o objeto muda de natureza e eleva-se em algum grau: em “Jornais”, os escritores acirram sua maneira de discordar, aplicam mais “esforço

²⁴³ Entre os pesquisadores que adotam tal classificação, está Alfredo Bosi, que inclui Teófilo entre os “prosadores nordestinos que escreveram sob o signo do Naturalismo [...]” (BOSI, 2004, p. 395). Um questionamento sobre a identificação de *A fome* como naturalista pode ser lido em CASTALDI, 2021.

muscular” (RAMOS, 1992a, p. 100); em “A propósito da seca”, o fenômeno social tematizado agrava-se. As duas modalidades de imaginação conjugam-se, ainda, no já comentado texto IX da série “Linhas tortas”, segundo o qual o garoto vendedor de jornais acrescenta-avoluma: este reveste “todos os fatos de acessórios que lhes dão proporções extraordinárias”, parece “pôr um grande vidro de aumentar em cima dos acontecimentos” (RAMOS, 1992a, p. 30).

Em “O romance do Nordeste” (RAMOS, 2013, p. 138-142), ressalta-se um elemento que escritos acima abordados também deixam perceber: o nacionalismo da crítica às “demasias” imaginativas. Nesse artigo, a deturpadora mistura entre dados assume, declaradamente, a figura da contaminação do nacional pelo estrangeiro. Primeiramente publicado em 1935, o texto abre-se assim: “Nestes quatrocentos anos de colonização literária recebemos a influência de muitos países. Sempre tentamos reproduzir com todas as minudências a língua, as ideias, a vida de outras terras. Não sei donde vem esse medo que temos de sermos nós mesmos”. Um conjunto-Brasil – reiterado, logo após o excerto transcrito, na descrição de coisas existentes “entre nós” – é pressuposto mesmo quando esse texto refere diferenças contidas em tal circunscrição.²⁴⁴ Uma menção aos índios remete ao romantismo e, especialmente, a obras de José de Alencar, citadas em vários escritos de Graciliano:

Na literatura de ficção é que a falta de caráter dos brasileiros se revelou escandalosamente. Em geral os nossos escritores mostraram uma admirável ignorância das coisas que estavam perto deles. Tivemos caboclos brutos semelhantes aos heróis cristãos e bem-falantes em excesso. Os patriotas do século passado, em vez de estudar os índios, estudaram tupi nos livros e leram Walter Scott. Tivemos *Damas das Camélias* em segunda mão. Tivemos paisagens inúteis em linguagem campanuda, pores do sol difíceis, queimadas enormes, secas cheias de adjetivos.

A literatura reprovada não ignora inteiramente “coisas” próximas; se ignorasse, Graciliano não identificaria a presença de pores do sol, queimadas, secas, índios e “caboclos brutos” – embora esses dados, segundo o crítico, sejam adulterados em confusão com referências distantes. O texto não esclarece se a qualidade de “bem-falantes em excesso” já está nos “heróis cristãos” ou se surge apenas nos caboclos literários; não descartamos a hipótese de que os “heróis cristãos” sejam tidos como

²⁴⁴ No capítulo 2 desta tese (especialmente na seção 2.1), discute-se o modo como, em parte da fortuna crítica dedicada a Graciliano, combinam-se a ideia de uma unidade brasileira e o pressuposto de que esta abrange uma heterogeneidade de componentes.

fantasiosos, o que faria dos caboclos uma segunda camada de fantasia. De todo modo, estes personagens são descritos como falsos por assumirem aspectos alheios. A mistura com o estrangeiro sublinha-se em relação aos índios, mesclados a Walter Scott.

No último período da passagem citada e na menção a “bem-falantes”, uma escrita que podemos adjectivar de “palavrosa” é avaliada como parte da “colonização”. Tal participação é reforçada no seguinte trecho: “Os diálogos antigos eram uma lástima. Em certos romances os indivíduos emudeciam, em outros falavam bonito demais, empregavam linguagem de discurso”. A sobreposição do “discurso” à fala²⁴⁵ – procedimento que rejeita aquilo que, em “Desafio”, se chama “língua comum do lugar” – seria um ramo da assimilação de modelos estrangeiros à literatura local. “Felizmente, vamo-nos afastando dessa absurda contrafação de literaturas estranhas. Os romancistas atuais compreenderam que para a execução de obra razoável não bastam retalhos de coisas velhas e novas importadas da França, da Inglaterra e da Rússia”. Dentre os “romancistas atuais”, o artigo, como prenuncia seu título, destaca autores que localiza na região nordestina.

Traços gerais do nacionalismo expresso em “O romance do Nordeste” evidenciam-se, também, no texto “Jorge Amado” (RAMOS, 2013, p. 155-159). O escritor-título, um dos literatos classificados como “observadores” de dados brasileiros, é contraposto ao “romance antigo”, cujos heróis eram “convencionais e arbitrários, híbridos de selvagem e cristão, vazios e enfeitados, absolutamente bons ou absolutamente maus”. Porém, a produção reprovada não é somente romanesca: entre as obras citadas, há um poema de Gonçalves Dias. A expressão “vazios e enfeitados” confirma, possivelmente, uma crítica presente em “O romance do Nordeste”: a literatura precedente exhibe apenas o “exterior” de seus personagens, sem mostrá-los “por dentro”; ou seja, a construção fantasiosa combina-se com um excesso descritivo. Não obstante essa possível preocupação com o “dentro”, em “Jorge Amado” sugere-se a premissa segundo a qual o real é apreensível por meio dos sentidos humanos. O papel da visão, entrevisto na noção de “observador”, ressalta-se quando se indica que certos escritores – ao contrário dos colegas antecessores – “foram ver” determinadas realidades e quando se explica por que “nós” conhecemos pouco “nosso” mundo: “É que nos esforçamos por

²⁴⁵ Como exemplo dos romances que efetuam a sobreposição, o artigo descreve um que, não nomeado, é possivelmente *Canaã*, de Graça Aranha (ver RAMOS, 2013, p. 139), obra criticada também noutros textos de Graciliano. A provável citação a *Canaã* é um dos itens a indicarem que o alvo de “O romance do Nordeste” não se limita ao romantismo.

saber o que se passa na Europa e percorremos o nosso caminho com os olhos fechados” – consideremos, por outro lado, que tais “olhos” podem ser lidos como metáforas.

No artigo ora comentado, assim como em “O romance do Nordeste”, critica-se um falar difícil, no qual os personagens – ao menos, os explicitamente nomeados: “Peri, Iracema, a escrava Isaura, o alemão Lenz, Timbira” – expõem “ideias e sentimentos que os gringos manifestam nos livros”. Se os personagens copiam “ideias e sentimentos”, talvez seja mais difícil definir o que, segundo o texto “Jorge Amado”, a literatura criticada faz com os lugares em que situa seus personagens. Além de reconhecer certas demarcações (a “floresta bruta” e “vizinhanças da senzala”), Graciliano aponta “o sertão brasileiro, mas um sertão irreal, caluniado, acanhalado”, e “um mundo absurdo”, feito de “regiões desconhecidas”. O autor não explica o que, precisamente, “irrealiza” o sertão, tampouco particulariza os elementos que fazem “mundo” e “regiões” serem menos identificáveis que os outros lugares.

A referência a um sertão deturpado surge, também, na crônica “Um livro inédito II” (RAMOS, 2013, p. 179-184),²⁴⁶ que – informa Salla (2013, p. 182) – comenta “uma primeira versão do que viria a ser *Sagarana*”, obra de estreia de Guimarães Rosa, à época incógnito sob o pseudônimo de Viator. Graciliano elogia parte do volume inédito:

Conhecimento perfeito do meio e dos assuntos tratados. Estamos longe do sertão falso, apresentado por cidadãos que dele não tinham nenhuma notícia. Nada de transplantação, de adaptação forçada. Não temos aqui um drama chegado pelo correio e, traduzido convenientemente, posto em cena com atores escolhidos na população dos nossos cafundós. Tudo real, nacional e bárbaro.

A imagem de um drama que, importado, é encenado por moradores locais confere contornos nítidos a elementos já indicados: a mistura entre o nacional e o estrangeiro, bem como a prioridade deste em relação àquele; o pressuposto – não declarado, ou até negado, pois se diz que alguns escritores “não tinham nenhuma notícia” do sertão – de que certos dados brasileiros, não obstante falseados (a “população dos nossos cafundós” transforma-se em “atores”), deixam-se perceber no escrito falsificador. De acordo com Graciliano, alguns literatos submetem-se, ou se submetiam, a produtos estrangeiros. Em resposta – não somente aos aludidos “cidadãos”, mas à “colonização” em geral –, esse e outros textos do autor propõem que

²⁴⁶ O título foi definido por Thiago Mio Salla, organizador de *Garranchos*, coletânea a que se integrou esse texto.

a escrita se sujeite à realidade nacional, proposta na qual os modelos forasteiros são substituídos pelos modelos adotados por Graciliano, ainda que a troca se disfarce sob a ideia de que os substitutos valem pelo próprio real e mesmo se o crítico não explicitar seus parâmetros – ou mesmo se esta explicitação for vaga; ou, ainda, se ela surgir somente em comentários a um ou outro texto (o que talvez sequer ocorra em “Um livro inédito II”). Na noção de perfeição (“conhecimento perfeito”), sublinha-se a premissa de que Graciliano conhece dados em si mesmos – os “assuntos tratados” por Viator, segundo o trecho analisado –, familiaridade que o capacita a julgar se tais dados foram corretamente transpostos para um texto.

Em “A propósito da seca”, “O romance do Nordeste”, “Jorge Amado” e “Um livro inédito II” (assim como noutros textos que comentaremos neste capítulo), a escrita reprovada é posta no passado – apesar de “O romance do Nordeste” relatar, também, um processo em curso: “vamo-nos afastando dessa absurda contrafação de literaturas estranhas”. Ademais, os três últimos textos tematizam a “absurda contrafação” – crítica que talvez explique a fala (constante de uma carta citada acima) de que “o Brasil nunca teve literatura”. Já na crônica “Norte e Sul” (RAMOS, 1992a, p. 131-132), o romance de 30 (particularmente, sua vertente “nordestina”) volta a ser elogiado, mas ele é contraposto a uma literatura situada como atual e não explicitamente vinculada a alguma importação. Apesar dessas diferenças, a produção rechaçada nessa crônica pode, em certos aspectos, ser descrita como descendente (para retomarmos noção associada a Inácio da Catingueira e Romano) do “falseamento” executado pela literatura anterior.

Talvez “Norte e Sul” seja, na obra de Graciliano, um dos textos que apresentam com mais precisão a dicotomia entre observação (ou realidade, verdade) e imaginação (ou irrealidade, falsidade). Em vez da divisão entre um romance nortista e outro sulista – “distinção que alguns cavalheiros procuram estabelecer [...]” –, o autor sustenta a seguinte separação: “algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação”. Segundo a crônica, as “coisas” retratadas pelos “autores nordestinos” desagradam o segundo grupo:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores

ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturo.

Graciliano baseia sua crítica não somente em (supostos) dados especificamente nacionais, mas também em (pretensas) realidades universais, opostas a “um mundo diferente deste”, a uma “confusa humanidade”; as dores expressas nos romances voltados para a “imaginação” contrastam-se com aquelas existentes “em toda a parte”. Os “inimigos da vida” não querem que a literatura mostre verdades “cruas”, “ásperas”, orientação semanticamente próxima ao pudor que o texto “Natal” (acima examinado) vincula à “garapa do romantismo”. Esta, segundo “Natal”, fabrica uma narrativa “palavrosa e exigente”, livre de costumes considerados indecentes; já os escritores repelidos em “Norte e Sul” são qualificados como “delicados”, “refinados”, “os seus nervos sensíveis em demasia não toleram a imagem da fome e o palavirão obscuro”.

Estes literatos, mais que alheios à realidade em geral, parecem avessos especialmente à miséria socioeconômica. Desejam que a literatura se torne “inofensiva e cor-de-rosa”, que não perturbe “a digestão dos que podem comer”. A crônica sugere, assim, que a preferência pela “imaginação” concilia-se com o *status quo* social, especialmente com o estrato populacional mais rico, ou não-miserável, feito daqueles que “podem comer”. Em que pese a possível conciliação, Graciliano afirma que, no mercado de livros, essa fabricação romanesca não se sai bem. Esse aspecto afasta tal literatura de outra categoria que, vimos na crônica “Um amigo em talas”, é composta das “mercadorias mais próprias para o consumo [...]” (RAMOS, 1992a, p. 123); também a distancia, segundo “Norte e sul”, do romance de 30, recebido “com satisfação” pelo público, que “se interessa” por ele. Este interesse não se ajusta ao modo como outros textos de Graciliano configuram a situação econômica habitual aos literatos no Brasil – o desajuste será evidenciado na seção 4.2.

4.2 Analisar as condições contextuais e abrir espaço para a escrita

Em “Um amigo em talas”, Graciliano constata que o “mercado literário” brasileiro tem tipos de mercadoria que “se vendem regularmente” (RAMOS, 1992a, p. 123). Apesar de indicar esses segmentos relativamente rentáveis, a bibliografia do autor parece mais preocupada com dificuldades econômicas usualmente enfrentadas, nos contextos tematizados, por quem busque sustentar-se, financeiramente, com pagamentos

advindos da escrita literária. As dificuldades são caracterizadas de modo ambivalente: atrapalhariam a produção literária, mas também contribuiriam para se formar uma espacialidade precária favorável à literatura, particularmente a certa escritura inovadora atribuída ao grupo “nordestino” do que a historiografia designa como “romance de 30”.

Em carta de maio de 1937 ao tradutor argentino Benjamín de Garay, que se correspondia com Graciliano a respeito da publicação de textos deste na Argentina, o remetente elogia a maneira pela qual o destinatário vinha trabalhando como tradutor e divulgador de literatura brasileira no país vizinho. Após o elogio, o autor acrescenta:

Isso [“seu namoro com a desgraçada literatura deste país selvagem”] nos surpreende, Garay, pois a literatura é coisa pouco mais ou menos inútil. Não pensamos assim, mas devemos estar em erro: a sua editora arrasta-se com dificuldade, a Academia trata de ortografia, os escritores brasileiros morrem de fome ou são funcionários (RAMOS, 2008, p. 53).²⁴⁷

Cerca de um mês separa essa missiva e a publicação, em abril de 1937 (de acordo com a edição de *Linhas tortas* que temos consultado), de “Norte e sul”. Segundo esta crônica – como observamos na parte final da seção 4.1 –, determinado grupo de escritores não consegue ou, ao menos, tem dificuldade para vender seus livros, enquanto outro (o dos “autores nordestinos”) é recebido com interesse pelo público. Já na carta citada, os literatos brasileiros – sem se indicar exceção ou divisão entre estes – “morrem de fome ou são funcionários”.

Outra bipartição é apresentada em “Um anúncio” (RAMOS, 2013, 175-178), texto que tematiza o primeiro dos anúncios assinados por Amadeu Amaral Júnior e referidos em “Um amigo em talas”.²⁴⁸ As duas crônicas de Graciliano não têm, a rigor, um tema comum, pois o anúncio muda parcialmente entre uma e outra.²⁴⁹ Na notícia

²⁴⁷ A passagem “a Academia trata de ortografia” pode remeter às controvérsias que, na década de 1930, envolveram a normatização ortográfica no Brasil. Segundo Domicio Proença Filho (2008), o primeiro acordo ortográfico da língua portuguesa data de 1931 e foi elaborado pela Academia Brasileira de Letras e pela Academia das Ciências de Lisboa. As normas tornaram-se obrigatórias em todo o Brasil por decreto do então presidente da república, Getúlio Vargas, mas foram abandonadas em 1934, antes de se restabelecerem em 1938.

²⁴⁸ Quando da primeira publicação de “Um anúncio”, talvez a última das mensagens de Amadeu ainda não houvesse sido divulgada. A crônica é de 1938 e antecede “Um amigo em talas”, de acordo com o organizador de *Garranchos* (ver SALLA, 2013, p. 177). O ano em que veio a lume o segundo texto de Graciliano não é informado em *Linhas tortas*.

²⁴⁹ Em “Um amigo em talas”, lê-se: “Intelectual desempregado. Amadeu Amaral Júnior, em estado de desemprego, aceita esmolas, donativos, roupa velha, pão dormido. Também aceita trabalho” (RAMOS, 1992a, p. 122). Em “Um anúncio”: “Intelectual sem emprego. Amadeu Amaral Júnior, jornalista desempregado, aceita esmolas, donativos, roupa velha, pão dormido...”.

transcrita em “Um anúncio”, o personagem define-se como “intelectual sem emprego” e “jornalista desempregado”, categorias às quais Graciliano acrescenta a de “homem de letras”. O cronista sugere incluir o personagem na “numerosa e vaga classe dos intelectuais”, inclusão logo posta em dúvida:

Afinal que vem a ser isso? Quais são os membros dessa classe? Os que escrevem para se livrar do tédio, investigam questões difíceis e levantam a cabeça – ou os que produzem artigos de encomenda, atrapalham-se nas dívidas e olham o chão com desgosto, porque os buracos dos sapatos insubstituíveis aumentam?²⁵⁰

Tais interrogações ficam sem resposta, ao menos sem uma explícita. Amadeu, “articulista sem trabalho, não pertence ao primeiro grupo” – o dos que escrevem, aparentemente, apenas por diletantismo, sem tencionarem que essa prática seja remunerada. A crônica, como “Um amigo em talas”, nega que seja desarrazoado o pedido de ajuda feito por Amadeu. Este, ao contrário, “mostra coragem”: “se todos os literatos fossem francos” como o personagem, “quantos pedidos de roupa velha, níqueis e pão duro surgiriam nas folhas! Se elas quisessem publicar isso de graça, naturalmente”. Desse modo, implícita e ambigualmente, Amadeu integra-se aos “literatos”, e estes, à categoria de quem necessita submeter-se a encomendas jornalísticas e é pobremente pago. Os escritores diletantes, então, não seriam literatos nem jornalistas – quiçá, tampouco intelectuais.

O texto “Prêmios” (RAMOS, 1992a, p. 193-194), inserido em *Linhas tortas* e inicialmente publicado em 1939 (dado constante da edição que temos usado), percebe que “[e]stamos num tempo de concursos literários, parece que nunca houve tantos concursos”, realizados por “numerosas instituições interessadas em aumentar a produção literária”. Não obstante o cenário aparentemente estimulante, o autor rebate a opinião de que tal produção seja “coisa que se vende bem”: “Descaramento ou ingenuidade. Ninguém de bom senso que tenha visto de perto um literato pode afirmar que literatura seja profissão no Brasil, pelo menos que seja profissão decente” – Graciliano não explica o que um literato mostraria se “visto de perto”.

²⁵⁰ A expressão “questões difíceis” pode ser depreciativa, à maneira dos “pores do sol difíceis” que, na seção 4.1, vimos em “O romance do Nordeste” (RAMOS, 2013, p. 139). A noção de dificuldade, então, se confundiria com a de falsidade, de artifício: caracterizaria textos que, demasiado “imaginosos” e palavrosos, comporiam objetos complicados, isto é, desconformes com o real.

O problema da não profissionalização é retomado em um texto incluído na coletânea *Garranchos*, “Discurso na ABDE”,²⁵¹ no qual certa bipartição parece retomar a dicotomia – entre uma literatura sobre “coisas que existem na realidade” e outra sobre “fatos existentes na imaginação” (RAMOS, 1992a, p. 131) – descrita em “Norte e sul”. Graciliano discursa:

Certas acusações, diretas e indiretas, a livros nossos têm por motivo sermos tristes, encarmos a parte má da vida. Mas a parte boa está longe, e se não conseguimos observá-la, não chegaremos a trazê-la para os nossos escritos. Pessoas levianas se esforçam por imaginar coisas agradáveis – e pintam lugares nunca percorridos, criaturas diferentes de nós ou se abrigam no céu antes do tempo. [...] Se descrevêssemos a glória, a nobreza, a renúncia, o altruísmo, faríamos trabalho cômodo, ao gosto do fornecedor e do senhorio [...] (RAMOS, 2013, p. 316).

Nesse trecho, embora o “trabalho cômodo”, enunciado como possibilidade condicional, não seja diretamente atribuído à escrita que busca “imaginar coisas agradáveis”, sugere-se – semelhantemente ao que notamos em “Norte e sul” – haver uma conciliação entre tal literatura e o estrato social mais rico (indicado nas figuras do “fornecedor” e do “senhorio”). No entanto, a divisão entre duas espécies literárias ausenta-se do excerto transcrito a seguir, que, extraído do mesmo discurso, supõe abranger “todos os escritores” brasileiros:

Os nossos livros são mercadorias. Esprememos o cérebro com desespero, ganhamos corcunda, palidez, cabelos brancos, temos as vísceras em cacos – e somos fabricantes de poesia, de novelas. O freguês enjoado nos folheia torcendo o nariz, olha-nos o interior, deixa-nos, como se, na sapataria, notasse pregos dentro de um sapato. Juramos não haver pregos nas nossas infelizes páginas. Mas como levar aos outros esta convicção? Afinal reconhecemos com tristeza: somos deficientes, não expomos artigo de boa qualidade. Indispensável aperfeiçoar-nos. De que modo, se exercemos três, quatro ofícios? Somos diletantes. E rodamos num círculo vicioso: a produção é falha por falta de venda, e existe venda escassa por ser defeituosa a produção. Isto se aplica a todos os escritores indígenas, presumo. São advogados, engenheiros, professores, médicos, funcionários públicos – e às vezes escrevem. Assim ou assado, quebramos a cabeça perguntando se é exequível qualquer melhora nas condições dos literatos. [...] se nada conseguirmos, a culpa não será nossa (RAMOS, 2013, p. 317).

²⁵¹ Segundo o organizador de *Garranchos*, Thiago Mío Salla, que atribuiu título ao discurso, este foi, provavelmente, proferido em 1951, na cerimônia em que Graciliano tomou posse como presidente da então Associação Brasileira de Escritores (ABDE) (ver SALLA, 2013, p. 319).

Em resumo: atividade prejudicial à saúde, mal desempenhada e mal paga. A qualificação de “dilettantes” declara-se, também, na crônica “Uma tentativa de explicação”, inicialmente publicada em 1941. Na passagem abaixo, a terceira pessoa do plural parece abarcar os literatos brasileiros como um todo, pois o texto, além de referir-se a “nós, brasileiros”, não distingue categorias de escritores:

Seremos com efeito literatos? [...] Escrevemos efetivamente, mas desconfiados, no íntimo desgostosos com um gênero de trabalho que não pode ser profissão. A nossa mercadoria vai sem verniz para o mercado e não nos desperta, posta em circulação, nenhum entusiasmo. Somos dilettantes (RAMOS, 2013, p. 187).

A crônica não explica por que o trabalho “não pode ser profissão”. A pecha de “dilettantes” é questionada, ou recusada, no “Discurso à célula Teodoro Dreiser II”, dirigido aos escritores (mais especificamente, aos ficcionistas, segundo o próprio texto) filiados ao Partido Comunista Brasileiro.²⁵² O autor afirma que o PCB, em vez de usar a “nós, os escritores de ficção, dentro de nossa especialidade” (RAMOS, 2013, p. 285), vem incumbindo tais membros de tarefas alheias ao exercício da escrita ou que implicam a redação de textos não ficcionais, a exemplo de artigos e conferências – Graciliano reproduz a tradicional dualidade entre ficção e não-ficção.

Devemos, entretanto, reconhecer que os maiores culpados por essa situação somos nós mesmos que, devido ao nosso excessivo personalismo, à nossa incapacidade de organização, não soubemos, dentro do Partido, como fora dele, fazer aceitar como uma profissão nosso trabalho de escrever. [...] muitos dos nossos vivem realmente de sua pena, e mesmo os que dela não tiram sua manutenção, consideram o trabalho de escrever como sua atividade principal, a mais importante, levando-a muito a sério, respeitando-a, reconhecendo-lhe toda a dignidade e os direitos inerentes a uma verdadeira profissão. Mas, de qualquer forma, não vencemos ainda os preconceitos gerais e continuamos a ser tratados, por nossos companheiros de Partido como pelas nossas relações extrapartidárias, como amadores e, pior ainda, como dilettantes (RAMOS, 2013, p. 286-287).

²⁵² Salla, responsável por atribuir um título ao discurso, informa que este foi “proferido, provavelmente, no segundo semestre de 1946” (SALLA, 2013, p. 291). De acordo com o pesquisador, a célula Teodoro Dreiser (Theodore Dreiser, na grafia original), criada em 1945, reunia-se no Rio de Janeiro, “era diretamente ligada ao Comitê Central do PCB” e compunha-se dos “escritores do partido” (SALLA, 2013, p. 283). Graciliano ingressou formalmente no PCB em agosto de 1945 e continuou ligado ao partido até morrer, em 1953 (ver ALVES, 2016, p. 25).

Ao dizer que muitos vivem “de sua pena”, Graciliano não detalha as condições em que eles vivem – se “morrem de fome” (como naquela carta a Garay), se aceitariam doações de “roupa velha, níqueis e pão duro” (excerto de “Um anúncio”), se há tipos de obra que interessam o público (para retomarmos “Norte e sul”), se a produção nunca “se vende bem” (expressão de “Prêmios”) ou se os produtores podem (e até necessitam) recorrer às mercadorias que “se vendem regularmente” (“Um amigo em talas”). O quadro econômico parece piorar, se a fala direcionada à célula for cotejada ao “Discurso na ABDE” – aquela e este foram pronunciados em 1946 e 1951, provável e respectivamente –, pois o último informa que “todos os escritores” precisam exercer, paralelamente, outros ofícios. Na crônica “Uma tentativa de explicação”, a escrita “não pode ser profissão”, enquanto o discurso à célula enfatiza o caráter de profissão – matizada em especialidades –, embora reconheça ser este desprezado dentro e fora do PCB. Ante os companheiros do partido, Graciliano atribui culpa a “nós mesmos” pela persistência de certos “preconceitos”; na ABDE, o autor julga que “a culpa não será nossa”, se não se melhorarem as “condições dos literatos”. As variações entre os textos referidos neste parágrafo, inclusive no que toca ao uso (ou não) de alguma noção de diletantismo, são irreduzíveis a uma evolução unilinear. Não obstante a heterogeneidade, configura-se – exceto, talvez, na divisão exposta em “Norte e sul” – uma situação geral ou majoritária desfavorável à prática escritural, especialmente à literária.

A atividade jornalística é um dos ofícios aos quais escritores recorrem, segundo Graciliano. Em textos redigidos em várias épocas, o próprio autor indica necessitar, a contragosto, prestar serviços a periódicos.²⁵³ Em cartas remetidas do Rio de Janeiro, após o alagoano sair do cárcere que o reteve entre março de 1936 e janeiro de 1937, encomendas e preocupações financeiras são recorrentes. Em carta de fevereiro de 1937 ao tradutor Benjamín de Garay (RAMOS, 2008, p. 43), Graciliano informa: “cá estou novamente em circulação e talvez em estado de servir, se é que não tenho qualquer peça importante do interior estragada”. Desempregado, o autor anuncia-se, oferece-se a Garay, comunica o plano de colaborar com a imprensa, como a atestar essa observação presente em “Um amigo em talas”: “os sujeitos desempregados costumam, desde que há jornais [e cartas, pode-se adir], dizer neles para que servem” (RAMOS, 1992a, p. 123). Na remessa a Garay, a imagem de um utilizável maquinismo – ainda que possivelmente

²⁵³ Tais serviços incluem o de revisor de jornal, recorrentemente tematizado em cartas remetidas por Graciliano quando, na década de 1910, morava na então capital da república. Para essa tematização, ver a seção “1914-1915 – Rio de Janeiro” de *Cartas* (RAMOS, 1992b, p. 35-69). Para uma análise do trabalho de Graciliano como revisor (não apenas de jornal), ver SALLA, 2016.

quebrado – é estimulada na palavra “peça” e nessa frase: “Creio que agora vou começar a trabalhar, embora ainda me sinta um pouco enferrujado”. Em carta de abril de 1937, a igual destinatário, Graciliano queixa-se:

ando aperreado, chateado, indignado com a obrigação de pagar casa, comida, bonde, roupa, café e outras inconveniências. Eu vivia livre de todos esses aborrecimentos. O governo do meu país é um governo sábio e algumas vezes nos fornece mesa, cama, transporte e boas conversas, tudo de graça. Você não acha que é safadeza sustentar um cidadão durante um ano e de repente mandá-lo embora, desempregá-lo sem motivo? Foi o que me aconteceu. [...] Agora preciso dar dinheiro à mulher da pensão e aumentar os lucros da Light. Para isso tenho de explorar alguém ou qualquer coisa e ser explorado pelo dono do jornal e pelo editor (RAMOS, 2008, p. 45).

Em uma carta dirigida em 3 de março de 1937 à esposa, Heloísa (RAMOS, 1992b, p. 183-185), aludem-se conversas com homens ligados a uma empresa que, aparentemente, compra colaborações jornalísticas e as distribui a jornais. Convidado a colaborar, Graciliano, segundo relata, foi informado de que um representante da empresa o procuraria “a fim de combinar o pagamento e o número de artigos, artigos miúdos, que eles não querem trabalho extenso”. Em missiva de 8 de março, também à esposa (RAMOS, 1992b, p. 185-187), a encomenda ressurgiu: “estive essa semana arranjando os troços [...]. Eles [isto é, a empresa] pagam pouco, julgo que cinquenta mil-réis por colaboração”. O valor do pagamento é repetido no texto: “tentarei escrever cinquenta mil-réis de literatura. [...] Vou escrever o artigo e morder os cinquenta mil-réis do homem”. Em outra carta (14 de março) à mulher (RAMOS, 1992b, p. 188-190), Graciliano diz que o negócio ainda é incerto: “Em todo o caso vou escrevendo uns troços, que serão depois vendidos, a eles ou a outros”. Em 28 de março, novo envio a Heloísa (RAMOS, 1992b, p. 193-194) refere outra encomenda, a fabricação de “um artigo encrencado” que deverá ter três páginas, “uma coisa comprida, muito chata, mas que me vai render uns cem ou duzentos mil-réis”. Ao fim do texto, a “coisa” reaparece: “Vou cavar os cobres com um artigo enorme sobre a economia no romance”. Em carta posterior (31 de março), com igual destinatária (RAMOS, 1992b, p. 194-196), Graciliano cita mais uma vez “a encomenda dum artigo sob medida: três páginas, três mil palavras a respeito da influência da economia no romance brasileiro”. Depois o autor reitera as “três mil palavras necessárias à encomenda”, que foi entregue na véspera ao contratante, chamado Olímpio Guilherme. Este solicitou nova colaboração, cuja

execução é posta em dúvida: “Se Olímpio Guilherme pagar os duzentos mil-réis pelo troço que lhe dei ontem, farei o outro que ele pediu”. A mesma carta cita mais um pedido, de um conto pelo qual pagariam “duzentos mil-réis” e que não poderia ter “mais de mil e trezentas palavras. Mil e trezentas a mil e oitocentas, quando muito”.

As repetidas menções a pagamentos realizados ou anunciados, bem como a extensões que os textos devem respeitar, ressaltam predeterminações com as quais lida esse tipo de escrita. O substantivo “troço”, usado em diversas cartas, sublinha o desdém relativo a tais trabalhos.²⁵⁴ Na carta de 31 de março, o autor sugere ter-se aliviado: “Estou sem preocupações de ordem econômica por um mês ou dois: em uma semana apareceram-me trabalhos no valor de seiscentos ou setecentos mil-réis. Sempre darão para esperar que as coisas melhorem.” Uma missiva subsequente, contudo, ressalva que a máquina não é tão azeitada quanto o mercado deseja: nem sempre consegue operar com a rapidez e a regularidade de uma esteira fordista: “os contozinhos que tenho arranjado saem com dificuldade imensa: uma semana de trabalho às vezes” (RAMOS, 1992b, p. 197). Há emperros de improdutividade que, não justificados, são enunciados subitamente, como nas primeiras frases de duas cartas de 1937:

Esta semana foi quase inteiramente perdida. Não sei por que, mas a verdade é que não escrevi nem li nada (RAMOS, 1992b, p. 190).

Domingo não pude escrever. Uma crise de chateação medonha: faz mais duma semana que não consigo fabricar nada. Julgo-me uma besta e não me animo a sair de casa. Passei três dias sem falar (RAMOS, 1992b, p. 199).

Períodos de infecundidade quanto à produção escritural são relatados por Graciliano desde, pelo menos, a década de 1910, quando ainda morava em Palmeira dos Índios, interior de Alagoas. Períodos tampouco justificados pelo autor, como se a infecundidade fosse aleatória. Em fevereiro de 1914, endereça uma carta ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho:

Agora estou numa quadra de estupidez medonha. Faz quase duas semanas que não faço nada – nunca estive tão burro. Coisa alguma pode deter meu pensamento diante da tira de papel. Agora mesmo, enquanto te estou a escrever, a pena para sem que eu o perceba, minha imaginação vai se ausentando pouco a pouco [...]. Não há nada que a

²⁵⁴ Outro exemplo: em carta ao filho Júnio, Graciliano, após citar certos artigos e crônicas, afirma: “Dentro de alguns dias remeterei mais alguns troços que d. Ló [apelido de Heloísa] ainda não teve tempo de copiar. Faça-me o obséquo de entregar essas mercadorias ao armazém” (RAMOS, 1992b, p. 210).

possa deter. Tenho raiva. Que fazer? Sei lá (RAMOS, 1992b, p. 23-24).

Em abril de 1914, nova carta a Lima Filho: Graciliano diz sentir-se “incapaz de escrever”, “mais bruto que de ordinário” (RAMOS, 1992b, p. 28). Nesses casos,²⁵⁵ assim como nas missivas datadas de 1937, a infecundidade é parcial, pois a existência das cartas prova que alguma escrita se realiza. As cartas citadas indicam que a aridez, embora possa atrapalhar que elas próprias sejam redigidas, vitimiza sobretudo escritas destinadas a jornal ou consideradas literárias. Os textos de 1914 não indicam que a interrupção da atividade escritural poderia gerar prejuízo financeiro. Já naqueles datados de 1937, as mercadorias precisam de todo modo ser vendidas. Integrante de uma missiva remetida nesse ano, da qual um excerto foi transcrito acima (referenciado como RAMOS, 1992b, p. 199), o seguinte trecho sugere – inclusive pelo modo “seco” como liga os dois primeiros períodos – que a linha de montagem atropela a improdutividade:

Não posso trabalhar, um horror. Esta semana arranjei para a *Lanterna Verde* um dos contos do hospital. Acabo de ler e emendar esta porcaria. Não vale nada, é uma desgraça. Mas sou obrigado a mandar datilografá-la e hoje à tarde preciso entregá-la ao Otávio Tarquínio. Vou mandar uma cópia para o Garay. [...] Apesar da burrice imensa em que me acho, tenho de arranjar esta semana umas encomendas. Eu desejava que dissessem logo que isto não vale nada, que não me pedissem estes horrores (RAMOS, 1992b, p. 199-200).²⁵⁶

Em 1935, antes da prisão, Garay encomendou um conto a Graciliano, como este indica em carta endereçada ao tradutor em dezembro daquele ano:

Muito lhe agradeço a lembrança de publicar uma página minha nessa revista de trezentos mil exemplares. Mas é o diabo, seu Garay. Eu nunca escrevi contos, e nem sei se me seria possível, enchendo-me de boa vontade, arranjar uma história decente. Não lhe serviria um capítulo de um romance? Estou agarrado com unhas e dentes ao meu *Angústia*, que José Olympio quer publicar no princípio do ano vindouro. Se você achasse conveniente, eu escolheria um capítulo para *El Hogar*. Mas se não estiver pelos autos, acabou-se: vou ver se

²⁵⁵ Outras cartas também relatam intervalos de improdutividade: por exemplo, RAMOS, 1992b, pp. 43, 117 e 190.

²⁵⁶ Supomos que os “contos do hospital” sejam os redigidos na prisão e baseados em experiências vividas por Graciliano quando esteve hospitalizado, conforme se conta em *Memórias do cárcere* (ver RAMOS, 2015, p. 568). O narrador das *Memórias* indica a intenção de ganhar dinheiro com a publicação desses contos em periódicos (RAMOS, 2015, pp. 571 e 574). Tais textos, “O relógio do hospital” – título citado na mesma carta (RAMOS, 1992b, p. 200) – e “Paulo”, foram posteriormente integrados a *Dois dedos* (1945) e *Insônia* (1947). Quanto a Otávio Tarquínio, carta anterior (RAMOS, 1992b, p. 197) informa que ele pediu um texto a ser publicado no periódico *Lanterna Verde*.

consigo fabricar o conto e morder os cem mil réis que a revista oferece (RAMOS, 2008, p. 28).

De fato, um conto veio a ser enviado a Garay, como informam duas cartas remetidas ao tradutor, uma por Heloísa em março de 1936 (Graciliano preso) e outra por Graciliano (já libertado) em abril de 1937, quando se refere a “Dois dedos” – depois incluído nas coletâneas *Dois dedos* (1945) e *Insônia* (1947). Cartas tanto de Heloísa (junho de 1936) quanto de Graciliano (fevereiro de 1937) indicam que Garay havia demandado contos, no plural. Em missiva de abril de 1937, o escritor denota certa especificação, nova no diálogo-monólogo entre o alagoano e o argentino: este pediu “coisa regional e pitoresca” (RAMOS, 2008, p. 45).²⁵⁷ Graciliano, porém, informa anexar à carta uma coisa diferente, a qual, pela descrição apresentada nessa carta e por dados constantes de duas outras (ver RAMOS, 1992b, p. 200; RAMOS, 2008, p. 54), sabemos ser “O relógio do hospital”. Sem atender estritamente a encomenda, o autor manifesta dúvidas: “*La Prensa* quererá publicar isso, Garay? [...] Vai o delírio, meu caro Garay. Se você quiser traduzi-lo e metê-lo num jornal que tenha dinheiro, ficar-lhe-ei muito obrigado” (RAMOS, 2008, p. 45). A referida especificação também surge, parcialmente, em uma mensagem à esposa (março de 1937):

Outra coisa: o Garay me pediu um conto regional para *La Prensa*. Você quer mandar-me as suas notas sobre a história de Ana Maria? Talvez com isso eu faça o conto para o argentino. Se você não quiser escrever a história, é claro. Não tem muita pressa. Seria necessário enviar-me a oração, que é o mais importante do caso. Para que servia a oração? Seria possível arranjar uma oração que se adaptasse ao fim da narrativa, uma oração de verdade, com as palavras que os matutos empregam? Se não conseguir toda, basta que venham algumas palavras. Uma oração para doença nervosa, para afastar o espírito, não é isto? Não me lembro direito. Terminei ontem um conto horrivelmente chato. O protagonista não tem nome, não fala, não anda. Está parado num canto de parede e escuta um político também sem nome. A chateação, que saiu comprida, é para descobrir o que o personagem pensa, encolhido, calado. A pior amolação deste mundo. Um sujeito disse no *Jornal* que os romancistas de hoje são todos muito cacetes e o mais cacete de todos sou eu. Ele tem razão. O conto que terminei ontem é uma estopada que nenhum leitor normal aguenta (RAMOS, 1992b, p. 189-190).²⁵⁸

²⁵⁷ O pedido parece ser mencionado numa carta datada de março de 1936 e enviada por Heloísa e Garay: “Quanto às paisagens e os [sic] tipos sertanejos, providenciarei agora, com a minha próxima ida ao sertão, remetendo-lhe imediatamente” (RAMOS, 2008, p. 33).

²⁵⁸ O caso da opinião publicada por um “sujeito” sobre os “romancistas de hoje” é, provavelmente, a “interessante mofina” lembrada em “As opiniões do respeitável público”, crônica incluída em *Linhas tortas* (ver RAMOS, 1992a, p. 152-153).

Talvez essa carta retome outras, nas quais Graciliano aconselha Heloísa a escrever uma narrativa ficcional (ver RAMOS, 1992b, p. 155-161), isto é, uma cuja ficcionalidade seja assumida: “Invente lorotas, não há quem não tenha imaginação” (RAMOS, 1992b, p. 158). Em duas de tais mensagens (dezembro de 1935 e janeiro de 1936), o autor cita temas que a mulher lhe teria referido e que se poderiam classificar “regionais”:

O material de que você me fala é ótimo. As fateiras, o casal de retirantes, o culto dos bodes, tudo muito bom, digno de ser aproveitado (RAMOS, 1992b, p. 158).
É preciso que os sertanejos, os protestantes, as fateiras e o rezador vão para diante. Esse curandeiro rezador tem-me feito pensar. [...] Necessário botar essas coisas no papel sem demora. Veja se trabalha com vontade (RAMOS, 1992b, p. 159).

Nessa série de cartas, Graciliano não cita alguma “Ana Maria”, mas sim uma “Maria Antônia”, que seria personagem de Heloísa. Por outro lado, o autor menciona elementos religiosos talvez relacionados com a oração que, em março de 1937, é solicitada à esposa. Pode ser, no entanto, que esta solicitação não se remetesse ao material referido entre dezembro de 1935 e janeiro de 1936, considerando-se que, em março deste ano, a mulher avisou Garay do plano de recolher, em nova ida ao sertão, “paisagens” e “tipos sertanejos” (ver a nota de rodapé 257). De qualquer modo, a oração deveria adequar-se “ao fim da narrativa” – ajustar-se à encomenda, supomos. Porém, Graciliano teima em se desviar de qualquer encomenda, apesar das relatadas privações financeiras: o “conto horrivelmente chato” – pela descrição apresentada, parece ser “Um pobre-diabo”, inserido em *Dois dedos e Insônia* – não apenas desobedece Garay, mas parece não (ou pouco) vendável (“nenhum leitor normal aguenta”).

Graciliano parece operar em duas linhas paralelas e contrapostas: uma observa a necessidade de ganhar dinheiro e, pois, submeter-se a compradores; a outra não tem motivação declarada e afasta dinheiro. Na primeira, a esteira de montagem pode atropelar a eventual improdutividade; na segunda, uma produção embarça (ou ameaça embarçar) o rolar da esteira, ainda que seus fabricos sejam, ocasionalmente, oferecidos a compradores. Essa dualidade atinge mesmo a escrita de contos, produção que, vimos acima, Graciliano sugere ser disparada apenas para atender um pedido de Garay: “Eu

nunca escrevi contos”...²⁵⁹ As duas linhas poderiam anular-se e imobilizar o “pobre-diabo” escritor, deixá-lo “encolhido, calado”.

Em vez de se paralisarem uma à outra ou de se mostrarem somente como opostas, as duas linhas parecem fundir-se no modo como, em algumas cartas, emerge e desdobra-se “Baleia”, “conto” depois integrado a *Vidas secas*. Em 22 de abril de 1937, Graciliano despacha uma missiva a Heloísa e outra a Garay: já citadas, ambas informam da remessa do conto “O relógio do hospital”. A Garay, o escritor ressalva que o texto acompanhante da carta “[n]ão é precisamente o que você pediu, coisa regional e pitoresca” (RAMOS, 2008, p. 45). Em 7 de maio, a esposa é destinatária de outra mensagem, da qual participa esse trecho:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. [...] É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal (RAMOS, 1992b, p. 201-202).

O conto está em situação mais vantajosa do que “Um pobre-diabo” – já que “parece que está bom” e deverá figurar “qualquer dia no jornal” –, mas não se cita a encomenda feita por Garay ou alguma outra. A carta não afirma haver em “Baleia” qualquer “coisa regional e pitoresca”. Nada parece distinguir a intenção de cumprir o pedido comunicado pelo argentino. Em 11 de maio, nova carta ao tradutor, a qual transcrevemos quase inteira:

Mandei-lhe há dias um conto [“O relógio do hospital”], que não sei se lhe agradou e foi metido em qualquer jornal ou revista daí. Enquanto espero a resposta, remeto-lhe outra história, um negócio de bicho, de alma de bicho. Será que bicho tem alma? Deve ter qualquer coisa

²⁵⁹ A ideia de que o disparo parte de Garay mostra-se com mais precisão numa carta endereçada a outro tradutor, Raúl Navarro. Este, provavelmente, pediu a Graciliano o envio de algum conto, pois o autor alude à “coleção de contos que você pretende publicar” e acrescenta: “A verdade é que não tenho nenhum conto inédito que lhe sirva. Nunca escrevi contos, o Garay é que me levou a fabricar alguns [...]” (RAMOS, 2008, p. 125).

parecida com isso, qualquer coisa que dê para a gente receber um cheque. Tenha a bondade de examinar essa questão psicológica e financeira, meu caro Garay. Veja se a alma da minha cachorra vale alguns pesos aí numa redação ou em sociedade protetora de animais. Caso você resolva traduzi-la para o espanhol, faça-me o favor de mandar-me o número de jornal que a trouxe (RAMOS, 2008, p. 49).

Nenhuma menção explícita ao “regional e pitoresco”. Graciliano não parece mais otimista do que na carta que expede junto com “O relógio do hospital”. Em 13 de maio, nova menção a “Baleia”:

Não sei se já lhe terá chegado um conto que mandei para *El Hogar* ou *Mundo Argentino*, uma história de cachorro. Seria magnífico se você pudesse meter isso em *La Prensa*, mas provavelmente esses senhores não gostam de bichos. A minha cachorra é um animal ordinário e cheio de peladuras (RAMOS, 2008, p. 54).

Mais uma vez, exclui-se o “regional e pitoresco”; ao contrário, trata-se de algo “ordinário”. Apenas em carta de 1º de julho, “Baleia”, ao ser recolhida a um conjunto, parece em alguma medida amoldar-se à encomenda:

Como vai a minha *Baleia*? Trabalho numa série de contos regionais; quero ver se consigo fazer psicologia de bichos: cachorros, matutos, etc. Se a minha “Baleia” for bem recebida aí, mandar-lhe-ei, caso você ache conveniente, umas histórias semelhantes, lá para o fim do ano, que é quando espero concluir o trabalho (RAMOS, 2008, p. 57).

A encomenda não é explicitamente citada – talvez apenas esboçada na expressão “contos regionais”. No parágrafo posterior, Graciliano sonda outras mercadorias: “E *O relógio do hospital*? Envio-lhe hoje *Um pobre-diabo*. Seria bom que você metesse tudo isso num jornal que pagasse direito” (RAMOS, 2008, p. 57). Não nos parecer haver, nessa carta, algo que aponte “Baleia” em melhor posição que os outros candidatos a publicação. Em 8 de novembro, o autor volta à “série de contos regionais”:

Fiz, como lhe prometi, umas histórias do Nordeste, com bichos e matutos: tentei mostrar o que se passa no interior desses animais. Caso você ache conveniente, mandar-lhe-ei alguns, que, se não estiverem muito ruins, poderemos introduzir no mercado, pouco a pouco, a fim de não espantarmos o consumidor. A propósito: julgo que você não gostou da minha *Baleia*. É pena, pois não tenho nada melhor que essa cachorra. Quer ver os parentes dela? Se não quer, está acabado, não falemos mais nisso (RAMOS 2008, p. 59).

A encomenda de Garay é referida, explicitamente, apenas em carta subsequente, de 18 de novembro:

Peço agora a sua atenção para a história que lhe remeto. Você me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis. Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. [...] Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe.²⁶⁰ Veja se essa gente lhe agrada. Se ela for metida em *La Prensa*, ficarei muito satisfeito (RAMOS, 2008, p. 63).

O texto sugere retomar assunto distante – “me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se?” –, reforçando a percepção de que as cartas anteriores não observam a encomenda. É como se “Baleia” e a série depois reunida em *Vidas secas* fossem, pouco a pouco, encaixando-se no serviço solicitado por Garay, e jamais o fizessem inteiramente. Ainda que essa aproximação gradual possa ser especulada como uma estratégia do vendedor Graciliano, o fato de a gradação existir indica um desacordo, ou um acordo difícil. A noção de “pitoresco” não se ajusta facilmente ao propósito de “fazer psicologia”, “mostrar o que se passa no interior desses animais”, procurar “vê-los por dentro” – um “dentro” incerto, inapreensível: “Será que bicho tem alma?”. Graciliano ressalva: cumpriu a encomenda, mas afastou-se (e afastou-a) de certo modelo. Para divisar na narrativa enviada o cumprimento da encomenda, Garay precisaria livrar-se das observações “inconvenientes”, das “metáforas ruins”, das “coisas obrigatórias” que talvez tenham fundado o pedido inicial. O autor insiste em carta de 30 de novembro: “Eu queria saber a sua opinião a respeito dos meus bichos e dos meus matutos. Tenho a intenção de juntá-los num livro que o José Olympio deseja publicar [...]” (RAMOS, 2008, p. 65). Em 8 de dezembro, Graciliano diz enviar outro conto-capítulo do desejado livro, “Fabiano” – também registra já ter mandado “Mudança” e “Festa”, além de “Baleia” –, e explica:

²⁶⁰ Esses lugares-comuns são indicados, também, em “Justificação de voto”, crônica na qual Graciliano diz ter sido jurado de um concurso de contos. O autor lista, como no seguinte trecho, alguns itens encontrados em escritos enviados por habitantes de cidades interioranas: “Contemplei vários poentes, ensanguentados, é claro, como todos os poentes que se respeitam, e reli as duas descrições úteis a românticos e realistas: a queimada e a enchente. A água e o fogo ainda são elementos no interior, pelo menos em literatura” (RAMOS, 1992a, p. 144).

O meu plano foi este, meu caro Garay: fiz uma série de contos com os mesmos personagens. Nada de originalidade, questão de pecúnia, somente: os contos poderão ser publicados em jornal, o que não aconteceria se eu lhe enviasse capítulos de romance. Cada história começa e acaba, naturalmente, sem prejuízo para o leitor, mas todos juntos formam um romance [...] (RAMOS, 2008, p. 67).

Em carta de março de 1938, o romance ganha título: “Este mês terei um livro novo, *Vidas Secas*, de que você já conhece alguns personagens [...]” (RAMOS, 2008, p. 71). Pedro Moacir Maia cita, como estímulo para a escrita das narrativas que comporiam o volume, um pedido feito por José Olympio e lembrado por Graciliano na crônica “Alguns tipos sem importância”:

Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente dos meus bípedes. Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olímpio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance (RAMOS, 1992a, p. 192).

Em que pesem esse e outros supostos estímulos resgatados por Maia, o que a este “parece decisivo para a elaboração” de *Vidas secas* é Garay ter pedido uma “coisa regional e pitoresca” (MAIA, 2008, p. 102). Sem justificar tal hipótese, o crítico sugere haver uma continuidade ininterrupta entre a primeira referência à “coisa regional e pitoresca” e a carta em que Graciliano pergunta se o argentino lembra-se de ter pedido “umas coisas regionais” (ver MAIA, 2008, p. 102). Nesse sentido, Maia cita conversa que este teve com Heloísa, para quem a “oração de verdade, com as palavras que os matutos empregam”, pedida por Graciliano, foi de fato usada em um dos “contos” de *Vidas secas*, “O menino mais velho”, no episódio em que sinha Terta cura “com reza a espinhela de Fabiano” (RAMOS, 1992c, p. 56). Maia conjectura, ainda, que a mesma oração pode ter sido pronunciada por Fabiano quando este “curou no rasto a bicheira da novilha raposa”: “cruzou dois gravetos no chão e rezou” (RAMOS, 1992c, p. 17). No entanto, lembremos que, na carta à esposa, Graciliano enfatiza a importância de aproveitar “as palavras que os matutos empregam”, enquanto depois, ao “cumprir” a encomenda de Garay, adverte que “meus matutos são calados”. Da reza da sinha Terta, o único termo explicitamente nomeado é “inferno”; da oração de Fabiano não se identifica palavra.

No ensaio “Como e por que aconteceu *Vidas secas*”, Leticia Malard (2012) recupera dados biográficos de Graciliano e considera que os contos-capítulos do romance fizeram parte de um projeto que, decidido pelo escritor e por um grupo de amigos logo após Graciliano sair do cárcere, definiu “incentivá-lo a escrever textos diversificados e batalhar por sua publicação em jornais e revistas, inclusive estrangeiros [...]” (MALARD, 2012, p. 40). Na época, “o escritor era súdito de um modo de produção que o levava a produzir e a vender não aquilo que desejava, mas aquilo que iriam comprar dele, como se compra a força de trabalho do operário. Nesse pacote estavam as vidas secas” (MALARD, 2012, p. 41). Em outras palavras, Graciliano era “submisso ao mercado enquanto escritor” (MALARD, 2012, p. 41). Nesse contexto, quanto à escrita de *Vidas secas*,

a ideia inicial de Graciliano era atender à solicitação de Benjamín de Garay, que lhe pedira algo de regional, histórias sertanejas curtas, para traduzir e publicar em Buenos Aires. [...] Este [Graciliano] ia escrevendo as histórias e mandando para lá, mas tentando publicá-las também no Brasil (MALARD, 2012, p. 42).

Após caracterizar as circunstâncias já citadas e outras – por exemplo, o “quarto minúsculo” onde Graciliano, vivendo com esposa e filhas no Rio de Janeiro, escrevia textos encomendados, entre estes os que comporiam *Vidas secas* (MALARD, 2012, p. 41) –, a pesquisadora conclui que o romance

foi produzido nas mais precárias condições a que pode ser submetido um intelectual perseguido pelo liberalismo político paranoico [...]. [...] acreditamos que, se esse mesmo intelectual vivesse em condições não adversas, o resultado de sua produção alcançaria um grau de qualidade muito superior ao que foi alcançado, grau esse que já é, de si, bastante elevado. Discutir essa questão complexa exige um tempo de que não dispomos agora (MALARD, 2012, p. 45).

A análise que fizemos acima, de cartas enviadas por Graciliano, não pretende recuperar dados biográficos, diferença metodológica em relação ao ensaio de Malard. Feita essa distinção, podemos ressaltar que as cartas examinadas não mostram alguém, meramente, “submisso ao mercado enquanto escritor”. Indicamos uma dualidade – e até (embora não apenas) uma oposição – entre tal submissão (aparentemente pretendida, segundo algumas cartas) e uma insubmissa produção, inclusive no caso das “vidas secas”. Ante a encomenda feita por Garay, “Baleia” (e a série que se lhe segue) é uma

espécie de serviço inadequado, que Graciliano tenta, reiteradamente, vender para o tradutor, sem que se aponte uma reação favorável.²⁶¹ Parece haver um vazio entre o que Malard chama de “ideia inicial”, comunicada a Heloísa – a quem o marido pede “as palavras que os matutos empregam” –, e a narrativa “sobre a morte duma cachorra”. A ensaísta sugere uma aderência, um acordo, uma fluidez – “ia escrevendo as histórias e mandando para lá” –, que as cartas negam ou, no mínimo, colocam em dúvida. Aliás, mesmo para o mercado brasileiro, “Baleia” e *Vidas secas* acusam um mau faro comercial, se observarmos informações apresentadas por Luís Bueno: na época, Lúcia Miguel Pereira, em crítica sobre o livro recém-lançado, nota que “o público está meio cansado de histórias do nordeste [...]”; ao editor José Olympio, ratifica Bueno, resta “um encalhe nas mãos” (BUENO, 2006, p. 412-413).

Nas cartas que examinamos acima, a relação entre “Baleia” (e outros contos, como “Um pobre-diabo”, que “nenhum leitor normal aguenta”) e o mercado exhibe-se mais complexa do que o escritor-súdito descrito por Malard. No caso de “Baleia”, a encomenda de Garay parece figurar – juntamente com os dados a que Graciliano a conecta e que teriam sido anotados por Heloísa – não mais que um horizonte difuso, que sofre mutações imprevistas e talvez até se perca ao ser preenchido com a referida narrativa; um aspecto difuso, recordemos, compõe já as primeiras alusões de Graciliano, mais ou menos imprecisas, ao eixo proposto pelo argentino (“coisa regional e pitoresca”, “conto regional”). Malard diz que Graciliano não produzia “aquilo que desejava”, mas, para o escritor, “parece que o conto está bom”, raro elogio a uma de suas próprias obras, reforçado em mensagens a Garay. Segundo as cartas, o fim de obter dinheiro surge como um acicate multifário, passível de ser mais ou menos predeterminante, de ter diversos efeitos sobre a operação escritural, e de ser por esta remanejado de várias maneiras.

Tal finalidade – inseparável das privações econômicas que a justificariam – poderia exercer um estímulo avaliado como não prejudicial ou, até, como benéfico? No que concerne a Graciliano, Malard estabelece duas grandezas inversamente

²⁶¹ Algumas cartas a Garay insinuam recepção desfavorável ou ausência de resposta. Na mensagem de 8 de novembro de 1937, como lemos acima, Graciliano anota: “julgo que você não gostou da minha *Baleia*” (RAMOS, 2008, p. 59). A dúvida expressa em “julgo” é, aparentemente, desfeita em 8 de dezembro: “Foi uma desgraça a cachorra *Baleia* não lhe ter agradado. [...] Vamos ver se, em companhia da família sertaneja, esse infeliz animal lhe causa melhor impressão (RAMOS, 2008, p. 67). Porém, aquela dúvida retorna em 1938. Em março, após citar “Fabiano, a mulher, dois meninos e a cachorra *Baleia*”, o autor diz: “Creio que essa gente não lhe agradou” (RAMOS, 2008, p. 71). Em maio, anuncia que enviará *Vidas secas*: “Julgo que a cachorra *Baleia* não lhe agradou. Talvez misturada a outros personagens, lhe cause melhor impressão” (RAMOS, 2008, p. 76).

proporcionais: de um lado, as condições “precárias”, “adversas”; de outro, o “grau de qualidade” da escrita. Todavia, essa contraposição não se coaduna com o modo como alguns textos de Graciliano inter-relacionam a criação escritural e a precariedade de natureza espacial, não apenas econômica. No começo da presente seção, vimos Graciliano, em textos que datam dos anos de 1930 ao início da década de 1950, apontar adversidades associadas ao ofício de literato no Brasil. O caso de “Baleia” sugere uma hipótese que vamos explorar mais extensamente: a de que tal situação não apenas atrapalha a criação literária, mas também pode incitá-la, constituir uma precariedade aproveitável na condição de matéria-prima de uma escrita criadora. Por um lado, a precariedade repeliria a literatura: literatos precisam buscar outras fontes de renda, inclusive no jornalismo, e não costumam alcançar uma posição econômica estável, contexto que piora a qualidade da criação literária e tende a escritas mais predeterminadas (mais vendáveis). Por outro lado, a precariedade convocaria a literatura: literatos vivem, percebem e concebem precariedades específicas e uma de ordem geral, que arrastam “mundo” e escrita, invalidando certos modelos textuais.

4.2.1 Escritas e precariedades nos anos 1930

Ao longo de sua bibliografia, Graciliano relaciona a operação escritural a diversos conjuntos precários, mais ou menos extensos e precisos. Um dos conjuntos mais desenvolvidos pelo autor, inclusive cronologicamente, é designado “Palmeira dos Índios” e configurado, de forma variável, em cartas remetidas entre 1921 e 1937, além de aparecer em crônicas. Mesmo tal espaço abre-se a escritas (mais) criadoras, apesar de em geral avaliado como avesso a estas. “Palmeira dos Índios” e outros conjuntos poderão ser examinados em um futuro desdobramento da nossa pesquisa. Na presente tese, buscaremos sistematizar uma precariedade contextual que Graciliano vincula ao “romance de 30” – embora não apenas a este.

Tal contexto precário é caracterizado de modos vários e, talvez, em múltiplas camadas, das quais vamos considerar ao menos duas, uma de caráter geral e outra particular aos literatos. Em *Linhas tortas*, o artigo “O fator econômico no romance brasileiro”²⁶² sugere que um contexto precário de caráter geral, geograficamente

²⁶² Segundo Ieda Lebensztayn (2017), o artigo foi publicado em abril de 1937, com o título “O fator econômico no romance”, e em julho de 1945, com o título incluído em *Linhas tortas* – a edição que temos

indeterminado – talvez não restrito ao Brasil –, começa por volta da Primeira Guerra Mundial. Ao especificar a produção literária objeto de seu texto, Graciliano contrasta-a com uma anterior:

Não me refiro, está claro, às combinações pacientes e caprichosas de vocábulos sonoros, infelizes quebra-cabeças do tempo em que um sujeito, sem nunca sair do Rio de Janeiro, descrevia sertões absolutamente desconhecidos, quando não se aventurava a mais longas viagens pelo Egito e pela Índia. Tudo aí é falso, naturalmente, e hoje nos espantamos de que alguém se tenha dedicado a essas composições. Espantamo-nos porque vivemos numa época de lutas e dificuldades horríveis, mal pensamos que no princípio do século os homens tinham vagar para divertimentos inúteis. Refiro-me à literatura nascida nestes últimos anos, diferente da que existia na pasmaceira anterior à outra guerra, diferente em quantidade e em qualidade (RAMOS, 1992a, p. 248).²⁶³

Logo em seguida, Graciliano confere um caráter econômico às citadas “lutas e dificuldades horríveis”, ao qualificar os romancistas brasileiros contemporâneos como “[t]estemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho” (RAMOS, 1992a, p. 248). Nesse artigo, a premissa teórica mais ampla é de que o “fator econômico” está na base de todos os fenômenos sociais. “Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro” (RAMOS, 1992a, p. 251). O problema dos “romances brasileiros, até dos melhores”, seria que seus autores, quase sempre,

abandonaram a outras profissões tudo quanto se refere à economia. Em consequência disso, fizeram uma construção de cima para baixo, ocuparam-se de questões sociais e questões políticas, sem notar que elas dependiam de outras mais profundas, que não podiam deixar de ser examinadas (RAMOS, 1992a, p. 246-247).

Na opinião de Graciliano, a “obrigação do romancista” é explicar as causas econômicas dos fatos que forem narrados (RAMOS, 1992a, p. 252). O crítico atribui à narrativa literária a função de mimetizar certa realidade, de expor uma completa homologia entre os espaços social e textual. Ele parece alegar que essa função é aceita,

usado registra somente a segunda data. A publicação de 1945 deu-se cerca de um mês antes de Graciliano filiar-se ao Partido Comunista Brasileiro (ver a nota 252).

²⁶³ Ieda Lebensztayn (2017) – ver a nota 262 – não informa se o artigo de Graciliano é alterado entre uma (1937) e outra (1945) publicações. Considerando a segunda data – e o fato de esta ser a registrada em nossa edição de *Linhas tortas* –, supomos que a “outra guerra” seja a Primeira Guerra Mundial, já que a Segunda estava em curso.

também, pelos próprios ficcionistas criticados; Graciliano estaria apenas cobrando que uma proposta escritural – certa concepção do verossímil – fosse mais bem realizada:

Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não têm o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas então por que põem nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores? (RAMOS, 1992a, p. 249).

O artigo revê, implicitamente, a dicotomia defendida em “Norte e sul”, crônica que separa – mostramos na seção 4.1 – romances que apresentam coisas irreais (“imaginárias”) e outros que retratam coisas reais. No segundo grupo, “Norte e sul” inclui “os autores nordestinos” (RAMOS, 1992a, p. 131), dos quais são nominalmente citados José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Amando Fontes. Já em “O fator econômico no romance brasileiro”, salvam-se da reprovação apenas “as primeiras obras” de Lins do Rego e “as últimas” de Amado (RAMOS, 1992a, p. 247). Quanto aos demais romances brasileiros, “o que temos são criações mais ou menos arbitrárias, complicações psicológicas, às vezes um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras” (RAMOS, 1992a, p. 247). A dualidade exposta em “Norte e sul” é somente insinuada quando se parece destacar, dentre as criações “arbitrárias”, um subgrupo de escritores habituados “a utilizar em romance apenas coisas de natureza subjetiva”, “complicações internas” que “escapam ao leitor comum [...]” (RAMOS, 1992a, p. 249).²⁶⁴ No entanto, o artigo não esclarece o que demarca como “subjetivo”, ou “interno”; os mesmos escritores são inseridos entre os que “vestem” e fazem “andar e falar” os personagens, sem que tais elementos narrativos sejam declarados “interiores”.

Esse texto funda sua perspectiva crítica em realidades pretensamente universais – e, até, essenciais à “humanidade” – e outras particularizadas como nacionais. A partir da premissa de que o romancista deve estudar a “região” a ser representada, Graciliano rejeita a importação de modelos literários estrangeiros: ironizando a noção de “universo”, o autor rechaça

a imitação de obras exóticas, que nenhuma relação têm conosco. Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas

²⁶⁴ Recordemos que, em “Norte e sul”, os romances voltados para a “imaginação” compõem “torturas interiores, sem causa”, fabricam “uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atropalhados que o leitor comum não entende” (RAMOS 1992a, p. 132).

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 (RAMOS, 1992a, p. 250-251).

Cumprindo seu próprio mandamento, Graciliano busca razões econômicas para os romancistas descurarem da economia. O contexto geral, de “lutas e dificuldades”, forçaria a produção romanesca a observar, ainda que defeituosamente, o “conflito em que se debatem o capital e o trabalho”. Tal contexto destruiria certa literatura “inútil”, absolutamente falsa, feita de “vocábulos sonoros” e de temas geograficamente distantes ou de geografia incerta (“sertões desconhecidos”). Porém, uma precariedade vinculada, especificamente, à produção literária talvez dificultasse o florescimento pleno da nova narrativa, segundo especula Graciliano:

Talvez isso [a “indiferença dos nossos escritores para os assuntos de natureza econômica”] se relacione com as dificuldades em que se acham quase todos num país onde a profissão literária ainda é uma remota possibilidade e os artistas em geral se livram da fome entrando no funcionalismo público. Constrangidos pelo orçamento mesquinho, esses maus funcionários buscam na ficção um refúgio e esquecem voluntariamente as preocupações que os acabrunham. Sendo assim, temos de admitir que são exatamente cuidados excessivos de ordem econômica que lhes tiram o gosto de observar os fatos relativos à produção (RAMOS, 1992a, p. 249).

Desse modo, Graciliano indica condições precárias, adversas, que talvez impeçam a produção literária de alcançar um grau de qualidade superior.

Em “Decadência do romance brasileiro” – originalmente publicado em espanhol, em 1941; o texto em português saiu em 1946 –, estabelece-se, mais uma vez, um corte entre uma narrativa nova (nascida nos anos de 1930) e outra pretérita, configurada assim:

Ignorância das coisas mais vulgares, o país quase desconhecido. Sujeitos pedantes, num academismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam ideias, reduzidas. As novelas que apareceram no começo do século, medíocres, falsas, sumiram-se completamente (RAMOS, 2013, p. 262).

Tal descrição assemelha-se àquela apresentada em “O fator econômico no romance brasileiro”: ressurge a acusação de “falsidade”, de “artifício” – o texto

anteriormente comentado fala em combinações “caprichosas de vocábulos sonoros” –, de importação de “coisas” alheias ao “nacional”.²⁶⁵

De outro lado, o contexto precário geral é demarcado com mais precisão temporal e parece restringir-se à sociedade brasileira: ele tem um duplo começo, no modernismo e na chamada “revolução de Outubro”, os quais, segundo Graciliano, não criaram temas nacionais nem o “engenho necessário” para estes serem aproveitados, “mas abriram caminhos, cortaram diversas amarras, exibiram coisas que não enxergávamos” (RAMOS, 2013, p. 262-263). Se o texto “O fator econômico no romance brasileiro” divisa uma época na qual os romancistas brasileiros testemunham o “conflito em que se debatem o capital e o trabalho” – ou seja, os romancistas seriam observadores inseridos em certo contexto –, em “Decadência do romance brasileiro” os escritores são descritos como corresponsáveis pelas “lutas e dificuldades” tematizadas nos romances. Os “conflitos” não eram enxergados, como se inexistissem. No primeiro artigo, os ficcionistas reproduzem mal o contexto; no segundo, contribuem para conformá-lo. No primeiro, fazem “uma construção de cima para baixo”; no segundo, surge uma emersão possibilitada, inclusive, pelo estudo do “fator econômico”:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. Um escândalo (RAMOS, 2013, p. 263).

Irromperam diversos “pedaços do Brasil”: “mocambos, bagaceiras, cadeias, negros do cais” (RAMOS, 2013, pp. 263 e 266). Porém, esse processo avaliado como auspicioso começa a decair em 1935, segundo Graciliano. Em “O fator econômico no romance brasileiro”, aprovam-se, como dissemos, somente algumas obras de Lins do Rego e de Amado; e o autor especula que o defeito indicado poderia ser causado pelas dificuldades econômicas vividas pelos escritores. Já “Decadência do romance brasileiro” poupa os primeiros romances de Lins do Rego, Amado, Rachel de Queiroz e Amando Fontes, “representantes máximos do romance nordestino” (RAMOS, 2013, p.

²⁶⁵ Ao condenarem o modo como uma literatura anterior reproduziria dados estrangeiros, “O fator econômico no romance brasileiro” e “Decadência do romance brasileiro” associam-se a outros escritos de Graciliano que também apresentam tal desaprovação. Ver, na seção 4.1, os comentários a “A propósito da seca”, “O romance do Nordeste”, “Jorge Amado” e “Um livro inédito II”.

263). Nesse texto, as falhas apontadas são várias, não especificamente associadas à (não) representação de dados econômicos. As dificuldades econômicas dos escritores não são mencionadas, ou talvez o sejam implicitamente, mas com valor invertido.

Vimos que os “desconhecidos” renovadores da literatura brasileira desrespeitavam a gramática. Esse aspecto é retomado na parte final do artigo, quando as duas (supostas) fases do “romance de 30” são contrastadas em referência às posições sociais de seus produtores:

Os nossos melhores romancistas viviam na província, miúdos e isentos de ambição. Contaram o que viram, o que ouviram, sem imaginar êxitos excessivos. Subiram muito – e devem sentir-se vexados por terem sido tão sinceros. Não voltarão a tratar daquelas coisas simples. Não poderiam recordá-las. Estão longe delas, constrangidos, limitados por numerosas conveniências. Para bem dizer, estão amarrados. [...] Não conseguem recobrar a pureza e a coragem primitivas. Transformaram-se. Foram transformados. Sabem que a linguagem que adotavam não convém. Calam-se. Não tinham nenhuma disciplina, nem na gramática, nem na política. Diziam às vezes coisas absurdas – e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer (RAMOS, 2013, p. 266-267).

Graciliano não cita questões financeiras, mas descreve uma ascensão de ordem social que, em vez de diminuir condições adversas à criação literária, resulta no oposto. A fase inicial contribuiu para agitar a sociedade, ao abri-la a tematizações antes ignoradas, mas agora os romances são, “na moral e na sintaxe”, “direitos, comedidos, inofensivos”; “[d]esapareceram os mocambos, os sobradões onde se alojavam trabalhadores e vagabundos, as cadeias sujas, as bagaceiras e os canaviais, as fábricas, os saveiros, a escola da vila” (RAMOS, 2013, p. 266). A posição mais baixa condicionava uma produção mais criativa, esta livre de conveniências predeterminadoras e ligada a determinações antes apartadas da literatura: havia uma espécie de marginalidade (“viviam na província”) e de quase imobilidade (“isentos de ambição”), embora esta se associasse a uma escrita mais “móvel”, indisciplinada. Esta mobilidade poderia parecer pouco imaginativa, já que apenas revelaria “pedaços do Brasil”, copiaria coisas já vistas e ouvidas. Porém, o escrito provoca “escândalo”, articula “coisas absurdas”: a “sinceridade” implica o abandono de certos modelos

escritural-perceptivos, a recomposição do “mundo real” e, pois, do possível.²⁶⁶ Um deslocamento (uma subida) leva a outro tipo de imobilidade, que não necessariamente exclui o “orçamento mesquinho” referido em “O fator econômico no romance brasileiro”, mas acrescenta um reposicionamento social. Ao cotejarmos os dois textos, nada nos indica que o problema orçamentário seja mais limitante que as “numerosas conveniências”. Neste caso, escritores não meramente decidem aceitar “amarras”, mas estas também se lhes impõem (elas definem o que é “possível dizer”), dualidade salientada na passagem “transformaram-se”/“foram transformados”.

Mostramos que, em “O fator econômico no romance brasileiro”, a ficção é qualificada com o termo “refúgio”. Já em “Decadência do romance brasileiro”, utiliza-se a imagem da arma: os modernistas “usaram a picareta e espalharam o terror”. Assim, é significativo que Graciliano divise uma cooperação entre a nova narrativa e a “revolução de Outubro”, a ponto de ele avaliar que os dois fenômenos decaem juntos (ver RAMOS, 2013, p. 263).²⁶⁷ A identificação da literatura-picareta como arma é explicitada no “Discurso à célula Teodoro Dreiser I”, recolhido em *Garranchos*.²⁶⁸ Graciliano, então, defende que a criação literária poderia ser útil aos propósitos do PCB, ao qual já está filiado:

²⁶⁶ Saliente-se que, às vezes, a noção de “absurdo” é aplicada por Graciliano a escritos julgados inverídicos, inclusive em um excerto de “Decadência do romance brasileiro” (cf. RAMOS, 2013, p. 263). Ver, também, “Jornais” (RAMOS, 1992a, 100), “Jorge Amado” (RAMOS, 2013, p. 155) e “O romance das tuberculosas” (RAMOS, 1992a, p. 158).

²⁶⁷ Em “Dois irmãos” (crônica publicada, inicialmente, em 1938), sugere-se a ideia – talvez esboçada em “Decadência do romance brasileiro” – de que a renovação literária, ao contribuir para (re)conformar o contexto social, colabora para a própria ocorrência da revolução de Outubro, ou para esta “pegar”, ser eficaz, firmar-se: “Há tempo falaram demais por aí em realidade brasileira, e esta frase, que justificou uma revolução, tanto se repetiu que virou lugar-comum [...]. Mas se a revolução política pegou, é que havia também uma revolução nas ideias. Sujeitos bem-intencionados se interessavam pela famosa realidade brasileira e decidiram vê-la de perto. Viram, contaram honestamente o que tinham visto, sem enfeitar molambos, sem esconder feridas [...]. Realmente o que esses homens curiosos desejavam era apenas exibir fatos, agradáveis ou desagradáveis, e, na medida do possível, sugerir remédios para as doenças ocultas. Com surpresa, notamos que certas doenças eram inconfessáveis” (RAMOS, 2014b, p. 75-76). A “revolução nas ideias” não abrange, explicitamente, a atividade escritural, mas tampouco a exclui, além de apresentar traços que, em “Decadência do romance brasileiro”, são associados à nova produção romanesca. Descreve-se uma narração “honestas”, que, em “simples relatórios”, expõe coisas previamente vistas, retrata a realidade nacional – mais especificamente, dados geograficamente marginais, “casos observados no interior do país [...]” (RAMOS, 2014b, p. 76). Novamente, o retrato é caracterizado como inconveniente e, mais que isso, como estranho ao dizível, ao confessável. Tanto que os “relatórios” foram acusados de “extremismo”, de defender “doutrinas exóticas”, indignaram “ferozes perseguidores” (RAMOS, 2014b, p. 76) – o autor parece aludir à relação entre alguns intelectuais (entre os quais, ele próprio) e o governo Vargas. Trata-se, ademais, de uma narração feita “às vezes de forma desajeitada”, aspecto que pode insinuar indisciplina gramatical – apesar de tal produção ser atribuída a “cidadãos amigos da disciplina e que nem conheciam direito essa história de extremismo” (RAMOS, 2014b, p. 76).

²⁶⁸ O título do discurso é atribuído pelo organizador do livro, Thiago Mio Salla, segundo o qual o texto foi proferido, provavelmente, no segundo semestre de 1946 (ver SALLA, 2013, p. 283).

[Os escritores ligados ao PCB] Não somos românticos – e naturalmente desejamos destruir muita coisa. Outros usarão mais tarde o prumo, o nível, a colher de pedreiro. O nosso instrumento agora é a picareta. [...] É esta literatura que devemos oferecer ao Partido, se não nos enganamos. Habituo-nos a ela, e nenhuma conveniência notamos em suspender as nossas atividades. Temo-las em conta de armas, abominamos a arte neutra (RAMOS, 2013, p. 280).

Ao retomar a imagem da picareta, o autor insinua uma possível semelhança entre o modernismo e a produção literária tematizada em tal discurso – embora este, por outro lado, oponha-se às “liberdades excessivas que o modernismo nos trouxe [...]” (RAMOS, 2013, p. 282). O exame dessa comparação poderia ser proveitoso em outro contexto de pesquisa. Tendo em vista os propósitos da presente tese, parece-nos mais relevante observar que, no citado discurso, a picareta ganha uma conotação ausente de – ou, ao menos, esmaecida em – “Decadência do romance brasileiro”, texto no qual o instrumento e o “terreno” que vem a ser desobstruído parecem ganhar sentidos mais difusos. Já no discurso – que abordaremos mais extensamente na seção 4.3 –, a picareta aproxima o literato a outro trabalhador, menos prestigioso: o pedreiro.

A associação entre o “romance de 30” e a noção de arma, bem como a analogia com uma profissão “baixa” – rebaixamento acusado pelo próprio Graciliano, como se verá –, surge em “Os sapateiros da literatura”, um dos textos – o outro é “Os tostões do sr. Mário de Andrade” – com os quais o autor participa de uma polêmica ocorrida em periódicos em 1939. Antes de estudarmos ambas as crônicas, vamos comentar os textos aos quais elas explicitamente respondem. Vamos analisá-los na ordem em que saíram na imprensa: “A palavra em falso” (publicado em 6 de agosto), de Mário de Andrade; um texto não assinado, incluído na coluna “O tempo que vai passando”, do jornal *Dom Casmurro* (12 de agosto); “A raposa e o tostão” (27 de agosto), de Mário;²⁶⁹ “A solidão é triste...”, não assinado e impresso em *Dom Casmurro* (2 de setembro);²⁷⁰ e “Fala um tostão” (2 de setembro), de Joel Silveira, também estampado em *Dom Casmurro*.²⁷¹

²⁶⁹ Os dois textos de Mário foram publicados no jornal *Diário de Notícias*, na coluna regularmente ocupada pelo autor, “Vida literária”. “A palavra em falso” foi integrado ao livro *Vida literária*; “A raposa e o tostão”, a *O empalhador de passarinho*.

²⁷⁰ Os textos não assinados publicados no jornal *Dom Casmurro* são atribuídos a Jorge Amado por Thiago Mio Salla (2006) – o pesquisador designa, erroneamente, a coluna do primeiro texto como “O tempo que vai”. Marcos Antonio de Moraes (2007) qualifica a autoria de Amado como provável. No texto “Fala um tostão”, Joel Silveira declara ser de Amado o texto de “O tempo que vai passando”.

²⁷¹ Ricardo Gaiotto de Moraes (2007, p. 88) considera que a polêmica prolongou-se em mais dois textos: “Mário de Andrade e os rapazes” (outubro de 1939), não assinado, publicado no *Suplemento Literário Diretrizes*; e “Cuia de Santarém” (novembro), de Mário de Andrade, impresso no mesmo periódico. Já

Em “A palavra em falso”, Mário define o problema nomeado no título e destaca “palavras em falso” presentes em obras de autores coevos. Esse tipo de falha é explicado indiretamente, por meio não só dos exemplos, como também dos efeitos que gera na leitura:

Está um leitor inteiramente entregue, “perdido” numa leitura, e eis que, de supetão, uma palavra o chama a qualquer espécie de realidade crítica. Quebra-se pelo menos momentaneamente aquele sublime estado de fusão estética, aquela “empatia” em que se está. Reage o leitor. A sua atitude já não é mais inteiramente uma contemplação, a atividade crítica principia desnaturando aquela passividade encantada em que a beleza artística melhormente se realiza.²⁷²

A palavra em falso é aquela usada de modo avaliado como impróprio, qualquer que seja a natureza da impropriedade (semântica, sonora etc.). Mário pensa haver inadequações propositais, quando o texto exige “essa participação ativa e crítica do leitor, para que o espírito da própria criação formal se realize em sua integridade”. Por exemplo, acrescenta o crítico, quando um termo é calculadamente mal empregado para gerar um duplo sentido cômico. Porém, Mário preocupa-se com as “reais palavras em falso”, que exprimiriam imperícia. Entre as obras na quais se encontra o defeito, é incluída a recém-lançada coletânea de contos *Onda raivosa*, de Joel Silveira, que começa elogiada, mas depois tropeça numa palavra que soa “totalmente em falso”. No parágrafo conclusivo, Mário, ao refletir sobre o conceito de “estilo”, rejeita que este, em prosa, deva passar despercebido à leitura e deixar “em desimpedida vibração a ideia”. Avalia que o estilo deve ser “sensível ao leitor, para que a sensação de beleza se realize”, mas considera possível que o estilo se faça sentir apenas ao término da leitura, caso a prosa, livre de palavras em falso, costure uma adequação “exata do dizer à ideia”. Mário defende que a obra literária unifique os elementos que ele chama de “forma” e “ideia”, de modo que o leitor, no contato com a forma-carne, possa alcançar uma “perfeita comunhão” com a ideia-espírito. Num plano trans-histórico, na “sensação de beleza”, o leitor poderia, digamos, fundir-se à obra.

Graciliano, em “Os sapateiros da literatura”, ao relacionar os textos constituintes da polêmica, considera que esta foi fechada pela participação de Silveira.

²⁷² Este e os demais textos integrantes da polêmica – com exceção dos dois de Graciliano – são consultados e citados tal como originalmente publicados. Atualizamos a ortografia dos cinco. No trecho ora transcrito, o termo “perdido”, aspeado por Mário, alude a uma “palavra em falso” que, segundo o crítico, integra uma das obras comentadas em seu texto.

Em resposta, o texto da coluna “O tempo que vai passando” afirma que Mário era considerado “mestre” pelos “moços”, mas que estes andam “desiludidos com o ‘mestre’ transformado no último esteta, do [sic] ‘mestre’ sem acompanhar a marcha do tempo [...]”. Em seguida, ataca, explicitamente, o texto “A palavra em falso”: afirma que Mário “não foi procurar neles [nos autores comentados] a mensagem que nos seus livros traziam para os homens” (seria a transmissão da mensagem, ou de certa mensagem, a atual “marcha do tempo?”); em vez disso, “ficou atrás [...] dos termos que soaram falso aos seus ouvidos de esteta e professor de música”, provido de um ouvido “grã-fino e educadíssimo” – a referência à situação socioeconômica reaparecerá, mais desenvolvida, noutros textos ligados à polêmica. A réplica julga, em tom aparentemente zombeteiro – depois reiterado na menção a certo trocadilho –, que uma obra deve ser compreendida “através [de] toda a sensibilidade e não o [isto é, do] ouvido simplesmente [...]”. Desse modo, as “palavras em falso” são limitadas ao que seriam impropriedades sonoras, embora o autor de *Macunaíma* tenha indicado também outros tipos de descuido, como os de ordem semântica. Enquanto Mário sustenta que “palavras em falso” impedem a perfeita apreensão da “ideia”, a réplica avalia que a atenção a tais detalhes, supostamente irrelevantes, evita chegar-se à “mensagem” – termo não definido no texto de “O tempo que vai passando”. Este adota, também, uma atitude idealizante: a “mensagem” poderia (e deveria) ser apreendida em si mesma, numa fusão entre obra e leitor possibilitada por “toda a sensibilidade”. Nessa perspectiva, é compreensível que o leitor seja (pretensamente) universalizado na expressão “os homens”.

Em “A raposa e o tostão”, Mário informa que seu texto deriva da réplica saída no jornal *Dom Casmurro*, mas adverte não tencionar apenas responder-lhe: “estou falando em geral”. O escrito apresenta concepções teóricas concernentes à arte – sobretudo à literatura –, “os princípios” da “atitude crítica” do autor e observações sobre a história literária brasileira, principalmente sobre o período decorrido desde o modernismo de 22. Quanto à obra artística, ele reitera a importância da “adequação de uma forma ao seu conteúdo”, particularmente “o perigo de uma palavra em falso, capaz de sacrificar uma mensagem”. Ele distingue o “assunto” e a “mensagem”: o primeiro constituiria a segunda apenas quando participasse de uma “nova síntese”, quando, ao ser tratado formalmente, fosse transposto em “beleza”:

Não há obra de arte sem forma e a beleza é um problema de técnica e de forma. [...] Forma estética, isto é, a obra de arte. Não mais a

realidade, mas como que o seu símbolo – esse formidável poder de convicção da beleza que a torna mais real que a própria realidade. O artista de mais nobres intenções sociais, o poeta mais deslumbrado ante o mistério da vida, o romancista mais piedoso ante o drama da sociedade poderão perder até noventa por cento do seu valor próprio se não tiverem meios de realizar suas intenções, suas dores e deslumbramentos. [...] E os meios de realizar intenções e deslumbramentos só podem vir da técnica e do conhecimento da forma.

Segundo Mário, sua “atitude crítica” baseia-se na ideia de que a crítica deve, ao analisar as obras, apreender “a cultura de uma fase”. Em cada “fase”, haveria obras de distintos valores estéticos, escala cujo ápice seria ocupado pelas “grandes obras”, que “passam imediatamente para o domínio do absoluto”, enquanto as “menores” parecem presas a seu contexto histórico: “sem o revestimento aparatoso e eterno da genialidade, as obras menores nos mostram muito melhor os traços, as qualidades e os defeitos duma época”. Corrobora-se a perspectiva idealizante de “A palavra em falso”: a “grande obra” transcenderia as circunstâncias históricas, e o faria “imediatamente”. Já a mediação crítica, por assim dizer, não pode “jurar que seus aplausos de hoje tenham a ratificação do futuro”. O que Mário parece “jurar” são os aplausos a obras do passado: segundo ele, as que permanecem cultuadas mostram, por esse fato, sua grandeza intrínseca, a eternidade de suas “mensagens”; ou seja, uma “grande obra” impõe-se por si mesma, mas devemos esperar que as próximas gerações a confirmem.

A dicotomia entre “grandes” e “menores” informa as considerações específicas sobre a literatura brasileira contemporânea, que seria muito rica de poetas e prosadores, mas seria preciso “reconhecer que na riqueza nem tudo são cheques de cinquenta contos, mas há notas de cem mil réis, dez mil réis e até moedinhas de tostão”. As “palavras em falso” denunciadas no outro texto serviriam – embora neste as obras comentadas não sejam posicionadas na gradação metaforicamente monetária – para se compor um quadro de ignorância e desatenção quanto ao problema formal da escrita literária. O “cuidado artístico admirável de um Graciliano Ramos” seria um dos valores altos, contrastados com os majoritários “tostões”. “A literatura brasileira está numa fase de apressada improvisação”, na qual sobra talento e falta “cultura, saber”; o zelo com a “forma” é substituído por “realismo, demagogia, intenção social” e outros elementos. Mário sugere uma proposta geral depois retomada (veremos) por Graciliano: a literatura pode operar como arma, mas a destruição não deve prescindir de rigor técnico. Mário

escreve: “O Modernismo abriu certas portas à liberdade de criação, mas eis que se puseram a derruir todas as muralhas!”

Ao contestar “A raposa e o tostão”, o texto “A solidão é triste...” esclarece ser circunstancial a (suposta) pouca relevância dos elementos “formais”:

no momento atual do mundo, a questão “forma na obra de arte” não é evidentemente a questão primordial. [...] É claro que é importante e em determinados momentos do mundo, momentos calmos e felizes, pode até ser estudada como a mais importante. Mas nesse momento terrível ela passa para um plano absolutamente secundário. O importante é a mensagem do artista, o conteúdo da sua obra, muito mais que a sua forma.

Somos lembrados de que estamos num “mundo guerreiro”, no qual Mário poderia “ser útil para melhorar os homens enlouquecidos”. Em vez disso, Mário cai “de certa maneira na ‘arte pela arte’ que é, realmente, o que se encontra por trás do esteticismo” do prócer modernista. “Esse esteticismo, esse amor pela forma em detrimento do conteúdo, que anda a apaixonar tanta gente, é apenas, em última análise, uma reação contra o social na obra de arte”. “O crítico [Mário] nessa sua última fase tenta uma volta desesperada à torre de marfim”. Registre-se outro trecho:

Se fôssemos classificar os movimentos literários e os livros em função do sexo, teríamos que o modernismo foi um movimento “feminino”, se preocupando apenas com a roupa, enquanto, por exemplo, o movimento de ensaios e romances pós-modernistas foi um movimento “macho”, preocupado com o conteúdo.

Esse texto, em comparação com o da coluna “O tempo que vai passando”, é mais preciso quanto ao que entende por “mensagem”, também chamada “conteúdo”: trata-se do que é dito, dissociado de “como” é dito. O texto acredita que a “forma” não tem efeito sobre a “mensagem”: esta surge como um sentido ideal, não modificável pelos recipientes (pelas “roupas”) que o transportem; a linguagem deixaria que se apreendesse uma ideia imaterial situada em outro lugar (ou em lugar nenhum). Já Mário de Andrade julga que, sem a “forma” adequada, a “mensagem” perde-se, ou melhor, fica reduzida a “vagas e impessoais notícias, sem caráter nem força [...]” (trecho de “A raposa e o tostão”). A “mensagem” apenas se efetivaria quando constituísse uma espécie de realidade própria, “simbólica” – que, a nosso ver, configura outro modo de

idealidade. A potência “social” da obra artística – a capacidade de informar, comover, mobilizar – dependeria da “forma”.

Por sua vez, Joel Silveira, em “Fala um tostão”, comenta os textos “A palavra em falso” e “A raposa e o tostão”. No que diz respeito ao primeiro objeto, Silveira possibilita, implicitamente (e contrariamente ao que esse autor afirma), percebermos que a adequação “exata do dizer à ideia”, desejada por Mário, não pode estar em um escrito “em si mesmo”, mas pode resultar de uma operação de leitura – mais precisamente, de uma semantização – que lança mão de campos referenciais os quais são prévios à leitura e histórica e culturalmente variáveis. Mário pretende ultrapassar certa “palavra em falso” atribuída a um conto de Silveira: apesar da inadequação, a palavra conotaria o sentido tencionado – “Bem sei que ele [Silveira] só teve intenção de [...]”, escreve o crítico. Já Silveira indica que sua própria intenção (isto é, a leitura feita por ele) é outra, baseada em outras referências linguísticas. Porém, o autor do conto, diferentemente de nós, não se limita a apontar semantizações divergentes: ele pretende corrigir Mário. O sentido estaria, de fato, na própria obra, mas seria preciso ler direito, ou seja, concordar com o autor (ao menos nesse caso): “quem leu minhas tolices reunidas no livro verá logo que eu não seria capaz de [...]”.

Mais importante para nossa reflexão é a parte dedicada a “A raposa e o tostão”. Ao discutir sobre a escala monetária criada por Mário, Silveira a reduz a dois extremos: o dos “cinquenta contos” e o dos “tostões”. Vimos que o texto de “O tempo que vai passando” alude ao elemento socioeconômico: o “ouvido” de Mário é classificado como “grã-fino e educadíssimo”. Silveira desenvolve esse tema. Ao contrário dos outros artigos publicados no jornal *Dom Casmurro*, ele não desvaloriza a questão da “forma” e os defeitos “formais” apontados por Mário, mas envolve tais problemas em uma contextualização ausente dos textos do autor de *Macunaíma*. Ao buscar motivos para a “fase de apressada improvisação”, desprovida de “cultura” e “saber”, Mário expõe um diagnóstico psicológico: os “moços” estariam “[e]mbebedados de glórias, com as cabeças alcoolizadas de esperança fácil e já se imaginando outros tantos Érico Veríssimo ou Jorge de Lima [...]”. Silveira rechaça essa explicação e, usando a metáfora de Mário, salienta conotações especificamente econômicas dos “cinquenta contos” e dos “tostões”:

o sr. Mário de Andrade, com óculos, cultura, espírito e tudo, inclusive fichário e biblioteca, representa a gordíssima soma de cinquenta

contos de réis, em cédulas novinhas do Banco do Brasil. Eu, com toda a palidez, com todos os intestinos arruinados por uma alimentação deficiente, com toda a ignorância, ousadia e burrice, valho simplesmente um tostão, um microscópico tostão sem utilidade. Há os Crespis da literatura e há os tostões, os João-Ninguém. Há os Matarazzos do ensaio, do romance, da crítica e da poesia, e há os trocos. Há o capitalismo e há o proletariado – velha história de sempre. Ora, muito sábio e hábil, o sr. Mário de Andrade, bem alimentado e bem instalado na vida, não iria illogicamente voltar-se, na sua defesa [em face do artigo de “O tempo que vai passando”], contra os cinquenta contos de réis. Voltou-se contra os tostões. Quem escreveu o comentário contra ele foi um Crespi da literatura. Mas os tostões pagam o pato. Os tostões nada podem fazer contra o sr. Mário de Andrade. Não têm nome, não têm bagagem literária, o que eles dizem não se propaga, não faz eco, o que eles plantam não cria raízes.²⁷³

A dicotomia conto/tostão definiria não apenas qualidades de escrita, como também posicionamentos no mercado literário: diversas somas de prestígio ou desprestígio, de voz ou mudez, e diferentes condições de produção sócio-históricas. Ao traçar um perfil psicológico dos moços “apressados” e “descuidados”, Mário teria desconsiderado os fatores econômicos. Segundo Silveira, os “tostões” são

rapazes que andam atrás da vida, rapazes que lutam pelo pão de cada dia, que andam de redação em redação vendendo o que a cabeça permite fazer, mal alimentados, mal vestidos, deficientemente instruídos, sem conforto material de espécie alguma, sem alegrias e sem esperanças. [...] O sr. Mário de Andrade clama pela cultura. Mas como conseguir cultura? Cadê os livros? Cadê os cursos? Cadê as possibilidades de frequentar as Academias e as Universidades? Cadê o material de instrução gratuita? [...] Se a gente ficar um dia [na?] casa, passar a manhã lendo um livro [e?] estudando, a gente no próximo sábado não tem dinheiro para pagar a lavadeira, não tem dinheiro para a prestação do quarto.

Silveira reconhece que os “tostões” “precisamos de cultura”, mas esta seria obtida apenas se eles contassem com uma “assistência necessária e eficiente”. O autor ressalta a ligação entre a qualidade dos “tostões” e o trabalho na imprensa: trata-se de

uma gente que a banca de jornal fez. [...] O exemplo mais [triste?] desta contingência é este do sr. Rubem Braga. Rubem Braga é um grande escritor que o jornal vai matando aos poucos, que a vida difícil

²⁷³ Os termos “Crespis” e “Matarazzos” referem dois dos mais bem-sucedidos empresários do Brasil na primeira metade do século XX: os industriais Rodolfo Crespi (1874-1939) e Francesco Matarazzo (1854-1937). Quanto ao “Crespi da literatura”, Silveira informa, em trecho anterior, que o texto de “O tempo que vai passando” é de Jorge Amado.

vai asfixiando, que a necessidade econômica reduziu a um simples cronista, quando, se ela não existisse, este cronista poderia ser um dos nossos melhores romancistas ou contistas contemporâneos.²⁷⁴

Dentre os participantes da polêmica, Joel Silveira expõe a perspectiva mais próxima da sustentada por Graciliano Ramos nos textos “Os sapateiros da literatura” e “Os tostões do sr. Mário de Andrade” – ambos integrantes de *Linhas tortas* (RAMOS, 1992a, p. 183-184 e p. 185-186, respectivamente). Nos primeiros parágrafos de “Os sapateiros da literatura”, Graciliano concorda com Mário em linhas gerais. Haveria, de fato, uma “literatura feita à pressa, abundante nestes dias de confusão”. O autor de “A palavra em falso” e “A raposa e o tostão” “sustentou, com citações e argumentos de peso, esta coisa intuitiva: um sujeito que se dedica ao ofício de escrever precisa, antes de tudo, saber escrever”. Em seguida, este saber é comparado ao do sapateiro:

Difícilmente podemos coser ideias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós.

Neste trecho e na crônica como um todo, não há indicação de que “conteúdo” e “forma” sejam dissociáveis. Ao contrário, “ideias e sentimentos” não se apresentam se não forem bem cosidos. Tais matérias-primas, como “pedaços de couro”, antecedem o conjunto que integrarão, mas podemos relativizar essa antecedência, pois os “pedaços” alteram-se por meio do uso de certas ferramentas. No caso da escrita, as ferramentas – designadas, metonimicamente, como “verbos e pronomes” – integram-se ao produto. No mesmo texto, não há, tampouco, a premissa de que a obra deva ter como propósito elevar o leitor a uma “sensação de beleza”, a um “domínio do absoluto”. Graciliano rebaixa a criação literária ao compará-la à fabricação de sapatos, pois observa que estes são, preconceituosamente, percebidos por “muita gente” como “coisa de somenos importância”. A comparação “efetivamente é grosseira”, mas é mantida, já que adequada a certo modo de se perceber a literatura – em associação com condições econômicas – e de esta ser produzida – por escritores que padecem grosserias de ordem econômica. “Evidentemente, o sr. Mário de Andrade, homem de cultura e gosto, não iria

²⁷⁴ Silveira reproduz uma hierarquização comum na crítica literária brasileira: aquela que julga a crônica um gênero menor. Ver essa opinião, por exemplo, em Massaud Moisés (1983) e Antonio Candido (1992).

aproximar um escritor dum operário. Mas agora estou pensando nos rapazes do *D. Casmurro*. [...] Afinal, que são os rapazes do *D. Casmurro*? Os sapateiros da literatura.”

A imagem do “sapateiro da literatura” prossegue o diálogo entre Silveira e Mário, entre considerações sobre a precariedade econômica e sobre a competência técnica; mas também separa as duas perspectivas, que seriam representativas de cisões internas ao campo da produção literária no Brasil. O texto delimita, primeiro, “um sujeito que se dedica ao ofício de escrever”, generalização aparentemente ratificada em um “nós” indiferenciado: “Difícilmente podemos coser”. Depois, ao justificar a comparação “grosseira” e introduzir o tema das questões econômicas, Graciliano descreve sua própria prática (a partir de “Se eu soubesse bater sola”) e contrasta-se ao “homem de cultura e gosto” Mário de Andrade, também confrontado aos “rapazes do *D. Casmurro*”. Graciliano soma-se a estes em um “nós” específico, embora também se refira a “eles” ao demarcá-los como alvo da reflexão. Em um campo fraturado, não faria sentido propor um programa geral como em “A solidão é triste...” e nos textos de Mário. As divisões de caráter sincrônico ganham um aspecto diacrônico:

Somos sapateiros, apenas. Quando, há alguns anos, desconhecidos, encolhidos e magros, descemos das nossas terras miseráveis, éramos retirantes, os flagelados da literatura. Tomamos o costume de arrastar os pés no asfalto, frequentamos as livrarias e os jornais, arranjamos por aí ocupações precárias e ficamos na tripeça, cosendo, batendo, grudando.²⁷⁵

Nessas condições, a escrita é caracterizada como simples mercadoria; a técnica não se dirige ao “domínio do absoluto”, mas à necessidade de garantir a sobrevivência do trabalhador. A literatura é ofício ordinário, como aponta Silveira ao falar sobre os “rapazes”: “O que leva esta gente toda para as redações e para as revistas literárias é apenas a falta de vocação para outras profissões. Por mais esforços que eu fizesse, por exemplo, nunca seria um bom condutor de bondes, nunca seria um ligeiro e hábil trocador de ônibus [...]”. Semelhantemente, Graciliano diz: “Se eu soubesse bater sola e grudar palmilha, estaria colando, martelando. Como não me habituei a semelhante gênero de trabalho, redijo umas linhas, que dentro de poucas horas serão pagas e irão

²⁷⁵ Na crônica “A marcha para o campo” (RAMOS, 1992a, p. 124-127), Graciliano também cita o deslocamento precário feito por migrantes “intelectuais”: “E a parte mais culta [da população do Nordeste], constituída pelas chamadas classes intelectuais, tenta agarrar-se ao funcionalismo, à imprensa, a outras ocupações mais ou menos precárias.”

transformar-se num par de sapatos bastante necessários.”²⁷⁶ Acrescenta que “esta prosa não se faria se os sapatos não fossem precisos” e que espera agradar o que chama “fregueses”, termo que pode designar tanto contratantes quanto leitores. Graciliano não hierarquiza tipos de escrita: todos (“artísticos” ou não) são cosidos e oferecidos ao freguês. Nesse contexto, comprimido pela pobreza e pelo mercado, a técnica tampouco serve ao “verdadeiro artista” definido em “A solidão é triste...”, o qual deveria criar “em função da humanidade”.

Por outro lado, a escrita, segundo Graciliano, não é simples mercadoria, mesmo no caso dos “sapateiros”. Ela submete-se ao mercado, mas também constitui arma. Vimos que, quando o autor introduz a comparação com a fabricação de sapatos, arrola “a faca, a sovela, o cordel e as ilhós”. Esses instrumentos são depois separados em duas duplas. Quando ainda não se fala em arma (e sim em mercadoria), destacam-se “o cordel e as ilhós”. Já nos dois últimos parágrafos, ressurgem apenas a faca e a sovela:

Restam, pois, a esses desgraçados, a essas criaturas famintas as sovelas e a faca miúda com que se corta o couro. Mas é preciso que a faca e as sovelas sejam bem manejadas. [...] Enfim as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas.

Assim, o texto não tematiza nem o grande guerreiro de “A solidão é triste...”, nem apenas o pequeno lutador que, segundo Silveira, afadiga-se “pelo pão de cada dia”, refém da “vida difícil” e desejanse de uma “assistência necessária e eficiente”. Fabricado devidamente, o sapato deveria ferir, seja o pé que ele calça ou algo outro.²⁷⁷ A escrita, indiferenciada entre tipos “literários” e “não literários” (mesmo ao designar gêneros textuais, como o romance e a crônica, Graciliano não observa diferenças entre estes) – ou seja, exclui-se a oposição jornal/literatura feita por Silveira –, deveria unir

²⁷⁶ Desse modo, Silveira e Graciliano rechaçam um preconceito referido em “O fator econômico no romance brasileiro”, quando o texto especula sobre razões para a desatenção ao elemento econômico: “Deve existir também um pouco do velho preconceito medieval que jogava para um plano secundário os produtores” (RAMOS, 1992a, p. 249).

²⁷⁷ Tal potencial ferimento é distinto daquele mencionado em “Discurso na ABDE”, texto citado no começo da presente seção. Naquele texto, Graciliano também compara a escrita à fabricação de sapatos e constata deficiências técnicas: “O freguês enjoado nos folheia torcendo o nariz, olha-nos o interior, deixanos, como se, na sapataria, notasse pregos dentro de um sapato. Juramos não haver pregos nas nossas infelizes páginas. [...] Afinal reconhecemos com tristeza: somos deficientes, não expomos artigo de boa qualidade” (RAMOS, 2013, p. 317) Já em “Os sapateiros da literatura”, o ferimento resultaria de um correto manejo dos instrumentos, embora não requintados. Ademais, a analogia com a sapataria intensifica-se, uma vez que aos “sapateiros” não são atribuídas profissões prestigiosas e, possivelmente, estáveis quanto ao aspecto financeiro – lembremos que, no referido discurso, Graciliano diz serem os escritores “advogados, engenheiros, professores, médicos, funcionários públicos [...]”. Na resposta a Mário, Joel Silveira pede, inclusive – e em tom algo zombeteiro –, um posto no funcionalismo público.

subserviência e agressão, competência e desvio. Em “Os sapateiros da literatura”, não se explicita o fim a que serviriam as “armas”, mas a tematização da miséria vivida por aqueles que as manejariam-fabricariam, a menção ao “operário”, sugere que elas não combateriam apenas modelos escriturais: seriam armas destinadas a acusar e transformar, no texto e para além deste, o mundo que sustenta a miséria. Esta hipótese é reforçada em outros textos de Graciliano, como em alguns comentados anteriormente. Desse modo, o autor parece acentuar algo já presente em “A raposa e o tostão”: a ideia de que o apuro técnico pode converter-se em impulso de transgressão política. Uma diferença é que Mário de Andrade parece enfraquecer essa proposição ao defender que a arte almeje uma eternidade.

Graciliano configura uma escala única de competência técnica – à maneira da hierarquia monetária estabelecida por Mário –, na qual os “sapateiros” estariam em nível inferior aos escritores de “cultura e gosto” (bem alimentados e bem instalados, para retomarmos expressões usadas por Silveira)? Estes manejariam-fabricariam armas mais potentes que sovelas e facas? Os dois textos participantes da polêmica sugerem que sim. Em “Os tostões do sr. Mário de Andrade”, reiteram-se as linhas gerais do diagnóstico proposto por Mário: este, recorda Graciliano, lamentou “o mau gosto e a imperícia que atualmente reinam e desembestam na literatura nacional [...]”. Essa crônica atribui a Mário uma dicotomia que, aliás, se assemelha àquela configurada por Silveira: o primeiro teria dividido os escritores brasileiros em duas classes, a dos “contos de réis, pelo menos centenas de mil-réis”, e a dos “tostões”. Mário, avalia Graciliano, deveria ter sido mais ponderado, em vez de dar “preços muito elevados” a alguns e diminuir “em demasia o valor de outros”. O cronista, no entanto, elogia “a boa causa” defendida pelo criador da escala monetária e preocupa-se em impedir que o “excelente artigo” de Silveira anime “as moedinhas” a desprezarem a questão técnica, a se satisfazerem com seus maus escritos: “É necessário pôr fim a essa confusão, que nos pode render muito prejuízo. Já existe por aí uma quantidade enorme de livros ruins”.

A parcial concordância entre Graciliano e Mário também se evidencia em outros textos do primeiro autor, não participantes da polêmica. Em “O romance das tuberculosas” (RAMOS, 1992a, p. 158-159), Graciliano censura algo que o segundo qualificaria “palavras em falso”. Ao comentar um romance de Diná Silveira de

Queirós,²⁷⁸ o crítico reforça a suposta existência de um “saber escrever” universalmente válido, embora relativize o valor das “receitas fáceis”:

Primeiramente a jovem paulista não escreve bem: “Letícia olhou *para* a fila de pereiras, *para* a estrada que subia *para* longe, *para* lugares escondidos *para* sempre.” Eu não devia falar em semelhantes coisas, aludir às receitas fáceis da cozinha literária, mostrar ao público a inadvertência de alguém que, no preparo de duas linhas, meteu a mão na lata das preposições e encarou um período com repetições desnecessárias. Isto é um simples reparo, feito apenas porque, nos tempos confusos em que vivemos, as questões de técnicas, pelo menos no Brasil, tendem a desaparecer (grifos do autor).

No entanto, vimos que, em “Decadência do romance brasileiro”, alguns escritores “subiram muito” e, por isto, ficaram desarmados. Antes eles compuseram o que o autor chama “barbaridades”: “Fizeram, *quase sem aprendizagem*, ótimas histórias [...]”; “*Não tinham nenhuma disciplina*, nem na gramática, nem na política” (RAMOS, 2013, pp. 263 e 266-267, respectivamente; grifos nossos). Desse modo, sugere-se que o “saber escrever” é variável: um novo “saber escrever” demanda que um modelo seja transformado ou ignorado, desaprendido ou não aprendido – que o escritor seja relativamente inábil.

A ignorância quanto a dados vinculados à prática escritural é, às vezes, atribuída por Graciliano a si mesmo e àqueles que ele avalia como os melhores criadores do “romance de 30”. Em entrevista a Joel Silveira publicada em 1939, diz: “Instrução não tenho quase nenhuma. José Lins do Rego tem razão quando afirma que a minha cultura, moderada, foi obtida em almanaques” (RAMOS citado por SILVEIRA, 2014a, p. 93). Em 1935, em carta que estimula a esposa a escrever um romance, o autor constata: “A gramática não tem importância e aprende-se em pouco tempo. Como você viu, a velha George Sand começou a escrever sem gramática. E os nossos escritores atuais, Zélin e Jorge à frente, ignoram isso completamente” (RAMOS, 1992b, p. 155).²⁷⁹ Já o texto “Uma palestra”, datado de 1952 (segundo a edição de *Linhas tortas*), afirma a importância de se conhecerem as regras gramaticais e de se consultar o dicionário. “Temos o direito de achar desagradáveis as palavras que nos impingiram na infância, a maneira de flexioná-las e juntá-las. Mas é com essa matéria-prima, boa ou má, que

²⁷⁸ É assim que o autor redige o nome da romancista, sem usar a assinatura que, ao menos presentemente, é adotada, “Dinah Silveira de Queiroz”.

²⁷⁹ O conselho para que Heloísa escreva e a relativa desimportância da gramática reafirmam-se em carta posterior, também de 1935: “Para escrever um livro, o que você sabe chega perfeitamente. [...] essa engrenagem [a sintaxe] é inútil” (RAMOS, 1992b, p. 158).

fabricamos os nossos livros” (RAMOS, 1992a, p. 268). O texto indica, porém, que tal “matéria-prima” é uma orientação que se renova paulatinamente. Segundo o autor, não se deve nem cultivar arcaísmos nem acolher o que classifica “extravagâncias”: “Nos dois casos há pedantismo e ausência de clareza. E se não conseguimos ser claros, para que trabalhamos? O nosso interesse é que todas as pessoas nos entendam [...]” (RAMOS, 1992a, p. 270) – “todas as pessoas” do Brasil, presumimos, já que o texto refere, repetidamente, o problema de como se fala e se escreve no país.²⁸⁰

Na crônica “Dois mundos” (recolhida em *Linhas tortas*, que não informa a data da publicação original), julga-se que Aurélio Buarque de Holanda, ao redigir o livro que dá título à crônica, manteve-se ligado à tradição da “língua culta” e, ao mesmo tempo, metodicamente, misturou-a a elementos vulgarizados, isto é, usuais à chamada “multidão”; desse modo, Aurélio obteve “clareza, simplicidade” (RAMOS, 1992a, p. 265). Esse escritor, Graciliano parece avaliar, alcançou o equilíbrio, por assim dizer, preconizado em “Uma palestra”.²⁸¹ Em “Dois mundos”, destaca-se o valor de um instrumento particular: “O dicionário, em certos meios, é tão desconsiderado como os palavrões obscenos que a crítica pudibunda repele. Contudo não poderíamos trabalhar sem ele, como não poderíamos trabalhar sem couro ou tijolos se fôssemos sapateiros ou pedreiros” (RAMOS, 1992a, p. 265-266). A relevância do dicionário é defendida, ainda, em uma entrevista a Homero Senna publicada em 1948. O entrevistado faz uma observação que seria, provavelmente, corroborada pelo Mário de Andrade engajado na polêmica: “Dicionário, para mim, nunca foi apenas obra de consulta. Costumo ler e estudar dicionários. Como escritor, sou obrigado a jogar com palavras. Logo, preciso conhecer o seu valor exato” (RAMOS citado por SENNA, 2014a, p. 198).

Não pensamos que Graciliano (nem sequer na carta citada no parágrafo anterior) louve ignorâncias, mas o autor considera que algumas destas – intencionais ou não – participam de certo contexto ligado à produção escritural, contexto cuja precariedade o autor julga proveitosa. Em “Decadência do romance brasileiro”, como vimos, Graciliano critica “nossos melhores romancistas” por não conseguirem “recobrar a pureza e a coragem primitivas”; eles “[t]ransformaram-se” e “[f]oram transformados”.

²⁸⁰ Na seção 4.3, veremos textos que problematizam as premissas de que haja um uso linguístico claro a “todas as pessoas” e, particularmente, de que tal uso possa constar de um texto escrito.

²⁸¹ Uma espécie de respeito excessivo pela tradição gramatical é rechaçada em “O romance do Nordeste”, no contexto da crítica (analisada por nós na seção 4.1) à “falta de caráter dos brasileiros”: “Havia em Portugal uma certa quantidade de gramáticos. Arranjamos gramáticos mais numerosos e procuramos há alguns anos escrever melhor que os portugueses. Nunca houve lugar no mundo em que se discutisse tanta sintaxe” (RAMOS, 2013, p. 138).

Tanto a dualidade pureza/coragem quanto as duas formas do verbo “transformar” indicam – juntamente com outros excertos do mesmo texto já transcritos – que as condições de produção impõem-se aos escritores e são por estes (re)determinadas. Constituídas pela (ou componentes da) situação econômica “indecente” da profissão de escritor, certas precariedades são úteis a uma produção escritural inovadora.

Uma apologia geral do precário aparece em “Aos estudantes”, discurso proferido por Graciliano em 1946 (RAMOS, 2013, p. 268-270), “na condição de patrono dos trinta formandos do curso clássico do Instituto Lafayette”, no Rio de Janeiro (SALLA, 2013, p. 270). Ao salientar que os estudantes o convidaram para patrono, em vez de escolherem, como de hábito, alguém morto (“personagem cômoda e inerte”), o autor (“um ser vivo, natural veículo de erros e paixões”) percebe a opção como temerária: “Aceitavam ontem a imobilidade; hoje preferem o movimento. [...] A quietude nos leva a contemplar, talvez a admirar passivamente; a agitação nos força a pesquisar, sondar, criticar. Uma concepção estática e uma concepção dinâmica”. Graciliano assume uma posição dupla. Está submetido a um estado de inquietude, “movimento”, “agitação”: trata-se de “um homem da rua, sujeito que neste momento segura uma folha de papel e amanhã poderá viver na cadeia ou no hospício”. “Sinto-me como se viajasse pingente – e utilizo a linguagem dos pingentes, áspera, sem adorno. Impossível manifestar-me de outro modo”. E ele propugna tal estado:

Devo então felicitá-los, fazer-lhes zumbaias, cantar loas, afirmar que entrarão na luta com boas armas e se arranjarão todos em lugares magníficos? [...] para falar com franqueza, estou longe de agourar aos meus amigos a paz, o cargo bem remunerado, o sono tranquilo, isento de sonhos. Nada ganharíamos com isso. Não espero que sejam felizes: espero que sejam úteis.

Graciliano é impelido a “viajar pingente” e deseja fazê-lo.²⁸² Não tendo acesso a armas capazes de obter “lugares magníficos”, insinua preferir outras armas – as “insignificantes” dos “sapateiros da literatura”, supomos. Estes não apenas sofrem

²⁸² O mesmo modo de viajar – ao menos, um modo também denominado “pingente” – é descrito em “Os passageiros pingentes” (RAMOS, 1992a, p. 234-235). Em tal crônica, os personagens-título “viajam mal e constituem nos bondes uma espécie de segunda classe [...]”, sujeita a vários incômodos e perigos. Transportam-se pendurados, “em cachos, nas colunas lisas e sujas”, em oposição ao conforto dos passageiros sentados em bancos. Apesar da situação desvantajosa, o pingente acostuma-se a esta “e, no fim da viagem, se deixa ficar onde está, ainda que haja lugares no carro. [...] Adquiriu alma de pingente”. Essa passividade pode contrastar-se com a agitação crítica, a “concepção dinâmica”, que Graciliano, no discurso “Aos estudantes”, atribui e recomenda aos ouvintes/leitores – embora ascender a lugar cômodo (sentar-se em um banco) tampouco evite a quietude contemplativa.

dificuldades econômicas, mas também aproveitam, enquanto escritores, o fato de as viverem – tomam-nas como fator para a criação. Em “Os sapateiros da literatura”, o autor descreve certa classe de escritores magnificamente localizados:

Certamente há outros que são literatos por nomeação. Necessitamos letras, como qualquer país civilizado, e escolhemos para representá-las um certo número de indivíduos que se vestem bem, comem direito, gargarejam discursos, dançam e conversam besteira com muita suficiência.

O mesmo grupo parece surgir na crônica “Os donos da literatura” (RAMOS, 1992a, p. 97-98), publicada em 1937, segundo a qual alguns “figurões” representam a literatura nacional “lá fora, nos pontos em que ela precisa aparecer de casaca”, ainda que a literatura deles “talvez nem tenha sido produzida [...]”. Trata-se de pessoas “com dinheiro no banco e muita consideração na praça, homens gordos, gordíssimos [...]”, que fingem exercer “uma profissão excelente para matar a fome os sujeitos que pretendem viver dela”. No mesmo texto, o conjunto endinheirado é confrontado com os verdadeiros literatos, que trabalham “com a barriga colada ao espinhaço [...]” – lembremos que os “sapateiros” são descritos como “encolhidos e magros”. No segundo grupo, a produção literária é “suada, ainda bem fraquinha, mas enfim uma coisa real, arranjada não se sabe bem como por indivíduos bastante ordinários”. A correspondência entre obras literárias e condições de escrita é enfatizada quando produtores e produtos – ou falsos produtos, no caso dos “figurões”²⁸³ – passam a ser identificados no termo “literatura”, como no seguinte parágrafo:

A literatura honorária, escorada e oficial, vive sempre lá fora, chega aqui de passagem e quanto aparece, é vista de longe, rolando em automóvel; a literatura efetiva, mal vestida e de segunda classe, mora

²⁸³ Em carta remetida a Benjamín de Garay em 1938, Graciliano diz haver, na literatura brasileira, “uns pobres diabos famintos e uns sujeitos ricos, que felizmente não escrevem” (RAMOS, 2008, p. 73) Neste trecho e em “Os donos da literatura”, a suposta ausência de produção dos “figurões” não precisa ser literalmente entendida. No “Agradecimento à Sociedade Felipe D’Oliveira”, Graciliano volta a falar dos “donos da literatura”: “Seres dominadores, vistosos, rijos, simulam dedicar-se ao desgraçado ofício que nos rouba sangue e nervo, nos transforma em ruínas” (RAMOS, 2013, p. 217). Simulam escrever e “de fato” escrevem, mas seus textos são nulos, como se inexistissem: usam “abundante palavreado sonoro, isento de significação”; produzem um “gênero de composição que injustamente consideramos ruim, porque de fato não tem qualidade nenhuma: não é nada” (RAMOS, 2013, p. 217-218). Em “A raposa e o tostão”, Mário de Andrade descreve uma semelhante espécie de nulidade, acusada em seus textos críticos: “se acaso nomear livros e nada falar sobre eles, ainda é criticar, pois se há os que trazem mensagens consigo, infelizmente há muitos que nada trazem. Porque nesta questão de riqueza, não existem apenas os contos e os cem mil réis: há que não permitir no tesouro a entrada das notas falsas”.

no interior ou vegeta aqui, no subúrbio, e viaja a bonde, às vezes de pingente.

Graciliano propõe, ironicamente, um acordo: a segunda, se fosse paga pela primeira, “faria livros que, com alguns consertos na ortografia e na sintaxe, poderiam ser assinados por ministro, conselheiro, desembargador e outros letrados deste gênero”. Mais uma vez, os “sapateiros” são qualificados, em alguma medida, como ignorantes.

Contraste semelhante é proposto em “O romance de Jorge Amado” (RAMOS, 1992a, p. 89-93), texto publicado em 1935, no qual obras literárias e suas condições de escrita são, mais uma vez, unificadas na palavra “literatura”. “Há uma literatura antipática e insincera, que só usa expressões corretas, só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha”. A gordura é, novamente, usada como metáfora de uma situação privilegiada: tal literatura é “exercida por cidadãos gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes, proprietários, indivíduos que não acham que os outros tenham motivo para estar descontentes”. Também esses “cidadãos” dividem seu tempo entre a escrita e outros trabalhos, mas produzem textos previsíveis, “corretos”. Já os escritores da “literatura nova”, segundo Graciliano, buscam percorrer espaços frequentados por gente pobre e têm “a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica”. Assim, configura-se uma ignorância intencional, inovadora, avessa a certos modelos, assumida por autores que – Graciliano o diz noutros textos – costumam mostrar uma ignorância involuntária; ou talvez não se consiga distinguir o intencional do não-intencional: talvez tais autores rejeitem certos elementos que, em alguma medida, desconhecem.

4.2.2 Precário disruptor

A partir de comentários anteriores, tentaremos chegar a proposições teórico-críticas de caráter mais geral acerca da associação, apresentada por Graciliano, entre condições contextuais – especialmente, precariedades vinculadas a produtores do “romance de 30” – e operações escriturais – em especial, aquelas atribuídas a tais romancistas.

A associação contexto-escrita pode, segundo Graciliano, ser de predeterminação: algumas condições, definíveis em si mesmas, precedem e causam uma escrita; aquelas

são prosseguidas nesta, ou, em outras palavras, constituem uma identidade que é ratificada pelo ato de escrever. Em “O fator econômico no romance brasileiro”, uma “época de lutas e dificuldades horríveis”, na qual “se debatem o capital e o trabalho”, faz que certas composições literárias sejam rechaçadas em favor de uma literatura que exprime o duelo. Porém, este – e, mais amplamente, o tema econômico – é (quase sempre) literariamente desfigurado,²⁸⁴ opinião que contradiz a premissa teórica de que a “estrutura econômica” baseia os fatos sociais. Pode parecer que o autor evita a autocontradição ao buscar em dados econômicos peculiares à “profissão literária” – e, pensamos, abarcáveis pelo sistema capital/trabalho – uma possível origem para a desfiguração referida. A representação deturpadora seria, portanto, um modo particular de o contexto conflitivo se (auto-)reproduzir. Todavia, a hipotética explicação especulada por Graciliano contém uma ambiguidade. Em excerto já transcrito, cogita-se: “Constrangidos pelo orçamento mesquinho”, os escritores em geral “buscam na ficção um refúgio e esquecem voluntariamente as preocupações que os acabrunham”. A ideia de um procedimento voluntário – reiterada em passagem posterior: “voluntariamente desconhecemos o que aqui [no Brasil] se passa” – sugere uma mediação (não necessariamente econômica) entre condições contextuais e a escrita: esta não se forma por mero efeito das dificuldades orçamentárias, as quais, então, surgem não como causa, mas como solicitação, estímulo, direcionamento para que se ignore o tema econômico. Ademais, ao preceituar que este seja estudado pela ficção, o artigo não afirma que se necessitaria, primeiramente, extinguir a citada mesquinhez.

Por um lado, se desconsiderarmos a ambiguidade, notamos que Graciliano, ao indicar certa posição contextual como origem da “indiferença dos nossos escritores para os assuntos de natureza econômica”, não declara qual posição, precisamente, impede a indiferença. Podemos deduzir – embora tal dedução seja negada por outros textos acima comentados – que o autor estaria nessa situação social privilegiada, bem como Lins do Rego e Amado, ao menos nos períodos em que estes dois teriam cumprido a recomendação de se estudar a base econômica.²⁸⁵ Tal eminente ponto de vista seria não uma posição particular, mas sim coextensivo ao quadro geral: ainda que voltado para

²⁸⁴ “Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam ora o capitalista, ora o trabalhador, mas as relações entre as duas classes ordinariamente não se percebem” (RAMOS, 1992a, p. 248).

²⁸⁵ O artigo, como já destacamos, avalia como casos excepcionais “as primeiras obras de José Lins do Rego e as últimas de Jorge Amado”.

componentes específicos desse quadro, observaria a estrutura econômica em si mesma, não relativamente.

Por outro lado, quanto à ideia de que o estímulo ao esquecimento-desconhecimento é recusável, necessita-se que outras potências também se apresentem nas (ou sejam atribuíveis às) dificuldades contextuais peculiares ao literato. Em vez de tais precariedades serem predeterminadas como um tipo de estímulo – ou como estímulos mutuamente excludentes –, deve-se pensar que elas são (re)determinadas quando, a cada proposta escritural, uma direção virtual é efetuada-concebida. Ou seja, as maneiras como o contexto poderá ser matéria-prima da escrita são irreduzíveis a uma atualização particular, isto é, a certo modo atual de ele ser definido; ao contrário, uma atualidade é uma produção a coexistir com possibilidades outras, ou com uma potência de possibilitação suscetível de ser ativada na/pela escrita. Assim, Lins do Rego e Amado, caso padecessem de “orçamento mesquinho”, não teriam necessariamente (ou somente) divisado o referido estímulo, e sim conferido ao “dado” outra(s) virtualidade(s).

Se predeterminadas como causa ou estímulo – o qual, nessa perspectiva, não é senão um matiz da ideia de “causa” –, as condições de produção antecedem a operação escritural e nesta expressam-se. Já na hipótese descrita no parágrafo anterior, um mundo “precedente” ganha forma em uma mútua contextualização com o ato de escrever que o demarca – ou em relação ao qual aquele é demarcado – como contexto. Em “O fator econômico no romance brasileiro”, Graciliano deduz das obras criticadas a ideia de estímulo: são os textos lidos que “revelam” a possível preexistência de certo constrangimento contextual. Ao se indicar um procedimento (de esquecimento e de desconhecimento) voluntário, insinua-se um vazio, um salto, que é explicitado pela figura da mútua contextualização: o contexto determina-se, atualiza-se, quando submetido a um ato (um processamento, uma recriação) que não pode identificar-se com algo dado. Mesmo a premissa de que um mundo determinado causa certa literatura não preenche esse vazio, ou apenas supõe tê-lo preenchido, como se textos particulares, ao emergirem e pelo fato de emergirem, mostrassem anteceder a si próprios, indicassem ter estado ocultos nas/sob as condições contextuais.

Nesse e noutros textos de Graciliano, portanto, distinguimos três modalidades da associação condições-escrita; ou antes, duas modalidades, com a noção de “estímulo” colocando-se ora no horizonte de uma, ora no de outra. Tais modos de considerar a relação escrita-condições assumem variadas formas – inclusive, imprecisões – na obra

do escritor. Em “Decadência do romance brasileiro”, havia, antes de 1930, o que se designa “estagnação”, possivelmente não limitada à criação literária. Certos elementos estavam como que capturados, silenciados, desperdiçados: o “material romanceável” e o “engenho necessário ao aproveitamento dele” (RAMOS, 2013, p. 262-263). Duas transformações contextuais – o modernismo e a “revolução de Outubro” – parecem libertar tais elementos e, assim, contribuem para o surgimento do “romance nordestino”. A libertação, lembremos, compreende diferentes operações – ou, quiçá, nuances de uma mesma operação –, resumíveis em duas categorias: *eliminam-se* “amarras” e algo que atravancava “o terreno”; *revelam-se* “coisas que não enxergávamos” e “caminhos” – estes são abertos,²⁸⁶ talvez não “descobertos” como realidades antes vedadas, e sim iniciados, projetados.

Desse modo, a emersão do “romance nordestino” parece predeterminada por certo conjunto: desenterrados pelas subversões contextuais, o “engenho” e o “material” evidenciam-se em tal produção romanesca e, assim, mostram que esta aguardava, oculta, as condições propícias. Como mecanismos aptos a observar o “material” e a narrar em conformidade com o “engenho”, os escritores – ou ainda preescritores – são acionados pelas novas circunstâncias. Graciliano afirma, no entanto, que em 1930 “o terreno se achava *mais ou menos* desobstruído” (RAMOS, 2013, p. 263; grifo nosso). A construção escritural veio a adequar o destrutivo condicionamento necessário a si própria? Tal hipótese é reforçada no derradeiro parágrafo do artigo (RAMOS, 2013, p. 266-267). Os romancistas (ao menos, os qualificados como “melhores”), ao contarem “o que viram, o que ouviram”, demonstraram não apenas “pureza”, mas também “coragem”. Posteriormente, os mesmos escritores “transformaram-se” e “foram transformados”. Nesta suposta decadência, condições impostas combinam-se com a maneira como os literatos processam tais condições: apesar de “amarrados”, eles “[p]odem manifestar-se”, mas “não se manifestam”; “[n]ão poderiam” recordar as coisas sobre as quais escreviam, “[n]ão conseguem recobrar” a escrita pregressa, mas talvez eles sejam corresponsáveis por tal impossibilidade: “[s]abem” que não convém escrever como outrora, “[c]alam-se”, “[p]ensam” no que devem e podem dizer.

Então, as mudanças contextuais não bastariam para explicar a subsequente emergência do “romance nordestino”: algo mais interviria para que a “eliminação” e a “revelação” precedentes se definissem como certos estímulos, como direções,

²⁸⁶ Os dois eventos transformadores “abriram caminhos [...]”, segundo Graciliano (RAMOS, 2013, p. 263).

acontecimentos que (re)atualizam o horizonte do possível. Alterações contextuais não parecem, ademais, explicar a suposta decadência, que colabora numa espécie de “reobstrução” do “terreno”. Segundo Graciliano, os “representantes máximos” desse romance e a revolução de Outubro enfraquecem-se em concomitância, o que tampouco configura uma causalidade (RAMOS, 2013, p. 263). Portanto, o autor não preenche os vazios dos quais nascem tanto as “barbaridades” literárias quanto as escritas declinantes.

Em comparação com “Decadência do romance brasileiro”, o artigo “O romance de Jorge Amado” sugere com mais realce – ao menos, no que concerne à “literatura nova” – o que temos chamado “vazio”.²⁸⁷ No primeiro texto, o “material” e o “engenho” compõem a posição sociogeográfica atribuída, explicitamente, aos “nossos melhores romancistas” – e, implicitamente, aos demais “desconhecidos” (ver RAMOS, 2013, p. 263). Vimos que tais autores eminentes viviam na província, onde colhiam seus temas e, “quase sem aprendizagem” (embora “embrenhando-se pela sociologia e pela economia”), compunham seus livros. Apenas insinuado, parcialmente, nesse artigo, um deslocamento é evidenciado no segundo texto, particularmente no trecho abaixo:

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica (RAMOS, 1992a, p. 90).

Assim, sublinha-se uma aprendizagem, executada em um mapa que, mesmo se contido numa omitida província, fratura-se entre, de um lado, “o asfalto e o café” habituais aos ficcionistas, e de outro, espaços que se necessitou conhecer. Não se indica alguma realidade contextual que tenha originado ou incitado o deslocamento: este não se justifica, ou é justificável como elemento de uma proposta literária não causada. Não se informa que os escritores fossem pobres ou, ao menos – como os de “Decadência do romance brasileiro” –, “miúdos e isentos de ambição”, aspectos que talvez surgissem como fatores para o declive concebido-percorrido pelos ficcionistas. Nessa perspectiva, é significativo que o termo “coragem” não se acompanhe de “pureza”.

As precariedades comumente vividas pelos praticantes do romance de 30, como caracterizadas por Graciliano, talvez sejam resumíveis em três categorias principais:

²⁸⁷ Por outro lado, a literatura “antipática e insincera”, como indicamos acima, é causada por certos dados socioeconômicos (ver RAMOS, 1992a, p. 89).

pobreza (e/ou instabilidade, insegurança) econômica; marginalidade geográfica, no sentido de se morar no subúrbio, na província ou no interior; e ignorância, seja ou não qualificada como voluntária. As três categorias podem ser referidas conjuntamente – como em “Os sapateiros da literatura” e “Os donos da literatura” –, mas isso nem sempre acontece. Em “Decadência do romance brasileiro”, por exemplo, os literatos são marginais e gramaticalmente ignorantes – ignorância quiçá pretendida como recurso escritural, possibilidade também sugerida no “falar errado” transcrito acima –, mas não necessariamente pobres (apesar de tematizarem pobreza).

Tais condições atrapalham, em alguma medida, a produção elogiada e designada como “literatura nova”, ou como “romance nordestino”. No que percebemos em Graciliano, o que explica que também possam favorecê-la? É preciso que a precariedade pare de funcionar de acordo com o sistema que a mantém, ou antes, que tal funcionamento seja tensionado, rompido. O tensionamento é às vezes explicitado pelo autor, como no caso das facas e sovelas que, em “Os sapateiros da literatura”, deixam de ser meras ferramentas e transformam-se em armas. Por um lado, Graciliano não anula o mundo em que os escritores-sapateiros submetem-se a agentes mais favorecidos: aos primeiros, “pobres-diabos”, restam “armas insignificantes”, inferiores, em certo sentido, às “boas armas” citadas no discurso “Aos estudantes”. Por outro lado, as facas e sovelas, ao se classificarem como armas, são transportadas para fora de tal mundo. Movimento semelhante é perceptível quando as “boas armas” – juntamente com os “lugares magníficos” aos quais elas permitem ascender – são avaliadas como indesejáveis: “Não espero que [os estudantes-ouvintes] sejam felizes: espero que sejam úteis”. Graciliano supera-transforma a hierarquização que preconiza felicidade, riqueza: ele não deseja infelicidade, pobreza, tampouco despreza estas condições, mas, em outro parâmetro valorativo, as reposiciona como utilizáveis contra as dicotomias que as aprisionam. Em “Aos estudantes”, esse reposicionamento parece ser atribuído, como virtualidade, aos formandos que convidaram Graciliano para patrono: no convite, o grupo fez a “quietude [que] nos leva a contemplar” ser substituída pela “agitação [que] nos força a pesquisar, sondar, criticar”. O texto não indica algum dado contextual que possa explicar a substituição ou levar alguém a desdenhar os “lugares magníficos”.

As facas e sovelas preservam a conflitiva coexistência de dois mundos, ou de um mundo e um contramundo; este, mais precisamente, é um extramundo, ato disruptivo-criador orientado para um mundo por vir, para um inexistente no/pelo qual lutam os “sapateiros da literatura”. O mundo sustenta certa dicotomia entre significante e

insignificante – e, pois, uma oposição más/boas armas. Já o extramundo ressignifica o (in)significante, cria outra espécie de boa arma, criação que aproveita (recria) falhas abertas no mundo, isto é, espaços ambíguos, fronteirços, oscilantes (ou passíveis de oscilar) entre direções políticas várias.

Podemos destacar, dentre tais espaços-limite, os jornais e as livrarias, ou, mais amplamente, o mercado livreiro, embora, em alguns textos, o mundo pareça tomado por uma oscilação difusa, como num generalizado combate com atos disruptivos; esta situação é sugerida, por exemplo, na “época de lutas e dificuldades horríveis” observada em “O fator econômico no romance brasileiro”. No comentado “O romance do Nordeste”, constata-se que os autores da produção-título – ao menos, ou principalmente (o texto é dúbio nesse ponto), os escritores nomeados: Rachel de Queiroz, Lins do Rego e Jorge Amado – “são políticos, são revolucionários [...]”: “a revolução chegou a eles e encontrou-os atentos, observando uma sociedade que se decompõe” (RAMOS, 2013, p. 140). Tais romancistas, acolhidos no mercado, publicam “grande quantidade de volumes todos os anos”: “o romance do Nordeste existe e vai para diante. As livrarias estão cheias de nomes novos” (RAMOS, 2013, p. 140-141). A parceria entre uma escritura talvez anticapitalista – Graciliano não precisa o que entende por “revolucionário” – e o mercado pode ser paradoxal, mas talvez se combine com a ideia de a sociedade estar em decomposição: então, arrastado numa espacialidade desorganizada e transicional, o capital (ou parte deste) colabora com produções que o antagonizam. Porém, segundo outro texto, “A literatura de 30” (título atribuído pelo organizador de *Garranchos*), o mercado livreiro fortalece-se por meio da referida parceria e de certa “revolução” não especificamente escritural:

Para alguma coisa a Revolução de 30 serviu. Apareceu o hábito da leitura, de repente ficamos curiosos, às vezes imprudentemente curiosos, e como nem todos podemos ler línguas estranhas, porque a nossa instrução seja minguada ou porque a baixa do câmbio haja dificultado a importação do papel e das ideias, tratamos de fabricar estas coisas – e a indústria do livro levantou a cabeça (RAMOS, 2013, p. 146).

Esse processo opera uma relativa descentralização geográfico-econômica:

Antigamente um cidadão escrevia no Rio, e as suas obras, hoje quase todas definitivamente mortas, impunham-se ao resto do país. Para que um provinciano publicasse um livro aqui era necessário, não que ele

pudesse fazer um livro, mas que se aventurasse a uma viagem e, acostumado a pisar no asfalto, entrasse na Garnier com uma carta de recomendação dum acadêmico. Como isso vai longe! [...] Realizou-se na literatura o que indivíduos importantes não conseguiram em política: tornar independentes várias capitânicas desta grande colônia. [...] Estamos completamente livres da obrigação de ir à rua do Ouvidor e visitar as livrarias. Trabalharemos em qualquer parte, no Brás ou no Acre (RAMOS, 2013, p. 146-147).

Portanto, uma marginalidade geográfica parece não mais prejudicar a produção literária. Algo semelhante é dito em “O romance do Nordeste”: “como deixaram de ser obrigatórias as exhibições da porta do Garnier, os provincianos conservaram-se em suas cidadezinhas, acumulando documentos, realizando uma honesta reportagem sobre a vida no interior” (RAMOS, 2013, p. 139). Ademais, como este e outros textos julgam de forma mais ou menos clara, a marginalidade condiciona uma escrita inovadora. Segundo “Decadência do romance brasileiro”, como vimos, a literatura nascida na década de 1930, ao contar o que se “vê” e “ouve” na província, compõe “barbaridades” linguístico-temáticas. Já o texto “Jorge Amado” afirma que a fabricação romanesca, além de beneficiada pela marginalidade geográfica, cessa de ser embaraçada por algumas práticas outrora vigentes na capital do país:

Os escritores nacionais viviam no mundo da lua, isto é, viviam aqui na cidade,²⁸⁸ cavando qualquer coisa na política, na burocracia ou na imprensa, mendigando pistolões e artigos. Ainda há poucos anos era comum ver alguns gesticulando na porta do Garnier, vermelhos, suados, embromadores e famintos de elogios. Esses homens criavam um mundo absurdo, os seus personagens mexiam-se em regiões desconhecidas [...] (RAMOS, 2013, p. 155).

Tais escritores, assim, pareciam fazer da atividade literária uma “boa arma”, ou um meio para se obterem “boas armas” e lugares mais ou menos “magníficos”, isto é, melhores lugares dentro das coordenadas previstas pelo centro geográfico-político-econômico; trata-se de uma agitação descritível, em certo sentido, como quietude, reprodutora, inclusive, de um modelo textual irrealista. Outra categoria de literatos, próxima à daqueles “miúdos e isentos de ambição”, surge em “Um livro inédito II”, crônica que refere

²⁸⁸ Refere-se ao Rio de Janeiro, como indicam a posterior citação ao editor Garnier e o fato de o texto ter sido escrito, provavelmente, quando o autor vivia nessa cidade (ver SALLA, 2013, p. 157).

os sujeitos que por aí vivem, no interior, no subúrbio, na capital de segunda classe, estudando, examinando, anotando, e um dia se resolvem a jogar no papel fatos e ideias [...]. São indiferentes à pequena fama que obtemos, escondem-se tímidos, receosos talvez de, caindo na livraria e no jornal, perturbar o trabalho paciente e desinteressado a que se dedicam (RAMOS, 2013, p. 179-180).

O mesmo texto, após especular que Viator – na seção 4.1, observamos ser pseudônimo do ainda desconhecido Guimarães Rosa – talvez hesite quanto ao valor de sua própria obra, parece resumir a vida pregressa dos “figurões” encontrados, já nesta função, em “Os donos da literatura”: “criaturas hábeis, livres de dúvida, furam caminho, avançam, oferecem-se descaradamente, pedem, rebaixam-se em demasia e aí formam o pulo: quando menos esperamos, surgem lá em cima, decidindo, uns figurões” (RAMOS, 2013, p. 182).

Os “nordestinos” a que se associa Graciliano contrapõem-se às “criaturas hábeis”, mas, sem se ocultarem, caem a mancheias na livraria e no jornal. Examinamos cartas nas quais o autor tenta cavar alguma coisa (artigos, crônicas, contos) na imprensa; por exemplo, as remessas em que ele se oferece (descaradamente?) a Benjamín de Garay. Em mensagens ao argentino, mesmo *Vidas secas*, livro que se indica ter elementos transgressores, também é mercadoria, em relação à qual o autor, em 1937, lamenta não poder “levar aqui meus bichos à feira e mostrá-los na barraca do José Olympio [...]” (RAMOS, 2008, p. 65).²⁸⁹ As “armas insignificantes” necessitam integrar-se, em alguma medida, à escala que culmina nas “boas armas”.²⁹⁰ Graciliano pretende que a escrita “revolucionária”, no contexto social tematizado por ele, opere não só contra o mercado, mas também neste e com este. Em vez de reear “perturbar o trabalho” a que se dedica – ou ainda que haja tal receio –, cada literato (cada atividade escritural) deve acoplar-se com condições contextuais, gerar com estas uma mútua perturbação, obter recursos financeiros e infringir o sistema pagador.²⁹¹

²⁸⁹ Na crônica “Conversa de bastidores”, Olímpio (outro modo como Graciliano grafava Olympio) é definido como “negociante de papel impresso” (RAMOS, 1992a, p. 239).

²⁹⁰ Quanto a essa parcial integração, é significativo certo elemento do “Discurso à célula Teodoro Dreiser II”, dirigido a correligionários do PCB. Graciliano planeia que ele e os demais “escritores mais experientes” analisem e, eventualmente, proponham a publicação de obras ficcionais produzidas por colegas mais jovens e enviadas por estes à Secretaria de Educação e Propaganda do PCB: os livros poderiam ser publicados “nas editoras do Partido ou nas *empresas burguesas*, onde, possivelmente, *uma recomendação facilitará sua impressão*” (RAMOS, 2013, p. 289; grifos nossos).

²⁹¹ O tensionamento manifesta-se, por exemplo, quando Graciliano aponta, também em carta a Garay (já analisada), a necessidade de se rejeitarem as “coisas obrigatórias” que talvez tenham sido, implicitamente, encomendadas pelo tradutor. Ou seja, uma parte da imprensa deveria “restituir-se”, reatualizar-se, ao mesmo tempo em que o escritor busca viabilizar-se como vendedor.

Como o autor mostra, a relativa descentralização geográfica – em outras palavras, o novo funcionamento assumido pela marginalidade – não prescinde do mercado. Em contraste com o texto “O romance do Nordeste” – segundo o qual essa produção romanesca “vai para diante” –, “A literatura de 30” constata que o público começa a se desinteressar “dos nossos palavrões e da nossa simplicidade” e que, “como a concorrência é grande, os editores estarão saciados dentro em pouco e bocejarão diante das pilhas de manuscritos” (RAMOS, 2013, p. 147). O autor prevê: “Dentro de alguns anos estaremos definitivamente esquecidos” (RAMOS, 2013, p. 147). Desse modo, ainda que o mercado e a literatura nova tenham-se animado conjuntamente, impulsionados pelas (e aproveitando as) mesmas irrupções contextuais, os interesses do primeiro vão-se desviando da segunda. Esta é que deverá decompor-se, ser derrotada pelos editores, desarmada, reduzida a coisa não vendável, debilitada por sua própria abundância (“a concorrência é grande”).

No entanto, a tendência pode ser revertida ou, em todo caso, redirecionada por/em eventos disruptores que – como a Revolução de 30 – a “indústria do livro” (ou algum componente desta, como o editor ou o escritor) não consegue predeterminar ou controlar. As possíveis subversões contextuais não precisam vir de fora de tal indústria, ou vêm necessariamente de fora, já que ela não se unifica, não se encerra em “si mesma”. Em termos mais abrangentes, mundo e extramundo estão em pressuposição recíproca, sem que a inter-relação pertença a algum dos dois; ou antes, a interconexão pertence a ambos e, de formas diferentes, a cada um. Nenhum (mundo ou extramundo) limita o real ou, particularmente, o precário, a múltipla maneira como precariedades são conversíveis e convertidas em matéria de criação, em “armas insignificantes” – seja tal redeterminação situada na “província” ou no “asfalto” para o qual migram provincianos.

4.3 Munir-se do material necessário à escrita e realizá-la

Na seção anterior, vimos que Graciliano define uma mútua contextualização entre obras literárias – e outros tipos de texto – e condições em que a escrita é produzida. Segundo o autor, algumas condições, principalmente econômicas, estimulam ou, até, determinam maneiras de observar (perceber-conceber) o mundo; condições e observações precedem a escrita e nesta expressam-se. No entanto, ele apresenta, também, a ideia de que tais precedentes são transformados ao serem tomados como material de criação. Em alguns textos de Graciliano, o processo de transformação – isto

é, a operação escritural – é caracterizado como uma espécie de recuo, de suspensão, na e em relação à realidade. Retomemos a crônica “Jornais”, que configura tal recuo ao descrever a espacialidade na qual todo escritor (também designado como “literato” e “sujeito que se habitua a compor livros”) trabalha:

Diante do papel é tudo: pinta o sete, mata, esfolia. Tirem-lhe a pena e o tinteiro – desarmam-no. Vejam o exercício a que ele se dedica. Senta-se e curva o espinhaço, encosta o nariz à mesa, *afasta-se da realidade*, move a mão direita. De longe em longe a esquerda se mexe para levar o cigarro à boca. Se se levanta, é para ir à estante olhar um volume. Pode o menino chorar lá dentro: ele não ouve; podem matar gente ali perto: ele não sabe. Se estiver terminando um período e a apoplexia chegar, certamente a apoplexia esperará até que ele acabe o período. *Olha o mundo naturalmente, mas vive fora dele*: para bem dizer está no mundo da lua (RAMOS, 1992a, p. 99-100; grifos nossos).

Corpo curvado sobre si mesmo e sobre a mesa; em seguida, movimentos quase inexistentes; sentidos corporais inativos. A operação escritural seria uma “queda”, uma redução espacial, uma espacialidade reduzida, mas também uma abertura que possibilitaria ao mundo expandir-se, surgirem espaços virtualmente ilimitados (“Diante do papel é tudo”). Um escritor está em condições precárias – embora haja exceções, notadamente a dos “figurões” (referidos na seção 4.2) – e munido de dados observados, mas de algum modo recolhe-se, como num (des)mundo concentrado. Um dos objetivos da presente seção é estudar a forma como tal “recolhimento” é caracterizado em textos de Graciliano.

Implícito em “Jornais”, o tema da solidão explicita-se no texto “Discurso à célula Teodoro Dreiser I”, que busca responder a seguinte pergunta: “Como podem servir ao Partido [Comunista Brasileiro] os trabalhadores intelectuais?” (RAMOS, 2013, p. 277). Quanto a tais trabalhadores, distinguem-se dois grupos: “o dos que se dedicam à erudição, o dos que se votam à criação” (RAMOS, 2013, p. 277). Sem conceituar “erudição” ou “criação”, Graciliano descreve as maneiras como cada conjunto produz:

Evidentemente é razoável que os eruditos se associem: não conceberíamos a *Enciclopédia Britânica* redigida por uma pessoa. A criação, porém, é rigorosamente individual: absurdo imaginarmos quadros e poemas compostos por diversas criaturas; tentativas malograram-se; aqui há tempo alguns literatos fabricaram, com infelicidade notável, uma espécie de romance – um desastre.

Afirmamos, pois, que o artista é um trabalhador solitário (RAMOS, 2013, p. 277).²⁹²

Não nos parece claro se as duas classes totalizam, para Graciliano, os “intelectuais”. Os eruditos abrangeriam os jornalistas, por exemplo? Fariam apenas enciclopédias? Conferências e discursos, como esse ora examinado, seriam trabalhos de erudição? Tampouco se explica por que seria “absurdo imaginarmos” obras “criativas” coletivamente compostas. O autor considera que o (suposto) malogro de algumas tentativas basta para se rechaçar tal possibilidade? De todo modo, após o trecho transcrito, o texto anuncia que vai tratar, especificamente, do que chama “ficção”. Talvez se refira, pois, aos ficcionistas uma afirmação subsequente: “Consideramo-nos artesãos”, classificação aparentemente justificada assim: “sabemos que só nos é possível trabalhar no isolamento”.

O “artesão”, antes de se isolar, precisa ir a campo, experienciar e coletar espaços a serem transpostos para o escrito: “é necessário conhecermos e sentirmos a matéria de que nos ocupamos. Para transformarmos em obra de arte uma cadeia ou uma fábrica, por exemplo, é indispensável termos vivido em algum desses lugares” (RAMOS, 2013, p. 278). Tal passagem é questionável em cotejo com outros textos de Graciliano, alguns dos quais já comentamos. Como o autor poderia “conhecer” e “sentir”, por exemplo, uma “matéria” que ele nem sabe se existe, como ao escolher-inventar para tema a “alma” da cachorra Baleia?²⁹³ A citada passagem é, inclusive, problematizada por um trecho posterior do mesmo discurso, como veremos na presente seção. Por ora, notemos que o autor reitera o recuo escritural, o “ato da criação artística”: “nessa hora estamos sós, de pijama e chinelos, em silêncio: temos horror às campainhas, ao telefone, ao próximo. Houve uma desintegração” (RAMOS, 2013, p. 279). A “desintegração” constitui um afastamento-reaproximação: apartada de contexto progresso, a “matéria” é manipulada pelo artesão-escritor, que, recolhido a um ateliê (ou funcionando, ele próprio, como uma espécie de ateliê), deve rearranjá-la, revivê-la, dar-lhe nova vida, fazê-la “mexer-se direito” enquanto (re)matéria escrita (RAMOS, 2013, p. 278).

²⁹² Como Salla (2013, p. 283) indica, a “espécie de romance” é uma provável referência a *Brandão entre o mar e o amor: romance*, obra que, publicada em 1941 (em folhetim) e em 1942 (em livro), tem seus capítulos assinados, separadamente, por Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz.

²⁹³ Na seção 4.2, ver nossos comentários a cartas em que o autor fala sobre o fato de ter composto essa personagem.

Graciliano expõe uma “solidão povoada” – para usarmos expressão formulada por Deleuze e Guattari (2012c, p. 49) –, em que um escritor suspende-se do mundo ao mesmo tempo em que o retoma em outra espacialidade, re-espacializa-o, desintegra-o e recompõe-no. Um escritor observa (o mundo que será retomado) e combate (com a arma escrita), e entre esses dois “momentos” (conectando-os) há um recuo, espaçamento para uma mediação, dotado de uma mobilidade peculiar. Esta caracteriza-se em relação a um assunto mencionado nas seções 4.1 e 4.2: a pressa. Em carta remetida a Heloísa, o autor diz ter cumprido algumas encomendas jornalísticas: “Como da outra vez, deixei a composição das besteiras para a última hora” (RAMOS, 1992, p. 194). A frase exprime repulsa quanto à escrita destinada a jornal – semelhantemente a outros excertos (de tal carta e de outros textos) –, mas a missiva sugere, também, que o autor, em meio a preocupações financeiras e, pois, à necessidade de atender encomendas diversas, tinha – além de eventual desprezo – pouco tempo para dedicar a cada uma destas.²⁹⁴ A colaboração jornalística prende-se, assim, a condições contextuais que parecem dificultar o descrito isolamento, afastado da “realidade”, de relações (espacializações) percebidas como estranhas à tecitura escritural; é como se o mundo não se “desintegrasse” o bastante.

Por outro lado, Graciliano preconiza, repetidamente, que a escrita – especialmente, a literária – seja articulada sem pressa.²⁹⁵ Enquanto esta é condenada por vários textos,²⁹⁶ elogia-se o trabalho paciente e lento, demorado. Ao estimular Heloísa a redigir um livro, o marido aconselha: “O que é preciso é ter muita coragem e muita paciência, trabalhar seis meses, um ano, várias horas por dia, sem grandes esperanças”

²⁹⁴ A carta foi comentada na seção 4.2. A pressa também é tematizada, por exemplo, num texto da série cronística “Linhas tortas”, parcialmente estudada na seção 4.1. O autor classifica uma de suas crônicas como “bilhete feito à pressa [...]” (RAMOS, 1999a, p. 45). Depois, ao referir outro texto seu, diz ter usado certo termo porque este foi o “primeiro que me escorregou do bico da pena” (RAMOS, 1999a, p. 45-47), justificativa que, embora aparentemente irônica, reforça a ligação entre pressa e redação jornalística.

²⁹⁵ Possível exceção: a literatura “apressada” de José Lins do Rego descrita na crônica “Pureza”: “Esse homem caminha com botas de sete léguas. Enquanto outros marcam passo ou avançam algumas polegadas, laboriosamente e suando, como se transportassem peso excessivo em caminhos esburacados, ele corre sem se cansar. Pára um instante, julgamos que vai tomar fôlego. Engano: está risonho, alegre, a respiração tranquila” (RAMOS, 1992a, p. 136). Façam-se, porém, duas ressalvas. O texto sugere que tal pressa seja apenas um “método” particular de criação, não motivado por negligência – ao contrário, Graciliano elogia o “observador cuidadoso” – ou por necessidade de atender uma encomenda. Ademais, a opinião sobre o livro *Pureza* é revista em ao menos um texto, já comentado por nós, “Decadência do romance brasileiro”, em que a obra é avaliada como “um salto para baixo” na produção de Lins do Rego.

²⁹⁶ Em “O romance do Nordeste”, por exemplo, embora se louve a produção-título, faz-se uma ressalva: “Estamos ainda no começo, mas um excelente começo que nos dá grande quantidade de volumes todos os anos. Nessa produção excessiva há falhas, topadas, *marcas de trabalho feito à pressa*. Naturalmente porque estamos a correr sem nos termos acostumado a andar” (RAMOS, 2013, p. 140; grifo nosso). Ver também, além de outros textos, “Os sapateiros da literatura”, que menciona a “literatura feita à pressa, abundante nestes dias de confusão” (RAMOS, 1992a, p. 183).

(RAMOS, 1992b, p. 161) – esperanças de “o livro sair bom” (RAMOS, 1992b, p. 155), supomos. A ausência de pressa ressalta não apenas que o fluxo textual, embora interrompido a espaços, alheia-se do mundo: também a escrita, ao “desintegrar” o mundo, deve “desintegrar” a si própria, executar-sofrer destruições e reconstruções, até que julgue pronta a recomposição, a emergência do novo mundo. Em “Conversa de bastidores” (RAMOS, 1992a, p. 239-242), retoma-se o caso de Viator, pseudônimo então já sucedido pela assinatura J. Guimarães Rosa e pelo lançamento de *Sagarana*. O livro é elogiado em cotejo com a versão enviada, anos antes, a um concurso literário:

[Rosa] Havia suprimido os contos mais fracos. E emendara os restantes, vagaroso, alheio aos futuros leitores e à crítica. [...] o volume de quinhentas páginas emagreceu bastante e muita consistência ganhou em longa e paciente depuração. Eliminaram-se três histórias, capinaram-se diversas coisas nocivas. As partes boas se aperfeiçoaram [...].

Graciliano atribui a *Sagarana* o retrato exato de entes predeterminados, exatidão que, diz o crítico, realça o engenho artístico do contista. Os dois elementos (documento e fatura) combinam-se na passagem abaixo, segundo a qual Rosa manifesta

admiráveis qualidades: a vigilância na observação, que o leva a não desprezar minúcias na aparência insignificantes, uma honestidade quase mórbida ao reproduzir os fatos. Já em 1938 [ano do aludido concurso] eu havia atentado nesse rigor, indicara a Prudente de Moraes [membro do júri] numerosos versos para efeito onomatopaico intercalados na prosa. Vou reencontrá-los. Lá estão, à página 25, fixando a marcha dos bois nos caminhos sertanejos, dois períodos [...] composto[s] de pentassílabos [...].

Rosa fabrica uma reprodução estranha, “quase mórbida”, que, ao considerar significativo o que parece(ria) insignificante, ultrapassa algum padrão perceptivo implicitamente apontado pelo crítico. Excerto posterior reitera o “doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores [...]”. Graciliano indica não uma simples combinação documento-fatura, mas uma parcial tensão entre os polos, como se o rigor de Rosa fosse “excessivo”, não meramente ajustado a um propósito reprodutor.

A arte de Rosa é terrivelmente difícil. Esse antimodernista repele o improvisado. Com imenso esforço escolhe palavras simples e nos dá impressão de vida numa nesga de caatinga, num gesto de caboclo, [n]uma conversa cheia de provérbios matutos. O seu diálogo é rebuscadamente natural [...].

No “doloroso interesse”, no “imenso esforço”, no “rebuscamento natural”, Graciliano sugere perceber – e reativar, no ato de leitura – o processo em que o real é desintegrado-reconstruído: a minuciosa “vigilância na observação” faz com que a própria vigilância – em seus procedimentos de selecionar (“palavras”, uma “nesga”, um “gesto” etc.) e remanejar – seja observada. O comentador descreve, portanto, uma depuração transcorrida tanto entre as duas versões de *Sagarana* quanto entre os “fatos” e a atividade escritural. Após aprovar o modo como Rosa exhibe animais, o comentador conjectura: “Talvez o hábito de examinar essas criaturas haja aconselhado o meu amigo a trabalhar com lentidão bovina”.

Um rigor excessivo, por assim dizer, é configurado também em “O estranho Portinari” (RAMOS, 2013, p. 226-228). Na crônica, Candido Portinari vinha retratando Graciliano e retoma essa tarefa. O primeiro, apesar de acompanhado do segundo, parece recolher-se no decorrer de uma “conversa meio monologada, que longos silêncios interrompiam”. A composição susta-se, mas o retratista permanece, de certa maneira, recolhido: “examinou-a, virou-a, mediu-a, murmurando frases soltas [...]”. O retratado julga concluída a obra, mas depois informa: “Tive de lá [ao ateliê] voltar”, frase que denota estar Portinari ainda insatisfeito. Em seguida, o texto comenta uma tela visível a partir do local em que Graciliano posava. “Tinham-me aparecido fotografias desse quadro um ano antes, no jornal. Estava então findo, mas a composição continuava”. A obra passara por “numerosas transformações”, “devastações e renascimentos”, “excessivos retoques”. “Acho que está acabada”, diz Portinari, quando o escritor o interroga a respeito de certa personagem da tela. Em nova visita ao pintor, porém, Graciliano reencontra alterada a mesma personagem.

Os dois casos (de Graciliano sendo retratado e do quadro avistado pelo escritor) precedem e, em alguma medida, municiam comentários gerais ao modo de trabalhar exercido por Portinari, modo que sobressai “nestes infelizes dias de logro e charlatanismo, de poemas feitos em cinco minutos”.

Homem estranho, Portinari, homem de enorme exigência com a sua criação, indiferente ao gosto dos outros, capaz de gastar anos enriquecendo uma tela, descobrindo hoje um pormenor razoável, suprimindo-o amanhã, severo, impiedoso. Dessa produção contínua e contínua destruição ficou o essencial, o que lhe pareceu essencial. [...] o trabalhador honesto continua a aperfeiçoar seus meios de expressão, alheio às coisas que não lhe impressionem o olho agudo. Tudo

sacrifica à ocupação que o domina, o tiraniza. Só assim poderá realizar obras que não lhe desagradem. Porque o seu público é ele mesmo.

O referido “aperfeiçoamento” parece apenas presumido por Graciliano, pois este não expõe os critérios adotados por Portinari nem qualquer outro critério; o escritor é surpreendido e, até, contrariado pelo pintor, quando o segundo decide continuar o retrato – “Tive de lá voltar” – e modifica a personagem do quadro visto pelo retratado.²⁹⁷ Aliás, o próprio pintor talvez se surpreenda com essas decisões. O cronista menciona o “razoável”, o “essencial”, mas não explica quais seriam as razões de Portinari. Ademais, razoabilidade e essencialidade mostram-se variáveis, problemáticas, o que a seguinte modulação sugere reconhecer: “o que lhe pareceu essencial”. Atribui-se a Portinari a “enorme exigência”, mas tal atribuição é, implicitamente, relativizada, pois ele efetua uma “ocupação que o domina, o tiraniza”. É como se o rigor artístico fosse imposto pelo artista e, ao mesmo tempo, se impusesse a este: o fluxo criativo alheia-se do mundo (inclusive, do “gosto dos outros”) e, mais ou menos, do próprio criador; ou este alheia-se de si mesmo, na medida em que o “si mesmo” seja parte do mundo – deve-se, portanto, matizar a afirmação de que o “público é ele mesmo”.

Quanto a Portinari – e, possivelmente, a Rosa –, o elogio feito por Graciliano parece dirigido menos a atos particulares (cujas motivações não se esclarecem) e mais ao fato de o pintor entregar-se à criação. Assim como Rosa, o pintor tematiza o mundo, permite que dados específicos sejam reconhecidos como tema de sua obra, sem que esta se subordine a uma instrução ou, de forma mais ampla, a uma realidade contextuais. Portinari desconsidera os “outros” – similarmente a Rosa, “alheio aos futuros leitores e à crítica” –, no que, inferimos, se arrisca a desagradar o mercado. Em relação a este aspecto, é significativo que o pintor e o contista não sejam associados a precariedades vividas pelos romancistas de 30. Os dois artistas podem, parece, adiar indefinidamente o término de uma composição, inclusive revogar um término – “Estava então findo, mas a composição continuava”.

²⁹⁷ Graciliano apresenta um suposto esclarecimento para a mudança feita na tela: “Com certeza essa luz [que o escritor percebeu na personagem do quadro e, posteriormente, julgou desfeita] destoava do conjunto”. A explicação, porém, além de não justificar por que o elemento “destoava”, não elude o hiato existente entre 1) Graciliano aprovar a referida “luz” e Portinari achar que a personagem “está acabada”; e 2) a personagem modificar-se. Além disso, nada indica que Portinari, tendo divergido do escritor quanto às duas obras comentadas na crônica e sendo “indiferente ao gosto dos outros”, concordaria com o modo como Graciliano descreve a personagem (isto é, como dotada de “luz” e, depois, desprovida desta).

A relativa autonomia do processo criativo – isto é, a ideia de que este implica (ou deve implicar) um “recuo”, no qual desintegrações e (re)construções não são determinadas pelo mundo – remete-nos aos emperros de improdutividade citados na seção 4.2. Os textos que enunciam tais travamentos não os justificam; e, agora podemos aduzir, Graciliano nem poderia fazê-lo, pois inexistente dado que cause o que emerge (ou deixa de emergir) na criação – embora esta possa ter seu rumo pressionado e, ao menos parcialmente, canalizado (controlado) pela encomenda. Comentemos, ainda, outro texto que parece apresentar a relação entre tal autonomia e a ausência de pressa. O “Discurso à célula Teodoro Dreiser I”, após os excertos já transcritos na presente seção, queixa-se de que “os nossos camaradas” do PCB “consideram o nosso trabalho fácil em demasia” (RAMOS, 2013, p. 280). Julgamos possível que esta passagem – embora o texto tenha anunciado que falaria, especificamente, da ficção – refira o trabalho de escrever em geral, assim como o trecho abaixo:

De fato algumas criaturas gostam de encher papel sem muita reflexão. Fabricaram aí numa semana um romance, que naturalmente não circulou. Certo poeta se vangloriava de ter composto vinte e cinco poemas de assentada. Em oposição a essas aves de voo assombroso, há os ruminantes, que pezunham com paciência no terreno, hesitam na escolha dos caminhos, andam ronzeiros. Seria bem difícil prescrever tarefas a esses viventes (RAMO, 2013, p. 281).

Após essas palavras, Graciliano reputa aos escritores alguns problemas que talvez integrem a explicação de por que seria “bem difícil prescrever tarefas”. De todo modo, esta dificuldade associa-se, aparentemente, a certa maneira de escrever, cujo andamento, vagaroso, não conta com um itinerário predefinido. A imagem dos “ruminantes” coaduna-se com a “lentidão bovina” apontada em Rosa.

Como mostramos ao longo deste capítulo, Graciliano usa a ideia de “observação” para denotar o “material” manejado no recuo escritural. Na reduzida extensão do recuo – espinhaço curvo, nariz encostado à mesa, pijama e chinelos etc. –, deve caber o observado. Nessa operação, este é, de algum modo, condensado, recortado num outro “plano”, tem desconstruída a extensão social-geográfica. Graciliano parece propor que, na fase da observação (pré-recuo), um escritor alargue-se social e geograficamente, ou que faça a literatura executar igual tipo de alargamento e que, assim, acrescente espaços ao universo do tematizável. O alargamento, o espaço que foi

ou pode ser observado (estudado, pesquisado), pode delimitar-se de forma mais ou menos precisa.

Uma delimitação consta, por exemplo, de um trecho já transcrito de “Decadência do romance brasileiro”: o chamado “romance nordestino” mostrou “os mocambos, os sobradões onde se alojavam trabalhadores e vagabundos, as cadeias sujas, as bagaceiras e os canaviais, as fábricas, os saveiros, a escola da vila” (RAMOS, 2013, p. 266). Listas semelhantes, vinculadas à mesma produção romanesca, aparecem noutros textos, como em citada passagem de “O romance de Jorge Amado”: “Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe” (RAMOS, 1992a, p. 90). O texto expõe, ainda, uma demarcação mais estrita, ao comentar certo livro: “[Amado] Conheceu, há alguns anos, um casarão de três andares na Ladeira do Pelourinho, Bahia, e resolveu apresentar-nos os hóspedes que lá encontrou [...]” (RAMOS, 1992a, p. 90). Graciliano considera que a convocação a uma expansão social-geográfica – a uma espécie de desbravamento da “sociedade que se decompõe” – é um traço geral do romance de 30, no qual ela seria atendida – embora em alguns textos haja ressalvas quanto a esse atendimento (por exemplo, no já comentado “O fator econômico no romance brasileiro”).

No *corpus* analisado nesta tese, o observado – seja ou não apontado por Graciliano como incorporado a uma obra escrita particular – apresenta várias figuras. Pode compor-se de fatos singulares, irrepetíveis, como em “Porão” (RAMOS, 1992a, p. 94-96), texto que comenta uma narrativa homônima escrita por Newton Freitas, caracterizada por Graciliano como verídica. O crítico diz poder “atestar as misérias, as infâmias que aqui se praticaram em 1936”, entre as quais inclui os acontecimentos vividos e lembrados por Freitas – o trecho alude a encarceramentos realizados pelo governo Vargas e tematizados em *Memórias do cárcere*.²⁹⁸ Aos eventos singulares, Graciliano mistura hábitos e tipos indicados como (ainda) atuais; conta, por exemplo, que “o tratamento que dispensam [isto é, o governo dispensa] aos malandros e aos vagabundos foi apresentado sem disfarce aos intelectuais, que durante um ano se confundiram com vagabundos e malandros [...]”.

Não se pode, a rigor, determinar uma singularidade sem se recorrer a uma demarcação genérica, ou antes, sem que o singular e o genérico componham uma

²⁹⁸ Freitas recupera “apenas os sucessos de dois dias”, segundo o crítico. Este recorda fatos que percebe ausentes do texto de Freitas e que se assemelham a elementos de *Memórias do cárcere*. Por exemplo: “Um dia, na véspera da minha saída [da Colônia Correccional de Dois Rios], vi um funcionário importante daquele monturo admirar-se por lhe remeterem indivíduos que escrevem”.

pressuposição recíproca.²⁹⁹ Aliás, a ideia do recuo escritural implica que um dado singular seja “dessingularizado” – apesar de, em certa perspectiva, também ser “ressingularizado”, ou ao menos “ressingularizável” –, desdobrado em objeto do ato de escrever. Graciliano nota uma identidade entre a narrativa elogiada e o passado para o qual esta se volta: “Não há exagero nenhum na história que Newton Freitas nos conta”. Não obstante a (suposta) veracidade, o comentador ressalta o tratamento pelo qual passou o “material” vivido. Por um lado, aponta-se uma escolha entre possibilidades textuais inconciliáveis: Freitas poderia ter composto “um dramalhão reforçado, com muita metáfora e muito adjetivo comprido”, mas usou “linguagem simples”, “a expressão justa que produz emoção e convence”. Por outro lado, avalia-se que a narrativa mostra apenas “a parte externa” das personagens: “Estão atordoadas, evidentemente, não podem pensar direito, mas teria sido bom que os acontecimentos se apresentassem refletidos naqueles espíritos torturados”. Graciliano conjectura sobre o motivo do defeito: “Talvez isto se explique por ele [Freitas] ter querido ser honesto demais. Como as suas personagens são reais, é possível que tenha receado enganar-se olhando-as por dentro”. Freitas deveria ter sido menos “honesto”, ou, podemos reformular, mais imaginativo, (re)criador; ao retratar uma espacialidade atordoante, deveria ter aproveitado mais o fato de estar longe desta, de conseguir “pensar direito”, de o manejo escritural desintegrá-la e (re)observá-la.

A realidade observada pode compor-se de padrões, constâncias, definíveis como tipos, essências, identidades, hábitos, modos de ser ou outras noções. Em certo sentido – como destacamos no parágrafo precedente –, o real sempre se determina dessa maneira, mas tal configuração pode, de um modo ou outro, ser tensionada – como em “Porão”, que pretende referir dados singulares – ou, ao contrário, ressaltada, priorizada. É frequente que Graciliano, ao mapear o observado do qual uma operação escritural dispõe ou pode dispor, considere que tal “material” (pre)divide-se em categorias mais ou menos gerais, dotadas de conotações variadas, não necessariamente explicitadas pelo autor. Tal cartografia realça-se em listas como as citadas mais acima, que especificam classes nomeadas como “mocambo”, “fábrica”, “subúrbio”, “engenho” etc. A crônica “Norte e sul”, por exemplo, informa que os “autores nordestinos” reúnem “facas de

²⁹⁹ Entre outras possíveis considerações teóricas, retomemos um elemento do capítulo 3 da presente tese: como mostra Cornelius Castoriadis (2005), uma designação, embora sempre possa ser inatualizada, relativizada – em um processo de (re)criação singular –, implica que o designado – seja ou não qualificado como singular – se desdobre em gênero de si próprio.

ponta”, “chapéus de couro”, “religião negra”, o “cangaço”, “bairros operários” e outros itens (RAMOS, 1992a, p. 131).

Vimos que o crítico, em diversos textos, baseia-se em padrões extratextuais para julgar representações literárias: estas são aprovadas ou reprovadas, a depender de serem ou não (ou de serem mais ou menos) condizentes com – ou seja, reprodutoras de – tais padrões. No texto “O romance das tuberculosas”, a categoria “escritor” serve a que se rejeite um personagem de *Floradas na Serra*, romance de Diná Silveira de Queirós: “muitas vezes fechei o volume, indignado com o colega absurdo que não encontrei no jornal, na revista, na livraria, no café” (RAMOS, 1992a, p. 158). Já em “Professores improvisados”, Graciliano, ao validar o modo como descreve o hábito de um professor, apoia-se em certo padrão extratextual: “O meu conto será aceito sem dificuldade, porque, se não é rigorosamente verdadeiro, é pelo menos verossímil. Realmente esse professor [...] não é daqui nem dali: é de quase todas as cidades do interior” (RAMOS, 1992g, p. 133). Em “Jorge Amado”, o escritor-título é elogiado por gerar, segundo Graciliano, desenvolvimentos escriturais identificados com padrões extratextuais:

A sua galeria de tipos, já bem vasta, cada vez mais se enriquece com figuras que ele vai arrancar à vida no Recôncavo e no interior da Bahia. São criaturas admiráveis, definitivamente incorporadas ao nosso minguado patrimônio literário, pretos e mulatos habitantes dos morros e dos saveiros [...] (RAMOS, 2013, p. 156).

Em seguida, essas e outras criaturas-tipo, retomadas com o termo “mestiços”, agrupam-se na categoria do “brasileiro”: “Os mestiços de Jorge Amado não são bons nem maus, ou antes são as duas coisas ao mesmo tempo – e por isso confundem-se com os brasileiros de carne e osso, que são assim mesmo [...]” (RAMOS, 2013, p. 156). Os “brasileiros” parecem reiterados em trecho posterior, embora não se precise a abrangência do “nós”: “O mundo que Jorge Amado nos revela é tão nosso que nos espanta. Vivemos nele [...]” (RAMOS, 2013, p. 157). A ideia de um familiar espantoso coaduna-se com a opinião, presente nesse e noutros textos de Graciliano, de que a produção romanesca surgida nos anos de 1930 contribui para revelar a “nós” mesmos “nossa” realidade nacional, que estava meio oculta, era ignorada pela criação literária.

Portanto, Amado transpõe para suas páginas algumas realidades, constitui uma perfeita unidade entre o escrito e o real-observado. No entanto, os dados, “arrancados” de uma situação inicial, “incorporam-se” à literatura; os personagens, apesar de se

“confundirem” com os brasileiros, são “de Jorge Amado”. Esse e outros textos de Graciliano não eliminam a dualidade entre o mundo e a construção escritural, mas, ao afirmarem uma unidade, avaliam que o “excesso” textual funda-se numa preexistência.

Por outro lado, pensamos que o “excesso” se realça e se transforma, quando o observado abrange, paradoxalmente, um não-observado, seja um dado desconhecido ou um desenvolvimento virtual que, embora confirme um suposto modelo, não se identifica inteiramente com este. Tais figuras do observado surgem em textos nos quais Graciliano aponta para espécies de “suplementação” escritural, as quais, ao retratarem com exatidão um observado, contribuem para este 1) ter preenchidas algumas lacunas e, pois, ter (re)conformada sua própria preexistência; ou 2) assumir uma imaginária – não necessariamente realizável – evolução.

No caso 1, um escritor pretende iluminar dados que não consegue observar. Retomemos a carta em que Graciliano anuncia ter composto “um conto sobre a morte duma cachorra”: “procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás” (RAMOS, 1992b, p. 201). A tentativa de “adivinhar” tem sua dificuldade salientada em trecho posterior, segundo o qual o conto faz parte de uma série de histórias articuladas com “indivíduos parados”:

Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos [...]. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro (RAMOS, 1992b, p. 201-202).

Duvida-se da existência de “alma em cachorro”, mas depois a interrogação parece tornar-se secundária: admite-se que a cachorra e os demais personagens têm “interior”, espaço ocupado, ao menos parcialmente, pelo que os sentidos corporais captam do “mundo exterior”. Graciliano observa uma realidade feita de “interior” e de “exterior”, mas conhece apenas a segunda parte, ou certos componentes desta. Ele maneja alguns dados e, assim, preenche, acessa, a porção desconhecida – mesmo que tal preenchimento seja qualificado como uma “tentativa”. Uma “suplementação” semelhante surge como virtual em “Porão”. Seria Freitas “realmente” capaz – no cárcere e/ou ao redigir a narrativa analisada por Graciliano – de observar o “interior” dos companheiros de prisão? O comentador não responde a pergunta, mas, de todo

modo, sugere que tal observação não poderia ser tão “honestá”, tão “objetiva”,³⁰⁰ quanto aquela dirigida ao “exterior”.

No que concerne ao caso 2 de “suplementação” ao observado, um exemplo é o diálogo “rebuscadamente natural” atribuído a Guimarães Rosa: segundo Graciliano, o “imenso esforço” do contista produz uma natureza paradoxal, na qual o (suposto) natural se modifica quando, sem ser abandonado – ao contrário, sendo rigorosamente observado-representado –, é “rebuscadamente” ultrapassado. Outro exemplo encontra-se em “Justificação de voto” (RAMOS, 1992a, p. 143-147), texto que comenta um conto de José Carlos Borges. Graciliano avalia que o contista, tendo escolhido como personagem um “bom tipo”, tece cartas que este “faria se soubesse escrever”. O conto revela seu tipo-modelo – além de dados correlatos, partícipes do padrão “vida no interior” –, efetua “uma aparência de naturalidade”, mas permite notar o que Graciliano chama “artifício”: “Certamente houve paciência e demora na composição. Descrevendo-nos uma alma simples, vulgar, que se apresenta em cartas, o autor correu o risco de tornar-se vulgar também. Escapando a isso, mostra-se um técnico”. De acordo com o crítico, portanto, as cartas e a missivista incapaz de redigi-las formam uma unidade resultante de uma visível-oculta cisão, isto é, de uma cisão tão bem construída – um ato escritural tão cuidadosamente desintegrador – que consegue reunificar o (que permanece) cindido.

Graciliano considera que o atual-observado serve – e deve servir, de modo a que uma obra manifeste o real – de parâmetro para a prática do que chamamos “suplementação”. Entretanto, no recuo escritural, como acima caracterizado, todo observado decompõe-se em lacunas atuais e desenvolvimentos virtuais. No rol dos pedaços de mundo selecionados em/por um recuo, pode-se considerar haver lacunas pertencentes ao (e extraídas do) próprio dado (a exemplo do “interior” de Baleia); por outro lado, como quer que se qualifiquem os pedaços, emergem lacunas constituintes da (e constituídas na) suspensão escritural, os elementos precisam ser (re)dispostos, rearticulados, ganhar mundo. Nesta espacialização, o “natural” – o que um contexto aceita como natural, isto é, o campo referencial (em termos iserianos) – é deslocado de seu funcionamento regular-regulador, *aparece* como “natural”, passível de ser usado para que se crie uma “aparência de naturalidade” ou para outros efeitos.

³⁰⁰ “Tenda da multidão que nos descreve uma visão puramente objetiva, Newton esgotou o assunto depressa [...]” (RAMOS, 1992a, p. 96).

Ao ser escolhida como material de escrita, uma língua “natural” – a “língua comum do lugar”, se retomarmos expressão de “Desafio” (RAMOS, 1992g, p. 69)³⁰¹ – também se muda para a “extranatureza” da desintegração. Tal matéria, ao se (re)construir textualmente, poderia soar natural, segundo sugere uma carta já citada, na qual Graciliano diz que Heloísa, se for escrever um livro, deve fazer certa personagem “falar como toda a gente”, falar “como as outras pessoas” (RAMOS, 1992b, p. 161). Já noutra carta, ao filho Júnio Ramos, o autor relata ter discursado numa praça do Rio de Janeiro: “Resolvi não fazer ao público nenhuma concessão: escrevi na minha prosa ordinária, que, se não é natural, pois a linguagem escrita não pode ser natural, me parece compreensível” (RAMOS, 1992b, p. 206).³⁰² Possa ou não “ser natural”, a escrita (particularmente, a literatura) deveria abrir-se a – mais que isso, ir em busca de – maneiras de falar percebidas como habituais.

Tal expansão linguística, indicada por Graciliano como uma face – correlata ao alargamento temático – da propugnada renovação literária, foi esboçada nas seções 4.1 e 4.2. Por exemplo, citamos “O romance de Jorge Amado”, texto segundo o qual alguns escritores, tendo “a coragem de falar errado, como toda a gente”, vão ao encontro de pobreza que lhes são estranhas (RAMOS, 1992a, p. 90). Posteriormente, a fabricação escritural articula uma espécie de reaproximação, que conforma dados apreendidos: “[Os autores] Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos *ii*” (RAMOS, 1992a, p. 90). O trecho sugere que alguns predeterminados são transpostos para os escritos, mas também percebe virtualidades divergentes, uma das quais é efetuada na mediação escritural. Logo em seguida, destaca-se Jorge Amado como “um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos” (RAMOS, 1992a, p. 90). Ainda que realidades (“gritos, pragas, palavrões”) imponham-se, ao que parece, por si próprias (em sua “pureza”, para revisitarmos “Decadência do romance brasileiro”) ao observador-ouvinte, o artigo ressalta a “coragem” – a criatividade – da observação que, após ultrapassar “o asfalto e o café”, continua a exceder o convencional. Sublinha-se um confronto entre maneiras de “observar”, de definir o mundo; mais especificamente, um

³⁰¹ O texto “Desafio” foi comentado na seção 4.1.

³⁰² O discurso foi incluído em *Garranchos*, com o título “A tarefa principal: Constituinte!” (ver RAMOS, 2013, p. 235-240).

mundo convencional é superado. Ao ativar-conceber potências constituintes do contexto sócio-histórico, a superação define-se em relação com o que é desatualizado.

Em cartas a Benjamín de Garay e a Heloísa, Graciliano informa empregar, em *S. Bernardo*, expressões verbo-orais típicas do Nordeste. Estas, diz a Garay, “não figuram na língua dos livros” e “aqui no Sul [o autor residia no Rio de Janeiro] ninguém entende” (RAMOS, 2008, pp. 23 e 57, respectivamente). O remetente oferece-se para elucidar as palavras e frases que forem estranhas ao argentino: “lhe enviarei as formas correspondentes neste horrível português que infelizmente ainda usamos” (RAMOS, 2008, p. 23). Em nova carta, Graciliano retoma a proposta, após mencionar que, a pedido de Garay, o romance seria vertido por outro tradutor, Raúl Navarro: “Estou pronto a facilitar o trabalho de Navarro, passando para o português todas as expressões nordestinas que ele desconheça” (RAMOS, 2008, p. 71). Em missiva a Heloísa, o autor descreve um processo tradutório que poderia parecer inverso ao ofertado a Garay:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que aparece nos livros de gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. [...] O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem (RAMOS, 1992b, p. 134-135).

Na remessa a Garay, quem seria o “nós” que “usamos” o português? Ou seja, este seria comum a quem? A “língua dos livros” seria o português? Qual ou quais línguas seriam entendidas “no Sul”? Na carta a Heloísa, o processo tradutório *poderia* parecer inverso, mas ele não envolve elementos idênticos aos remetidos ao argentino. Também se cita o português, mas não se precisa o âmbito do “brasileiro de matuto”, aparentemente não restrito ao Nordeste, região não explicitamente citada na mensagem a Heloísa. Na missiva a esta, tal “brasileiro” contrasta-se não apenas com o português, mas também com um brasileiro da “gente da cidade”, gente “do asfalto e dos cafés” (metonímia semelhante à presente em “O romance de Jorge Amado”). As cartas indicam que Graciliano transita por diversas línguas, ou, ao menos, entre o português e

modos “brasileiros” de este ser extrapolado – modos que dificilmente se unificariam numa “língua nacional”, mencionada com provável ironia.

Portanto, a correspondência com Garay e Heloísa, datada de diferentes anos da década de 1930, problematiza a ideia de que haja um modo de falar “como toda a gente”. Ademais, ainda que este modo existisse, ele não poderia ser simplesmente replicado no texto escrito, como indica a configuração atribuída por Graciliano ao que temos referido como recuo escritural, no qual se cumpre uma singular destruição-reconstrução. Na missiva à esposa, o remetente, apesar de qualificar como “encrencado” o “brasileiro de matuto”, sugere ser este meramente transposto para o romance: “andei a procurar muitas locuções que *vou passando para o papel*”. Tal sugestão, porém, discrepa de um excerto de “Um romancista do Nordeste” (texto inicialmente publicado em 1934), segundo o qual Lins do Rego, na obra *Doidinho*, conseguiu

tornar-se interessante servindo-se desta pobre língua do Nordeste, língua bronca, incerta, de vocabulário mingüado. [...] Notem que o matuto fala pouco diante de pessoas sabidas. Quando o obrigam a falar, recorre aos gestos, usa circunlóquios – e o discurso é charada. Uma só expressão, variando com o tom da cantiga que é a conversa ordinária do tabaréu, tem significações que nos atrapalham. Dialeto horrível para a linguagem escrita (RAMOS, 2013, p. 136).

A afirmação de um “vocabulário mingüado” diverge das “muitas locuções”, da “quantidade enorme de expressões inéditas”. Além disso, Graciliano permite pensar que aquela tradução português/“brasileiro de matuto” implicou que este tipo de brasileiro fosse dificilmente “traduzido” para a escrita. Em certo sentido, as expressões atribuídas ao Nordeste – articuladas em variadas e incertas enunciações cantadas – continuariam ausentes de alguma “língua dos livros”.

4.3.1 Descontroles da observação e da prática escritural

Como mostramos em comentários apresentados acima, Graciliano considera, às vezes, que o observado independe de alguma observação para ser determinado. Então, a observação apenas apreende determinações prévias; ou melhor, apreende-as se não for deformadora. A ideia de “deformação” explicita-se em vários textos do autor. Em “Prestes” (RAMOS, 2013, p. 300-304), por exemplo, supõe-se retratar Luís Carlos Prestes tal como é, livre de “lentes deformadoras” que o agigantam e, pois, o afastam do

“tamanho natural”: “o que nos atrai nele é a parte humana, de ordinário deixada na sombra”. O mesmo entendimento sobre o observado surge em “O Partido Comunista e a criação literária”, texto que, ao enunciar a possibilidade de a criação literária ser veraz, parece eliminar a própria existência do processo criador: “para expormos as misérias desta sociedade meio decomposta não precisamos de longo esforço nem talento extraordinário: abrimos os olhos e ouvidos, jogamos no papel honestamente os fatos” (RAMOS, 2013, p. 260).

No entanto, alguns textos tensionam tal maneira de considerar o observado, ao matizarem a noção de “verdade”. Em “O fator econômico no romance brasileiro”, lê-se: “o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas” (RAMOS, 1992a, p. 252). Graciliano não esclarece o que seriam a “grande” e a “pequena” verdades. Uma possível explicação surge no “Discurso à célula Teodoro Dreiser I”, a respeito do qual dissemos, anteriormente, que a ideia de ser “necessário conhecermos e sentirmos a matéria de que nos ocupamos” é questionável em cotejo com outra passagem do discurso. Esta, transcrita a seguir (a partir de uma frase que já citamos), configura o observado como constituído, necessariamente, num processamento “subjetivo”, “interno” à observação:

Houve uma desintegração [refere-se ao “ato da criação artística”, como indicamos acima]. E até se nos ocupamos de nós mesmos, se fazemos autobiografia, desdobramo-nos, somos, por assim dizer, o nosso próprio objeto. Afinal isto sempre ocorre, pois o mundo exterior não nos surge diretamente, e, observando-o, o que em última análise fazemos é examinar-nos. Cairemos então no idealismo? Não cairemos: naturalmente a coisa externa preexiste, para nós, e a interna é apenas um reflexo dela, imagem com certeza deformada. Evitamos as deformações voluntárias. Contudo, por muito realistas que sejamos, não temos a pretensão de apanhar a realidade pura. Dela sabemos o que os nossos nervos transmitem, mas como a experiência alheia não nos desmente, apossamo-nos de uma pequenina verdade relativa, verdade contingente e humana [...] (RAMOS, 2013, p. 279).

Esse texto parece apontar cinco modalidades, ou camadas, da “matéria”: 1) a matéria “externa”, “realidade pura” (classificável como “grande verdade”), preexistente à observação; 2) a “interna”, observada, reflexo da “externa”; 3) a “pequenina verdade relativa”, formada quando a segunda camada passa, socialmente, por uma confirmação (ao menos, uma não contradição) “alheia”; 4) a matéria “desintegrada”, usada pelo ato de escrever; e 5) a matéria recomposta, atirada no papel (ou noutro suporte), no qual ela deve “mexer-se direito”. A última camada teria origem na primeira e, supomos,

comporia um tipo desta, já que seria observável como “externa”. A desintegração cumprida na quarta camada parece propor-se como extensão do processamento executado na segunda: em ambas as camadas, o “mundo exterior” é desfeito e, pois, torna-se um modo de “nós”, “em última análise”, sermos “nosso próprio objeto”.

No entanto, o desdobramento de “nós” em “objeto” problematiza a separação entre “externo” e “interno”: todo observado – mesmo a imagem “interna” – seria necessariamente “externo”, ainda que se pudesse falar em diferentes “externalidades”. O “interno” seria um ponto cego da observação, estaria sempre “por trás” desta, escapando a alguma tentativa de captá-lo e provocando uma cadeia potencialmente infinita de deformações. Porém, se toda observação fosse deformada, como se poderia atestar a deformação, se não se acessaria um parâmetro ao qual esta seria confrontável? Por outro lado, mesmo se desconsiderarmos o desdobramento de “nós” – isto é, se, ao “examinar-nos”, o examinado e a instância examinadora forem definidas como uma só e mesma coisa “interna”, separada do espaço “externo” –, parece-nos injustificável o surgimento da “verdade relativa”, pois esta não pode senão reiterar a imagem “interna”, já que a “experiência alheia” – seja por participar do “mundo exterior” (ela se deformaria ao ser apreendida), seja por não se poder exteriorizar (ela seria interna a outrem) – é inalcançável.

Também de maneira problemática, uma carta datada de 1926, endereçada a J. Pinto da Mota Lima Filho, salienta mais o “subjetivo” e põe em questão a possibilidade do que se poderia designar “verdade relativa”:

Que valor tem um fato? Que resta dele além das sensações que nos deixa? Quanta coisa há que não podemos perceber! E as que apreendemos com certeza não são como as sentimos. Tenho observado que o nosso caboclo não percebe as cores. Um sujeito sabido quis um dia demonstrar-me que o matuto distingue as cores como toda a gente e apenas se engana nos nomes delas, o que é absurdo, porque não é possível que não possa gravar seis ou oito palavras uma criatura que ordinariamente dispõe de um vocabulário de duas ou três mil. Um dia destes, no banho, diverti-me em atirar à bica punhados de folhas. Depois ia vê-las cair, mas, por mais que fizesse, por mais que fixasse a vista, apenas via atravessar a corrente uma faixa verde. Ora, se o sentido que eu tenho mais perfeito assim me engana, que valor posso dar ao que ouço, ao que pego, ao que os outros me dizem que viram? (RAMOS, 1992b, p. 82).

Indicam-se a ocorrência de deformações e, no que respeita a uma indefinida soma de objetos (“Quanta coisa há”), uma total impercepção – isto é, percebe-se a

imperceptível existência de algumas coisas. Ao falar sobre o “nosso caboclo”, Graciliano aponta um caso de impercepção – uma espécie de cegueira concernente a cores – que atinge apenas parte dos agentes perceptivos. O autor ignora uma contradição manifesta nessas frases da carta: ele afirma ter observado fatos reais que, em sua opinião, corroboram o fato de que aquilo que observamos como “fato” não corresponde à realidade.

A mesma contradição teórico-crítica apresenta-se – igualmente ignorada – em “Um romancista do Nordeste”. O texto comenta *Doidinho*: “As coisas não nos aparecem como são (*e quem sabe lá como são as coisas?*), mas como o personagem principal as vê” (RAMOS, 2013, p. 135; grifo nosso). Na frase subsequente – bem como noutros trechos –, Graciliano pressupõe ultrapassar o olhar do protagonista e apreender em si mesmas as coisas que tal olhar deforma: “Esse personagem, sujeito inteligente e com um parafuso frouxo, transmite-nos ampliados e interessantes *os fatos mais corriqueiros*” (RAMOS, 2013, p. 135; grifo nosso). Tal personagem, segundo o crítico, transforma “o mundo exterior num universo novo” (RAMOS, 2013, p. 135). Um processamento “subjetivo” também parece caracterizar a operação escritural atribuída a Lins do Rego:

Julgo que [*Doidinho*] é um trabalho admirável. Se o escritor dispusesse de grande número de tipos que se mexessem numa cidade, é possível que não resistisse à tentação de, como tantos outros, fornecer-nos pormenores inúteis. Jogando com elementos escassos, teve de extrair quase tudo do seu interior (RAMOS, 2013, p. 134).

Quanto a “extrair quase tudo do seu interior”, este pertence aos “elementos escassos” ou a Lins do Rego? Talvez a ambas as opções, numa indiscernibilidade entre o ficcionista e a “matéria” observada-manipulada, ou entre o primeiro e o que a segunda teria de não-observado. Evidencia-se, de todo modo, que emergiu um novo mundo. É significativo, então, que o artigo ressalte a presença do que chama “imaginação”, não apenas em relação ao romancista designado, como também à arte em geral. A “escassez” de elementos com que se fabricou *Doidinho* leva Graciliano a aproximar tal obra de outras também destacadas como imaginativas:

Liliput e Brobdingnag nunca existiram e não obstante Swift pôs lá o seu Gulliver. Um urso, uma pantera, uma cobra, um tigre, vários macacos e lobos deram a Kipling, que não viveu na floresta e de homens só utilizou um, que era quase bicho, assunto para dois livros

da *Jungle*. Onde houver um ser dotado de imaginação há uma obra de arte em perspectiva (RAMOS, 2013, p. 133).

Sem avaliar que Kipling e Swift tenham sido excessivamente imaginosos – acusação feita a algumas produções escriturais, como já vimos –, o texto, ao citar tais autores e obras, afasta-se da premissa de ser necessário, na escrita literária, conhecer “a matéria de que nos ocupamos”.

Talvez duas ideias, paradoxalmente combinadas – a de que a observação executa um processamento “interno”; a de que este (ou o “observado” em que ele se manifesta) é observável e, pois, exterior (em certo sentido) à observação –, ajudem a lermos trechos segundo os quais a criação literária reproduz (ou deveria reproduzir) o “si mesmo” de quem a compõe. Em carta destinada em 1949 à irmã Marili Ramos (RAMOS, 1992b, p. 212-213), por exemplo, Graciliano atribui defeitos a um conto redigido por Marili e aconselha sobre o modo como se deveria escrever literatura:

Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples [a personagem que dá título ao conto, “Mariana”], 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 teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? [...] Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma.

A considerar o que a carta diz, como pode Graciliano reconhecer o que se passa na alma de uma “menina habituada aos romances e ao colégio”? Seria ele capaz de assumir diversas “carnes”, isto é, diversas identidades? Ou Marili e ele pertenceriam à mesma “classe” e, por isso, teriam uma só “carne”? Esta hipótese torna irrelevante a menção ao fato de Marili ser – ou ter sido – “menina”. Porém, é duvidoso que, segundo a carta, a “nossa vida” – ou, particularmente, a vida da destinatária – se reduza a uma ou outra “classe” (aliás, não se precisa o que definiria a “classe”). Se Marili, sem ser mera representante “classista”, pode e deve observar e retratar a si mesma – a seus “caracteres individuais”, para usarmos expressão de outro texto (RAMOS 1992a, p. 93) –, como

alguém que não Marili poderia avaliar se tal retrato se teria cumprido? Sublinhemos que o crítico, embora indique algo inverossímil – Mariana não poderia, dadas algumas condições em que vive, exibir certas “complicações interiores” –, não preconiza uma mera verossimilhança, e sim uma total veracidade que, a rigor, somente Marili seria apta a perceber. Ou melhor, todo texto que fosse, nesses termos, bem-sucedido só o seria para seu próprio autor. Ou devemos pensar que tal êxito seria inferível pelo leitor, desde que este julgasse um texto como verossímil? Então, a verossimilhança atestaria a veracidade, embora esta, em si mesma, fosse inacessível à leitura.

Existe, ainda, outro aspecto em que a proposta feita por Graciliano é problemática. A afirmação de que arte “é sangue, é carne” reforça a ideia de uma perfeita unidade entre a escrita e o modelo real, mas a metafóricidade do referido predicado permite notar que uma obra artística – e, especificamente, uma escritural – não pode ser “literalmente” sangue e carne, ou não pode sê-lo do modo pelo qual um ente humano é sangue e carne. Portanto, a carta pode estimular, implicitamente, uma indagação a respeito de várias “carnalidades”, ou vitalidades, e dos processos em que certo modo de carne-vida transforma-se em outro. Não obstante sugerir essa questão, a missiva afasta ou, pelo menos, enfraquece o tema do recuo escritural e, mais amplamente, o da criação. A alegação de que a “sinceridade” compensa a eventual falta de “técnica” – alegação ambígua, pois se assevera que a “técnica é necessária” – remete-nos a “O Partido Comunista e a criação literária”, texto segundo o qual se pode simplesmente jogar “no papel honestamente os fatos”.

Ao professar que o artista se atenha a observar sua própria “classe” – mais exatamente, que espelhe a si mesmo –, Graciliano diverge não apenas da diversidade temática produzida em seus romances e contos, mas também de textos que examinamos acima. Não faria sentido, por exemplo, que os escritores abandonassem “o asfalto e o café”, espaços familiares, e fossem “estudar o subúrbio, a fábrica” etc. (RAMOS, 1992a, p. 90). Tampouco seria recomendável que se intentasse “adivinhar o que se passa na alma duma cachorra” (RAMOS, 1992b, p. 201). A carta a Marili é tensionada, inclusive, por uma declaração que, prestada por Graciliano a Homero Senna e publicada no ano precedente (1948), foi transcrita no capítulo 2 desta tese. Revisitemos o trecho:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das

minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (RAMOS citado por SENNA, 1977, p. 55).

Esse “mim mesmo” não poderia – ao contrário do que se aconselha a Marili – ficar “na sua classe”, pois ele não se limita a uma só. Nas revelações de si mesmo, o autor mostra não apenas o que viveu e vive, mas também vidas virtuais, ou atuais-virtuais, que são e, em “determinadas condições”, viriam a ser. De acordo com a passagem citada, Graciliano, por um lado, é analfabeto, pois o que ele seria já existe em *Vidas secas*; por outro, ele não é analfabeto, pois, se o fosse, “*seria tal qual*” Fabiano, seria algo que se somaria à figura escrita – aliás, esta nem teria sido composta. Em *Vidas secas*, o personagem designado não é unicamente analfabeto. Pode-se deduzir que Graciliano, se não se tivesse alfabetizado, viveria uma história “tal qual” a que ele – por ser alfabetizado – articulou no romance? Por exemplo, seria acompanhado de entes “tais quais” Vitória, os dois meninos e Baleia? A julgar pelo que o ficcionista diz a Senna, o acompanhamento seria impossível, visto que – assim como os demais personagens – toda a família é o próprio Graciliano. Se quisermos concordar com o autor, devemos (tentar) extrair do romance um Fabiano que, desconectado dos demais elementos da narrativa, se distinga apenas por uma qualificação geral de “analfabeto”? Assim, Graciliano não evita ambiguidades e imprecisões, quando, implícita (na missiva a Marili) ou explicitamente (na declaração a Senna), define seus personagens – e, mais amplamente, sua escrita – como sendo ele próprio.

O recuo escritural caracteriza-se como certo modo de a imaginação levar o “si mesmo” a superar-se. Se a arte “é carne”, constitui sua própria carne, ou sua maneira de compor carne. No recuo, o mundo do escritor rearranja-se, prepara-se, assume certa postura, reduz-se para que se expanda (ou exerça uma peculiar modalidade de expansão) ao reativar o potencialmente infinito “reino das palavras” (retomamos expressão de Drummond). Em alguns textos, Graciliano, ao acreditar que o observado – fruto ou não de uma “deformação” – é transmissível para o texto, pressupõe a possibilidade de que um escritor controle plenamente o processo escritural. A crônica “As mulheres do Sr. Amando Fontes” julga que o romancista de *Rua do Siriri* construiu prostitutas demasiado comportadas:

Afirmam por aí que as personagens duma história[,] começando a mexer-se, têm vida própria e arrastam o autor, fazem coisas que ele não desejaria fazer. Refletindo, vemos que isso é uma frase sem sentido, dessas que se repetem e se acanalham na boca de toda a

gente. As personagens são talvez o autor, e se aparecem diferentes, é que o romancista, como um ator, se transforma, vira santo ou patife conforme as circunstâncias, às vezes os dois simultaneamente. O sr. Amando Fontes muda pouco e não chega a extremos, mas as suas heroínas estão mais perto da hagiografia que da crônica policial (RAMOS, 1992a, p. 113).

Aí Graciliano sugere que nada acontece em uma narrativa sem que seu autor deseje ou pudesse desejar (pois o verbo “desejar”, no excerto acima, está no futuro do pretérito). O trecho apresenta certa ambiguidade: as personagens, “se aparecem diferentes”, são o autor transformado, mas “são talvez o autor”: há dúvida quanto a se tal transformação conserva o autor. De todo modo, sugere-se que tal processo é controlado pelo escritor. O problema de Fontes seria ter exercido um controle inadequado às “circunstâncias” configuradas em seu romance, isto é, ter manejado mal a “si mesmo” e, pois, não ter executado uma autotransformação suficiente.³⁰³ No entanto, tal trecho parece contradizer o que se afirma noutra crônica de *Linhas tortas*, “Uma personagem curiosa” (RAMOS, 1992a, p. 110-111), sobre a presença, numa obra de Lúcia Miguel Pereira, de

uma personagem insignificante que no decorrer da história ganha importância [...]. É uma infeliz que surge não se sabe como e assim desaparece, mas deixa sinal de sua passagem [...]. Teria a sra. Lúcia Miguel Pereira, antes de escrever a sua novela, imaginado semelhante criatura? Creio que não imaginou. [...] Julgo impossível em trabalho de ficção o escritor prever todas as minudências. Um elemento inesperado pode entrar na ação, incorporar-se, levar o autor a lugares que ele não desejaria percorrer.

Então, no recuo, o observado obtém nova “encarnação”, o percorrido no mundo social-geográfico é recriado em outro percurso. Em reforço a essa ideia, a crônica cita um caso envolvendo José Lins do Rego, que teria contado a Graciliano “o enredo de um romance que pretendia escrever, tudo muito direito, razoável”. Ao produzir o romance, porém, Lins do Rego foi “tomando uma direção diferente da que havia projetado”; afinal, o “livro imaginado” transformou-se, de maneira imprevista, em “coisa inteiramente diversa [...]”.

³⁰³ A obra é comentada, também, em “Decadência do romance brasileiro”, texto que reforça a ideia de o romancista ter governado mal seu tema: “O meio é o bairro das prostitutas numa pequena capital do Nordeste, mas esse lugar de safadeza foi rigorosamente policiado na sintaxe e na moral” (RAMOS, 2013, p. 265).

Vimos que as noções de “significante” e “razoável” são usadas, também, em relação aos processos criativos atribuídos a Guimarães Rosa e Candido Portinari; mais exatamente, para se apontarem os modos como os dois artistas não se prendem ao que seria prescrito como “significante” ou “razoável”, ou como não consideram constantes estes critérios. A partir da forma como Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, concebem o plano de organização e desenvolvimento,³⁰⁴ entendemos que o “significante” ou o “razoável” – embora os termos não sejam explicados por Graciliano – pode designar um pressuposto unificador, uma dimensão suplementar à qual se conformaria (ou à qual se poderia pretender conformar) a operação escritural.

Em “Uma personagem curiosa” – bem como em “Conversa de bastidores” e “O estranho Portinari” –, comentam-se composições em que tal parâmetro, não ignorado ou extinguido, é ultrapassado: de súbito, uma regra dada é atravessada por linhas que ela não prevê nem explica, linhas que, sem origem nem destino (“surge não se sabe como e assim desaparece”), não instituem uma nova regra, e sim tensionam aquela pressuposta; a regra, pois, é destituída de sua função, não é reproduzida na construção da qual se torna um elemento ao lado de outros. Ao comentar a maneira como a “personagem insignificante” perturba a protagonista da obra de Lúcia Miguel Pereira, Graciliano sugere que tal espécie de redirecionamento, de evento disruptor, não se limita a todo “trabalho de ficção”: “O caminho que se vinha seguindo torce de repente e forma um cotovelo. *Não há nada mais natural*” (grifo nosso).

O fato de a operação de escrever – ao menos, a que busca resultar em um romance – fazer emergir algo inesperado enuncia-se, também, na crônica “Antônio Olavo” (RAMOS, 1992a, p. 255-257) – datada de 1950, segundo a edição de *Linhas tortas* consultada. O cronista relata que um escritor, Antônio Olavo Pereira, lhe expusera – “vagamente”, de início; depois em “minúcias”, de acordo com Graciliano – o projeto de redigir uma novela. Com o passar do tempo, em conversas com o colega, Graciliano demandou que o plano se cumprisse: “A novela, Antônio? Você tem esse diabo no interior, e não se resolve a extraí-lo?”. A interrogação sugere que o ato de escrever apenas revelaria algo preexistente. Em seguida, no entanto, tal preexistência é recusada; Graciliano informa que Antônio Olavo realizou a novela e lhe remeteu:

Enxerguei nela, sem nenhuma surpresa, várias modificações do plano primitivo. Isso vinha fortificar o que sempre afirmei: não podemos

³⁰⁴ Sobre *Mil platôs*, ver a seção 3.1, no capítulo 3.

preestabelecer um romance. Ideias imprevistas surgem na composição; circunstâncias de valor duvidoso ganham relevo, conjugam-se, mudam-se em fatos essenciais, originam circunstâncias novas, estas se reforçam, causam outras, numa extensa cadeia, e isto nos desvia da linha imaginada; a personagem, simples esboço, entra a viver no papel, cresce ou diminui, comporta-se às vezes contra os nossos desejos: os caracteres definem-se na ação.

Numa ordenação esquemática, a “linha imaginada”, o “simples esboço”, o “plano primitivo”, seria uma etapa intermediária entre a observação e a operação escritural. Porém, Graciliano aponta, necessariamente, para etapas separadas? Escrever também envolve esboçar, ou criar elementos passíveis de assumir diferentes graus de definição, podendo um grau inferior qualificar-se como esboço de outro superior: tal gradação é sugerida na sequência segundo a qual, no curso de uma composição, ideias emergentes podem apresentar “valor duvidoso”, ganhar “relevo”, conjugar-se, tornar-se “fatos essenciais” e ligar-se a “circunstâncias novas”. Apesar de tecida com termos vagos, essa sucessão é aparentemente progressiva, ainda que seja repetidamente reiniciada em determinado processo de escrita, com diversas novas “circunstâncias” sendo, a princípio, duvidosas, “desconjugadas”. Por outro lado, presumimos que um mesmo elemento possa regredir na escala ou, até, ser eliminado, pois a crônica não indica que a “extensa cadeia” seja orientada por algum critério constante; vimos outros textos de Graciliano configurarem critérios (o “significante”, o “razoável”, o “essencial”) instáveis. Ademais, as “circunstâncias”, as “ideias imprevistas” – o “elemento inesperado”, como se lê em “Uma personagem curiosa” –, são descritíveis como observados que surgem já transformados em texto, mesmo que se pretenda reconhecê-los como dados extratextuais.

Na crônica “O romance de Jorge Amado”, Graciliano diz que o escritor nomeado, com o fim de produzir um romance, “examinou de lápis na mão a casa de cômodos [apresentada na narrativa] e muniu-se de anotações [...]” (RAMOS, 1992a, p. 91). Já em “O romance do Nordeste”, diz que Rachel de Queiroz, para realizar *João Miguel*, “consumiu largo tempo examinando uma prisão da roça, registrou as palavras do cabo Salu, conversou com a Filó, viu como ela enchia o cachimbo de barro” (RAMOS, 2013, p. 140). Nesses e noutros textos que já comentamos, indicam-se observações – constituídas mediante escritas e outros procedimentos – vinculadas a alguma “linha imaginada”, a uma escrita tencionada e – no momento das observações – irrealizada. Nesse tipo de ato observador, portanto, há uma intencionalidade que não se

apresenta em observações desligadas de um projeto escritural. Graciliano julga que estas observações – as não pré-textuais, por assim dizer – são usáveis pela escrita,³⁰⁵ mas, notemos, elas não se demarcam por si mesmas como observações. Em certo sentido, a intencionalidade escritural sucede uma inobservação e intervém nesta, fazendo que o campo referencial – uma organização que, regularmente, “naturalmente”, é aceita como mundo real – se torne observável, alteração que é (re)criada também quando se efetua a escrita. Lembremos, por outro lado, que a referida intencionalidade – e, pois, a maneira como intervém no mundo – é múltipla, já que são várias (virtualmente deslimitadas) as funções que se podem atribuir à escrita. Como indicamos no presente capítulo e, em perspectiva teórica mais abrangente, no capítulo 3 desta tese, a criação escritural pode ter um propósito naturalizante, isto é, buscar (re)acomodar o mundo e, assim, gerar uma inobservação.

Enquanto etapa relativamente separada, a “linha imaginada” configura uma direção que é necessariamente abandonada (recriada) na composição textual. Em sua imprevisibilidade, o recuo escritural, ao mesmo tempo em que transcorre “fora do mundo”, parece ter uma “vitalidade” análoga à que Graciliano atribui à realidade. Por ocasião de uma homenagem que lhe foi prestada, o autor proferiu, em 1942, um discurso que faz uma espécie de autobiografia sumária,³⁰⁶ segundo a qual Graciliano, no início dos anos de 1930, foi “pescado no sertão de Alagoas” a pedido do editor Augusto Frederico Schmidt (RAMOS, 2013, p. 208). “Desde então ocorrências de vulto me atrapalharam. [...] Infelizmente não me foi possível orientar-me. Os acontecimentos forçaram-me a deslocamentos imprevistos. Julgo que se dá isso com toda a gente” (RAMOS, 2013, p. 208). A sujeição aos “acontecimentos” é reiterada em trecho posterior: “Alguém estranhou há tempo que eu não pudesse tomar uma decisão. Efetivamente não me decido, sempre as circunstâncias me compeliram, fizeram de mim uma desgraçada *marionette*” (RAMOS, 2013, p. 210). Ao tentar explicar o motivo da homenagem que lhe era votada, Graciliano diz que ela se deve à

existência de algumas figuras responsáveis pelos meus livros – Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano. Ninguém dirá que sou vaidoso referindo-me a esses três indivíduos, porque não sou Paulo Honório, não sou Luís da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por

³⁰⁵ É o que indica, entre outros textos, “O romance do Nordeste”, quando informa, por exemplo, que Gastão Cruls necessitou “estar habituado à cidade grande” para escrever certo romance ou que Jorge Amado “nasceu numa fazenda no sul da Bahia – e por isso escreveu *Cacau*” (RAMOS, 2013, p. 140).

³⁰⁶ Trata-se do “Discurso de Graciliano Ramos”, recolhido em *Garranchos* (RAMOS, 2013, p. 207-215).

exibi-los, sem deformá-los [...]. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não pudessem apresentar direito essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento. Neste caso aqui me reduzo à condição de aparelho registrador – e nisto não há mérito (RAMOS, 2013, p. 212).

Desse modo, Graciliano sugere que, ao escrever os três romances aos quais pertencem os personagens mencionados, também foi compelido por “circunstâncias”: o “aparelho registrador” teria servido às “figuras responsáveis” pelas obras. Qual a natureza de tais “figuras”? O romancista caracteriza-as como dados reais que se lhe impuseram, talvez como tipos representantes de “degraus vários da sociedade”? A hipótese é tensionada tanto pela ideia de que as “figuras” foram *animadas* por Graciliano quanto pelo fato de estas serem designadas pelos nomes ficcionais. Então, podemos pensar que os personagens, ainda que inseparáveis de realidades observadas, surgiram – de maneiras não controladas pelo autor-registrador – somente como “linha imaginada” e/ou no que temos chamado recuo (ou recolhimento) escritural.

Essa espécie de emergência parece mais nitidamente descrita em outro discurso de 1942, “Agradecimento à Sociedade Felipe D’Oliveira”, no qual, em oposição aos “donos da literatura” – redatores de “frases inúteis” –,³⁰⁷ Graciliano afirma: “É intuitivo que só devemos escrever se qualquer coisa nos vem do íntimo, qualquer coisa que nos chega sem provocação e quer sair. Pode ser que isso nos apareça uma vez, muitas vezes, e pode não aparecer nunca” (RAMOS, 2013, p. 218). A sugestão de que o ato de escrever limita-se a revelar uma preexistente “coisa” interior não exclui – como vimos em “Antônio Olavo” – a possibilidade de a escrita tomar rumos imprevistos.

No mesmo discurso, o autor define-se como um “literato fortuito”, fruto da “intervenção de numerosos acasos [...]” (RAMOS, 2013, p. 218). Noutros textos que comentamos (por exemplo, em “Aos estudantes” e “Os sapateiros da literatura”), Graciliano parece julgar que a vulnerabilidade ao acaso seja vivida, em especial, por pessoas (e, particularmente, escritores) entregues a condições econômicas precárias. Na “cadeia” articulada no recuo, todo ficcionista deveria ser “pobre”, em certo sentido. Então, parece significativo que, em “Antônio Olavo”, seja mencionado um escritor que,

³⁰⁷ Sobre o modo como os “donos da literatura” são tematizados em “Agradecimento à Sociedade Felipe D’Oliveira”, ver a nota 283. Para uma reflexão mais abrangente sobre tais personagens, ver a seção 4.2.

em contraste com o autor designado no título, buscava planejar inteiramente o que escreveria e, por conseguinte, produzia narrativas inverossímeis:

Passava meses a chocar uma história, não esquecia a mais insignificante passagem. Findo o choco, sentava-se e redigia à pressa, alheio a acidente, como se tivesse no juízo todas as vírgulas. Bem. Estava ali a razão de aquele autor nos dar bonecos puxados a cordéis, perfeitamente visíveis (RAMOS, 1992a, p. 256).

Semelhanças entre o modo como tal caso é descrito e a maneira como José Américo de Almeida é citado em carta a Heloísa³⁰⁸ sugerem que a crônica refere-se a este escritor, assim indicado em carta a Benjamín de Garay: “José Américo (este é ministro, senador, o diabo, e eu não me entendo com gente assim) [...]” (RAMOS, 2008, p. 28) – “gente assim” parece próxima ou integrada aos “donos da literatura”.

Além de processados paralela e analogamente, os imprevistos componentes do mundo e do recolhimento escritural interdeterminam-se. Em certa perspectiva, não há o que temos chamado recolhimento: o que há é (ainda) “vida”, noção que se ressignifica a cada operação escritural. Esta, se não for entendida como continente para um conteúdo preestabelecido, expande (já no projeto, na “linha imaginada”) a vida do escritor; a vida expande a si mesma no/mediante o ato de escrever. A escrita – sobretudo, os modos mais criadores de praticá-la, incluídos no que Graciliano classifica “literatura” – é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida.³⁰⁹

Em “Antônio Olavo”, Graciliano detalha diferenças existentes entre o plano pronunciado em 1938 por Antônio Olavo Pereira e o romance apresentado por este escritor em 1950. Segundo o crítico, o protagonista inicialmente planejado assemelha-se (ou assemelhava-se) a Antônio Olavo: “Urso, como o autor, bicho de patas lerdas, a buscar em muros altos saída inexistente” (RAMOS, 1992a, p. 256). Posteriormente, antes de destacar elementos da narrativa redigida, Graciliano não mais compara criatura e criador, e sim os indiferencia, como se fundidos num mesmo fluxo, numa cocriação: “O mundo em doze anos dá muitas voltas. Chagas cicatrizam, a febre cai, os jatos de sangue diminuem, espaçam-se, e por fim já nem nos lembramos deles” (RAMOS,

³⁰⁸ Na carta, Graciliano reforça o conselho – que referimos em trechos anteriores do presente capítulo – para que Heloísa redija um livro: “É desnecessário arrumar histórias complicadas demais: a gente vai escrevendo, escrevendo, entra por uma perna de pinto, pronto. Os planos cheios de combinações dão em resultado livros como os do José Américo. Este homem passa meses matutando, chocando um romance. Quando se levanta do choco, dita uma droga à datilógrafa” (RAMOS, 1992b, p. 158).

³⁰⁹ Revisitamos uma passagem de *Mil platôs* transcrita no capítulo 3 da nossa tese: “a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 63).

1992a, p. 256-257). A crônica sugere que os anos transcorridos durante a fabricação do livro também foram vividos pelo – e recriados no – personagem ficcional. Este e o autor não são identificados entre si, não se indica que um duplique o outro; ambos experimentaram as mesmas circunstâncias e, mais amplamente, a mesma circunstancialidade, isto é, o fato de o mundo dar “muitas voltas”. Essa instabilidade geral salienta-se na indicação de que os acontecimentos particularmente mencionados (“chagas cicatrizam” etc.) associam-se não apenas a Antônio Olavo e ao protagonista romanesco, mas também a um “nós” impreciso.

A mútua determinação entre os imprevistos do mundo e os da criação escritural sugere-se, também, em “Alguns tipos sem importância” (RAMOS, 1992a, p. 190-192) – crônica datada de 1939, de acordo com a edição consultada. Graciliano busca explicar a origem das personagens principais de romances dele. Após informar que tinha abandonado a “ideia de ser literato”, o autor lembra:

Há alguns anos, porém, achei-me numa situação difícil – ausência de numerário, compromissos de peso, umas noites longas cheias de projetos lúgubres. Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários e em dois deles se esboçaram uns criminosos que extinguíram as minhas apoquentações. O terceiro conto estirou-se demais e desandou em romance, pouco mais ou menos romance, com uma quantidade apreciável de tipos miúdos, desses que fervilham em todas as cidades pequenas do interior (RAMOS, 1992a, p. 190).

Esse trecho denota certa causalidade: em reação a adversidades, Graciliano decidiu distrair-se escrevendo. Não se justifica, no entanto, por que “se esboçaram uns criminosos”, tampouco por que um dos contos “estirou-se demais” – neste caso, o romance resultante foi *Caetés*. Não obstante a falta de justificação, pode-se conceber a hipótese de que o “lúgubre” figure um horizonte temático difuso, que, tratado – manipulado, desfeito e refeito – nos criminosos, não é mais reconhecível quando o terceiro conto se estira. Em seguida, referem-se outros

graves desarranjos na minha vida: mudanças, viagens, doenças, ocupações novas, uma trapalhada medonha. Outra vez assaltado por ideias negras, lembrei-me dos criminosos dos contos. Um deles entrou a perseguir-me, cresceu desmedidamente, um que batizei com o nome de Paulo Honório [...]. [...] iniciei [a composição de *S. Bernardo*] doente e interrompi quando entrei no hospital. Ao sair, arrastado ainda com a barriga aberta, findei o trabalho. Em 1935 novas dificuldades me surgiram – e o criminoso do outro conto me importunou (RAMOS, 1992a, p. 191).

Tais frases indicam associações imprecisas entre acidentes vividos e o ressurgimento dos dois “criminosos” (o “do outro conto” veio a protagonizar *Angústia*). Enuncia-se, a rigor, uma simultaneidade entre desarranjos contextuais e as operações escriturais (inclusive, “linhas imaginadas”), embora seja insinuada uma relação de estímulo e resposta: o “lúgubre” passa por novos tratamentos, desdobra-se em novas virtualidades. O autor não esclarece por que, após se lembrar dos criminosos, um destes o “persegue” e “cresce”, enquanto o outro só mais tarde o importuna.³¹⁰ As escritas que produziram *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia* determinam-se em conexão com desordenações espaciais sobre as quais o romancista não tem controle.³¹¹ A escrita não reorganiza o espaço – mesmo que ela afaste “apoquentações” –, não elimina o descontrole, mas faz que este seja (re)manejado, paradoxo explicitado por Graciliano e constituinte da criação em geral, pois esta não consegue predeterminar seus resultados.

Dissemos que o recuo escritural, suspenso do mundo, compõe uma solidão povoada, mas também se deve ressaltar que tal solidão despovoava e repovoava o mundo, já que os dois “planos” se (re)determinam mutuamente. Um repovoamento ganha aspectos nítidos e particulares numa carta remetida a Heloísa em 1935:

O Estado [de Alagoas, em cuja capital, Maceió, Graciliano vivia] está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 – e eu só penso nos romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. [...] pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances – e tudo estará muito bem. Por aí vê você que eu sou um monstro ou um idiota. Alagoas tem um milhão e duzentos mil habitantes, mas na minha estatística há apenas uns três indivíduos, uns três e meio, quatro no máximo. [...] Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós. Mesmo os que são doentes como nós, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos a nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos [...] (RAMOS, 1992b, p. 146-147).

³¹⁰ O processo pelo qual se criou o protagonista de *S. Bernardo* é tematizado, também, em “Paulo Honório”, texto recolhido em *Garranchos* (RAMOS, 2013, p. 271-276).

³¹¹ Tal conexão é reforçada em carta ao tradutor Raúl Navarro: “Houve uma série de desastres: mudanças, intrigas, cargos públicos, hospital, coisas piores e três romances fabricados em situações horríveis [...]” (RAMOS, 2008, p. 123). Situações “horríveis”, mas, como se sugere em “Alguns tipos sem importância”, estimulantes para se fabricarem os romances.

Ao falar em “apenas uns três indivíduos, uns três e meio, quatro no máximo”, o autor parece referir-se a personagens de *Angústia*, que cartas anteriores informam estar em produção. Na doença descrita, a criação literária parece constituir seu próprio fim. Segundo o missivista, os doentes, os escritores, estão sempre meio “fora do mundo”, como se este importasse somente como matéria a ser desintegrada e usada na/pela literatura. O recolhimento escritural dilata-se demais, sobrepõe-se – mesmo quando interrompido ou vagamente antevisto – ao mundo, como que invade e prejudica os atos de observar (a realidade que será recriada) e de combater (com a arma escrita). Portanto, trata-se de um repovoamento corrompido, se considerarmos a maneira como outros textos de Graciliano recomendam que a escrita se relacione com o real.

Ainda em 1935, uma carta endereçada a Garay refere a “ vaidade, sentimento natural em todos os sujeitos que escrevem [...]” (RAMOS, 2008, p. 23). Já no “Discurso à célula Teodoro Dreiser I”, Graciliano atribui à categoria dos escritores alguns defeitos, entre estes o que se configura a seguir: “Intimamente nos valorizamos em excesso; compreendo que não temos razão para isto, fingimos humildade, resvalamos em autoflagelação hipócrita” (RAMOS, 2013, p. 281). Graciliano avalia que os defeitos arrolados no texto têm duas causas: o fato de os escritores pertencerem à pequena burguesia e o “isolamento a que nos condenamos, inevitável quando produzimos” (RAMOS, 2013, p. 282).

Dotado de conotações médicas, outro tipo de adoecimento, atribuído aos escritores brasileiros em geral, surge em trecho que transcrevemos na seção 4.2: “Esprememos o cérebro com desespero, ganhamos corcunda, palidez, cabelos brancos, temos as vísceras em cacos – e somos fabricantes de poesia, de novelas” (RAMOS, 2013, p. 317). O quadro coaduna-se com um trecho que, em “O moço da farmácia”, fala das pretensões literárias do personagem-título: “Acertará, sem dúvida. Dentro de vinte anos terá os cabelos brancos e os joelhos duros, morderá com dentes postiços e lerá com óculos” (RAMOS, 1992g, p. 31).³¹² Já em “Agradecimento à Sociedade Felipe D’Oliveira”, essa sorte de adoecimento associa-se apenas a uma parte dos literatos:

³¹² Citemos, ainda, uma carta destinada a Heloísa em 1932. Graciliano diz que vem redigindo *S. Bernardo*, tarefa que “exige todas as horas que Deus dá”. Em seguida, relata que havia ido à casa de uma pessoa: “uns minutos para descansar o espinhaço desta posição horrível. Não admira que a gente fique velho e corcunda antes do tempo” (RAMOS, 1992b, p. 136). Já na crônica “Um homem notável”, descreve-se certo personagem analfabeto: “Não precisando curvar-se a uma banca, estragar a vista em cima de papéis, chegou à velhice sem usar óculos, o espinhaço direto como um fuso” (RAMOS, 1992g, p. 109-110).

Possuímos uma arte que, embora canhestra e bisonha, vai levantando a cabeça e é vista com simpatia por juízes sérios, aqui e no exterior. E possuímos uma espécie de arte, balofa, gordurosa, que avulta muito e se impõe à maioria dos espíritos. A primeira é seca, miúda e pedestre. A segunda, considerável, roda nos automóveis e manifesta-se com abundante palavreado sonoro, isento de significação. [...] Seres dominadores, vistosos, rijos, simulam dedicar-se ao desgraçado ofício que *nos rouba sangue e nervo, nos transforma em ruínas* (RAMOS, 2013, p. 217; grifo nosso).

Como já informamos (ver a nota 283), os “seres dominadores” são os chamados “donos da literatura”. O adoecimento é indicado como peculiar aos literatos verdadeiros – que não “simulam” escrever –, cuja pobreza, ou magreza, é tanto um atributo artístico quanto uma posição socioeconômica que se combina com um arruinamento fisiológico. Vimos que essa classe de escritores, segundo a crônica “Os donos da literatura”, é mal alimentada, trabalha “com a barriga colada ao espinhaço [...]” (RAMOS, 1992a, p. 98).

Desse modo, a noção de doença vincula-se, especificamente, à atividade escritural mais valorizada por Graciliano. Podemos considerar que, segundo textos acima comentados, a escrita recomendada pelo autor maneja e gera adoecimento. Tal escrita observa-tematiza um mundo enfermo. Em 1951, o “Discurso na ABDE”, após opor-se a escritores que “se esforçam por imaginar coisas agradáveis [...]”, afirma: “Cerca-nos um pequeno mundo contraditório, a desgraçar-se – e o nosso dever, parece-me, é referir miudezas e misérias, chagas e farrapos de almas, estudados, sentidos” (RAMOS, 2013, p. 316). Em “Dois irmãos”, como já mostramos (ver a nota 267), recorda-se uma “revolução nas ideias” da qual participaram sujeitos que, no Brasil, “contaram honestamente o que tinham visto, sem enfeitar molambos, sem esconder feridas [...]”, e buscaram “sugerir remédios para as doenças ocultas” (RAMOS, 2014b, p. 75-76).

Enquanto observam temas-doenças, os escritores devem manipular as condições socioeconômicas “doentes” em que eles – à exceção dos “donos da literatura” – vivem. No processo que transforma enfermidades em matéria de criação, os próprios literatos adoecem (ganham corcunda, palidez etc.), executam uma espécie de auto-sacrifício. “Tudo sacrifica à ocupação que o domina, o tiraniza”, lê-se em “O estranho Portinari” (RAMOS, 2013, p. 227). À parte os (falsos) literatos “dominadores”, o escritor é (deveria ser, segundo Graciliano) dominado, em certo sentido, pela operação escritural, cujos imprevistos ele deve acolher. Os textos resultantes dessa prática são qualificáveis como doentes: escapam a modelos socialmente prescritos, a parâmetros definidores do

real e do “saber escrever”. Portanto, a escrita dissemina doença, ainda que busque contribuir para ser construído um mundo menos doente.

4.4 Indagar a escrita realizada e os modos como pode ser lida

Alguns textos de Graciliano caracterizam a narrativa literária ao contrastá-la com o que é classificado como “reportagem”. Originalmente publicado em 1935, o texto “O romance do Nordeste” (RAMOS, 2013, p. 138-142) parece-nos uma exceção. Ele diferencia romancistas pretéritos e a produção coetânea designada no título. Enquanto os primeiros baseariam em modelos estrangeiros sua escrita, na segunda os autores “conservaram-se em suas cidadezinhas, acumulando documentos, realizando uma honesta reportagem sobre a vida no interior” (RAMOS, 2013, p. 139).

Hoje desapareceram os processos de pura composição literária. Em todos os livros do Nordeste, nota-se que os autores tiveram o cuidado de tornar a narrativa não absolutamente verdadeira, mas verossímil. Ninguém se afasta do ambiente, ninguém confia demasiado na imaginação. É assim que deve ser (RAMOS, 2013, p. 139-140).

A noção de “reportagem” serve para rejeitar-se uma criação “demasiado” imaginativa³¹³ e defender-se outra “verossímil”. Diferentemente, em “O fator econômico no romance brasileiro”, ao propugnar uma verossimilhança atenta à “estrutura econômica” dos fatos narrados em literatura, Graciliano adverte: “Está visto que não desejamos reportagens, embora certas reportagens sejam excelentes. De ordinário, entrando em romance, elas deixam de ser jornal e não chegam a constituir literatura. É inútil copiar bilhetes, pedaços de noticiário, recibos, anúncios e cartazes” (RAMOS, 1992a, p. 250). Apesar de usarem de modos diversos o termo “reportagem”, os dois textos sustentam uma premissa comum: a literatura deve expor tanto o “dentro” quanto o “fora” dos personagens. Segundo “O romance do Nordeste”, os literatos pretéritos

engancharam-se regularmente na pintura dos caracteres. Não mostraram os personagens por dentro: apresentaram o exterior deles, os olhos, os cabelos, os sapatos, o número de botões. Insistiram em

³¹³ A seção 4.1 do presente capítulo propõe uma maneira de compreender o que Graciliano percebe como excesso de imaginação.

pormenores desnecessários, e as figuras ficaram paradas (RAMOS, 2013, p. 139).

Acusação semelhante apresenta-se em “Um romancista do Nordeste”: “Estamos longe do tempo em que o cidadão gastava eternidades para descrever um tipo das unhas dos pés à ponta dos cabelos. Não esquecia uma ruga, não esquecia um botão da camisa. No fim de tudo apresentava um manequim” (RAMOS, 2013, p. 135). Este texto, ao elogiar *Doidinho*, considera que o romance exhibe as coisas não em seu aspecto “exterior”, e sim “como o personagem principal as vê” (RAMOS, 2013, p. 135), mas tal opinião é – conforme mostramos na seção 4.3 – tensionada no mesmo artigo, que pretende, por meio do romance, recuperar dados para além de como o protagonista os capta-deforma. Desse modo, preserva-se a ideia de que, para dar vida aos personagens – para “atirar essa gente no papel, fazê-la mexer-se direito”, como se diz no “Discurso à célula Teodoro Dreiser I” (RAMOS, 2013, p. 278) –, a escrita deve observar e combinar “exterior” e “interior”.

Ao apregoarem tal proposta, “O romance do Nordeste” e “O fator econômico no romance brasileiro” não definem o que cada um entende por “reportagem”, mas o segundo texto sugere tratar-se de um gênero em que se copiam dados inúteis a uma narração literária. De acordo com esses textos, o ficcionista deveria compor uma espécie de equilíbrio entre a veracidade (“interna” e “externa”) e a realidade propriamente textual: é necessário que a primeira se manifeste sem excesso – sem “pormenores desnecessários”, para retomarmos expressão acima transcrita – e, assim, seja usada para que a segunda se “mexa”.³¹⁴ Em “O romance de Jorge Amado”, afirma-se que Amado, munido de “anotações”, reproduz em *Suor* “uma carta em que se agencia dinheiro para igreja, uma notícia de jornal, um recibo” e um tipo de escrito supersticioso (RAMOS, 1992a, p. 91).

Esse amor à verdade, às vezes prejudicial a um romancista, pois pode fazer-nos crer que lhe falta imaginação, dá a certas páginas de *Suor* um ar de reportagem. A impressão esmorece logo: algumas linhas adiante vemos uma cena admirável em que os personagens saem do papel, movem-se naturalmente, falam, sobretudo falam (RAMOS, 1992a, p. 91).

³¹⁴ Em “O romance do Nordeste”, o verbo “mexer” também é empregado para se descreverem obras verossímeis: “os seus personagens mexem-se, pensam como nós, sentem como nós, preparam as suas safras de açúcar, bebem cachaça, matam gente e vão para a cadeia, passam fome nos quartos sujos duma hospedaria” (RAMOS, 2013, p. 140). O “nós”, presumimos, designa os “brasileiros”.

Considerando-se que, em passagem anterior a esta, Graciliano qualifica *Suor* como obra veraz,³¹⁵ o “amor à verdade” pode ser interpretado como uma maneira de lidar com o observado propensa mais à reportagem do que à literatura, uma maneira que, aparentemente, se atém demais ao observado – sobretudo, talvez, ao “exterior”, não ao que esse texto chama “análise introspectiva” (RAMOS, 1992a, p. 92). Na produção literária, os dados observados – verídicos (não “deformados”), no caso de “O romance de Jorge Amado” – precisam ser selecionados e dispostos pela imaginação, de modo a que eles, após morrerem, por assim dizer – já que desintegrados, removidos de seu funcionamento “natural” –, sejam transformados em nova vida. Na reportagem, deduzimos, os elementos extraídos da realidade não renascem.

Portanto, ainda que visto como relativamente verdadeiro, o verossímil literário consegue ser vivo por afastar-se, em certo sentido, da vida extratextual que lhe serviu de matéria-prima. Na perspectiva de Graciliano, a vida textual existe como aspecto atual e como potência guardada, à espera de a leitura (re)viver os fatos ficcionais, como se indica a respeito de *Suor*. Ou seja, Graciliano propõe que exista ou que se deva buscar certa conformidade: a experiência de leitura ratificaria a vida armazenada no texto.

O desejo de que a leitura revele o significado supostamente contido em um texto é afirmado, de maneira problemática, em “Solilóquio derramado”, carta publicada inicialmente em 1947, num periódico do Rio de Janeiro, e incluída em *Garranchos* (RAMOS, 2013, p. 296-299). Segundo a missiva, o crítico Monte Brito (pseudônimo de Allyrio Meira Wanderley), em uma série de textos divulgada no mesmo ano e dedicada à obra de Graciliano, mostrou uma “honestidade rigorosa”: “as criaturas [personagens dos romances de Graciliano], ampliadas e vistas sob luz forte, de nenhum modo se deturparam: as conclusões nasceram de fatos irrecusáveis”. Em contraste, reprova-se outro tipo de crítica, mas também se questiona a reprovação:

Em vez de se considerar um livro, medi-lo, pesá-lo, toma-se de ordinário uma parte dele, abandonando passagens nocivas a afirmações apriorísticas. [...] Enfim [os praticantes dessa crítica] nos atribuem as suas ideias, as suas preferências, os seus ódios. Pergunto a mim mesmo se poderia ser de outra forma, se não estão certos. Devem estar. Não somos nunca, é possível, inteiramente objetivos: reproduzimo-nos tentando ocupar-nos de outra pessoa.

³¹⁵ Recordemos que, segundo o crítico, Amado conheceu “um casarão de três andares na Ladeira do Pelourinho, Bahia, e resolveu apresentar-nos os hóspedes que lá encontrou [...]” (RAMOS, 1992a, p. 90).

O missivista desconsidera que a hipótese enunciada na última frase desse excerto coloca em suspeição os “fatos” afirmados pela carta. Como se poderia, por exemplo, julgar que as opiniões de Monte Brito corroboram “fatos irrecusáveis”? Em vez de desdobrar implicações teórico-críticas da possível e parcial falta de “objetividade”, Graciliano pretende sustentar um argumento paradoxal: Monte Brito conseguiu, de modo absolutamente objetivo, observar os romances porque a subjetividade de tal leitor identifica-se com a subjetividade do romancista, sendo esta o teor objetivo das narrativas e objetivamente apreendido por Graciliano. A razão da não-deturpação estaria em uma “concordância de juízos” entre o ficcionista e o leitor, uma vez que ambos “admitimos certo número de noções e apreciamos de igual jeito a sociedade [...]. Aliás, excluindo essa analogia de conceitos, alcançaremos uma interpretação verdadeira?” Ou seja, ao acusar alguma interpretação falsa, Graciliano percebe, objetivamente – sem reproduzir, pois, a si próprio –, que um leitor, reproduzindo a si próprio, diverge daquilo que o autor, ao se reproduzir, depositou na narrativa.

Em seguida, porém, Graciliano aponta outro motivo para Monte Brito ter obtido uma leitura correta: este possui “o conhecimento perfeito da região estudada por mim, dos nossos hábitos, da nossa economia, das nossas tradições, da nossa língua”. Deduzimos, então, que o romancista e o analista, ao concordarem um com o outro, concordam com os romances em si próprios, que simplesmente reproduzem certas realidades “objetivas”. Assim, o argumento de Graciliano parece evitar alguma dúvida quanto a podermos ser “inteiramente objetivos”: Monte Brito apreendeu os romances por conhecer os dados que tais narrativas mimetizam.

Não obstante a ideia de que o escrito, como algo predeterminado, deveria ser confirmado na operação de leitura, Graciliano, em alguns textos, possibilita perceber que os fatos ficcionais, ao “saírem do papel” (para usarmos, levemente alterada, uma expressão de “O romance de Jorge Amado”), excedem o representado. Em “Caminho de pedras”, comenta-se um romance homônimo redigido por Rachel de Queiroz. O crítico destaca a relação entre dois personagens: “O drama de Noemi e João Jacques tortura a gente como um ferro de dentista”; em seguida, ressalta apenas Noemi, cujo caso “comove, bole com o leitor [...]” (RAMOS, 1992a, p. 134). A atenção se volta, depois, para outro componente da obra de Rachel, “a morte duma criança, a página mais intensa do livro”: “O grito selvagem [emitido pela mãe da criança] entra-nos pelos ouvidos. O livro desaparece. O que existe é uma agonia imensa, uma angústia que nos aperta a garganta” (RAMOS, 1992a, p. 135). Graciliano menciona “o leitor”, como a referir-se a

todo e qualquer leitor; não justifica nem relativiza suas próprias opiniões – aspecto, aliás, frequente em textos do autor –, como se tais efeitos de leitura fossem determinados pelo romance. De todo modo, os comentários indicam que “o leitor” mexe-se, é mexido, torna-se material de criação, por meio do qual o “livro desaparece”: se a vida textual ultrapassa o mundo do qual “parte”, ela também afasta o leitor, que é (precisa ser) remanejado. Ao se interconectarem, o leitor e a narrativa recompõem-se mutuamente, assumem determinações que não são redutíveis a um ou à outra, ou antes, um e outra são inseparáveis entre si.

A emergência de um terceiro “indivíduo”, efetuada na/como leitura, é configurável também mediante “O fator econômico no romance brasileiro”; especificamente, por meio do seguinte excerto, que cita Balzac para reforçar a importância de os romancistas estudarem e representarem a (suposta) fundação econômica do que eles tematizam:

Levantada essa base econômica, é que principia a mover-se a sociedade balzaquiana, políticos, nobres, jornalistas, militares, negociantes, prostitutas e ladrões, tipos vivos que ainda nos enchem de admiração. Mesmo as figuras exageradas, que resvalam para o folhetim, 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 (RAMOS, 1992a, p. 247).

Graciliano observa que os “tipos vivos”, sem integrarem um mundo morto, não são identificáveis com viventes partícipes da realidade presente, embora tais “tipos” e “nós” leitores tenhamos em comum alguns entes (por exemplo, os “políticos”, o “comércio” etc.) e, sobretudo, o fato de as sociedades (a daqueles “tipos” e a “nossa”) terem por fundamento a economia. A vida dos “tipos vivos” não é meramente passada – não é uma ex-vida – nem, a rigor, atual: não abarcada por este dualismo, ela parece tangenciar a atualidade e constituir uma realidade terceira, virtual, que forma a obra de Balzac e para a qual esta conduz.

A crônica “Uma personagem sem-vergonha” comenta *Vovô Morungaba*, romance de Galeão Coutinho. Graciliano aponta que certas impressões iniciais sobre a narrativa prenunciavam que esta não sairia do papel, que os personagens não ganhariam vida, isto é, a criação ficcional se mostraria malograda. Algumas das impressões concerniam ao protagonista, Barra Mansa, que a princípio “não me prometeu grande

coisa”, “cheirava a caricatura” (RAMOS, 1992a, p. 108). O leitor, porém, vem a surpreender-se: o livro “revela pouco a pouco um indivíduo muito diferente do que supúnhamos encontrar” (RAMOS, 1992a, p. 109). Graciliano diz comover-se com o sofrimento do protagonista: “Essa dor horrível de um pobre diabo bole com a gente, odiamos o escritor, desejamos endireitar Barra Mansa. Tolice. Barra Mansa nunca se endireitará” (RAMOS, 1992a, p. 109). Desse modo, evidencia-se que Barra Mansa vive após o livro, tanto num virtual futuro em que o personagem continua torto quanto num presente em que certos eventos extrapolam a obra – não é esta que é bulida, odeia e deseja endireitar. Graciliano explicita efeitos que não tinha previsto, mas sugere serem previsíveis, pois a narrativa por si mesma os causaria – é significativo que o crítico deixe de usar a primeira pessoa do singular (com que ele descreve impressões iniciais) e adote a terceira pessoa do plural. Pode-se afirmar, entretanto, que toda vida textual (também classificável como pós- ou extratextual) é necessariamente imprevisível: ela não preexiste em um leitor ou um texto lido, e sim emerge *entre* estes. Mesmo que o escrito não saia do papel, essa “morte” determina-se, a cada vez, em/mediante um leitor – ou melhor, em/mediante uma operação de leitura – singular.

Desse modo, a ideia de que a arte “é sangue, é carne” – trecho de uma carta endereçada a Marili Ramos (RAMOS, 1992b, p. 213) e analisada na seção 4.3 – alcança mais uma camada de sentido. A arte – e, particularmente, a ficção literária – é “literalmente” sangue, carne, não porque constituiria uma perfeita unidade entre um modelo real e a obra, mas sim porque esta existe, em certo sentido, somente ao ser encarnada por/em um agente percipiente, ou, especificamente, um leitor. Antes de encarnar-se, a obra – apesar de demarcável como produto, dado (demarcação que, no parágrafo anterior, conferimos a “obra” e a “livro”) – é uma virtualidade, um processo interrompido e indeterminado. Esta forma de entender a obra é possibilitada por Graciliano, mesmo quando ele considera manifestar algo que um texto lido predefine.

Uma coerência texto-leitura é discutida em “Chavões”, publicado primeiramente em 1931 e recolhido em *Garranchos* (RAMOS, 2013, p. 119-121). O leitor é descrito como viajante que padece ou goza os trajetos constituintes de um texto. Descrevem-se duas categorias que abrangem, aparentemente, todo tipo de escrito. Se um texto tece lugares-comuns, o leitor viaja “em automóvel por uma estrada de rodagem sem buracos [...]”. Ao contrário, na “literatura encrencada dos homens de talento”, transita-se por “caminhos sertanejos cheios de surpresas de espinho rasga-beiço”, caminhos feitos de “curvas fechadas, rampas que escangalham um carro, tocos prejudiciais aos

pneumáticos, pedras, atoleiros, riachos, precipícios, areais e ramos indiscretos que batem na cara da gente”. No primeiro caso, a viagem é agradável, pois “lemos com imenso prazer os escritores que não dizem nada”; no segundo, o leitor pena por ser forçado a “abalos e interrupções frequentes [...]”.

Todavia, Graciliano ironiza tal aparente homologia e, assim, explicita que os roteiros podem ser torcidos: o aprazível é rechaçado pelo autor; o incômodo é desejado. Não obstante, insinua-se – inclusive se aproximarmos “Chavões” a outros textos comentados – uma linha de “precariedade” a costurar condições de produção, escrito e leitura. Nesse sentido, é significativo que os textos “difíceis” sejam comparados a “caminhos sertanejos” avessos a carros e à pressa, enquanto os “fáceis” são percorridos como em rápidos automóveis – prática esta acessível a poucos endinheirados na época.³¹⁶ Como exemplo de escritor vazio, cita-se um “doutor” a homenagear Graça Aranha, este um “ilustre diplomata” que, noutros textos, Graciliano opõe ao “sapateiro”, “pingente”, romance de 30.

Segundo Graciliano, os escritores de lugares-comuns “não dizem nada”, mas o autor também aponta que dizem algo. No panegírico a Aranha, há “minas de ouro, cachoeiras, florestas, a pátria” e outros itens, de modo que o escrito, se sofrer “pequenas modificações”, serve “para defender o divórcio, para fazer declarações de amor e para insultar a Rússia”. Um texto desse tipo “não diz nada” porque reproduz determinações que, além de familiares – ditas, pois, antes do texto –, são gerais e imprecisas o bastante para se aplicarem a temas diversos sem dizerem respeito, especificamente, a nenhum destes. Familiarmente gerais e vagos, os clichês não impõem dificuldade, não desafiam um leitor: acomodam-se facilmente a referências aceitas por este. Sobre tal textualidade, registra Graciliano: “Não nos perturba as ocupações ordinárias, pode ler-se no banho, em cima duma bicicleta, ou junto a um tabuleiro de xadrez. E adapta-se admiravelmente às nossas condições interiores”. Se retomarmos a dualidade vida/morte, podemos considerar que uma ficção literária dessa espécie é morta, não ocasiona uma vida, isto é, o leitor não é recriado ao conectar-se com o texto; a realidade, tal como assumida pelo/no leitor, não é usada para a emergência de algo que a ultrapassa. Ou talvez

³¹⁶ O automóvel como marca de riqueza socioeconômica aparece nos já examinados “Os donos da literatura” (RAMOS, 1992a, p. 98), “Aos estudantes” (RAMOS, 2013, p. 270) e “Agradecimento à Sociedade Felipe D’Oliveira” (RAMOS, 2013, p. 217). Também surge em “Os amigos do povo”, artigo que cita “certos privilégios que rodam nos automóveis, infinitamente longe de nós” (RAMOS, 1992a, p. 254).

devamos dizer que tal ficção é semimorta, pois a ideia de “ficção” implica que a produção não seja meramente reprodutora e, portanto, inteiramente previsível.

A partir de “Chavões”, pode-se deduzir que os romances de Graciliano, sob a perspectiva do Monte Brito descrito em “Solilóquio derramado” e de outras pessoas cuja “subjatividade” se identificasse com o romancista, não se classificariam como “literatura encrocada”; a rigor, texto nenhum pertenceria a esta categoria, se todo leitor apenas reproduzisse a si. A “literatura encrocada” exige que o leitor se desconstrua-reconstrua: este necessita processar imprevistos e, assim, transformar suas próprias referências. Tendo em vista o que Graciliano propõe, concluímos que tal processamento, se exitoso, teria um resultado duplo: o texto processado se reencontraria consigo mesmo, já que seria compreendido pelo leitor; todavia, ao ser assimilado – atualizado – por este, o texto se conceberia como virtualidade das referências que o leitor possuía, tornando-se, pois, matéria para ser usada-modificada em futuras leituras, nas quais tal matéria se desdobraria em novas virtualidades.

Em “O negro no Brasil” (título atribuído pelo organizador de *Garranchos*) – “escrito, muito provavelmente, no final da década de 1930” (SALLA, 2013, p. 171) –, constata-se que a população negra do país tinha deixado, ou estava deixando, de menosprezar sua própria história e tentar ocultar a condição de “pessoas de cor” (RAMOS, 2013, p. 168). Graciliano analisa dois possíveis fatores para tal mudança, um dos quais é a “propaganda feita nestes últimos anos por sociólogos e romancistas em favor deles [dos pretos]” (RAMOS, 2013, p. 168). Quanto aos romancistas, designam-se apenas José Lins do Rego e Jorge Amado, cujos “romances negros” apresentam personagens diferentes dos negros “bonzinhos, bem-comportados”, exibidos na “literatura do século passado” (RAMOS, 2013, p. 170).

Moleque Ricardo e Antonio Balduino [protagonistas, respectivamente, de *O moleque Ricardo*, de Lins do Rego, e *Jubiabá*, de Amado, livros publicados em 1935] querem viver, metem-se em greves, acabam nas prisões. São os pretos atuais, refletidos, inimigos dos brancos, não porque estes tenham cor diferente da deles, mas porque os podem agarrar e mandar para Fernando de Noronha [referência a presídio então ativo nesse arquipélago]. Uma literatura honesta, sincera, com tipos tão humanos que podem ter influenciado personagens da vida real [...]. Os moleques do romance moderno são amigos dos moleques vivos, que, sentindo-se retratados nessas admiráveis figuras criadas por nossos escritores novos, afinal compreendem que não se devem envergonhar e que essa história de raça inferior foi uma conversa contada por indivíduos bem armados para se aproveitarem do trabalho deles (RAMOS, 2013, p. 171).

A honestidade, a sinceridade, atribuída aos dois romances parece indicar um verossímil literário, que, ao usar dados verazes – inclusive, um dado de ordem universal, relativo ao “humano” –, consegue “viver”. Graciliano sugere que os protagonistas romanescos renunciaram os “pretos atuais”: ou seja, os “pretos” reais vieram a modificar-se e, assim, identificar-se com os primeiros. Segundo o autor, esse ajuste entre texto e extratexto pode ter ocorrido – hipótese confirmada na última frase do excerto – por influência das obras ficcionais sobre pessoas da “vida real”, embora haja uma ambiguidade nessa proposição: os “moleques vivos” sentiram-se “retratados” e, ao mesmo tempo, notaram no retrato algo de que careciam, isto é, o ato de não se envergonharem, de não se inferiorizarem.

Noutros textos que examinamos acima, também se aponta, de maneiras diversas, que o leitor altera-se em conexão com a ficção literária, um e outra passam, inseparáveis, a compor vidas. Já em “O negro no Brasil”, tal reciprocidade ganha uma figura peculiar: alguns leitores (os pretos, ou, mais precisamente, os pretos “moleques”), ao conduzirem personagens ficcionais a saírem do papel, constituíram com estes uma *unidade* (a dos “pretos atuais”). Embora voltado para um único caso de relação entre escrito literário e leitor, esse texto de Graciliano, em comparação com outros do autor, parece possibilitar com mais evidência a ideia segundo a qual a transformação efetuada no/pelo ato de leitura reelabora as referências constituintes do (que é percebido como) real; ou seja, a ficção não configura uma fuga após a qual se recobriria o mundo precedente.

O relativo otimismo exposto em “O negro no Brasil” destoa de outro texto publicado na mesma época (em 1939), “Alguns tipos sem importância”, no qual Graciliano afirma ter-se distanciado de alguns personagens de seus romances:

Na fase da produção [das obras] era natural que me interessasse por ela [isto é, pela “gente” integrada às narrativas], presumisse que lhe dava um pouco de vida; agora tudo esfriou, os caracteres se deformaram – os leitores veem o que não tive a intenção de criar, aumentam ou reduzem as minhas figuras, e isto prova que nunca realizei o que pretendi. Referindo-me, portanto, a essa cambada não penso no que ela é hoje multiforme, incongruente, modificada pelo público, mas nos tipos que imaginei e tentei compor inutilmente. Falharam todos (RAMOS, 1992a, p. 190).

A “deformação” repousaria numa interpretação divergente – leitores deturpariam elementos textuais, ao modo do que se afirma em “Solilóquio derramado” –, mas também, aparentemente, numa incompetência do autor, que não teria conseguido dar aos personagens a vida tencionada. Se bem-sucedido, um escritor poderia predeterminar os efeitos de leitura; ao mesmo tempo, seria esta que provaria se o escritor teria sido competente. Porém, quando comentamos “Alguns tipos sem importância” na seção 4.3, mostramos que esse texto – similarmente a outros de Graciliano – sugere que na prática da escrita os personagens não se limitam a obedecer um plano predeterminado. Portanto, os leitores, ao efetuarem movimentos que o autor não pretendeu, reativam e recriam uma linha compositiva que já participa do recuo escritural.

Na seção anterior, comentamos um discurso publicado em 1942, no qual Graciliano diz ter sido sempre levado pelas circunstâncias, que o forçaram a “deslocações imprevistas” (RAMOS, 2013, p. 210). A profissão de escritor também teria sido imposta:

Foi [o editor Augusto Frederico] Schmidt quem teve a ideia estranha de pedir romance [refere-se a *Caetés*] a um sertanejo ocupado em escrituração mercantil, orçamentos e relatórios. Foi José Olympio quem me escreveu, em 1935, exigindo os originais de *Angústia*. De sorte que, meus senhores e amigos, não me responsabilizo pelos efeitos contraditórios que as minhas narrativas produziram. Houve de fato julgamentos opostos, o que evidencia ser inútil afligir-se a gente por obter isto ou aquilo. O que nos chega não depende das nossas ações e dos nossos desejos (RAMOS, 2013, p. 210).

Em trecho posterior (como vimos na seção 4.3), o autor indica certos personagens fictícios como “responsáveis” pelos romances que produziu e reduz-se à “condição de aparelho registrador” (RAMOS, 2013, p. 212). Desse modo, uma sujeição ao imprevisto associa-se a todos os atos de Graciliano, inclusive os escriturais, e reitera-se nas maneiras como as obras deste foram lidas. Segundo o discursante, tal imprevisibilidade é vivida por todos “nós”, envolve “toda a gente” (RAMOS, 2013, p. 208). Então, “falhas” como a descrita em “Alguns tipos sem importância” seriam inevitáveis: não se justificaria que o ato escritural buscasse predeterminar a leitura. Quanto aos personagens dos romances, Graciliano, no mesmo discurso, considera possível que tenha “conseguido animá-los” (RAMOS, 2013, p. 212): animar elementos ficcionais, dar-lhes vida, não implicaria uma concordância entre pretensões do ficcionista e efeitos de leitura.

As ambiguidades e variações comentadas nesta seção (concernentes à relação entre escrito e leitura) e nas seções precedentes não permitem que se atribua a Graciliano um entendimento único, totalizador, do que é ou deveria ser a literatura. Em alguns textos que analisamos, propõe-se que cada literato – às vezes especificado como ficcionista ou, mais estritamente, romancista – observe realidades brasileiras, transponha o observado para a produção escrita e, assim, transmita ao leitor as realidades tematizadas. Tal projeto assume aquilo que, no capítulo 2 da presente tese, caracterizamos como perspectiva representacional, predominante tanto na fortuna crítica dedicada a Graciliano quanto, talvez, nos modos como o autor, no *corpus* que examinamos, percebe a literatura.

Todavia, se aproximarmos textos que tensionam ou até recusam esse horizonte teórico, os literatos – apesar das especificidades de certos subgrupos desaprovados, como o dos “donos da literatura” e, mais amplamente, o dos redatores de narrativas julgadas inverossímeis – são descritíveis como criadores que sofrem e manejam uma falta de domínio. Isto é, um escritor não governa nenhuma “etapa”, ou “camada”, da criação literária: além de incapaz de controlar condições contextuais nas quais vive (com as quais precisa lidar, ao escrever), ele não pode garantir que apreenda realidades dadas, que o ato escritural se submeta a predefinições ou que o escrito decida o sentido que apresentará ao ser lido.

Não há, necessariamente, contradição entre essa falta de domínio e a proposta de que o escritor fabrique uma literatura-arma. Enquanto o ato escritural constitui-se como solidão povoada, o texto entregue à leitura também se abre – como vem mostrando a presente seção – a um povoamento incontrolável, que pode ser pensado como potência-arma da criação literária, isto é, como modo de esta recriar o mundo. O “Discurso à célula Teodoro Dreiser I” defende a possibilidade de que uma obra seja tomada numa espécie de recepção massiva:

[Os escritores ligados ao PCB] tencionamos realizar trabalho de massa. Em geral se considera massa um ajuntamento de indivíduos. Consertemos o dicionário. Mil espectadores a bocejar, a cochilar num teatro, não constituem massa. Julgamos a plateia massa quando a peça a comove. Se, porém, essas mil criaturas, metidas em suas casas, lerem a mesma peça e experimentarem o entusiasmo que diante do palco sentiriam, por que não constituirão massa? (RAMOS, 2013, p. 282).

Lembremos que esse texto, ao buscar esclarecer como os ficcionistas poderiam ser úteis ao PCB, afirma que os escritores ligados ao partido “desejamos destruir muita coisa”: “Temo-las [isto é, ‘as nossas atividades’ literárias] em conta de armas, abominamos a arte neutra” (RAMOS, 2013, p. 280). Porém, já indicamos que o discurso expõe dubiedades quanto ao modo como tais armas se comporiam. Por um lado, todo escritor precisaria conhecer e coletar realidades, que depois ele transformaria em escrita; por outro, as realidades observadas – além de “desintegradas” quando manejadas pela/na prática escritural – não formariam senão uma “verdade relativa, verdade contingente e humana” (RAMOS, 2013, p. 279). Aliás, mesmo a existência desta sorte de “verdade” é, implicitamente, posta em dúvida por Graciliano.³¹⁷

As citadas armas tornam-se mais incertas quando as vinculamos ao tencionado “trabalho de massa”. Uma “massa” poderia formar-se de pessoas que manifestassem, em relação a certo texto (lido ou encenado), uma reação vagamente designada como “entusiasmo” ou “comoção”. Interligadas por tal maneira de receber o escrito, as pessoas não precisariam estar geograficamente próximas entre si; ou melhor, não precisariam sequer ser localizadas – não se sabe nem se questiona onde ficariam “suas casas”. Como esse mapa difuso seria mobilizado, organizado, em direção a uma mesma finalidade? Em outras palavras: como o “entusiasmo” disperso redundaria na destruição que, diz o autor, desejam os literatos comunistas? Ao indagar a possível serventia dos escritores, o “Discurso à célula Teodoro Dreiser I” embaraça, reiteradamente, a pretensão de que a literatura seja instrumentalizada por desígnios predeterminados: para que os escritores servissem, seria forçoso rever a própria ideia de “servir”. “O nosso instrumento agora é a picareta” (RAMOS, 2013, p. 280), mas se trata de uma estranha, não manipulável como a picareta costumeira.

A noção de “massa” ressurge em “Cultura a serviço do povo”, discurso proferido, em março de 1947, no contexto de uma campanha promovida pelo PCB e direcionada, sobretudo, a estimular a compra de obras publicadas por editoras de orientação comunista (ver SALLA, 2013, p. 295). Enquanto o texto antes comentado indica como possível massa uma reunião de leitores (ou espectadores), esse segundo discurso apresenta a massa como distante da leitura de livros. O livro, habitualmente visto como “coisa misteriosa [...]”, é “pouco mais ou menos inútil à massa e apenas acessível aos iniciados [...]” (RAMOS, 2013, p. 293). O autor defende que a “massa”,

³¹⁷ Para comentários mais detalhados a esses elementos do discurso, ver a seção 4.3.

ou o “povo” – ambos termos inexplicados –, passe a beneficiar-se do livro e, particularmente, da “literatura nova”:

o livro é mercadoria. As metralhadoras também são mercadorias, que, até hoje utilizadas contra o povo, irão resguardá-lo. É intuitivo, porém, que de nada servirão se ele não souber manejá-las. A verdade é que nem todos os livros cantam loas aos tiranos. [...] A palavra escrita é arma de dois gumes. A literatura velha arqueja e sucumbe; a literatura nova fere com vigor a reação desesperada. [...] A segunda é a que nos traz a esta sala, encerra-se nos volumes aqui expostos. Precisamos conhecê-la de perto (RAMOS, 2013, p. 294).

Assim, Graciliano afirma que os livros da “literatura nova” – talvez não somente brasileira, já que o discurso cita Máximo Gorki – efetuam, por si mesmos, certa atividade (opõem-se aos “tiranos”, ferem a “reação desesperada”).³¹⁸ Sugere-se que tal atividade seria prosseguida pelo “povo”, desde que este aprendesse a exercer os livros-armas. Em seguida, porém, indica-se que a leitura não deveria apenas seguir instruções: os leitores são convocados a afastarem o modo como alguns autores – chamados “personagens” no excerto abaixo – são comumente qualificados:

Temos de cor uma lista de personagens célebres, afirmamos a celebridade, mas seria difícil dizermos em que ela se baseia. [...] Necessário conhecermos a razão dos nossos entusiasmos, não nos comovermos à toa. Vamos ver se a página impressa é digna de admiração (RAMOS, 2013, p. 294-295).

Graciliano avalia a “literatura nova” como arma favorável ao “povo”, mas cada leitor – ou antes, cada operação de leitura – comporia uma nova avaliação. O autor não presume que sua própria opinião seria ratificada. Pode ser que os ouvintes do discurso nem sequer atendessem o convite à leitura: “Agora esperemos que o homem do povo se mexa, dê alguns passos até o balcão da livraria, peça o volume” (RAMOS, 2013, p. 295). Ou talvez – para revisitarmos só um dos textos acima analisados – concordassem, quanto a obras brasileiras, com o que o “Discurso na ABDE”, cerca de quatro anos mais tarde, viria a julgar: não são produtos de “boa qualidade” (RAMOS, 2013, p. 317). De todo modo, o escrito, relativamente “desarmado”, depende da leitura para se efetuar como arma, qualquer que seja o combate a ser executado.

³¹⁸ Graciliano não esclarece o que seria a “reação”. Destaquemos que, em maio de 1947 (aproximadamente dois meses após o discurso), o PCB foi posto na ilegalidade pelo Tribunal Superior Eleitoral (ver ABREU, 2009).

5 (CONTRA)ENCERRAMENTO

Como declaramos nos trechos derradeiros dos capítulos 2 e 3, esperamos que nosso trabalho sirva de matéria-prima para novas leituras sobre o criador de *Vidas secas* e de outras obras; dito de forma diversa, que a tese seja arrastada em mais devires (para lembrarmos Deleuze e Guattari), em ficcionalizações (para nos remetermos a Iser). Ao (contra)encerrar *O livro agreste*, Abel Baptista afirma: “as aulas³¹⁹ são um ponto de partida e a leitura dos textos estará sempre por fazer: a medida do sucesso, neste caso, está na capacidade para fazer recomeçar. Neste sentido, não há conclusões senão como plataforma provisória [...]” (BAPTISTA, 2005, p. 205).³²⁰ Quanto à nossa proposta, a (virtual) matéria-prima, sem ser, por definição, conclusiva, tampouco constitui, a rigor, um ponto de partida: quando arrastada (lida, retomada-desfeita), nossa tese – como qualquer outro escrito ou, mais amplamente, outro objeto – é elemento de um processo que parte pelo meio, que sempre já começou, cujos componentes se alteram mutuamente e, pois, não correspondem a algum dado anterior (ou, de todo modo, exterior) à conexão entre eles. Os pontos dos quais se “parte” já são *outros* pontos, ou melhor, são a variação (a multiplicidade, a emergência) pela qual não cessam de tornar-se outros – ao menos, até que se pretenda dar-lhes sentido, estabilizá-los.

A ideia de um ponto de partida – precisamente, de uma origem que se preserva, ainda que sujeita a desenvolvimentos – aparece num prefácio que Luiz Costa Lima redigiu para *Tal Brasil, qual romance?*, livro de Flora Süssekind. Ao considerar que a pesquisadora estuda recorrências, na cultura literária brasileira, do que ela chama “naturalismo”, o comentador ressalva: “Não se trata de supor, e a autora bem o adverte, que o naturalismo retorne tal qual. Esta ressurreição plena nunca se dá, pois o que retorna assume outra função. Estas funções diversas, no entanto, remetem a um núcleo que se mantém” (COSTA LIMA, 1984, p. 12).³²¹ Portanto, sugere o prefaciador, não apenas a escrita naturalista, em suas diferentes versões, submete-se a uma

³¹⁹ Na “Apresentação” do livro, Baptista informa que sua obra deriva de um relatório destinado a delinear “um curso de literatura brasileira” (BAPTISTA, 2005, p. 7).

³²⁰ O excerto foi parcialmente transcrito na seção 2.7 do capítulo 2 da tese.

³²¹ Destarte, Costa Lima endossa um procedimento realizado pela própria Süssekind. Na seção 2.1 do capítulo 2, observamos que a autora considera certo “vazio” como o núcleo, por assim dizer, responsável pela larga difusão espacotemporal do naturalismo no Brasil.

(pre)determinada realidade,³²² como também esta identidade é reproduzida (e desaprovada) pelos comentários de Sússekind e Costa Lima.

Ao longo da presente tese, tencionamos defender uma concepção do fazer crítico – e, mais amplamente, da leitura, da percepção – distinta da sugerida no referido prefácio. Configuramos não uma dualidade entre permanência e transformação, entre identidade e diferença, entre uno e múltiplo, mas sim uma interconexão em que uma “permanência” e uma “ruptura” se contextualizam (e recriam) entre si, estão em pressuposição recíproca. Ao tematizarmos um objeto, não recuperamos (nem possibilitamos recuperar) algo anterior à tematização; por exemplo, ao indagarmos o “naturalismo” percebido por Sússekind, não supomos demarcar a *mesma* coisa que a autora. Uma “mesma coisa” consiste num ajuste impossível: implica que duas (ou mais) perspectivas (atos determinadores), ao se inter-relacionarem, componham ou acessem uma perspectiva não relacional, voltada para – mais que isso: unificada com – um objeto-tema autodeterminado; uma perspectiva capaz de designar o sentido “próprio”, de empregar o nome “próprio”. Reitere-se que nossa tese, quando servir de matéria-prima, não será mais a “mesma” tese – não mais falará do “mesmo” Graciliano Ramos – , ainda que seja apontada como se fosse a mesma.

No entanto, alguns trechos deste trabalho poderiam, isolada e aparentemente, concordar com a ideia do “núcleo” exibida por Costa Lima. Na subseção “Mímesis” do capítulo 3, registramos que, em certa definição do que seria mimesis, há um esquema geral que permanece, embora possa variar (e, de fato, varie) o modo como o dado mimetizado é teoricamente caracterizado; em seguida, dissemos que, no capítulo 2, observa-se como as citadas permanência e variação se mostram em estudos vinculados à abordagem representacional. “É necessário [a] cada vez corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer e pelos quais passamos”, constata Deleuze e Guattari (2011a, p. 42), após atentarem a que o rizoma não é um modelo.³²³ O aviso é aplicável – ao menos, esperamos que o seja – a pontos em que nosso argumento *passou* pela díade manutenção/mudança ou por outras dicotomias, como se, nesses momentos, o texto fosse suspenso por uma advertência parecida com a da nota 20: por exemplo, ressaltaríamos, ocasionalmente, que “permanência” não denota o uso habitual do termo “reprodução” etc.

³²² “Para Flora Sússekind, ele [o “núcleo”] se nomeia como a *necessidade, internalizada* pelo escritor e seu público, de afirmar a identidade nacional [...]” (COSTA LIMA, 1984, p. 12; grifos nossos).

³²³ “Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 42)

Ao concluir que *O livro agreste* estimula novas opiniões a respeito de Graciliano e da produção crítica preteritamente dedicada ao escritor, Costa Lima (2016, p. 152) sublinha que a obra do alagoano “‘corre o risco’ de ser estimada por um modo contrário ao que, fixado ainda durante sua vida, permanece por certo dominante”.³²⁴ A direção teórico-crítica que adotamos não meramente contraria a tradição realista-nacionalista, e sim descobre-concebe linhas de fuga (des)componentes do horizonte superado; este pressupõe, em seu próprio funcionamento, que tais linhas virtuais sejam ocultadas, isto é, que sejam reiteradamente – em (re)definições sempre relativas e provisórias – obstruídas, rechaçadas. Romper (criar, devir) não consiste em “fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir [...]”, como afirmam Deleuze e Guattari (2012a, p. 85).³²⁵ Destacamos, inclusive, fugas expostas – no mínimo, insinuadas – em textos (de Graciliano ou de comentadores) cuja orientação majoritária é a representacional.

Então, a perspectiva nacionalista-realista, ao se afirmar, não cessa de correr (e recusar) o risco notado por Costa Lima. Como se indica no ensaio em que o pesquisador menciona tal ameaça,³²⁶ esta (re)emerge quando o pensamento que a coíbe é relativizado, quando categorias que sustentam o sistema significativo são colocadas em questão, (re)abertas a significações capturadas por tal tradição. Nesse processo, podem-se repensar noções como as de criação, ficção, imaginação, mimesis, representação, realismo, realidade e espaço. Portanto, a reconsideração, ainda que voltada para Graciliano ou outro escritor em específico,³²⁷ implica problemas não restritos ao campo dos estudos literários. Particularmente, ela, como entendida em nossa pesquisa, abrange uma interrogação sobre modos de lidar com as relações (inclusive, as conflitivas) interminavelmente conformadoras da vida social. Em uma sessão do colóquio discutido no capítulo 3,³²⁸ Iser vislumbra uma espécie de sociedade utópica:³²⁹

o fundamento no qual nos apoiamos foi suprimido. E pouco importa se esse fundamento é impenetrável, pois temos de viver com essa consciência. Trata-se de uma situação que repercute em todas as nossas conceptualizações, nas quais essa indisponibilidade se

³²⁴ O excerto foi transcrito, também, na seção 2.6 do capítulo 2.

³²⁵ O excerto já foi citado na seção 3.1 do capítulo 3.

³²⁶ Trata-se de “Crise ou drástica mudança? Análise de um caso” (COSTA LIMA, 2016).

³²⁷ Ver como Luis Alberto Brandão (2013, p. 159-173) indaga o modo pelo qual a categoria espaço é tratada em estudos críticos dedicados a Guimarães Rosa.

³²⁸ Trata-se de um encontro dedicado à obra de Wolfgang Iser (ver ROCHA, 1999a).

³²⁹ Propomos que o termo “utopia” seja definido, em linhas gerais, como o concebe Henri Lefebvre (2002), isto é, como um não-lugar que procura lugar, como uma presença-ausência que confere sentido a ações e as conduz a algo que, porém, permanece alhures.

inscreve. [...] Não acredito que já estejamos vivendo numa sociedade pós-ideológica; logo, as pessoas se confrontam em termos de suas respectivas ideologias, as quais são vistas como equivalentes à verdade, ou, pelo menos, como crenças inquebrantáveis (ISER, 1999c, p. 49).

O autor esboça – arrisca – uma sociabilidade que declararia a referida indisponibilidade e, pois, concretizaria certa maneira (“pós-ideológica”) de manejar referências organizadoras do que é percebido como real. Ao longo da tese, tentamos enfatizar – como o próprio Iser o faz – que essa utopia pode ser explorada, ativada, atualizada, nas operações de escrita e de leitura, a cada ato em que, explicitamente, o mundo for – retomemos palavras recorrentes no capítulo 4 – desintegrado e repovoado. Ao qualificar a atividade escritural como arma, Graciliano não somente a associa a uma (re)construção espacial que a condiciona e a supera; ele também indica que se pode atribuir relevância sociopolítica a tal arma sem que esta seja descrita como reprodutora de dados vistos como “equivalentes à verdade” e de desígnios antecedentes.

Essa forma de conceber armas, instrumentos com que se (re)criar o mundo, tende para uma sociedade “pós-ideológica”, isto é, para uma organização sócio-histórica cujas determinações se manifestem como ficções, como criações, produtos passíveis de ser destruídos-transformados. Porém, ao ser divisada numa perspectiva não-essencializante (rizomática), uma arma não pode senão “falhar”, descumprir algum planejamento prévio, tornar-se sempre um mecanismo outro. Não se supõe prever como o escrito-arma será composto e como a leitura o utilizará-recomporá. Assume-se o risco de que ele, ao ganhar sentido – ao “falhar” – em uma leitura, combata em favor de construções “ideológicas” e, assim, participe de um contradevir, de uma tomada de poder fundada, pretensamente, em um princípio de organização e desenvolvimento. Essa possibilidade foi sublinhada e questionada no capítulo 2 da tese: comentamos estudos filiados à orientação representacional (realista-nacionalista), predominante na fortuna crítica de Graciliano – e, possivelmente, nos estudos literários brasileiros em geral –, apesar de algumas pesquisas escaparem, mais ou menos, a tal tradição e entenderem que um escrito é irredutível a uma (suposta) predeterminação.

O capítulo 3 tencionou explorar premissas teóricas implicadas nessa irredutibilidade e, assim, contribuir para se reverem aspectos gerais da bibliografia crítica e se articularem ideias suscitadas por Graciliano. O capítulo 4, ao ter por objetivo analisar textos em que o autor tematiza explicitamente a escrita, detalhou maneiras

como se atribui a ela e ao produto escrito uma resistência a serem “reintegrados” a um dado (presentemente posto como) prévio. Portanto, em parte do *corpus*, Graciliano aponta que a escrita – notadamente, a literária – pode fugir a ser instrumentalizada por convenções referenciais; assim, ele excede leituras que tentam instrumentalizá-lo. Por outro lado, o alagoano tende, repetidas vezes, à perspectiva na qual ele próprio é habitualmente interpretado.

A variação teórico-crítica é perceptível em textos que observam elementos especificamente linguísticos da renovação literária propugnada por Graciliano. No capítulo precedente, vimos que, segundo o autor, a escrita (em especial, a produção romanesca) deveria abrir-se a modos de falar percebidos como habituais – familiares a “toda a gente” ou, ao menos, a regiões e/ou segmentos sociais particulares do Brasil – e, assim, rejeitar o “preciosismo” constituinte de determinados modelos literários. A recomendada abertura apresenta, em linhas gerais, duas figuras. Às vezes, considera-se possível e até desejável que dados verbo-orais, juntamente com outras realidades, sejam reproduzidos. Contudo, também se indica que a prática escritural, ao manejar e recriar modalidades linguísticas, não apenas evita convenções segundo as quais ela deveria renunciar a certos materiais – por exemplo, a palavras e àquilo que, em “O romance de Jorge Amado”, é designado “falar errado” –, como também supera os materiais usados (selecionados-refeitos).³³⁰

Alguns textos avaliam que a literatura, ao modificar seus próprios meios, contribui para renovar o que “Dois mundos” chama “língua culta” (RAMOS, 1992a, p. 265). Mostramos que, em “Decadência do romance brasileiro”, louva-se o alegado fato de que alguns romancistas não tinham “nenhuma disciplina, nem na gramática, nem na política” (RAMOS, 2013, p. 266-267). Outros textos, no entanto, ressaltam uma necessidade de disciplina: não se deveriam simplesmente desprezar as regras constantes da gramática e do dicionário. Em “Dois mundos”, como registramos no capítulo 4, parece-se julgar que Aurélio Buarque de Holanda, no livro que nomeia a crônica, alcançou o equilíbrio, sugerido em “Uma palestra”, entre culto-tradicional e oral-novo.³³¹

Ressaltemos, porém, que o último texto não precisa qual seria a maneira equilibrada de combinar os dois polos e, pois, de levar a norma “cultu” a enriquecer-se

³³⁰ Uma análise mais ampla de como o autor aborda o uso de falares comuns encontra-se na seção 4.3 do quarto capítulo.

³³¹ Sobre “Dois mundos” e “Uma palestra”, ver comentários no item “Escritas e precariedades nos anos 1930” do capítulo 4.

com o “vulgar”, ou antes, de levar ambos os termos a expandirem-se reciprocamente. Em “Uma palestra”, ao reprovar uma suposta tentativa de se criar uma “língua nova” no Brasil – provável alusão a propostas modernistas (ver RAMOS, 1992a, p. 268-270) –, Graciliano considera que “não existe língua brasileira”:

por enquanto ainda percebemos a prosa velha dos cronistas. De fato, na lavoura, na fábrica, na repartição, no quartel, podemos contentar-nos com a nossa gíria familiar. Seria absurdo, entretanto, buscarmos fazer com ela um romance. Às vezes a expressão vagabunda consegue estender-se, dominar os vizinhos, alargar-se no tempo e no espaço. Homens sabidos queimam as pestanas para dizer-nos por que uma palavra se fina sem remédio e outra tem fôlego de sete gatos. Respeitamos esses homens, quando eles metem uma delas no dicionário, respiramos com alívio. Estamos na presença de uma autoridade. No correr do tempo, achamos falhas na autoridade e vamos corrigindo, com hesitações e dúvidas, um ponto, outro ponto. Mas afinal é bom que ela nos oriente. Desejamos saber o que nos diz, embora, depois de refletir, a mandemos para o inferno com muitos desaforos, redigidos, está visto, na sintaxe que abominamos (RAMOS, 1992a, p. 269).

Em trecho posterior, citado no capítulo 4, afirma-se que o interesse da escrita é ser clara, fazer com que “todas as pessoas nos entendam [...]” (RAMOS, 1992a, p. 270). Essa premissa é uma possível explicação para a ideia de que seria “absurdo” usar em romance a “gíria familiar”. A pretendida clareza parece atributo da “prosa velha” habitual a um “nós” inespecífico, presumivelmente a “todas as pessoas” do Brasil, enquanto a “gíria” fragmenta-se entre certas circunscrições (fábrica, repartição etc.). Porém, a “gíria” pode “estender-se”, “alargar-se” – e tornar-se conhecida de “todas as pessoas”, supomos –, de modo a justificar que se una à “prosa velha” e, assim, se integre à língua comum, variável conjunto de que um escritor deve servir-se. Parte dessa evolução realiza-se em paralelo ao trabalho dos “homens sabidos”, mas eles são, aparentemente, responsáveis por atestá-la e complementá-la, ao decidirem o que entra no dicionário. A ação de dicionarizar, ao menos uma das medidas por meio das quais tais homens exercem a “autoridade”, serve de aval – “respiramos com alívio” – para que a escrita empregue uma palavra.

Por outro lado, indica-se que a “autoridade” não resolve o problema de como misturar “a expressão erudita e a vulgar” – para citarmos excerto de “Dois mundos” (RAMOS, 1992a, p. 265). Os “homens sabidos” não são necessariamente confiáveis: cabe a um escritor avalizar ou desacreditar, “com hesitações e dúvidas”, o avalista.

Recomenda-se obter total “clareza”, mas não há um parâmetro que possa ser apenas reproduzido. Então, a escrita participa do processo no qual a língua, não submetida a alguma autoridade, é (re)criada em relações entre o código “culto” e o que este demarca como “expressão vagabunda”. Existe sempre a possibilidade de se “falar errado”, isto é, de se usar-conceber uma formulação textual discrepante daquilo que um leitor reconhece como correto.

Portanto, mesmo um texto que – como outros de Graciliano – defende a obediência a determinada regra não faz com que a “disciplina” possa governar a “indisciplina”, ou, se usarmos termos mais frequentes em nossa tese, que a identidade possa sobrepor-se à diferença, o uno impor-se ao múltiplo. Reforça-se a percepção – mais notável noutros textos do autor – de que a atividade escritural e, mais amplamente, a criação não são meras disrupções nem se limitam a confirmar instruções, convenções correntes. Ao responder a perguntas implícitas concernentes à sua própria cartografia – como escrevemos no capítulo 3 –, o ato criador recoloca-altera as interrogações, de modo que possa ser retomado-reato por/em novos atos.

Sem contar com respostas ou perguntas – respostas-perguntas – definitivas, a criação sempre corre o risco de operar contra “si própria”, ora ao ser tomada (ao tomar-se) como contradevir, ora ao gerar um processo indeterminador, (auto)destrutivo, um “puro plano de abolição”, segundo frase de Deleuze e Guattari (2012b, p. 63) – esses e outros perigos são caracterizados em *Mil platôs*. Tais ameaças podem ser evitadas (ou antes, reiterada e provisoriamente adiadas), se perguntas-respostas forem usadas para que delas se desdobrem mais respostas-perguntas. Por onde se quer sair?; por onde se pode passar? – como indagamos no capítulo 3. E se essa pobreza, essa ignorância, essa marginalidade – essas que são percebidas no contexto ao qual “nós” nos vinculamos – existissem de outras formas? Quais potências, quais “excedentes”, o sistema contextual oculta, ao identificar tais elementos? Como “reverter” o precário, fazer dele uma matéria-prima, uma arma antagônica ao agente precarizador? Como assegurar que a escrita se realize, que um escritor – e, posteriormente, um leitor – não adoça demais ou não fique demasiado saudável (ligado a modelos familiares)?³³²

³³² Abordada no capítulo 4, a ideia de doença poderia ser mais explorada por meio do ensaio “A literatura e a vida”, de Deleuze (1997, p. 11-16, em edição brasileira; 1993, p. 11-17, para o texto original).

O fato de cada processo criador implicar uma espécie de autocontrole – ou seja, o fato de se tornarem sempre outras as perguntas e respostas³³³ – leva toda arma a ser, virtualmente, uma (re)composição infinita. Ao constatar-se sujeito a “deslocações imprevistas”, Graciliano afirma: “não me responsabilizo pelos efeitos contraditórios que as minhas narrativas produziram. Houve de fato julgamentos opostos, o que evidencia ser inútil afligir-se a gente por obter isto ou aquilo” (RAMOS, 2013, p. 210).³³⁴ Assim, parece-se afastar toda intenção de gerar arma. Porém, a insistência com que o autor, em vários textos, demarca a importância da operação escritural como instrumento para transformar o mundo pode estimular que a noção de responsabilidade seja não abandonada, mas sim reconsiderada (juntamente com outras correlatas, como as de atribuição e autoria) para além da costumeira dicotomia entre “responsável” e “irresponsável”; particularmente, para além do pressuposto segundo o qual um escrito deveria ser “devolvido” a – posto sob a responsabilidade de – um dado exterior.

As questões que observamos na presente seção e nos capítulos precedentes podem ser desdobradas por meio de textos de Graciliano ausentes do nosso *corpus*. Quase todos os livros do autor tematizam, explicitamente, o ato de escrever – como já informamos na Introdução. Identificamos essa tematização nas seguintes obras (além daquelas comentadas no capítulo 4): *Caetés*; *S. Bernardo*; *Angústia*; *Vidas secas*; *Infância*; *Insônia*; *Memórias do cárcere*; *Viagem*; e *Alexandre e outros heróis*.³³⁵ A lista pode, ainda, incluir o capítulo “Mário”, redigido para o romance de autoria coletiva *Brandão entre o mar e o amor* (1942).³³⁶ Nesses textos, a escrita é observada com mais ou menos complexidade; em *Vidas secas*, por exemplo, é explicitada somente no capítulo “Festa”, numa modalidade, digamos, especializada, quando se citam cálculos realizados pelo patrão de Fabiano. Alguns desses livros, pelo menos, parecem-nos

³³³ Ver o modo como o termo “autocontrole” é usado por Iser para indicar a necessidade de as explicações não serem aceitas como correspondentes ao real “em si mesmo” (ver ISER, 1999d, p. 151; o trecho foi transcrito na presente tese, na seção introdutória do capítulo 3).

³³⁴ O trecho também foi transcrito na última seção do capítulo 4.

³³⁵ A lista poderia compreender *Dois dedos*, mas os contos deste volume vieram a ser integrados a *Insônia*.

³³⁶ Os demais textos do romance são assinados por Jorge Amado, José Lins do Rego, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz.

apontar a escrita como *criadora* de espaço, hipótese que outras pesquisas poderão investigar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de autoria de Graciliano Ramos

- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1992a. (Obra completa, v. 1).
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. São Paulo: Record, 1992b. (Obra completa, v. 3).
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1992c. (Obra completa, v. 2).
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1992d. (Obra completa, v. 2).
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 1992f. (Obra completa, v. 2).
- RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Record, 1992g. (Obra completa, v. 1).
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 1992h. (Obra completa, v. 2).
- RAMOS, Graciliano. *Viagem*. São Paulo: Record, 1992i. (Obra completa, v. 2).
- RAMOS, Graciliano. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Org. Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Org. Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Org. Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014a.
- RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. Org. Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014b.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

Bibliografia sobre Graciliano Ramos

- ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvãio imenso do espírito*. Brasília: Editora UnB, 2008.
- ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 2017.

- BASTOS, Hermenegildo. Apresentação. In: ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvão imenso do espírito*. Brasília: Editora UnB, 2008. p. 13-16.
- BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 309-322, 1995.
- BRAIT Beth. Prefácio: Imagens da linguagem entrevistas no texto de Graciliano Ramos. In: MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000. p. 11-13.
- BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. Os sessenta anos de Graciliano Ramos. In: LEBENSZTAYN, Ieda. Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 237-242, 2012a.
- CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano Ramos (no sétimo dia de sua morte). In: LEBENSZTAYN, Ieda. Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 237-242, 2012b.
- CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano e seu intérprete. *Teresa*, n. 2, p. 148-153, 2001a.
- CARPEAUX, Otto Maria. Amigo Graciliano. *Teresa*, n. 2, p. 144-147, 2001b.
- CARVALHO, Lucia Helena. *A ponta do rombo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- COSTA LIMA, Luiz. Crise ou drástica mudança? Análise de um caso. In: CECHINEL, A. (Org.). *O lugar da teoria literária*. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016. p. 145-157.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Editoria Brasília; Brasília: INL, 1975.
- FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. *O lugar da ficção em Angústia, de Graciliano Ramos*. 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- GOMURY, Andréia Queila Santos. “*Infelizes, miudinhos, fugitivos*”: ponto de vista, referenciação e imagem do sertanejo em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. 2019. 79 f.

Dissertação (metrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GORENDER, Jacob. Graciliano Ramos: lembranças tangenciais. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 323-331, 1995.

GUINSBURG, Jacó. Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 153-156, outubro/novembro/dezembro 2016.

LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. *Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 86-125, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 192-217.

LEBENSZTAYN, Ieda. Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 237-242, 2012.

LEBENSZTAYN, Ieda. Cartas de Graciliano na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 67, p. 142-164, ago. 2017.

MAIA, Pedro Moacir. Gênese e motivos de *Vidas secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Org. Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 101-112.

MALARD, Letícia. Como e por que aconteceu *Vidas secas*. In: WERJEMA, Andréa Sirihal et al. (Orgs.). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 38-52.

MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000.

MENESES, Adélia Bezerra de. A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos. In: _____. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOURAO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Edições Quíron, 1975.

RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

- RIDENTI, Marcelo. Graciliano Ramos e suas *Memórias do cárcere*: cicatrizes. *sociologia&antropologia*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 475-493, outubro 2014.
- SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a cultura política*: mediação editorial e construção do sentido. São Paulo: EDUSP, 2016.
- SALLA, Thiago Mio. Introdução e notas. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Org. Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- SALLA, Thiago Mio. As marcas de um autor revisor. Graciliano Ramos à roda dos jornais e das edições de seus próprios livros. *Livro: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, v. 5, p. 105-131, 2016.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em *Memórias do cárcere*?. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 332-337, p. 1995.
- SENNA, Homero. Como eles são fora da literatura: Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Org. Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014a. p. 188-206.
- SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 46-59.
- SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta*. A memória da escrita em Graciliano Ramos. 2006. 221 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- SILVA, Thayane Verçosa da. *Quadros graciliânicos*: sobre a atribuição de “efeito de real”, “ilusão referencial” e colaboracionismo estadonovista a Graciliano Ramos. 2020. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- SILVA, Thayane Verçosa da. Graciliano sertanista: imagens do sertanejo em “Quadros e Costumes do Nordeste”. In: ARAÚJO, Nabil (Org.). *Imagens em discurso*: efeitos de real, efeitos de verdade. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2019. p. 173-196.
- SILVEIRA, Joel. Graciliano Ramos conta sua vida. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Org. Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014a. p. 88-96.

Bibliografia geral

ABREU, Alzira Alves de. Partido Comunista Brasileiro (PCB). Disponível em: <
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>>. Acesso em: 14 out. 2022.

ANDRADE, Mário de. A palavra em falso. *Diário de Notícias*, ano 1939, edição 5146, p. 14. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pagfis=40308>. Acesso em: 6 jul. 2021.

ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão. *Diário de Notícias*, ano 1939, edição 5164, p. 14. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pagfis=40542>. Acesso em 6. Jul. 2021.

ARAÚJO, Nabil. O que é que resiste, afinal, na resistência à teoria? (Historiografia literária, violência canônica, domesticação da alteridade). *Revista Criação & Crítica*, n. 26, p. 109-135, jun. 2020.

A SOLIDÃO É TRISTE... *Dom Casmurro*, ano 1939, edição 116, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095605&Pesq=tristeza%20ler%20m%c3%a1rio%20de%20andrade%20nas%20manh%c3%a3s%20de%20domingo&pagfis=537>>. Acesso em 6 jul. 2021.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal et al. (Orgs.). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 16-37.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abril 1984.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CASTALDI, João Luiz Xavier. A fome de Rodolfo Teófilo: voz naturalista, fôlego romântico. *O Eixo e a Roda*, [S.l.], v. 30, n. 3, p. 269-289, out. 2021. Disponível em: <

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/17381>.

Acesso em: 20 ago. 2022.

CASTORIADIS, Cornelius. *The imaginary institution of society*. Translated by Kathleen Blamey. Cambridge: Polity Press, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. Prefácio. In: SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 11-13.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b. v. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012c. v. 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. In: VIOLA, Alan. F. (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 81-100.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

- ISER, Wolfgang. Mimesis / Emergência. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a. p. 237-256.
- ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 19-33.
- ISER, Wolfgang. Debate da Primeira Sessão. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c. p. 47-61.
- ISER, Wolfgang. O que é antropologia literária?. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999d. p. 145-178.
- ISER, Wolfgang. Debate da Quarta Sessão. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999e. p. 189-206.
- ISER, Wolfgang. Resposta de Wolfgang Iser a John Paul Riquelme. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999f. p. 217-221.
- ISER, Wolfgang. Debate da Quinta Sessão. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999g. p. 223-236.
- ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999h. p. 105-115.
- ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999i. p. 65-77.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MOISÉS, Massaud. A crônica. In: _____. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983. p. 245-258.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2007.

MORAES, Ricardo Gaiotto. Mário de Andrade no *Diário de Notícias*: o método e a crítica circunstancial. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

O TEMPO QUE VAI PASSANDO. *Dom Casmurro*, ano 1939, edição 113, p. 8. Disponível em: <

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095605&Pesq=tristeza%20ler%20m%c3%a1rio%20de%20andrade%20nas%20manh%c3%a3s%20de%20domingo&pagfis=507> >. Acesso em 6 jul. 2021.

PROENÇA FILHO, Domício. Entre acordo e desacordos. *Jornal do Brasil*, 7 de junho de 2008. Disponível em: < <https://www.academia.org.br/artigos/entre-acordos-e-desacordos> >. Acesso em 24 ago. 2022.

RIQUELME, John Paul. Navegando no espaço não-euclidiano da antropologia literária: uma resposta aos nossos esforços. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 210-215.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução – Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história literária. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 9-15.

SALLA, Thiago Mio. Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e “A raposa e o tostão”. *Magma*, n. 9, p. 61-70, 2006. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/64381> >. Acesso em: 10 fev. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. *L’Imaginaire*. Psychologie phénoménologique de l’imagination. [S.l.]: Gallimard, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *The imaginary*. A phenomenological psychology of the imagination. Translated by Jonathan Webber. London: Routledge, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *The psychology of imagination*. Tradução sem autoria. New York: Philosophical Library, 1948.

SILVEIRA, Joel. Fala um tostão. *Dom Casmurro*, ano 1939, edição 116, p. 2. Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095605&Pesq=tristeza%20ler%20m%c3%a1rio%20de%20andrade%20nas%20manh%c3%a3s%20de%20domingo&pagfis=537>>. Acesso em 6 jul. 2021.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.