

**ERWIN TORRALBO  
GIMENEZ** é doutorando  
do Departamento de  
Teoria Literária e  
Literatura Comparada da  
FFLCH-USP.

ERWIN TORRALBO GIMENEZ

# O olho torto de Graciliano

## Ramos: metáfora e perspectiva

*“Um sujeito como eu, passado pelos corrimboques do diabo, deve ter muitas coisas no quengo. Mas essas coisas atrapalham-se: não há memória que segure tudo quanto uma pessoa vê e ouve na vida. Estou errado?” (Graciliano Ramos, Histórias de Alexandre).*



uma obra coerente, a periferia acusa o centro. Se os títulos do autor variam quanto aos experimentos de construção, em busca da forma justa, não chegam a contradizer-se no fundo da mensagem. Percorrer os fios dispersos ao longo do conjunto deverá conduzir a uma só matriz de idéia: as análises vão desaguar na perspectiva central porque é nela que palpita o olhar

Este texto faz parte de um estudo mais longo, em andamento, acerca da arte literária de Graciliano Ramos.

da entidade criadora. Mesmo os escritos acessórios trazem a marca que se vai encontrar nos livros principais – assim, podemos rastrear em qualquer momento da obra o seu constitutivo.

Há obras de outra natureza, cuja seqüência se divide em fases, que às vezes se repelem; mas há, de fato, obras que desenham um todo orgânico, e as suas variações de forma costumam refluir para os mesmos conceitos. A obra de Graciliano Ramos é desse tipo: a expressão é sempre diversa, porém o constitutivo do olhar dá unidade às peças. Não se trata, nesse caso, de contrapor fases, antes de averiguar os momentos que integram o bloco único. Quem queira descortinar a perspectiva oculta, portanto, tem em qualquer ponto uma boa entrada.

As *Histórias de Alexandre*, por exemplo, repousam na sombra dos títulos centrais da obra. Contudo, se não merecem compor o núcleo primeiro, não deixam de o apontar como satélite intrinsecamente ligado ao projeto do autor. Essas breves narrativas sofrem ainda, para as lançar à margem, dois preconceitos: literatura infanto-juvenil e recolha de folclore nordestino. Tais selos se convertem em prejuízos à sua interpretação, pois levam a ignorar o traba-

lho de recriação desses gêneros, e pior, desviam o leitor de Graciliano Ramos de ver aí firmada, em chave metafórica, a sua marca autoral. Datadas de 1938, essas histórias de feitio popular se põem exato na passagem da ficção à confissão: o escritor parece desprender-se então do romance, em textos curtos e descontínuos, ensaiando já os quadros da infância que, se aqui surgem por meio dos relatos ouvidos no sertão (e ora recriados), adiante irão narrar as experiências pessoais.

Em nota prévia, o autor adverte que as histórias, extraídas do folclore sertanejo, não são originais e já podem ter alguma versão escrita. É nessa brecha, quando o criador se anuncia, que devemos observar o seu empenho de transporte da matéria popular ao plano da elaboração representativa. Com efeito, ele se apagará para dar voz ao narrador-personagem, mas permanecerá nos bastidores como voz latente. Diversa daquela vista nos causos folclóricos, a perspectiva aí se parte em duas: não há um narrador que apenas relata os feitos consagrados na tradição, e, sim, um narrador ativo que cede o foco ao protagonista dos feitos, afrouxando assim a autoridade da sua palavra. E se o enredo não é original, e mesmo a linguagem oral se preserva, a mirada o é: o herói salta da fábula para nos contar ele próprio as suas façanhas.

Alexandre rememora, na velhice, as aventuras passadas nos anos de ação. Na ribeira onde mora, feito um retirado da vida, só lhe sobra para remediar a sensaboria da inércia resgatar as glórias antigas. Conforme já não pode realizar novas proezas, ocupa-se de relatar as que viveu aos seus vizinhos, tornando-as, no entanto, descabidas ao se exceder na invenção de passagens fantásticas. As suas histórias, cheias de prodígios heróicos, se entroncam numa tradição épica, naturalmente rebaixada nas voltas do tempo: da epopéia clássica para as narrativas medievais, as canções de gesta, vindo aclimar-se na cultura nordestina – embora se notem muitas conversões nesse percurso, o tom venturoso do herói que supera a condição humana sempre se conserva. Ocorre que, com a mudança de foco, isto é, narradas

as aventuras pelo seu próprio protagonista, o maravilhoso que forma a lenda já soa como mentira, pois não mais se trata da exaltação de um povo, mas de louvor a si mesmo. Se se permite à voz coletiva ferir os limites da verossimilhança, ao relato do indivíduo não se faz igual concessão.

Além da esposa Cesária, sua cúmplice na urdidura dos enganos, estão à escuta de Alexandre quatro tipos: a benzedeira Das Dores, o curandeiro Mestre Gaudêncio, o cantador Libório e o cego preto Firmino. Os três primeiros participam da mística sertaneja: dois deles praticam a crença nas rezas e nas plantas, e o terceiro representa o velho rapsodo, reinstaurado no sertão, que ao espalhar os casos absurdos em redondilhas deve se fiar neles – de fato, esses três não duvidam da palavra de Alexandre; o cego preto Firmino, porém, cumpre a função de ouvinte desconfiado, pedindo explicações embaraçosas ao narrador. O casal cuida logo de improvisar soluções de continuidade, fabulando emendas não menos disparatadas, para não deixar cair as máscaras. Contudo, as duas posturas vistas na audiência – o que em termos modernos seriam dois níveis de leitura – tratam de abrir um racho nesse gênero narrativo: ao ouvinte ingênuo se contrapõe o inteligente, atento aos sentidos encobertos sob o entrecho. Tal subversão do gênero épico, cujo teor de verdade já se revela duvidoso, põe em xeque a sabedoria do narrador porque este se dispõe a manejar a realidade de acordo com o seu intuito particular (1). A ironia do autor oculto se faz sentir então no deslizamento da estrutura clássica para a forma moderna, à medida que provoca o leitor a se prevenir contra as trapaças da linguagem.

Apesar de não constituírem um romance, as *Histórias de Alexandre*, sendo a paródia do canto épico, acabam por frisar os seus moldes de composição: em vez de narrar os feitos do herói de maneira a enaltecer a sua figura, a sonda realista abole a entidade heróica, desvelando o expediente artificioso do seu caráter. Ao ironizar o heroísmo, enquanto ação bem-sucedida no embaite com a realidade, o autor prova que o mundo já não se curva ao homem, antes se impõe a

1 Walter Benjamin avalia os descompassos entre os modos de narrar, na modernidade, a partir da dissolução da sociedade antiga: "A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção" ("O Narrador", in *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, 1985). Com efeito, Alexandre constrói o seu embuste ao tentar firmar como verdade, numa estrutura épica, as invenções advindas da aspiração pessoal, e não dos fatos reais; assim, a sua falsa sabedoria se mostra do lado moderno da mentira.

ele como força arrasadora – portanto, todo valor heróico se esboroa diante da análise objetiva do mundo prosaico, e o sucesso se converte em fracasso (2). Após haver elaborado os seus romances, nos quais justo representa a impossibilidade de êxito, ao examinar a decadência dos valores através de personagens fracassadas, parece que Graciliano Ramos procurou desvendar o aspecto anacrônico e falsificador do testemunho positivo – no fundo, este não é senão vontade de despistar a circunstância adversa por meio do logro.

Desse modo, vendo nas peripécias de Alexandre um momento de concentração das constantes de Graciliano Ramos – espécie de metonímia de uma obra obsessivamente regular –, podemos depreender delas a visão histórica do escritor e também a perspectiva que a formula em arte literária.

Bem, que verdade está escamoteada na mentira de Alexandre? Em tudo, a sua situação é de declínio: descendente da aristocracia rural, ele herdou do pai vastas propriedades e os códigos típicos da velha ordem, dentro dos quais desfrutava de grande privilégio, como senhor de terras e da política local; depois, passou a negociar gado, amealhando muito dinheiro – esse tempo de fausto volta melancolicamente em sua fala; na época da enunciação das histórias, entretanto, aparece destituído de toda soberania, em razão das reviravoltas que deslocaram o centro do poder para o meio urbano, fazendo emergir uma nova classe dominante. Agora, mudado em sujeito inútil, num pobre rancho de ribeira, tenta resistir ao presente evocando o passado – daí o fantasioso entrar nas suas narrativas, como elemento de exaltação daquilo que insiste em não morrer, a despeito da realidade. Alexandre simboliza, assim, o canto nostálgico dos velhos proprietários, já destronados, cuja estratégia é renegar a modernização e reportar o país arcaico como a bela miragem que se deve restaurar.

“[...] Demorei-me na capital uma semana. Aí fiz tenção de vender a fazenda e os carecos, mudar-me, dar boa vida à pobre mulher, que trabalhava no pesado, ir com

ela aos teatros e rodas nos bondes. Refletindo, afastei do pensamento essas bobagens. Matuto, quando sai do mato, perde o jeito. Quem é do chão não se trepa. Ninguém me conhecia na cidade, cheia como um ovo. A propósito, sabem que um ovo custa lá cinco tostões? Calculem. Não me aprumo nessas ruas grandes, onde gente da nossa marca dá topadas no calçamento liso e os homens passam uns pelos outros calados, como se não se enxergassem. Nunca vi tanta falta de educação. Vossemecê mora numa casa dois ou três anos e os vizinhos nem sabem o seu nome. Nos meus pastos a coisa era diferente. Lá eu tinha prestígio: votava com o Governo, hospedava o intendente, não pagava imposto e tirava os presos da cadeia, no júri. Vivía de grande. E quando aparecia na feira, o cavalo em pisa-da baixa, riscando nas portas, os arreios de prata alumando, o comandante do destacamento levava a mão ao boné e me perguntava pela família. Tenho tocado nisso algumas vezes, e os amigos vão pensar que estou aqui arrotando importância. É engano, de-testo pabulagem. Na capital só viam em mim um sujeito que vendia gado. Mas se quisessem saber a minha fama no sertão, dêem um salto à ribeira do Navio e falem no Major Alexandre. Cinquenta léguas em redor, de vante a ré, todo o bichinho dará notícia das minhas estrepolias. A história da onça, a do bode, o estribo de prata, este olho torto, que ficou muitas horas espetado num espinho, roído pelas formigas, circulam como dinheiro de cobre, tudo exagerado. É o que me aborrece, não gosto de exageros. Quero que digam só o que eu fiz” (3).

Nessa consideração, reponta o contraste, sob o ponto de vista do senhor decaído, entre o mundo imóvel dos seus pastos e o movimento da cidade – para ele, um desastre que fez desmanchar uma ordem tão bem assentada. Ao império da tradição, onde não se carecia de instituições ou leis, valendo sempre o peso do prestígio, veio substituir o aparelho republicano, numa aparente revolução, que prometia riscar a anomalia da nossa estrutura arcaica e favorecer o progresso geral. É claro que Alexan-

2 Segundo Octavio Paz: “O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira triplíce: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo” (“Ambigüidade do Romance”, in *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1996).

3 Graciliano Ramos, *Alexandre e Outros Heróis*, Rio de Janeiro, Record, 1986.

dre, saudoso dos seus domínios, se ressentida da transição, tendendo a ver no caos da vida moderna uma profanação do mundo ideal – ideal, é preciso dizer, segundo a ótica do antigo dono do poder. E aí se evidencia a situação decadente de Alexandre: sendo um desarraigado na cidade, e já impotente no sertão, ele se vai exilar numa zona limítrofe (a ribeira), e tem por último recurso, para não assumir o fracasso, descer sobre a verdade o véu da mentira. Porém, mais que velar a ruína pessoal, o discurso enganoso desse narrador busca velar a face nada épica do seu tempo, tencionando assim ludibriar a memória em duas vertentes: a sua própria condição de fracassado e o fracasso do sistema que o sustentou. Quando descreve o mundo imóvel, espaço da ordem e dos bons valores, ardidamente esquece o seu princípio organizador: a violência; e nos domínios da violência, apenas a valentia garante o prestígio – logo, nas suas histórias, ele surge como herói de um tempo mítico, obliterando de um só golpe a verdade do mandonismo na velha ordem e da sua derrocada individual.

Mas tanto quanto a astúcia de Alexandre logra convencer os ouvintes, o velho regime também não deixa de resistir ao tumulto que o derrubou sem o matar de vez. A indústria desse narrador reflete os modos pouco lícitos de que fazia uso a sua classe a fim de prolongar a agonia, seja dito, na intenção de se perpetuar na política nacional; com efeito, não se deu aqui uma revolução, antes um pálido raio de mudança, cuja lógica sempre cuidou de acomodar – sem jamais alijar de todo –, o legado rural. Nos termos de Sérgio Buarque de Holanda: “O trágico da situação está justamente em que o quadro formado pela monarquia ainda guarda seu prestígio, tendo perdido a sua razão de ser, e trata de manter-se como pode, não sem grande artifício. O Estado brasileiro preserva como relíquias respeitáveis algumas das formas exteriores do sistema tradicional, depois de desparecida a base que as sustentava: uma periferia sem um centro” (4). A história do país caminha, dessa maneira, em círculos: o passado se estende no presente, porque as

suas matrizes convêm ao estado de coisas – em verdade, as coisas não mudam, apenas o seu estado é que finge variar, sem contudo haver nesse jogo contradição, e, sim, um arranjo característico, hábil em harmonizar faces opostas num objetivo comum, qual seja, não quebrar o plano das assimetrias sociais. Bom exemplo se pode verificar na família mesma de Alexandre: embora ele já não atenda por Major, patente alienada às instituições oficiais mas autêntica na sua tradição, o irmão mais jovem, que preferiu trocar o sertão pela cidade, lá chegou a tenente do exército – numa palavra, a velha estirpe ingressa na nova ordem, sem perder o posto de mando (5).

Se o autor ironista, pronto a descerrar a empulhação, não compactua com o narrador na apologia do passado, pois conhece a tradição da violência, tampouco acredita nas promessas da época moderna. Na visão crítica da nossa história, Graciliano Ramos bem enxerga o ciclo de perseverança que desenham as mãos da classe dominante; a sua descrença na política progressista não advém de apego à velha ordem, muito ao contrário, ela se confirma na certeza de que a velha ordem não cessou de dirigir as coisas, tendo apenas assimilado do seu jeito certos aspectos da modernidade. Essa consciência amarga do processo histórico se traduz em sentimento do fracasso – que vasculha passado e presente como quem se bate entre as paredes de um labirinto –, e termina por expulsar o escritor do mundo corrente, onde há lugar para os falsos impasses da lógica nacional, menos para aquele que lhe deflagra a base podre.

No episódio “O Olho Torto de Alexandre”, sobrevém em metáfora o engenho de perspectiva por que se orienta o narrador. Longe de ser inocente, embora inculto, Alexandre tece as histórias apelando à imaginação a fim de corrigir os dados da realidade que lhe atribuem um destino falhado. O seu princípio de composição, logo, se centra em burlar a memória, a partir da invenção de empresas venturosas, espécie de substituto do seu descaminho final, no propósito de solver os reverses enfim con-

4 Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1976.

5 Aliás, o termo “tenente” tem como significado primeiro: “o que supre o lugar de um chefe e comanda na sua ausência”. Vê-se aí o sentido de substituição imediata: o representante jovem da aristocracia vem render o mais velho, quando a aristocracia parece fraquejar, perdurando logo o governo na mesma casa.

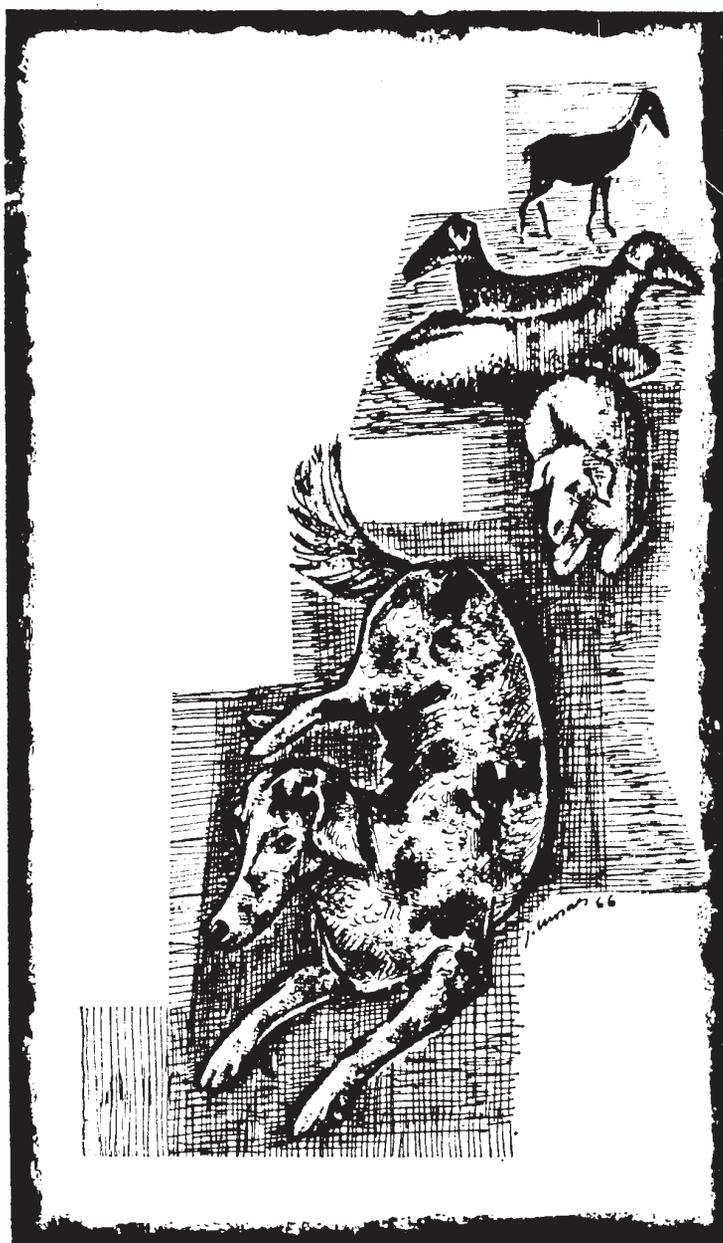
certados numa memória construída. Para tanto, está obrigado ao exercício constante de amoldar os fatos em favor do seu desejo íntimo – aliás também preso ao desejo de uma classe –, pendulando assim entre as esferas exterior e interior, não para melhor figurar a realidade, mas justo para, sabendo da sua dinâmica, adulterá-la. Construir a falsa memória implica remedar o funcionamento da própria memória, em sentido inverso: amparar os efeitos reais e elaborá-los subjetivamente – porém, nesse caso, a experiência não se firma no testemunho franco, mas se abalança a armar um engano para o disfarçar.

A metáfora do olhar de Alexandre surge como consequência da sua primeira aventura. Nesta, ele relembra o dia em que saiu no encalço de uma égua fugida dos currais de seu pai; após percorrer a mata, já caída a noite, adormeceu, e despertando viu um vulto à beira do rio, que julgou ser o animal desgarrado; lançou-se sobre o bicho desabalando numa carreira difícil, até voltar à fazenda; só quando amanheceu, percebeu que havia cavalgado uma onça em vez da égua. Maior surpresa, entretanto, causou à família ao aparecer sem o olho esquerdo, certamente perdido na travessia pela mata em cima da onça brava; saiu então em busca do olho, ao menos para não deixar o rosto com um buraco e, achando-o num espinheiro, recolocou-o:

“[...] E já estava desanimado, quando o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensangüentado. E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio. Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras das pessoas em que eu pensava naquele momento. Sim senhores, vi meu pai, minha mãe, meu irmão tenente, os negros, tudo miudinho, do tamanho de caroços de milho. É verdade. Baixando a vista, percebi o coração, as tripas, o bofe, nem sei que mais. Assom-

brei-me. Estaria malucando? Enquanto enxergava o interior do corpo, via também o que estava fora, as catingueiras, os mandacarus, o céu e a moita de espinhos, mas tudo isso aparecia cortado, como já expliquei: havia apenas uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam na minha cabeça. Refletindo, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado pelo avesso. Compreendem? Colocado pelo avesso. Por isso apanhava os pensamentos, o bofe e o resto. Tenho rolado por este mundo, meus amigos, assisti a muita em-

*Nesta página e na seguinte, ilustrações de Moraes para Alexandre e Outros Heróis*



brulhada, mas essa foi a maior de todas, não foi, Cesária?

[...]

– Pois é, continuou Alexandre. Só havia metade das nuvens, metade dos urubus que voavam nelas, metade dos pés de pau. E do outro lado, metade do coração, que fazia tuque, tuque, tuque, metade das tripas e do bofe, metade de meu pai, de minha mãe, de meu irmão tenente, dos negros e da onça, que funcionavam na minha cabeça. Meti o dedo no buraco do rosto, virei o olho e tudo se tornou muito direito, sim senhores. Aqueles troços do interior se sumi-

6 Graciliano Ramos, *Alexandre e Outros Heróis*, op. cit.



ram, mas o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente. Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. Valia a pena consertá-lo? Não valia, foi o que eu disse comigo. Para que bulir no que está quieto? E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro” (6).

Seguindo os passos do evento assim descrito, vemos: primeiro, o sujeito tem os dois olhos voltados para a realidade externa, semelhante a toda gente; após a experiência do mundo, posta aqui em imagem de ferida, o olho que se despregou dele já retorna inquiridor das funduras íntimas, mergulhando no pensamento; e, enfim, o olho resultante da conjugação dos dois olhos – ângulo formado pela bissetriz entre o olho que capta o espaço palpável e o olho que investiga o tempo individual – é aquele que se alça em perspectiva totalizadora do fenômeno. Enquanto percebe o mundo com um olho vertido sobre cada parte do todo (um flagra os quadros concretos e outro, os reflexos na inteligência), o sujeito divisa apenas recortes parciais do conjunto, segmentados; conforme o olho já versado nos interiores sensíveis volta a focar o mundo, gradua-se em olhar complexo, pois se habilitou a penetrar o fluxo entre as duas esferas que geram a pessoa: o objeto se revela pelo sujeito. Por isso, Alexandre é um narrador artimanhoso: a sua arte não se estanca na apreensão direta do observado, nem se esfuma nas zonas vagas da vida íntima, mas funde uma e outra na compreensão ampla da realidade. Apesar de bastante precário o processo tal como se verifica nas criações de Alexandre, esse jogo é o que garante a eficácia da sua visão – e por detrás da pequena metáfora da perspectiva desse narrador popular, devemos reconhecer o engenho do próprio escritor Graciliano Ramos. O que difere é o modo de conduzir esse olhar, na busca da consciência que se fará julgamento do mundo.

Perfazendo a história do olhar ao longo da cultura, Alfredo Bosi retoma as seguintes noções dos gregos: *olhar receptivo* e *olhar ativo*. Se o primeiro diz respeito ao

aspecto materialista, captando de maneira reflexa o ambiente, o segundo se põe acima dele ao empregar a função mentalista sobre o visto: do “ver-por-ver” ao “ver-depois-de-olhar”, vai o empenho do pensamento reflexivo para além da mera figuração do mundo (7). O olho torto de Alexandre parece se formar em perspectiva de tipo ativo, vencendo as miradas unilaterais que, no plano da obra, se projetam nos ouvintes: Libório é puro olho físico, de corte estrito do visto, e o cego preto Firmino, puro olho interior, de corte estrito do imaginado – Alexandre tem no olho enviesado a síntese dos dois, e assim pode plasmar a seu gosto a memória. Tal perspectiva coincide com a do escritor realista, cujo horizonte é estudar as relações sociais através do sujeito nelas implicado, a fim de alcançar a consciência integral do problema – porém, não se propõe fraudar os fatos, antes, sim, desvendar-lhes o centro de força. Daí presumo que a perspectiva de Graciliano Ramos se metaforiza nessa passagem, embora se deva dizer que ele a orienta no sentido oposto ao de Alexandre.

Com efeito, ambos arquitetam a mesma perspectiva, apta a imbricar passado e presente no trabalho da memória, e divergem nos usos que fazem dela. De um lado, o inventor da falsa épica pretende incutir no presente os velhos modos a fim de refrear o avanço dos tempos, perpetuando-se assim como voz da opressão; de outro, o autor lúcido visa a bem definir o passado, rastreando os seus ecos no presente, na intenção de exorcizar dos velhos modos, rumo a um futuro de efetivas mudanças. Numa palavra, Alexandre dissimula o fracasso na fantasia do passado na vontade de paralisar o presente; Graciliano Ramos denuncia as marcas do passado no presente, incitando à ação no futuro. Entre a fidelidade e o fingimento da memória, está o ponto de dissensão: enquanto um descerra as raízes do fracasso em sinal de alerta, o outro cria em devaneio o sucesso e represa o processo histórico. Em seu estudo sobre a faculdade da memória, Bergson analisa tal desvio do curso ativo: “Mas existe bem mais, entre o passado e o presente, que uma

diferença de grau. Meu presente é aquilo que me interessa, o que vive para mim e, para dizer tudo, o que me impele à ação, enquanto meu passado é essencialmente impotente”, e adiante: “se nosso presente permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho” (8). Sem querer aceitar a impotência do passado, e já inerte no presente, Alexandre (em verdade, símbolo da ordem antiga) deriva para o campo da fantasia que, dentro da sua astúcia, não passa de um embuste; o escritor realista, na delação do discurso enganoso, faz a ironia do testemunho positivo, para que a consciência venha extinguir de vez o passado na ação do presente – este, o olho torto de Graciliano Ramos.

A demanda da memória, no eixo que se estabelece entre as instâncias do tempo, desenvolve o fluxo do fato atual à experiência já armazenada na lembrança, a qual então se presentifica para auxiliar o sujeito na posição diante do que vive; essa mecânica – isto é, a comunicação dos acontecimentos em curso com os juízos já entranhados – encontra um correlato na sonda dialética em busca da síntese da realidade. Na intercorrência dos aspectos objetivo e subjetivo, que se vão fundir num só olhar, remove-se a barreira entre os dados sociais e os efeitos sensíveis deles decorrentes – assim, os cortes de visão se casam na compreensão do organismo que envolve o mundo e o indivíduo. O olhar de síntese é aquele que nem se esteriliza nos retratos diretos do meio nem se insula na existência interior; em termos de visada literária, é a perspectiva que escapa aos dois recortes, digamos, puntiformes: a apreensão imediata do espaço ou a perscrutação desregrada do tempo individual. Na imagem do olho torto, fruto da reunião de objeto e sujeito, aflora a poética do olhar de Graciliano Ramos: o seu enunciado, ou seja, o testemunho artisticamente construído, tem origem na meditação sobre a enunciação dos fatos reais, já elucidados pelo viés crítico

7 Alfredo Bosi, “Fenomenologia do Olhar”, in Adauto Novaes (org.), *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

8 Henri Bergson, “Da Sobrevida das Imagens. A Memória e o Espírito”, in *Matéria e Memória – Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

9 Otto Maria Carpeaux, em comentário ao estudo de Floriano Gonçalves a respeito da obra de Graciliano Ramos, aponta os limites da dialética materialista, cujo método orienta o referido ensaio, na abordagem da arte literária; estando tal método atento à representação imediata das questões sociais, não podia explicar a permanência das obras ao longo dos tempos, perdendo logo de vista o seu valor artístico. Segundo Carpeaux, o crítico apenas atingiu o centro da arte de Graciliano quando se permitiu extravasar as propostas do seu aporte teórico, guiando-se pela impressão viva da leitura – e a conclusão é justa que o escritor vence o tempo conforme dos os estilos numa expressão clássica do mundo: “Ai, Floriano Gonçalves observou muito bem a diferença entre o determinismo pessimista, imóvel, da época anterior (também de Machado de Assis) e o determinismo revolucionário de Graciliano: miséria invariável das criaturas, e miséria que será fatalmente removida pela revolução. É a diferença entre a visão naturalista e a visão política da natureza humana, aquela diferença pela qual Muir distingue duas fases da evolução do gênero ‘romance’ [Edwin Muir: ‘Natural man and political man’, in *New writing and daylight*, vol. I, 1942]. Mas a transformação não é integral. Subsistem resíduos da visão naturalista, primitivista. E dessa contradição nasce, conforme Coleridge e I. A. Richards, o lirismo. A psicologia descritiva dos naturalistas é substituída pela psicologia compassiva, lírica. No começo, é caótica. Mas aí entra – a observação pertence a Floriano Gonçalves – 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” (“Graciliano e seu Intérprete”, in *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, nº 2, São Paulo, USP/Editora 34, 2002. Texto originalmente publicado em: *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 23/2/1947).

10 Vianna Moog conceitua o humor como meio de expressão crítica dos autores em face de um período de decadência, ou transição, quando já não há vez para o heroísmo, nos hiatos da história, e o desencanto se traduz numa narrativa que relativiza o mundo e lhe aponta ironicamente as rachaduras: “Em resumo: quando no tempo há decadência e dentro da decadência homens dotados de

da subjetividade e tornados coletivos pelo trabalho da escrita.

Instalado nesse ângulo oblíquo, o autor se obstina em torcer a visão das suas personagens até onde pode conduzir a agonia de perder o porto seguro das certezas. Trata-se mesmo de um contágio do olhar do romancista sobre as suas criaturas, cujo percurso palmilha o caminho da consciência: todas as figuras centrais da obra, em níveis diversos de tensão, internalizam os dramas colhidos na vivência do mundo e tentam deduzir os conceitos basilares da realidade – tal processo sempre redundante num excuro da prática comum, pois, uma vez fora do embotamento reflexo, já não se pode aderir ao mundo. Daí o fracasso ser a pedra fundamental desse jogo: quando o sujeito alcança ver que o mundo se move a contrapelo do seu ânimo, o qual se esfacela no choque com a opressão de toda ordem, não lhe sobra outra saída senão se demitir da ação. Em resumo, a memória faz revolver no sujeito as investidas malogradas da experiência; firma-se em testemunho ao implicar essa experiência no objeto coletivo; deságua no julgamento negativo do mundo: o fracasso. E o raio de contágio do olho torto assim se transferirá ao leitor, chamado a refazer, ele também, o percurso da consciência.

Em recusa às incisões parciais, a sonda de tal realismo não se pauta em qualquer idéia alheia ao próprio juízo a que logrou chegar o autor. Não participa da sua matriz, como princípio norteador, nenhum raciocínio extraliterário, porque não lhe convém a estreiteza de análise a que se devem restringir as pesquisas objetivas da realidade. Impossível decifrar, portanto, as criações de Graciliano Ramos a partir de aproximações absolutas com as linhas de conhecimento, quer as de interesse sociológico quer as de interesse psíquico. Esquivando-se de manejar meros tipos em função da pintura dos quadros de costumes ou de adensar as crises existenciais alienadas à vida social, essa sonda se relativiza no exame das questões materiais através da psicologia dos que sofreram o naufrágio da História – consoante perfura a superfície da crônica social, sem a ignorar, e salta da imediatez dos re-

ferentes para as raízes mais fundas do drama humano, no círculo da *representação significativa*, faz-se universal. O senso relativista imprime, sob a palavra de pessimismo, uma dissonância: a nota patética que acaba entoando o escritor lúcido ao descobrir por debaixo do fracasso o sujeito em sua fragilidade; e os dois se congraçam, nessa hora, como vítimas de um só desastre (9). Mesmo em relação a Alexandre, de quem diverge cabalmente na visão histórica, o autor não faz uma condenação inapelável, ao se dar conta de que a fadiga nele é filha da sua triste condição pessoal – reprova o discurso de classe, mas é compassivo com o sujeito. Na apresentação, revela-nos o estímulo de Alexandre para engendrar as quimeras: “[...] A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. Mas com o tempo se acostumou e descobriu que enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito. [...] Alexandre ficou satisfeito e começou a referir-se ao olho enviesado com orgulho. O defeito desapareceu, e a história do espinho foi nascendo, como tinham nascido todas as histórias dele, com a colaboração de Cesária” – bem visto: para aquém da falácia social escondida em sua voz, está o indivíduo cuja falta é querer livrar-se dos recalamentos por via do engano, de si e dos outros. O humor, tom que não se verá em outro momento da obra, aqui se presta a suavizar o fundo dramático, sem dele se esquivar, para dar forma a um texto que, sendo infante-juvenil, cumpre duas funções: deleita o público e também o provoca à postura crítica. O humor assim desanuvia o peso do fracasso, no nível da expressão, mas não deixa de o indiciar no nível do sentido (10) – e é ao fim o tom humorístico que gera em nós uma impressão ambígua sobre Alexandre, misto de simpatia e censura.

Fica claro então que o projeto de Graciliano Ramos intentava enfeixar, numa economia coesa, as duas concepções elementares do romance moderno: o horizonte da vida social e a verticalidade da vida íntima, num imbricamento de síntese. Essas direções costumam aparecer, na prosa

de ficção, como pontos de incidência isolados a dividir as obras em grupos – geralmente, as composições de pesquisa assim unidimensional não vão além de figurar um aspecto estrito do seu tempo: ou são documentos sociológicos, espécie de reportagem, ou são desabafos espiritualizados de um exilado. À procura da forma do romance, sem se deixar cativar por métodos, Graciliano Ramos despistou, em sua geração, tanto o pitoresco regional quanto a sugestão intimista, pois via em cada uma dessas sendas uma porta de evasão; para traduzir os abalos da modernidade nas diversas camadas da existência – e filtrar as irradiações do mundo contemporâneo no solo brasileiro, escavando também a gema universal no centro deste –, a sua perspectiva se dedica a entelhar as frações, o que só se consuma no olhar relativista. E o poder clássico de tal visão sabe que, para bem interpretar o fenômeno, não basta desdobrar as faces, mas, sim, jungi-las no redemoinho da consciência (11). Ao afirmar “o romance é uma forma superior de vida” (12), Graciliano declara a sua confiança no gênero quanto a permitir uma escapada ao determinismo histórico, pois a forma literária, trançando criticamente os tempos, se salva de sucumbir à catástrofe de um mundo asfíxiado.

À medida que risca qualquer proposta de método, Graciliano parece radicalizar a sua fidelidade à experiência como meio de cercar as partes da realidade. Após haver explorado as virtualidades do fracasso no romance, onde pôde refletir o seu próprio sentimento, a voz subterrânea rompe os contornos da ficção e se verte sobre si mesma: as obras de confissão marcam o ponto extremo do processo. Nelas, a auto-análise revela o perfil humano tenso que antes se ocultava nas entrelinhas e que ora se constrova para dar vazão aos apelos de mensagem não de todo esgotados no romance. Tome-se este parágrafo de *Infância*:

“Mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma.

Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o Sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. Nesta vida lenta sinto-me coagido entre duas situações contraditórias – uma longa noite, um dia imenso e enervante, favorável à modorra. Frio e calor, trevas densas e claridades ofuscantes” (13).

No exercício da memória, acima estudado, o adulto que se debate com as vicissitudes presentes remonta às pegadas do seu espírito malferido. Repuxando dos anos de infância a aprendizagem do mundo, ele revive os estímulos do olhar crítico – e de fato termina alargando a visão, cujo modo de girar se mantém, a entornos mais vastos. O excerto frisa três momentos: primeiro, o enfoque do espaço exterior, em descrição plástica, flagra um instante de disforia: da pujança natural à falência trazida pelo clima; em seguida, o olho refluí até o avesso interior, para onde carrega as impressões desse revés, contaminando-se dele; no último lance, o sujeito se capacita do movimento ambíguo que lhe forma a compreensão, conforme nota que aquela sensação pontual se deitou sobre a sua vida inteira – a síntese abarca os dois sustos da experiência (tanto a euforia como o seu inverso), pois o olho final já se enviesou. E será mesmo esse o processo por que incidirá sobre a realidade o escritor: as desgraças gerais lhe vão fustigar o ânimo, que assim machucado encontra na alternância de estados um ponto de fuga – o fracasso bem entendido não se consome em vão, mas abre ao sujeito a vez de o superar pela denúncia, cujo desígnio é a *esperança mínima*.

Retrospectivamente, em traços cada vez mais largos, podemos ler os livros de Graciliano Ramos ancorados nesse plano de análise; não ocorre de eles repisarem a mesma fórmula, mas de se reproduzir sempre, em estratos distintos, a lógica na busca da consciência. Essa marcha se opera na solidão do sujeito e não se cerra nela, porque se propõe interpretar em chave maior

inteligência capaz de percebê-la e registrá-la, como os sismógrafos registam os menores abalos da terra, pode realizar-se o *humour*” (*Heróis da Decadência*, Porto Alegre, Globo, 1939.)

11 Projetando as linhas de construção do romance moderno na nossa ficção de 30, Sérgio Buarque de Holanda identifica um fundo comum nas obras de métodos aparentemente opostos: quer o romance sociológico (esquerdizante) quer o romance espiritualista (católico) buscam fixar, em última análise, o sentimento de fracasso do mundo moderno: “A rigor os dois processos equivalem-se e correspondem em maior ou menor grau à vontade de abandonar um mundo que a ‘civilização’ descoloriu, retirando-lhe a capacidade de comover fortemente a sensibilidade ou de excitar as imaginações” (Sérgio Buarque de Holanda, “Notas sobre o Romance”, in *Cobra de Vidro*, São Paulo, Perspectiva, 1978). Como consequência dessa idéia, julgo que o fato de Graciliano levar o estudo do fracassado ao limite da sua expressão, ao confluir os ditos métodos, prova a força da sua perspectiva.

12 Ricardo Ramos, “Lembrança de Graciliano”, in José Carlos Garbuglio et alii (orgs.), *Graciliano Ramos – Coleção Escritores Brasileiros*, São Paulo, Ática, 1987.

13 Graciliano Ramos, *Infância*, Rio de Janeiro, Record, 1986.

os desajustes da história nacional – e do exame dos vários estratos o autor arma o seu painel da sociedade. Mas, vale repetir, cada quadro do conjunto traz em si a linha de formação do sujeito, implicado em seu contexto. De fato, toda a obra sugere um empenho de significação formal de um juízo já de hávia muito fixado pelo escritor, porém não ainda de maneira satisfatória no tocante à expressão, pois carecia do poder da imagem literária, capaz de unir a emoção à idéia. O jovem Graciliano escrevia, com palavras claras, em 1915: “[...] Há no Brasil um funcionário de atribuições indeterminadas, mas ilimitadas. [...] a figura interessante do chefe político, que é a única força de verdade. O resto é lorota. Em escala descendente, a começar no Catete, onde pontifica o chefe assu, e a terminar no último lugarejo do sertão, com um caudilho, mirim, isto é um país a regurgitar de mandões de todos os matizes e feitos” (14). Aqui, expõe-se um parecer sobre a situação brasileira – cuja falta de formação social se explica pela perseverança da velha ordem do mandonismo –, à maneira de testemunho linear, sem as tensões que precedem a ascensão ao tino agudo; essa mesma opinião, manifesta a princípio, se irá mudar em construto artístico, com vistas a fazer-se ecoar no leitor, e não só impor-se a ele como verdade.

Com razão, verificamos nas *Histórias de Alexandre*, engastada no tecido criativo, uma metáfora do julgamento do autor a respeito do fracasso nacional; no entanto, embora a conclusão coincida, o seu alcance se insinua na leitura crítica da obra. Em vez de acusar o ardil evidente na fala do narrador, mais um mandão sertanejo, o escritor prefere dar-lhe a corda com que se enforcar aos olhos do público – o despropósito das suas invenções já por si delata o caráter de embuste por que se constrói o discurso oficial, e o ironista assim o descobre por dentro. E revelando o ridículo de uma épica brasileira, como disfarce da violência histórica, a ironia atinge duas verdades: nunca houve, entre nós, herói possível, dada a ação contínua das assimetrias sobre a realidade; a especificidade do nos-

so fracasso se mostra na ausência de um passado heróico, e não na melancolia do heroísmo já varrido do presente, pois desde a sua fundação o país conhece as práticas da máquina moderna – logo, toda memória de tom elevado se reduz, para nós, em fantasia astuciosa. Aliás, o ciclo sem revolução do passado a se preservar no presente, prova maior do nosso desconcerto, obstrui a epopéia: se não se cristaliza o pretérito de um povo, não há matéria para cantar a sua elevação.

O último episódio do volume, “A Doença de Alexandre”, apanha na estrutura o moto-contínuo que é o círculo da história nacional. Convalescente de uma febre penosa, Alexandre refere aos ouvintes as imagens que o visitaram durante o delírio: de cada uma das narrativas desponta um elemento a confundir o enfermo, e todas juntas rodam na sua cabeça como fantasmas. Os corpos gerados na fantasia resistem à prisão do conto, projetam-se novamente na idéia do seu inventor, instam por renascer no presente da fabulação. São os instrumentos com que Alexandre nos prega o seu engano e, portanto, não cessam de retornar, em equivalência à teimosia do narrador em não ocupar a cova. E reabrindo as forças, o moribundo ainda tira proveito da moléstia para imaginar novo caso: o suadouro que lhe deu Sinha Terta surtiu efeito tão extravagante que inundou a casa, arrastando as coisas. Diferente do seu modelo, o outro Alexandre, da Macedônia, herói autêntico, a quem uma febre de seis dias fez expirar, o velho proprietário agoniza mas não dá o cadáver aos vermes – tem os sete fôlegos dos que agarram o governo da situação à custa de toda manobra. O consolo ingênuo de Mestre Gaudêncio parece resumir bem a sua presença arredia:

“– Não embarca não, sentenciou Mestre Gaudêncio curandeiro. É assim mesmo. A moléstia vai comendo, vai comendo, e quando mata a fome, deixa o corpo do cristão. Aí o suplicante se levanta e mata a fome também. Endurece, engorda, conversa, desempena o espinhaço”.

14 Idem, *Linhas Tortas*, Rio de Janeiro, Record, 1986. (Texto originalmente publicado em *Jornal de Alagoas*, em março de 1915, assinado por R. O., provavelmente as iniciais do sobrenome de Graciliano: Ramos de Oliveira.)