

ESTÉTICA DA NACIONALIDADE EM GRACILIANO RAMOS

Doutorando Bernard H. Hess (UnB)

Doutoranda Maria Izabel Brunacci (UnB)

Doutorando Vivianne Fleury de Faria (UnB)

Introdução

Neste trabalho apresentaremos, pela perspectiva da crítica materialista, a representação da luta de classes na literatura de Graciliano Ramos. Por esse método de análise é possível apreender como o autor elabora personagens e os situa no processo social, a partir de um ponto de vista de classe. Esse tipo de representação objeto central do debate da representação ‘realista’ na literatura.

Quando falamos em realismo, podemos levantar noções ou conceitos diferentes. Pensamos em discuti-lo aqui do ponto de vista do método, isto é, do realismo enquanto procedimento estético, ou, melhor, como método artístico de representação da realidade. Por isso, propomos a apresentação do conceito tal como foi cunhado por Marx e Engels, depois desenvolvido por Lukács¹ e retomado e discutido por inúmeros críticos da arte e da literatura. Na presente leitura o termo será retomado como fenômeno literário do ponto de vista da teoria marxista do conhecimento. Realismo aqui não se confunde com uma escola literária, ele é uma postura diante da realidade. Se ele é uma questão de método, começaríamos pela seguinte pergunta: como a literatura deve refletir (ou representar) a realidade?

Para a representação naturalista da realidade, escola impregnada pela concepção positivista, a realidade se confunde com a imediatez e com a positividade do mundo, isto é, ela se apresenta à nossa consciência como mero fenômeno, como aquilo que é perceptível na superfície. Como se sabe, para Durkheim os fatos sociais são *coisas*; essa concepção da imediatez e a irreversibilidade dos fatos fez com que o cientista e o pesquisador se acomodassem a uma postura de neutralidade diante dos fatos sociais, aceitando uma condição de mero aparelho registrador das diferenças sociais, compreendidas estaticamente, enquanto a consciência tinha que permanecer passiva.

¹ Georg Lukács, “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”. In Georg Lukács, *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.29.

Para o marxismo, contrariamente, a positividade dos fatos é aparente, servindo apenas como ponto de partida. O movimento necessário entre aparência e essência na obra de arte é definida por Lukács:

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. Quer dizer: ela, a verdadeira arte, aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se àqueles, e sim apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência.²

Na obra de Graciliano Ramos percebe-se o realismo, social ou crítico, exatamente enquanto viés metodológico, que preside a escolha dos fatos, tipos e formas na elaboração da sua escrita. A compreensão desse viés exige que se entenda a estrutura literária dos romances em, simultaneamente, consonância e conflito, como continuidade e ruptura, com os problemas do desenvolvimento humano e das estruturas sociais e econômicas da sociedade.

É necessário investigar a tendência social e histórica vigente nos anos 30, década em que foram publicados todos os romances, mas não se deve dedicar a essa questão atenção exclusiva. Como entendiam Marx e Engels, não se pode perder de vista que, na relação dialética entre obra de arte e sociedade, não há mão única, mesmo que existam, na relação ontológica homem-mundo, sujeito-objeto, momentos em que um dos pólos predomina: “o meio de produção na vida material determina os processos da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência moral dos homens que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que lhes determina a consciência moral”³. Engels, referindo-se às concepções que não enxergam além das determinações de causa e efeito, aponta:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc. baseia-se no desenvolvimento econômico, mas todos eles se influenciam mutuamente, assim como a base econômica. Não é que a posição econômica constitua a causa única ativa, enquanto todo o resto tem um efeito passivo. Existe, ao contrário, ação recíproca com base na necessidade econômica, que, em última análise, se afirma sempre.⁴

² Lukács, Georg, "Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels". in *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.29.

³ Karl Marx, Friedrich Engels, *Sobre literatura e arte*. Rio de Janeiro, Global, 1980, p. 41.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 47.

O realismo crítico

A obra literária de Graciliano Ramos denota um projeto estético consistente, de permanente aprimoramento estilístico, que culminará no despojamento da linguagem de *Vidas secas*⁵ (1938). Na construção dessa ‘poética da contenção’, o autor tem por objetivo eliminar, tanto quanto possível, os traços dos discursos do *outro*, os quais não pretende ratificar, mas pelo contrário, aos quais se opõe, tais como os discursos da classe dominante da sociedade brasileira. Por outro lado, o autor representa em suas obras a ‘voz popular’, contra todos os obstáculos de ordem estética e semântica que entravam a representação da oralidade no romance. Tal projeto estético, portanto, está em conformidade com o projeto ideológico e político de conscientização e de emancipação das camadas excluídas pelo capital.

Para Fredric Jameson a malha narrativa engendra-se na tensão dialética entre variantes lingüísticas diversas e freqüentemente opostas, e esta hibridização do discurso romanesco conforma uma solução simbólica para uma contradição histórica e social que é da sociedade e do próprio escritor. Para o autor o romance é “assim não tanto uma unidade orgânica, mas um ato simbólico que deve reunir ou harmonizar paradigmas narrativos heterogêneos, que possuem seu significado ideológico próprio, específico e contraditório”⁶.

A presença da fala popular na literatura é a tentativa de recuperar certa pureza perdida – apenas ideal – da cultura latino-americana, mais próxima dos extratos sociais marginalizados, mais distante dos sistemas lingüístico e cultural dominantes. Este tipo de linguagem, que o autor recupera intencionalmente, coincide com o que Mikhail Bakhtin chama de ‘discurso persuasivo’ em oposição ao ‘discurso autoritário’, que provém de grupos que difundem a mensagem imposta pela elite local⁷.

Antonio Candido reconhece em nossa produção literária um vínculo ‘placentário’ com as literaturas européias. Nesse sentido podemos dizer que a nossa literatura é, em grande medida, européia, pois segue um modelo formal definido na tradição das metrópoles. Ela veio, enfim, ser produzida em regiões que tinham um panorama étnico e cultural extremamente complexo. Disso decorre que o autor de nação colonizada reitera sua identidade na medida em que modifica os modelos impostos, sem poder, no entanto, substituí-los por próprios. A inclusão da oralidade no romance, deste modo, constitui uma atitude de enfrentamento,

⁵Graciliano Ramos, *Vidas secas*. Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1998.

⁶Fredric Jameson, *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992, p. 143.

⁷Bakhtin, op. cit.

expressa uma posição de inconformidade do autor latino em relação ao sistema excludente do capital.

Em conseqüência, a literatura foi obrigada a imprimir na expressão herdada certas inflexões que a tornaram capaz de exprimir também a nova realidade natural e humana. Deste modo, deu-se no seio da cultura européia uma espécie de experimentação, cujo resultado foram as literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade.⁸

A questão da representação da oralidade adquire aspecto particular dentro da prosa latino-americana pela condição específica dos autores destes países: a condição colonial. Impossibilitado de exercer sua própria identidade, não resta outra opção ao dominado a não ser a de acomodar sua experiência cultural dentro da camisa-de-força da cultura dominadora. Para Bastos “la originalidad de las literaturas latinoamericanas está en no someterse a la imposición cultural, porque la actividad literaria es una forma de lucha por la superación de la dependencia, literaria y también política”⁹. Nesse sentido, é preciso negar a noção, muito comum entre a crítica naturalista, de que a literatura brasileira teria sido produto de três tradições culturais. Ela foi, na verdade, predominantemente, instrumento do processo violento de colonização nas Américas¹⁰.

No Brasil, a região em que a crise da sociedade colonial do início do século XX se delineava com mais propriedade era o Nordeste. As tendências modernizadoras e de transformação do país encontravam nessa região obstáculos mais concretos; ali se frustraram as esperanças de uma renovação democrática, como apontou Carlos Nelson Coutinho: “na medida que aí as contradições eram mais ‘clássicas’ (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em toda sua crueza e evidência – a crise de todo o País”¹¹.

Coutinho percebe essa “crise estrutural” na literatura de Graciliano Ramos. A particularidade do Nordeste brasileiro plasma todo o processo social em curso no País: “Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento

⁸ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1997, p. 151.

⁹ Hermenegildo Bastos, Juan Rulfo y Graciliano Ramos: dos visiones trágicas de la historia latinoamericana. Brasília, Universidade de Brasília, 2004, p.2.

¹⁰ Antonio Candido, *A educação pela noite*. 3ª. ed., São Paulo, Ática, 2000. p. 164.

¹¹ Carlos Nelson Coutinho, “Graciliano Ramos” apud *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 140.

literário mais profundamente realista da história de nossa literatura. E, no seu interior, Graciliano é a figura mais alta e representativa”¹².

Linguagens de Graciliano

O realismo crítico de Graciliano Ramos passa pelo registro da modalidade oral sertaneja. Na tentativa de ficcionalização da oralidade, está em *São Bernardo*, romance de 1934, um tipo de discurso rústico, pelo qual o narrador utiliza a linguagem de extração rural:

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. (...) E, nas manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado.¹³ (p.187)

Os personagens iletrados em *São Bernardo*, como Rosa, seu Caetano, Maria das Dores, Marciano e Casimiro Lopes, são marcados pelo mutismo. Os três primeiros nunca falam. Casimiro Lopes fala muito pouco, limita-se a responder sinteticamente – apenas três vezes em todo romance, – sempre assertivamente, ao que o patrão lhe ordena. Marciano fala também três vezes: uma vez sobre as corujas que assolam a fazenda, outra para dar razão aos ditos revolucionários de Luís Padilha, quando é despedido e, em uma terceira, para reclamar dos maus tratos de Paulo Honório, ocasião em que é surrado e humilhado pelo patrão.

De modo geral, estes personagens têm suas falas mediadas pelo narrador (manipulador) Paulo Honório. Em contraste, o discurso dos personagens letrados, como Padilha, seu Ribeiro, Madalena, d. Glória, Gondim, padre Silvério, e outros, não têm mediação. O silêncio dos personagens iletrados é representativo da afasia das camadas marginalizadas da sociedade capitalista. O autor, em consonância com o realismo crítico, tem consciência de que reproduzir a voz do espoliado é reduzi-la à perspectiva limitada de sua classe; a opção que lhe resta é representar a própria impossibilidade de dizer o discurso do seu outro de classe.

Em *Angústia* (1936) a oralidade também é característica dos personagens iletrados, como sinha Vitória e seu Ivo, bem como da linguagem coloquial do narrador-personagem. Sinha Vitória sempre a ensinar a um papagaio mudo uma cantilena maçante, que

¹² Idem, *ibidem*, p. 141.

¹³ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1995.

passa a ser um dos refrões do romance. Ela mesma sabe pouco mais que o animal. Sua diligência em ensiná-lo demonstra seu isolamento social. Seu Ivo também fala muito pouco e é legítimo representante do iletrado nacional. Ele não consegue participar das discussões entre Luís da Silva e Moisés, que dizem muito mais respeito a ele do que aos outros, que são letrados e, portanto, já estão, de algum modo, inseridos no tecido social. É o que se pode observar nesta conversação entre eles:

- História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário.
- O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e que seu Ivo se revoltasse.
- Números. Nada de tapeação. Estatística.
- O judeu falava em milhões de desempregados, em consciência de classe, voltava-se para seu Ivo, que não compreendia a língua dele:
- Não entendo. Vossemecês são brancos, lá se arrumem.¹⁴

Diferentemente dos romances anteriores, *Vidas secas* (1938) apresenta um narrador em terceira pessoa. Nessa narrativa, Graciliano opta por transcrever a fala do personagem “inculto” o mínimo possível, preferindo instituir ficcionalmente um narrador que se encarrega de falar por ele. Temos então uma relação narrador “culto” x personagem “inculto”, como em outros casos de narrativas da época. Só que parece haver em *Vidas secas* uma preocupação do narrador em não cair no processo de reificação do personagem inculto, evitando o registro de sua fala de modo pitoresco, assim como evita impregnar sua relação com ele do paternalismo e da piedade que por vezes transborda em outros autores do romance de 30. Evitar esses riscos foi possível graças ao firme propósito desse narrador de deslocar seu ponto de vista, cujo foco deixa de ser o de sua classe letrada para ser o do seu outro de classe, o personagem “inculto”, iletrado, rude, bruto, cuja humanidade recôndita aguarda ser recuperada.

Essa relação textual-discursiva entre dois sujeitos de classe é dialética e revela uma disputa pelo espaço do texto. O narrador que se institui pelo domínio da linguagem tem esse poder progressivamente minado pela invasão discursiva da personagem, que vai gradativamente ocupando o espaço da narrativa, até o ponto em que os enunciados de ambos não se diferenciam mais (vide trechos em itálico):

“Como era que sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem.

¹⁴ Graciliano Ramos, *Angústia*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1993, p. 47.

*As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer.”*¹⁵

É um processo de contaminação do discurso do narrador pelo não-discurso de Fabiano, ou, como acreditamos que o ser social se institui pela linguagem, trata-se da contaminação do ser do narrador pelo não-ser da personagem. Vale ressaltar que se trata de um processo estruturante da narrativa, na medida em que o discurso contaminado do narrador é responsável, em última instância, pela concretização do romance.

Em *São Bernardo* os estilos “inculto” de Paulo Honório e o “culto” de sua esposa Madalena chocam-se, como também se chocaram as visões-de-mundo desses personagens. O discurso de Madalena, literário, universal, entra em choque com o de Paulo Honório, coloquial, local, como ocorreu no ‘descobrimento’ da América. Mas no romance esta colisão se deu de maneira oposta à da conquista do Brasil: o discurso dominador de Madalena foi assimilado pelo dominado de Paulo Honório, que se apropriou de sua linguagem e de sua vida. Não obstante, foi malograda sua tentativa de se inserir naquele mundo que não era seu. Os personagens letrados apressaram-se em deixá-lo depois da morte de Madalena, que se tornou interceptora do seu discurso autoritário.

Na literatura brasileira, a língua literária valoriza os padrões clássicos, herança da tradição literária européia. Como já notaram alguns críticos, há muito de clássico no estilo de Graciliano Ramos. Para Otto Maria Carpeaux, Graciliano Ramos é um ‘clássico experimentador’¹⁶, o que dá a entender que o romancista teria ‘conciliado’ o procedimento realista clássico com o método experimental, expressionista do modernismo. Até mesmo Álvaro Lins percebeu, simultaneamente, algo de clássico e de moderno no estilo de *São Bernardo*¹⁷. Por certo que a linguagem do romance tem características do estilo clássico – concisão, clareza, apelo imagético. O problema que se apresenta para nosso estudo – e do qual Graciliano tinha consciência – é a relação que se estabelece entre as estruturas reificadas do classicismo (universal) e a cultura oral (local) que se manifesta na literatura.

O romance social da década de 30 faz parte do segundo momento do Modernismo brasileiro e mantém com o primeiro momento intenso diálogo crítico. Há que se ter clareza de

¹⁵ Graciliano Ramos, *Vidas secas*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1998, p. 109.

¹⁶ Otto Maria Carpeaux, “Visão de Graciliano”. Posfácio a *Angústia*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1993.

¹⁷ Álvaro Lins, “Valores e misérias das vidas secas.” Posfácio a *Vidas secas*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1998.

que o Modernismo é apenas um; sua amplitude como movimento decorre da capacidade mobilizadora que demonstrou na dinamização da vida cultural do país, atingindo tanto os setores progressistas quanto os mais conservadores da sociedade.

A questão da língua literária nacional está em pauta desde o Romantismo, pela discussão sobre a necessidade de ruptura com a “língua de Camões” e a construção de uma língua brasileira. Exemplo disso está na polêmica Alencar-Nabuco e no grande número de ensaios e artigos produzidos por escritores e intelectuais de diferentes orientações ideológicas. O problema da língua é uma face do projeto nacional e de formação de uma nacionalidade brasileira; língua e nação formam uma unidade essencial para o auto-reconhecimento de um povo.

Essa discussão encontra sua culminação na década de 1920, quando o clima de euforia pelo início do processo de industrialização do país favorecia a recepção da idéia de uma língua nacional que cortasse de vez o vínculo com a colonização. Essa a idéia que ancorou o projeto estético do Modernismo.

Nesses termos, a língua nacional proposta pelos modernistas, a “gramatiquinha brasileira”, era também uma proposta burguesa; trocar a “língua de Camões” por ela equivaleria a trocar a língua de uma elite lusitana pela de uma elite brasileira. A barreira de classe continuaria persistindo. Nesse contexto polêmico, Graciliano Ramos adota uma linguagem apurada, sintaticamente escorreita, pouco se importando com sua identificação à sintaxe lusitana. Isso não quer dizer que o vocabulário brasileiro, com os regionalismos e o ritmo próprios da região Nordeste, esteja ausente de seus romances. Essa matéria local recobre a estrutura sintática portuguesa, o que resulta na indiscutível adequação léxico-estrutural de sua linguagem.

A ficção de Graciliano Ramos é produzida a partir da noção que o escritor tem de estar lidando com uma língua literária específica, que só se pôde formar graças ao choque entre a língua “cultura” e a forma de expressão “inculta”, que a vulgarizou, ou seja, transformou-a em produção cultural em colaboração com o “vulgo”. A língua literária nacional – “nacional”, aqui, entendido no sentido de sua estreita relação com o popular, relação essa que os torna inseparáveis, o nacional-popular a que se refere Gramsci – **é produto desse choque**. E como tal pode ser identificada nas obras de outros escritores, estivessem eles conscientes ou não da contradição que a produção literária manifesta.

Em *Vidas secas*, já que não há um narrador para explicitar essa mediação, temos que procurar a língua literária nacional no procedimento discursivo do autor textual. E lá encontramos um narrador incomodado pelo uso da língua como signo de poder, cujo discurso se choca com os cacos de silêncio da personagem Fabiano. A relação entre ambos, à medida que se desenvolve na narrativa, só faz aumentar o incômodo, porque se insinua uma brutalidade latente, inerente a toda relação de dominação. Se a realidade que se representa na obra é brutal, penso que é assim pela inevitável relação que se estabelece entre o modo de produção literário e o modo de produção da sociedade em que a obra se produz. Nesse caso, *Vidas secas* é a representação da brutalidade: a da literatura e a da vida social.