

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

**Autoquestionamento em
*Vidas secas e em Memórias do cárcere***

Valéria da Silva Teixeira

**Orientadora:
Professora Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa**

Brasília, março de 2008

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Autoquestionamento em
Vidas secas e em Memórias do cárcere

por

Valéria da Silva Teixeira
Matrícula: 0658758

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Orientadora: Professora Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília, março de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa (Tel/ UnB)
(presidente)

Professora Dr.^a Maria Izabel Brunacci Ferreira dos Santos (CEFET/ MG)
(membro)

Professora Dr.^a Deane M. Fonsêca de Castro e Costa (Tel/ UnB)
(membro)

Professora Dr.^a Germana H. P. de Sousa (Tel/ UnB)
(suplente)

A José Francisco Teixeira

RESUMO

Com base nos estudos de Antonio Candido sobre o subdesenvolvimento da nação, esta dissertação analisa as obras de Graciliano Ramos, *Vidas secas* e *Memórias do cárcere* como narrativas que apresentam a questão do autoquestionamento. A literatura é uma questão na obra de Graciliano Ramos, é um problema a ser discutido, assim como o problema do atraso da nação. A leitura de seu texto é também, de certa forma, leitura da realidade brasileira.

Vidas secas trata da constante caminhada dos retirantes nordestinos, tomando a região Nordeste como um lugar que não acompanhou o desenvolvimento do capitalismo brasileiro, é a crítica sobre a realidade histórica nordestina-brasileira-universal. *Memórias do cárcere* é o livro em que Graciliano Ramos relata a experiência de ter sido preso político do Estado Novo, acusado de subversão. São, portanto, obras que tratam da realidade histórica brasileira.

Graciliano Ramos surge como um escritor que se coloca na perspectiva do dominado, visando compreender o histórico da condição de subdesenvolvimento da nação que traz em si uma rede complexa de inter-relações históricas entre a Metrópole e a Colônia, entre as nações centrais e as periféricas, entre a classe dominante local e a massa explorada. No nível estético, Graciliano Ramos coloca a própria literatura em crise, uma arte que, enquanto crítica, volta-se sobre si mesma e se autoquestiona, reformulando-se constantemente. No texto de Ramos, mais que representação literária, há representação política, enfocando o tema da utopia de justiça social. Há crítica da realidade e também crítica da própria literatura.

ABSTRACT

Based on Antonio Candido's studies about the nation underdevelopment, this dissertation analyzes two books written by Graciliano Ramos, *Vidas secas* and *Memórias do cárcere*, as narratives that present the self-questioning issue. Literature is a question in Graciliano Ramos' work; it is a problem to be discussed, and so is the problem of nation retrogressing. In some way, by reading his text, one is also reading Brazilian reality.

Vidas secas approaches the constant hike of the migrants from the northeastern Brazil, taking this region as a place that did not follow the development of Brazilian capitalism. It is a criticism about the northeastern- Brazilian- universal historic reality. *Memórias do cárcere* is the book in which Graciliano Ramos reports the experience of having been a politician in the New State period (Estado Novo), accused of subversion. Therefore, these books concern Brazilian historic reality.

Graciliano Ramos appears as a writer that puts himself in the perspective of the dominated in order to understand the history of the condition of nation underdevelopment that brings a complex net of historic inter-relations between the metropolis and the colony, between central and peripheral nations, between the local dominant class and the explored masses. At the aesthetic level, Graciliano Ramos puts Literature itself into crisis: an art which, while criticizing, looks at and criticizes itself, reformulating itself constantly. In Ramos' text, more than a literary representation, there is political representation, focusing on the theme of social justice utopia. He criticizes reality as well as Literature.

AGRADECIMENTOS

A Ana Laura dos Reis Corrêa, pela dedicação e sabedoria ao orientar-me na análise do texto de Graciliano Ramos e pelas críticas na composição do texto.

A Deliane Leite Teixeira, pelos diálogos sobre Literatura e, principalmente, pela amizade desenvolvida no decorrer dessa pesquisa.

A Fábيا Alves Oliveira, pela compreensão, críticas construtivas e diálogos na montagem do projeto.

A Michelle Cristianne Campos Siqueira, pela amizade, carinho e compreensão dedicados ao longo desse trabalho.

A minha família, pela compreensão, pelo reconhecimento do esforço e, sobretudo, pela confiança depositada durante esse meu trajeto pessoal.

Arte e, portanto, a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.

Antonio Candido

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - Década de 30: avanço estético/ideológico e estagnação social	
1.1 - O estético e o ideológico.....	23
1.2 - O romance social/ ação romanesca.....	27
1.3 - O intelectual romancista: Graciliano Ramos e outros.....	33
1.4 – Avanço estético e estagnação social.....	40
CAPÍTULO II - Autoquestionamento em <i>Vidas secas</i>	
2.1 – Questionamentos: os “narradores”, o intelectual, o outro de classe.....	50
2.2 – Um recorte: “O soldado amarelo”	67
CAPÍTULO III - Autoquestionamento em <i>Memórias do cárcere</i>	
3.1 – Questionamentos: autor, intelectual, subdesenvolvimento.....	78
3.2 – Autobiografia, testemunho, ficção.....	95
3.3 – Condições de produção.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123

Introdução

Graciliano Ramos é um dos poucos escritores brasileiros cuja literatura é crítica da realidade e da própria literatura. O autor compartilhava do mesmo impasse dos outros escritores de esquerda – esclarecer a questão do subdesenvolvimento da nação, trabalhando a relação do intelectual com a massa. A diferença é que Graciliano Ramos parte desse impasse e o incorpora aos seus romances como aspecto problemático. Ao perceber o camponês/proletário como um outro enigmático, Graciliano Ramos não precisa subestimá-lo, porque a percepção de sua autonomia é também a percepção de seu valor. Assim, na narrativa de Graciliano Ramos literatura é problema. Em sua obra, a literatura constrói-se como autoquestionamento, isto é, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo.

A década de 1930 foi constituída por uma economia dependente e vinculada aos núcleos capitalistas dos países desenvolvidos. Um lugar onde apesar dos avanços tecnológicos, na área social o moderno ainda convivia com o arcaico. Nessa época, a maioria dos letrados possuía a convicção de que a literatura não era gratuita, que ela tinha uma função, fosse a de impugnar o sistema oligárquico ou burguês, fosse a de apontar caminhos para o povo brasileiro. Quer dizer, para eles o escritor era ainda a consciência viva da nação. Esse sentido missionário aparecera durante o Romantismo, quando a tarefa artística consistira em contribuir para a grandeza do país. Para a geração de 1930, ao contrário, a tarefa era mudar profundamente as estruturas ou, pelo menos, as mentalidades. Nesse contexto econômico, desenvolveu-se uma sociedade de cultura patriarcal cujas formas políticas são predominantemente oligárquicas. Uma vida que tendendo para uma renovação modernizadora, seria regida, durante muito tempo, por formas políticas conservadoras. As transformações vividas pelo país com a Revolução de 1930 e o conseqüente questionamento das tradicionais oligarquias, os efeitos da crise econômica mundial e os choques ideológicos que levaram a posições mais definidas e engajadas formavam um campo propício ao desenvolvimento de um romance caracterizado pela denúncia social - verdadeiro documento da realidade brasileira. Nessa busca do homem brasileiro "espalhado nos mais distantes recantos de nossa

terra", o regionalismo ganha uma importância até então não alcançada na literatura brasileira, levando ao extremo as relações do personagem com o meio natural e social. Destaques especiais merecem os escritores nordestinos que vivenciaram a passagem de um Nordeste arcaico para uma promessa de modernização capitalista e imperialista.

A literatura que se produziu na década de 30 colaborou para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de personagem para o romance brasileiro, o outro de classe, que passaria do elemento folclórico para o *status* de protagonista. Essa questão foi discutida por Luís Bueno (2006), que afirma que os narradores no romance de 30 procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixa da população. Essa iniciativa coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com o outro. Não há solução fácil para esse impasse. No entanto, é lidando com o problema, ao invés de escamoteá-lo, que Graciliano Ramos vai criar *Vidas secas*.

Dentro das perspectivas do autoquestionamento pensadas sob o prisma da crítica da história literária, pretende-se fazer uma leitura voltada para o lema da revolução brasileira de 30, a conscientização da massa, destacando-se, no entanto, a narrativa de Graciliano Ramos. Para tanto, serão priorizados os seguintes objetivos: 1 – descrever o panorama estético-político da década de 30, destacando-se a relação da geração de 22 com a geração de 30, o lugar do romance social e o papel do intelectual; 2- fazer uma análise da ficção de Graciliano Ramos ressaltando o autoquestionamento; 3 – pensar o autoquestionamento presente na obra memorialística do autor criada após a experiência do cárcere; 4 – buscar pontos de articulação entre o autoquestionamento nas obras de ficção, especialmente *Vidas secas*, e nos livros de memória, particularmente em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

A linguagem e a literatura autoquestionadas estão presentes em todo Graciliano Ramos, podendo mesmo dizer que é característico de sua obra uma relação de apego e de desilusão em relação à literatura, ressaltando a incapacidade da literatura de mudar de fato a realidade. Serão utilizadas como *corpus* da dissertação, para fundamentar a idéia do autoquestionamento, duas obras de Graciliano Ramos: *Vidas*

*secas*¹ e *Memórias do cárcere*². Essas narrativas abordam, sobretudo, o problema do intelectual e do outro de classe.

Esta dissertação apresenta três capítulos que analisam as relações do intelectual com a massa na década de 30. O problema da representação quando surge a questão de ter que falar pelo outro de classe. E a atitude de Graciliano Ramos ao colocar a literatura no centro da crítica, autoquestionando-se. No capítulo I - Década de 30: avanço estético/ ideológico e estagnação social- discutirei a relação do estético e do ideológico, o romance social como espaço para protesto e a posição de classe do intelectual; no capítulo II - Autoquestionamento em *VS* -, apresentarei a relação narrador/letrado e personagem/iletrado como recurso narrativo para entender o problema do outro de classe; no capítulo III - Autoquestionamento em *MC* - apresentarei o autor/personagem rememorando sua produção literária e repensando a crise do subdesenvolvimento, novamente reconhecendo os limites da literatura para resolver efetivamente o problema da nação.

A escolha das obras *VS* e *MC* para análise nesse trabalho deve-se ao caráter peculiar presente nestas obras - o autoquestionamento. Não que não haja o perfil autoquestionador nas demais obras, mas essas duas obras escolhidas reservam um diálogo sutil que vai da ficção à memória. *VS* foi escrito e publicado após a experiência do cárcere e inaugura um recurso narrativo, até então, inédito na produção literária de Graciliano Ramos, o discurso indireto livre. Parece-nos que o silenciamento do intelectual e até o sofrimento físico da experiência do cárcere estão projetados na figura de Fabiano. Fabiano é construído tão rústico que chega ao ponto de se auto-identificar como bicho, bruto e calado. Também em *MC*, o protagonista é silenciado e tratado como bicho. No entanto, cada narrativa tem a sua peculiaridade, a começar pelo gênero: o embrutecimento de Fabiano é construído no campo ficcional, ao passo que o relato do “embrutecimento” imposto pela repressão, narrados em *MC*, é real. Há também e, principalmente, o caráter ideológico, em *VS*, o intelectual muda sua perspectiva de narrar e busca compreender a crise da nação pelo viés do outro de classe, já em *MC*, Graciliano constrói um texto que pode ser lido como uma retomada da trajetória do

¹ *Vidas secas*, 89ª edição, de 2003, da Record. Doravante escreveremos *VS* e, no caso de citação, registraremos o ano e a página.

² *Memórias do cárcere*, 32ª edição, de 1996, da Record. Doravante escreveremos *MC* e, no caso de citação, registraremos o ano e a página.

escritor ao conjunto de sua obra e, ao revisitá-la, novamente, se colocaria no lugar de seus personagens, trazendo ao texto de memória um pouco do caráter ficcional. Nessa releitura de suas obras, revisitará também *VS*, percebendo e, agora legitimando, o limite da literatura.

Mais do que denunciar a miséria do proletariado, seguindo a linha de romance documental típico do decênio de 30, Graciliano Ramos buscou colocar-se em ângulos diferenciados para, por vezes, buscar compreender e denunciar a condição de exploração. O escritor posiciona-se como narrador que representa o sertanejo e parece com ele compartilhar o problema. O romancista não quis provocar revolução, sua tese social é empenhada, mas de maneira peculiar. O crítico pretendeu escrever a exploração do outro de classe mudando seu campo de perspectiva, sua maneira de perceber o outro. Já que a deficiência do outro poderia ser também a própria deficiência do intelectual. Mas o que é preciso ressaltar, sobretudo, é que Graciliano Ramos se preocupou em fazer literatura e não trabalho sociológico.

Usarei a relação do intelectual com a massa, representada por meio dos personagens de Graciliano Ramos numa relação que mescla discursos – a voz do oprimido e a voz do intelectual. Respalhada na crítica da história literária, volto-me para uma leitura que centralize o distanciamento entre os intelectuais e a massa, assim como o despreparo de ambos, as dificuldades de se transformar a realidade brasileira. Para tanto, faço referências a conceitos de alguns pensadores que dialogam sobre o subdesenvolvimento da nação: Antonio Candido, Luiz Lafetá e Hermenegildo Bastos; como também de alguns críticos nacionais: Luís Bueno, Otto Maria Carpeaux e Alfredo Bosi. Os dos conceitos do gênero romanesco trabalhados por Bakhtin e do gênero autobiográfico estudados por Wander Miranda serão importantes, para a relação do personagem com o intelectual bem como, o trabalho de Izabel Brunacci sobre o escritor-personagem Graciliano Ramos.

Mas antes de identificar o espaço que Graciliano Ramos conquistou na literatura de 30, precisamos entender o panorama político-literário desse período da revolução brasileira. A geração de 30 privilegiava a questão ideológica da literatura, pois defendia a inserção das questões da sociedade dentro da literatura. Para Graciliano Ramos, a literatura que vinha antes da revolução de 30 ou era o “academicismo estéril”

anterior ao movimento modernista, ou era “retórica boba”. Dessa maneira, é preciso entender o Brasil antes do decênio de 30, e o país do decênio de 30. E para tratar essa dualidade, utilizaremos o pensamento de Lafetá que observou na geração de 22 um foco no aspecto estético da literatura, ao passo que, na geração de 30 a ênfase estaria no aspecto ideológico.

Veremos que, para João Luiz Lafetá, coube à geração de 22 a identificação da crise do subdesenvolvimento, mas este grupo representou essa questão apenas no campo estético da literatura, tendo como modelo as vanguardas européias, que propunham uma espécie de desconstrução da arte. Da mesma maneira, restaria à geração de 30 o viés ideológico com caráter revolucionário, trabalhando o problema do outro de classe e propondo a emancipação pela arte. Para o crítico nenhum desses dois movimentos devem ser desprezados, na verdade, eles devem funcionar como uma espécie de elo, teríamos aí, um princípio de continuidade. Já para Luís Bueno, o movimento da geração de 22 foi relevante, mas não para o modernismo, logo sendo chamado de pré-modernismo.

Para Antonio Candido, essa virada da década de 22 para a década de 30 são “momentos decisivos”. À geração de 22 caberia a identificação das deficiências do país, pois propondo desconstruir o que havia, em algum momento algo novo deveria ser apresentado – daí uma espécie de permanência da idéia de “país novo” ainda nesse momento. A geração de 30 começaria a ter consciência do subdesenvolvimento, dado o seu cunho político, mas a esta fase dar-se-ia o nome de “pré-consciência do atraso”, pois ainda haveria uma chama de esperança, senão esses intelectuais não buscariam resolver o problema da massa.

Ainda tratando da era de 30, momento da revolução. Entra em cena como espaço para denúncias sociais – o romance social. As características comuns aos romances de 30 são a verossimilhança, o retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais, a linearidade narrativa, a tipificação social (indivíduos que representam classes sociais) e a construção ficcional de um mundo que deve dar a idéia de abrangência e totalidade. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance que vive uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neo-

naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado; poesia e luta do trabalhador; êxodo rural, cangaço; vida difícil das cidades em rápida transformação. Nesse tipo de romance, o mais característico do período e freqüentemente de tendência radical, é preponderante o problema da construção do personagem. A humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político, conforme Antonio Candido. Assim, o romance, pensado como gênero do inacabamento por Bakhtin, ascende ao *status* do instrumento para a representação da luta de classes. O romance, caracterizado pela denúncia social, passa a funcionar como verdadeiro documento da realidade brasileira.

Luís Bueno nomeia o protagonista do romance de 30 de “o fracassado”. Outras nomenclaturas surgiram: o oprimido, o sertanejo, o outro de classe. Os intelectuais de esquerda tentam representar o outro de classe, mas como percebem que não podem se colocar no lugar dele, começam a assumir o papel de porta-voz dos espoliados. Essa estratégia, em muitos casos, corre o risco de anular o outro de classe, calar a sua voz. Nessa mesma tentativa, quando o intelectual se ocupa em defender o oprimido, acaba descaracterizando-o, tratando-o como algo pitoresco. Essa proteção dada ao outro retoma o paternalismo de classe tradicional da prosa brasileira. Também, esse “apadrinhamento”, ao invés de elevar o outro, desqualifica-o, já que nem falar lhe é permitido.

A questão do avanço estético e da estagnação social é forte na literatura de 30, momento da estréia de Graciliano Ramos. Sua forte tendência autocrítica, no início, provoca estranhamento por parte dos críticos da época, mas depois a mesma crítica o consagra como o grande romancista da geração de 30. A máxima do projeto de conscientização das massas por meio da literatura foi tentada largamente por vários romancistas, mas, entre eles, foi Graciliano que obteve maior êxito estético, justamente por não se guiar diretamente por essa máxima. Seu realismo crítico o levou a colocar sua própria arte no centro da crítica.

Muitos escritores desconsideraram esse problema e tomaram o outro de classe como algo figurativo, incorrendo no risco de retomá-lo como algo exótico. E é nesse momento que Graciliano Ramos se destaca com uma abordagem diferenciada do problema de representar. Para ele, era preciso criar uma representação na perspectiva

das massas, mas sem fazer da literatura um instrumento de doutrinação, o que poderia desvirtuar o papel estético/político da literatura, reduzindo-a a um mero discurso político pedagógico.

Para ilustrar o problema da relação do intelectual com a massa, utilizaremos num primeiro momento, como base para análise, o livro *VS*, destacando a relação do narrador/intelectual com seu personagem Fabiano. É dessa relação que extrairemos o proposto autoquestionamento, a literatura como autocrítica. Mostraremos, no decorrer desse trabalho, a engenhosidade de Graciliano Ramos. Sua proposta para a crise da representação do outro de classe tem resolução estética, mas a crise do subdesenvolvimento não pode ser solucionada, pelo menos por meio da arte. Graciliano Ramos cria um narrador/letrado que começa por descrever a história do vaqueiro Fabiano e sua prole em plena seca do sertão nordestino. Acompanhando a saga do vaqueiro, o autor permite que seu narrador/letrado se aproxime do personagem/iletrado. O que resulta dessa arena de vozes é um misto entre protesto de intelectual e revolta de personagem. Veremos que essa estratégia criada pelo autor localiza dentro da literatura, mas sem lhe tirar a força de crítico da sociedade. Dessa maneira, o intelectual começa por criticar a sociedade e também dessa maneira, começa a criticar a própria literatura. Nesse momento registra-se o autoquestionamento, o intelectual pensando a crise do subdesenvolvimento de dentro da literatura. É o limite da literatura. Instaura-se nesse momento da representação o realismo crítico de Graciliano Ramos. A crítica social só é possível porque o artista avalia os meios e as formas de expressão de que dispõe. Como tal, a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se.

VS é o único romance de Graciliano Ramos escrito em 3ª pessoa e foi publicado em 1938. É conhecido como a história dos retirantes nordestinos, que fogem da seca. Essa fuga é quase instintiva, pois as personagens são criadas pelo autor de maneira a economizar a fala dos personagens. A cachorra possui nome próprio - Baleia, e o papagaio podia até sonhar, enquanto os meninos apenas emitiam grunhidos - uma mera manifestação de inanição orgânica. Esse movimento itinerante que as personagens fazem é um mero meio de sobrevivência. Falta aos personagens uma reflexão sobre a razão de o espaço que habitam não ser fonte de subsistência. O espaço físico é representado na narrativa como algo que opõe resistência à vida dos personagens.

Embora *VS* seja constituído por quadros isolados que poderiam representar muito bem a vida do nordestino, há uma espécie de ordem interna criada pelo autor. Essa possível ordem poderia representar a incerteza do rumo que as personagens devem seguir e as surpresas com que possam se deparar. Assim, os 13 quadros que compõem o romance levam o leitor a acompanhar o passo errante dos retirantes, o percurso incerto desses flagelados cujo destino é condicionado por um ambiente agreste e inóspito. O texto do romance é produzido em 3ª pessoa, o que levanta a questão sobre a origem das falas, às vezes, não há como saber se quem fala são os personagens ou o narrador. Essa incógnita, curiosamente, traz ao texto algo inovador. Diferentemente do narrador onisciente tradicional, em *VS*, a narrativa é conduzida de tal forma que o leitor entra em contato com a realidade, enxergando-a pelo ângulo das personagens que estão em cena.

Graciliano Ramos buscou representar em seu *VS* a angústia dos retirantes nordestinos aproximando o leitor da mente do vaqueiro Fabiano, pois é lá que estão os desejos do personagem. Não há por parte dos personagens diálogos devidamente elaborados. É demasiado intrigante perceber como a linguagem de Fabiano é impotente, como sugere Alfredo Bosi “... a esfera do seu imaginário dá-se em retalhos de sonho e em desejos de um tempo melhor, tempo do fim das secas... onde a família não seja expulsa pelo dono da terra.” (BOSI: 1998, 46-48).

VS é a obra prima de Graciliano Ramos, que olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele e busca representar seus devaneios, criando dialogismos por meio da composição do vaqueiro Fabiano. O romance provoca impacto justamente pelo notável grau de verossimilhança alcançado para marcar o estado de embrutecimento a que os personagens foram reduzidos, para isso, o autor recorre freqüentemente a comparação destes com os animais. Mas, se de um lado tal comparação sugere embrutecimento, por outro lado sugere resistência. O autor surpreende porque consegue representar em seu romance os anseios e os devaneios das sofridas personagens. O autor construiu um texto que compara a todo instante os personagens com a paisagem rústica e com os animais do agreste, mas permite a esses personagens o ato de sonhar, e é nessa representação do sonho, que o autor trouxe ao contato do público leitor seus próprios anseios. Quando Fabiano sonha com uma vida melhor na cidade, o texto atinge seu auge de verossimilhança, pois leva o leitor a se

identificar. Fabiano é construído como personagem de romance, suas reflexões e seus desejos podem ser verificados nos anseios de seus próprios leitores. É um personagem cheio de desejos, escrito para um leitor urbano e também cheio de desejos.

VS não é somente mais um dos romances de Graciliano Ramos, é talvez o mais complexo. O surpreendente é pensar como o autor conseguiu transpor a aura da problemática da década de 30 para essa narrativa. Em princípio, o livro parece representar apenas mais uma narrativa de denúncia social - em que um intelectual fala no lugar do oprimido-, porém é bem mais que isso. O livro mostrará, além disso, os limites da tomada de consciência desse sertanejo. Em *VS*, Fabiano é construído ao longo da narrativa a partir do perfil comum do sertanejo: um homem sofrido, esquelético, bronco e à parte das questões que o cercam. Mas no capítulo “O soldado amarelo”, o autor dá voz a seu personagem, ou pelo menos consciência, o que faz com que este paralise seu impulso de defesa instintiva ao se deparar com o soldado amarelo, fazendo-o dialogar com vozes internas, que o perturbam e o faz repensar sua condição, a de camponês explorado.

Essa característica e brilhante ousadia de Graciliano Ramos de criticar a própria literatura revela o nível estético avançado dessa produção literária, mas, em um lugar do avanço social, é a estagnação que se verifica na realidade, o que gera o pessimismo no fazer literário do intelectual brasileiro desse período.

Mereceu destaque para este trabalho o capítulo “O soldado amarelo”. Destacamos, além do autoquestionamento, a composição plástica e a força política desse episódio. Em todo o texto de *VS* há vestígios de autocrítica, mas o confronto de Fabiano com o soldado amarelo parece saltar de dentro da obra. Parece-nos que a relação intelectual e outro de classe, mais do que em outros momentos da obra, se evidencia. A descrição que o autor faz de Fabiano parece dar conta da humanidade do homem rústico (quase bicho) que se mostra como um ser reflexivo. No impasse construído nesse capítulo, amadurece a representação intelectual e amadurece a representação do outro de classe. Fabiano ao refletir sobre a presença do soldado amarelo em pleno sertão, parece convidar o narrador/letrado a pensar conjuntamente com ele a crise do sertanejo/explorado. Em “O soldado amarelo” há discurso de narrador/letrado e de personagem/iletrado, ambos pensando o soldado amarelo como

representante do Estado. *VS* representa mais do que a crise do nordeste brasileiro, temos na verdade ali presente a crise da nação.

A idéia de que era preciso conscientizar o homem do campo de que ele é explorado, em *VS* não se concretizou, pois, olhando da perspectiva do outro, ambos precisam de esclarecimento – o intelectual e o sertanejo explorado. A princípio parece simplista, mas não é, nem Graciliano Ramos sabia de tudo, nem o narrador. O diálogo estabelecido é: nós intelectuais também não sabemos entender essa questão. Não é só o homem do campo que não sabe entender o problema. O intelectual também não sabia como superar o problema, não havia um modelo político para isso. *VS* é, fundamentalmente, uma representação da capacidade de representação da literatura brasileira, Fabiano se questionando no campo da ficção, e Graciliano se questionando no campo da realidade do país.

Também em *MC* há o autoquestionamento. Trabalharemos nessa obra a passagem do Graciliano/autor para o Graciliano/personagem. O autor narra nessa obra, além dos bastidores da experiência do cárcere, resultado da perseguição de Vargas, sua experiência de escritor. Os depoimentos pessoais, autobiográficos, do escritor são tão importantes quanto os seus livros de ficção, pois, de modo geral, o tratamento dado aos personagens reais é o mesmo dado aos personagens de ficção. Seguiremos, nessa discussão, a proposta de leitura de Hermenegildo Bastos que sugere que a composição das memórias do cárcere teria sido feita numa espécie de retomada do conjunto da obra de Graciliano Ramos.

O exame que a obra de Graciliano Ramos faz é assim esperançoso no que diz respeito a si mesmo e ao contexto social do Brasil de seu tempo, com questões sobre a identidade da vida brasileira: qual o futuro do Brasil? Qual a melhor forma de organização? Mas há também em toda a obra uma discussão sobre a natureza da narrativa. O autor, ao longo do livro, além de tratar dos bastidores da prisão e da repressão política, vai analisando a composição da narrativa e da linguagem presentes no conjunto de sua obra. Assim, a escritura *graciliânica* é problematização do intelectual/escritor brasileiro.

Em *MC*, mais do que depoimento, Graciliano Ramos repensa o papel da literatura, mais especificamente o papel de sua literatura. Agora, o autor/personagem

retorna às suas obras de ficção, critica-as e as reestrutura. O intelectual se distancia da ficção para se perguntar sobre sua função. Nesse retorno ao passado de composição ficcional o questionamento persiste, conseguiu Graciliano Ramos representar o outro de classe mudando a perspectiva do narrar, e mais, a voz do oprimido foi ouvida? Não há respostas, nesse livro de memórias de Graciliano Ramos, a arte é saber questionar, suas obras são a busca de significado da experiência. É a dialética da construção da pergunta-resposta-pergunta, conforme Hermenegildo Bastos.

Finalmente ao final desse trabalho proponho um ponto de articulação entre as obras *VS* e *MC*. Enfatizando o problema do autoquestionamento. Perceberemos que em ambas, há o autoquestionamento, fato que é peculiar ao estilo de Graciliano. Em *VS* há a relação entre narrador/intelectual e personagem/iletrado, desse diálogo resultará uma mistura de posicionamento de classe, levando a autocrítica peculiar à literatura do autor. Já em *MC*, desdobrando-se em personagem, o autor revive as passagens dos romances, misturando-as com os acontecimentos. Assim, muitos outros personagens são retomados, e a mesma crise se confirma: a literatura, ao se autocriticar, descobre-se, mas haverá nessa descoberta a perspectiva de transformar a realidade brasileira?

CAPÍTULO I

Década de 30: avanço estético/ ideológico e estagnação social

Graciliano Ramos quer eliminar tudo o que não é essencial, as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar páginas inteiras, capítulos inteiros, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo; para guardar apenas aquilo que é essencial, isto é, o elemento 'lírico'... O lirismo de Graciliano Ramos é amusical, adinâmico; é estático, sóbrio, clássico.

Otto Maria Carpeaux³

A década de 30 será enfocada neste capítulo como momento em que se destaca o olhar do intelectual brasileiro sobre as condições de sua nação, momento de sua tomada de consciência, e de seu empenho político representado na literatura. Assim, para o equacionamento do problema do autoquestionamento, questão central neste trabalho de pesquisa, tendo-se em vista as obras *VS* e *MC* de Graciliano Ramos que serão objeto de análise, discutiremos a fronteira entre o estético e o ideológico como base para a produção literária do decênio de 30, o surgimento do romance social, o novo papel do intelectual romancista e o avanço estético em meio ao atraso, pontos que, cremos, possam nos orientar para o princípio deste nosso trabalho. Para tanto, tomaremos como base a crítica de Antonio Candido a respeito do subdesenvolvimento da nação, o trabalho de Luís Bueno e as leituras de Lafetá sobre o Modernismo. Destacaremos qual foi o papel da produção literária da década de 1930 e por qual motivo ela se diferenciou das demais. Outras questões deverão nortear este trabalho, especialmente, nessas duas obras de Graciliano Ramos, o problema do autoquestionamento criado pelo autor por meio de seus personagens: do seu sertanejo

³ CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In. *Angústia* (prefácio). São Paulo: Martins editora S.A., 1970, 07.

Fabiano com um narrador sem nome em 3ª pessoa ao intelectual encarcerado que mistura fato e ficção, devido à especificidade de memória que intitula a obra. Assim, Graciliano Ramos é tomado para estudo, neste trabalho, como uma espécie de representante dos intelectuais da geração de 30, já que é preciso reconhecer que muitos outros intelectuais de total relevância atuaram de maneira militante, combativa e elucidativa no decênio de 30.

1.1 - O estético e o ideológico

Partiremos do princípio de Antonio Candido de que, em 1930, haveria uma “pré-consciência” do subdesenvolvimento da nação, ou seja, não haveria ainda um dilaceramento instaurado, a geração de 22 havia apenas identificado uma crise. Gradativamente, da geração de 22 à geração de 30, houve um processo de elucidação do intelectual: no início otimista e até eufórico e, num segundo momento, pessimista e militante.

A fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temático da literatura. A fase de consciência do subdesenvolvimento funciona como consciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político. (CANDIDO: 1987, 158)

Luís Bueno, em sua pesquisa sobre o romance de 30, explica que muitos críticos convencionaram, em nome da “didática”, que o marco inicial da produção literária de 1930 foi o romance datado de 1928: *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. No entanto, há muito que ser discutido a esse respeito, já que o romance de 30 sofreu influência de períodos anteriores, como o conhecido movimento da “Semana de 22” – que propunha, entre outras coisas, uma nova linguagem para a literatura, tomando como molde as vanguardas européias; no Brasil, a proposta também funcionava como vanguarda, e veiculava o desejo de modernizar o país. O que Luís Bueno discute,

também, é a relação entre a proposta da semana de 22 e a direção que toma a produção intelectual de 1930, períodos marcantes, mas com olhares diferenciados.

A semana de 22, conhecida como o marco inicial do Modernismo no Brasil, representaria uma espécie de ruptura com o clássico, uma proposta de modernização da nação por meio de releituras das vanguardas européias. Teríamos, assim, em parte, uma ruptura com o Romantismo e com a literatura pitoresca e decorativa, deslocada dos problemas locais, que no século XIX tomava como molde o herói medieval europeu adaptado ao índio brasileiro. Faltaria, entretanto, nessa nova proposta, uma problematização das questões sociais reais do povo brasileiro e como esse fato poderia ser representado na literatura. O problema se concentrava especialmente no ato de importar o modelo das vanguardas européias e aplicar modelos estéticos de uma nação moderna a um país ainda em busca de desenvolvimento, talvez por isso, o movimento de 22 tenha ficado restritamente concentrado em São Paulo que, com seu cosmopolitismo, poderia ser comparado aos grandes centros europeus, fato que não abarcaria nem de longe o problema do subdesenvolvimento da nação como um todo. O projeto de 22, apesar de ultrapassar a idealização romântica do país, acabava resvalando na herança otimista e pitoresca que pretendia superar.

Cronologicamente, a geração de 30 daria seqüência aos trabalhos da geração de 22, se pensarmos a tentativa dos intelectuais de modernizar a nação. Por outro lado, cabe discutir as semelhanças e as discrepâncias da proposta das duas gerações; é o que propõe Lafetá:

(...) os dois projetos ideológicos parecem corresponder a duas fases distintas da consciência de nosso atraso: nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente da realidade. Dentro disso podemos concluir que, se a ideologia do 'país novo' serve à burguesia, a consciência (pré-consciência) pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês. ... O 'anarquismo' dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias, muito diferentes do 'ufanismo' mas ainda otimistas e pitorescas... A 'politização' dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os

problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. (LAFETÁ: 2000, 29-30)

Assim, as representações literárias de molde burguês dariam espaço para a literatura de denúncia social por apresentarem problemas insolucionáveis pelo modelo burguês. E esse é o diferencial, a literatura de 30 denuncia reconhecendo a impossibilidade de solução, está, assim, instaurado o pessimismo do intelectual. No entanto, para Lafetá, há uma espécie de elo entre a geração de 22 e a geração de 30, de maneira que ambas teriam um papel importante. Apesar da euforia da geração de 22, coube a essa geração identificar as deficiências do país e, para tanto, propunham uma modernização imediata. Já à geração de 30, restou à consciência catastrófica do subdesenvolvimento, a constatação do tamanho real do problema da nação – o atraso.

Identificado o problema da nação, os intelectuais de 22 resolveram reagir e o fizeram no campo estético, mas o problema era muito maior. Coube ao crítico João Luiz Lafetá estabelecer o modelo que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista. Luís Bueno menciona que a geração de 30, em sua maioria, renegava a importância do movimento de 22, inclusive Graciliano Ramos que a chamou de “academicismo estéril”, mas segundo o crítico, para Lafetá, todo movimento estético tem uma proposta estética e outra ideológica: “A leitura de Lafetá se apóia naquela visão que atribui ao modernismo de 22 posição definidora, não distante da que criou o conceito de ‘pré-modernismo’” (BUENO: 2006, 44). Embora a geração de 30 renegue a importância do movimento estético de 22, Lafetá não os desassocia, e trabalha com o princípio da continuidade, em que, a princípio, à geração de 22 restaria a função estética, e à geração de 30, o papel de cunho social, mas ambas se correlacionariam dialeticamente num único objetivo – a modernização do país.

Para Antonio Candido, em 1930 ainda não havia uma consciência do subdesenvolvimento, mas uma “pré-consciência”. Havia em 1922 uma euforia, uma ansiedade de “reformular” o Brasil, uma busca de nova representação e apresentação da nação no panorama mundial. O alarde criado no modernismo visava representar um novo país ou, para Candido, uma idéia de “país novo”. Como se tratava de uma proposta nova, anárquica e otimista, propunha-se como algo “pré-moderno”, já que a

modernização era algo almejado pelas duas gerações, e o “moderno” poderia não chegar nem para a geração de 22 nem para geração de 30, dado o atraso da nação. A idéia de “país novo” tornara-se então uma utopia, fato que bem sustentava a euforia vanguardista dos acadêmicos de 22. Aos intelectuais de 30, coube a visão, ainda primária, de subdesenvolvimento e, dessa forma, o enfoque seria outro e, conseqüentemente, a produção literária teria outro rumo – a denúncia, a polêmica, a militância, entre outros.

Aos intelectuais de 22 coube o papel da ruptura, no entanto, não há maniqueísmo; não coube, em contraponto, à geração de 30 “reconstruir” a nação, ou meramente, iniciar um projeto novo, os intelectuais de 30 tiveram um papel mais sociológico. O movimento de 22 ocorreu em São Paulo e sua inspiração veio das vanguardas européias, ou seja, não resolvia o problema da nação, pois ao invés de integrar o país, tornava as outras regiões mais marginalizadas. A proposta do populista Vargas era de modernização do país, mas a industrialização não abarcou todo o território nacional, havia nesse meio uma luta entre cidade e campo, um tema que a geração de 22 não considerou, sua representação se restringia, em maioria, às questões urbanas em um molde burguês. Dessa forma, a modernização chegou, mas não alcançou o campo, o diferencial é que a literatura de 30 denuncia tudo isso. A literatura de 30 expôs, entre outros, o atraso e a exclusão que a pretensa modernização não conseguia cobrir. Para Luís Bueno “Do novo romance que surgira na década de 30 está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO: 2006, 69). Também no grupo dos autores chamados intimistas se manifesta essa descrença no poder da modernização, pois seria incongruente falar de avanço na modernização de uma nação ainda, majoritariamente, de base arcaica.

Segundo Luís Bueno os romances “sociais” e “intimistas” em um ponto se unem, na figura do “fracassado”, que mais tarde recebeu outras nomenclaturas: o marginalizado, o proletariado, o outro de classe, entre outros. Pela “pré-consciência” do atraso, o foco do romance de 30 passa a ser a contradição que melhor representa esse embate surgido no desejo de modernização da nação: cidade X campo. Na cidade – certo avanço tecnológico, a mídia, o Estado, o intelectual - e no campo - o miserável, aquele que nem sequer supôs que haveria uma tentativa de modernização.

1. 2 – O romance social/ ação romanesca

Luís Bueno observa e relata que o intelectual da geração de 22 toma como perfil para os personagens um traço pitoresco e otimista, e, para o personagem de 30, um olhar pessimista. É o fracassado, o homem representado na literatura de 30, e o gênero escolhido para representar as diferenças sociais no Brasil desse período é o romance, que pode vir como uma espécie de documentário ou espaço para denúncia social. A adoção do romance pela maioria dos intelectuais talvez se dê pela sua característica peculiar de “inacabamento” pensada por Bakhtin, o que talvez não seja involuntário, se pensarmos a “presciência” de que a crise do subdesenvolvimento não teria uma breve solução, pelo menos não como propunha a geração de 22. Esse caráter do inacabamento se enquadra na visão pessimista sobre o atraso da nação, momento em que também o intelectual se questiona: qual seria a solução para o subdesenvolvimento da nação? Teria ele um “acabamento” ou uma solução? Assim como no gênero romance, a questão fica em aberto.

A discussão sobre o conceito do gênero no romance em 1930 não é tão relevante, pois, naquele momento, era vital afirmar a importância do romance social. Luís Bueno⁴ compara a concepção do romance social de 30 elaborada pelo sociólogo Gilberto Freire àquela apresentada pelo escritor Jorge Amado. Eis a concepção de Freire:

O que principalmente passou a caracterizar o romance novo foi o seu tom de reportagem social e quase sociológica; a sua qualidade de documento; as evidências que reuniu de vida esmagada, machucada, deformada por influências de natureza principalmente econômica; os seus transbordamentos políticos. Tal o caso dos romances de Jorge Amado, principalmente os anteriores a *Jubiabá: Cacao e Suor*. O caso, até certo ponto, dos romances de José Lins do Rego, de Graciliano Ramos, de José Américo de Almeida, de Rachel de Queiroz – formidável documentação de vida regional, do maior interesse sociológico e até político, e suprimindo a falta de inquéritos, sondagens, pesquisas sistematizadas. Quando nada nesses ‘romances’ é obra de ficção: apenas os disfarces; apenas a deformação para os efeitos artísticos, sentimentais ou, em certos casos, políticos. (FREIRE, Gilberto).

⁴ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 2006, 207-208.

Jorge Amado, por sua vez, colocaria sua visão do gênero romance assim:

O sentido de documento, de grito, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não poderia deixar de acontecer. Os novos romancistas brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditam mais em brasilidade e verde amarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembléia: 'O Brasil está na beira do abismo'. Isso é literatura de quem tem 6 contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros. (AMADO, Jorge)

Ambos os pareceres a respeito da produção intelectual de 30 não discutem o romance enquanto gênero textual, mas como um espaço para expressar a inquietação de todos os intelectuais quanto à desigualdade social. A diferença entre os dois textos está na ênfase dada por cada um dos intelectuais. Para Jorge Amado, o novo romance é um “grito”, uma espécie de pedido de socorro daquela geração. Ao passo que, para o sociólogo, o romance é visto como documento de um Brasil atrasado. Foi assim nesse contexto, em que não se definiam grupos estéticos, mas todos tratavam de um mesmo tema, ou mais que isso, todos empenhados em um mesmo ideal - discutir o atraso da nação - que surgiu a oposição entre romance social e romance intimista. Nesse contexto, romance proletário, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir, em oposição ao romance psicológico.

Naquele momento, o que distinguiria uma obra (romance) das demais seriam suas peculiaridades: posição do narrador/intelectual, a forma de representar a luta de classes, entre outros. E nessa linha integram-se: Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. A temática comum a essa “corrente” do romance social é a revelação de algum aspecto marginal – geográfico ou social da realidade brasileira.

No entanto, um escritor de 30 se destacou da conjuntura que fazia os escritores separarem tão rigorosamente romance psicológico e romance social como: Graciliano Ramos. Luís Bueno relata a recepção por parte dos críticos do efeito romanescos do autor, destacando sua estréia com a obra *Caetés*. A publicação do

primeiro romance de Graciliano Ramos fora anunciada previamente, mas o romance demorou a ser publicado – o que criou expectativa. A principal crítica a respeito de *Caetés*, feita por Aderbal Jurema, é a de que se esperava uma “tese social” mais elaborada e efetiva. A princípio, o romance de Graciliano Ramos recebeu muitas críticas, mas depois houve o reconhecimento. Em *Caetés*, Luís Bueno destaca o caráter de depoimento, o que mais tarde revelaria uma explosão de romances em primeira pessoa. O que os críticos não entendiam é que o recurso da primeira pessoa colocava o intelectual no lugar do personagem – o outro de classe, fazendo com que o intelectual fosse uma espécie de porta-voz. Essa representação do outro feita por Graciliano Ramos abria um novo espaço no romance social – o da denúncia, mas não com um paternalismo de um narrador tradicional e sim como um novo canal que problematiza a voz do marginalizado. Um outro ponto marcante ressaltado por Luís Bueno é a escolha de um protagonista destituído de grandeza: o fracassado. Para Graciliano Ramos a grandeza da arte não vem diretamente dos tipos e situações representadas, mas sim da forma que eles ganham dentro da obra. Já na crítica a *São Bernardo*, Luís Bueno afirma que a crítica esperava “um alinhamento junto aos novos romancistas revolucionários. Naqueles aspectos mais evidentes: movimento de massas, enfoque documental sobre a vida dos humildes, espírito de revolta” (BUENO: 2006, 238). Os primeiros romances de Graciliano Ramos provocam estranhamento por parte dos críticos por não se encaixarem nos moldes esperados para o período: textos panfletários e diretamente documentais. A crítica Lúcia Miguel Pereira⁵ aponta a quebra da verossimilhança que representaria um sujeito abrutalhado e alfabetizado na cadeia escrever tão bem, mas a crítica interpreta o livro como confissão, justificando tratar-se de um livro cujo centro não está na questão social, mas na questão moral de tomada de consciência. Para Luís Bueno, em *São Bernardo*: “os valores sociais marcam seu modo de ver a si mesmos e ao mundo, o que faz o crítico ver o que quer, mas dificilmente ignorar o que não quer.” (BUENO: 2006, 243).

É dessa forma, portanto, que Graciliano Ramos se coloca como o mais importante romancista da década, pois mergulha nos problemas sociais e psicológicos sem se preocupar com a crítica e nem abdicar de sua posição literária, conforme Luís Bueno.

⁵ In. Bueno, 2006.

Para Antonio Candido, os romancistas da geração de 30 inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior.

O romance social precedeu a uma espécie de preparo do terreno à integração das massas na vida do país. Na fase regionalista, sertaneja, o caboclo era estereotipado como pitoresco. A força do romance moderno foi ter visto na massa, não assunto, mas realidade criadora; os escritores aprenderam com o outro de classe. Esse momento representou o despertar de um sentido novo para o Brasil, uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiram a ela.

O que pretendiam os intelectuais com essa produção literária? Queriam caracterizar a vida sacrificada e desumana do outro de classe e compreender o tipo de estrutura socioeconômica viciada que alimentava as relações servis. Na visão do intelectual, denunciar tais problemas significava dar o primeiro passo em direção a uma transformação dessa discrepância social.

Escrever romance com a aspiração de denunciar as mazelas sociais, apontando do campo literário para o campo político, é atitude aceita de forma geral naqueles anos em que a luta ideológica é urgente e não admite deserções. Para o intelectual de esquerda, é evidente que o que há é uma estrutura social perversa, que concentra os meios de produção nas mãos de uns poucos, enquanto grandes massas humanas vivem à margem do que elas mesmas produzem.

O romance social serviu de espaço para denúncias e inquietações dos intelectuais de 30 em relação à condição de subdesenvolvimento anunciada pelos pré-modernos e atacada por meio da narrativa - romance social pelo intelectual romancista de 30. Mais que representação do outro de classe, tratou-se, também, de mostrar a luta de classe, defendendo o ideal de esquerda. No entanto, a estréia do romance de

Graciliano Ramos revelou um lado que parece que os outros romancistas ou não compreendiam ou não revelavam – a impossibilidade de emancipação por meio da arte, o questionamento dos limites da ficção. O olhar, reconhecidamente pessimista de Graciliano Ramos, revela pela primeira vez, no panorama literário brasileiro, o limite da literatura, quando essa se volta para si mesma.. A estréia de Graciliano Ramos no romance social brasileiro aponta a literatura como problema, e não como a “tábua-de-salvação” como os críticos da década de 30 esperavam. O importante é que o romance social foi talvez a representação mais próxima do que se pode chamar de um empenho político por meio da literatura.

Ação romanesca

A narrativa procura estabelecer o desenvolvimento de uma ação no tempo e no espaço por meio da movimentação das personagens; assim, contar histórias requer uma capacidade exímia de observação, e registrá-la oralmente ou por meio da escrita é outra característica fundamental para um bom contador de histórias. O texto romanesco é mais voltado à escrita, ao passo que o texto épico fora mais difundido pela oralidade, o que os torna gêneros tipicamente distintos. Muitos estudos têm sido feitos com enfoque no objeto narrativo, e dois deles é o gênero épico e o romance. Quanto ao épico, os teóricos têm concordado em um ponto, trata-se de um estilo “terminado”, o que quer dizer que, em sua maioria, são obras clássicas e canônicas que podem ser comparadas às línguas mortas. Já o estudo do romance é contemporâneo, por tratar-se de um gênero “inacabado”, conforme afirmou Bakhtin.

Para Bakhtin “O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”, (BAKHTIN: 2000, 397), segundo ele, o romance ainda não esgotou todas as suas possibilidades plásticas, e quanto ao gênero épico, ele afirma “A epopéia não só é algo criado há muito tempo, mas também é um gênero profundamente envelhecido”. O romance é um gênero mais dinâmico por tratar-se de um texto a ser apreciado costumeiramente de maneira solitária, permitindo ao leitor repensar as possibilidades do

texto e indagar quanto à sua concepção e o seu fim. O épico é um gênero canônico que carrega uma aura da tradição.

O romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico e o contato vivo com o inacabado, com o contemporâneo, o presente ainda inacabado. Trata-se de um gênero em evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna. Textos como os de Graciliano Ramos ilustram bem essa dinamicidade presente no romance. Em *VS*, o autor compõe em seu texto um dialogismo na cena que narra o confronto do protagonista Fabiano com o soldado amarelo. É a representação da consciência de Fabiano, ele dialoga com os discursos sociais que permeiam sua vida. É a consciência crítica transparecendo na narrativa que descrevia um homem rústico. O personagem, no capítulo “O soldado amarelo”, parece deslocado de seu meio. A partir desse instante o foco sai do externo e passa para o mundo interno da personagem. Essa possibilidade de transpor para a personagem a mobilidade social ou um momento de reflexão demonstra o caráter dinâmico característico do texto romanesco. O dialogismo criado por Graciliano Ramos, nesse texto, dá ao personagem a possibilidade da reflexão e, nesse caminho, a possibilidade de ação. Então, personagens que foram construídos com uma aparência de imobilidade social passam a ter indícios de atitudes ou ação por meio do belo texto criado no romance. Essa possibilidade de mudança de destino das personagens só é possível na construção do romance; em outros gêneros, como o conto ou a crônica, dificilmente haveria tempo de construir e metamorfosear um personagem. É o gênero romanesco que possibilita a tomada de reflexão no meio do enredo e, com isso, a mudança da expectativa do leitor.

George Lukács, em seu livro *Teoria do romance*⁶, afirma que:

Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate,... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da

⁶ In: BENJAMIN, Walter. “O narrador, considerações sobre a obra Nikolai Leskiöv”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 212.

interioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... a visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido do nada, inatingido e, portanto, inexprimível.

Assim, o texto romanesco abre a possibilidade de reflexão por parte do leitor, tornando-o de alguma maneira ativo no processo de concepção do que é romanesco, visto que um romance só existe quando é lido. Essa tarefa solitária do leitor, que é característica do romance, dá ao leitor certa autonomia que lhe permite ousar invadir o texto e quase torná-lo como seu. Para Benjamin, o leitor ao final do romance, é convidado a refletir sobre “o sentido de uma vida”. Essa constante reflexão por parte do leitor é que faz do romance um texto vivo e dinâmico, pois abre possibilidades de reflexão tanto para as personagens, quanto para o leitor que torna a obra constantemente viva. O romance difere do gênero épico, que é acabado e que, para Bakhtin, “tem estilo, tom e caráter imagético” (BAKHTIN: 2000, 405), o que o torna infinitamente distante do discurso de um contemporâneo, e confere à obra uma estrutura mais fechada.

1.3 – O intelectual romancista: Graciliano Ramos e outros

É comum descrever a vida brasileira do período em que aparece o romance de Graciliano Ramos, a década de 1930, como sendo constituída por uma economia dependente e vinculada aos núcleos capitalistas dos países desenvolvidos por meio de uma produção agro-exportadora (Cf.: FAUSTO: 1997, 116-18). Nesse contexto econômico desenvolve-se uma sociedade de cultura patriarcal cujas formas políticas são predominantemente oligárquicas. Uma vida que, tendendo para uma renovação modernizadora (industrial/ urbana), ainda seria regida, durante muito tempo, por formas políticas conservadoras.

Para analisar os diferentes processos da formação de consciência do intelectual do período de 30 e sua concepção de mundo representada no texto ficcional, partiremos do pensamento de Luís Bueno sobre “a visão de Brasil”. Nesse percurso, ora a nação se vê presa a um passado de atraso, ora a visão da nação muda, e também o conceito que se tem dela mudaria, tanto na visão do proletariado, quanto na da burguesia e do próprio intelectual.

Numa sociedade cuja ideologia dominante anuncia a ânsia de uma modernização sem considerar o outro de classe, o intelectual surge com papel potencial de porta-voz, intermediário e representante dessas camadas. “A qualidade e grau de consciência dos detectores da cultura e do saber (os intelectuais) tornavam-se elementos de peso, porque eles podiam assumir a função de ‘delegados’ da coletividade.” (CANDIDO: 2000, 194).

O Graciliano Ramos do decênio de 30, assim como outros intelectuais do período, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge Amado, possuía condições de produção precárias se pensarmos na censura, mas também condições de produção ideais, se pensarmos na temática. Um período turbulento, mas decisivo para a nação. Momento em que a nação busca o desenvolvimento, visa abandonar o arcaico e adentrar no moderno. No entanto, o Brasil é visto como um “país continente”, em que o meio urbano avança na indústria, mas, ao mesmo tempo, o meio rural atola na precariedade de produção. É preciso pensar quais eram as condições de produção do intelectual desse período.

A narrativa ficcional viveu um momento de explosão no decênio de 30, tanto no plano ficcional quanto no plano político. De um ponto ao outro no país, o problema centralizava-se no êxodo rural: como conviver com o ideal do moderno e ao mesmo tempo com o arcaico? Estava acontecendo uma “revolução industrial” à brasileira no país, era preciso valorizar a mão-de-obra, mas sem abandonar o potencial industrial em que a nação se projetava. No meio desse embate, encontra-se o sertanejo. Seria preciso explorar os contrastes humanos e sociais dos trabalhadores dos engenhos de cana-de-açúcar e dos habitantes do sertão. Caberia, então, ao intelectual a apresentação crítica da realidade brasileira, que procurava levar o leitor a tomar consciência das condições de subdesenvolvimento do país. O romance de 1930 inova ao

abandonar a idealização romântica e a impessoalidade realista, para apresentar uma visão crítica das relações sociais.

As condições de produção de 30 foram marcadas por incongruências em seu fazer. Como poderiam intelectuais de alta classe representar a classe pobre em suas angústias, se estes não estavam em seu lugar? O que o escritor deveria questionar? A quem ele deveria representar?

Sendo autor ou sujeito, era do intelectual que partiria a nova posição em face da renovação da década de 30. O escritor, sem distinguir sua posição de classe, representaria a insatisfação com o subdesenvolvimento da nação. A linguagem reconfigura aquilo que é por ela representado através das superfícies dos discursos das personagens que fazem importantes reflexões de como um sujeito deve se posicionar dentro das multiplicidades de discursos sociais. A princípio, seria papel do intelectual representar o outro de classe: o camponês, o proletariado, visto que somente sua voz seria relevante naquele momento. Talvez em nenhum outro período da história do Brasil o papel do intelectual fosse tão importante, já que aqui seu discurso não funcionaria como mais um protesto panfletário, o intelectual seria o porta-voz dos explorados, o discurso do intelectual permearia a vontade do outro de classe. O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta.

Há, com efeito, no período de 30, um lugar para o escritor e um lugar para seus personagens. O escritor seria o porta-voz ou o artista que observa e registra, e o outro de classe, seria exatamente “o outro”, aquele que vivencia os problemas do subdesenvolvimento. Assim, pensar no intelectual como figura política é pensar numa sociedade onde a produção de discursos parece ser muito importante para a instauração de uma vida política forte atrelada ao subdesenvolvimento que condena a nação brasileira. O intelectual, como figura política, é assim um produtor de discursos, ele questiona a dominação e a exploração das sociedades e legitima o discurso do outro de classe que até então carecia de uma representação política, embora o próprio intelectual indagasse por uma solução que abarcasse toda a nação.

Mais que representar o outro de classe, na década de 30, o intelectual começa a perceber que a crise não é mais circunstancial, é sistêmica, e que, dessa forma, também ele estaria inserido na crise do subdesenvolvimento da nação. O ideal de esquerda que pregava a conscientização do outro de classe, trazia para o intelectual um papel quase paternalista, pois seguindo os padrões narrativos tradicionais não haveria como o romancista representar outro de classe permanecendo na perspectiva do letrado. Seria preciso mudar o campo de perspectiva, buscar entender o sertanejo/explorado sobre o seu ponto de vista, sem se resguardar da posição de intelectual. Surgiria nesse momento, mais uma questão para o escritor de 30, como representar o outro de classe na perspectiva do dominado? Logo, além da crise econômica, o intelectual se depara com a crise da representação.

É preciso nesse momento ressaltar a importância do escritor, essencialmente no decênio de 1930, e para tanto citaremos o pensamento de Maria Izabel Brunacci:

Há uma percepção clara dos processos pelos quais a literatura se comprometeu com o projeto burguês de sociedade levado a cabo pelos colonizadores. Ao se constituir como mediador das culturas em luta nesse processo, o escritor não consegue ignorar seu papel de produtor cultural de uma forma de arte que tem uma função específica no conjunto das práticas de dominação da colonização. Basta lembrar o papel que teve a literatura na construção dos projetos das nações que neste continente se formaram. (BRUNACCI: 2005, 128)

A crise do subdesenvolvimento é um problema da nação e dos escritores brasileiros. Utilizar a literatura como um instrumento de dominação e “como espaço que permite a manifestação das vozes reprimidas no processo” (BRUNACCI) é também um desafio enfrentado por Graciliano Ramos. Como representar as vozes do homem comum por meio da literatura? No romance de Graciliano Ramos, o ponto de vista do narrador do romance e o do intelectual se mesclam. Olha-se o mundo com olhos não de mero narrador, mas de intelectual/ escritor. Um olhar de quem explicita que tem dificuldades de expressar o mundo e a si mesmo claramente, com palavras e com imagens. O intelectual/ escritor é essa figura sempre em dúvida, sempre em conflito com o melhor meio de expressão. O romance de Graciliano Ramos é problema. Não se trata de descrever o mundo apenas através de perguntas, de comparação, de sondagem,

de justaposições exaustivas e, quase sempre, inconclusivas. Um instrumental não da afirmação, não da resposta, mas, sobretudo, do problema.

Concomitantemente com Graciliano Ramos, outros escritores-intelectuais compactuavam com sua lucidez perante o instaurado atraso e subdesenvolvimento da nação. A exacerbada contemplação da pátria que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais (Cf.: CANDIDO: 1987, 141), também poderia resvalar em novo estereótipo de regionalismo, em apego contemplativo à crise da seca no Nordeste nas produções de 1930. Haveria o risco de a discussão da prosa desse período circular, meramente, em torno do pitoresco, nesse caso, o espaço romanesco. Assim, a instabilidade social e política fizeram com que surgissem, na literatura, propostas de diferentes modelos de interpretar a realidade e de responder às grandes questões humanas.

O projeto literário do romance de 1930 foi claro: revelar como uma determinada realidade socioeconômica, no caso, o subdesenvolvimento brasileiro, deveria ser representada esteticamente e politicamente na literatura. O modelo encontrado para mostrar isso foi fazer com que o enredo das obras nascesse da relação entre o contexto socioeconômico e o espaço. A maioria dos autores do período se baseou no conhecimento pessoal da realidade nordestina para desenvolver esse projeto. O escritor Érico Veríssimo foi uma exceção, pois suas obras se voltaram para a relação entre o homem e a sociedade a partir da amplidão dos pampas gaúchos. Quanto a esses autores desse período buscarem representar o outro de classe, o maior risco seria uma idealização do povo sertanejo, se o escritor buscasse falar em seu lugar como fez Jorge Amado, o que Luís Bueno chamou de artificial:

Igualmente artificial, mas por motivos diferentes, é a prosa de Jorge Amado. Sendo um revolucionário, como se autodefinia, sente-se um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome. Identifica-se com ele e nem questiona muito a legitimidade de sua adesão aos valores populares. É flagrante a diferença em relação a Graciliano Ramos, para quem o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das soluções fáceis, que Graciliano vai criar *Vidas Secas*, elaborando uma linguagem, um recorte do tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se

identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos. (BUENO: 2006, 24)

O que pretendiam os escritores com essa produção literária? Queriam caracterizar a vida sacrificada e desumana do sertanejo e compreender o tipo de estrutura socioeconômica viciada que alimentava a política das relações servis entre o proprietário e o sertanejo. Essa tendência do romance regionalista já se anunciava em 1928, quando o paraibano José Américo de Almeida publicou *A bagaceira*. Na obra, o olhar realista é associado a um tema específico: o nordeste brasileiro. As personagens, criadas para ilustrar a condição do nordestino, dão ao livro um tom crítico que valoriza a honra do sertanejo e denuncia a desumanidade dos senhores de engenho.

Outros autores do mesmo período destacaram-se, como Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, amigo íntimo de Graciliano Ramos. Entre os romances regionais de Rachel de Queiroz, *O Quinze*, publicado em 1930, é o mais conhecido e popular, mas as suas melhores qualidades narrativas estão num romance de 1937, *Caminho de Pedras*. A romancista cearense publicou ainda *João Miguel* e o romance *As Três Marias*, que retrata a vida num internato em Fortaleza. Após muitos anos sem publicar um romance, exatamente trinta e seis anos, Rachel de Queiroz surpreenderia a crítica em 1975 com *Dôra, Doralina*, sem dúvida a sua narrativa de ficção mais amadurecida e realizada. Os primeiros romances são da década de trinta, quando a autora exercia o seu aprendizado literário e se deixava influenciar por um tipo de romance naturalista/ neo-naturalista, de implicação ideológica. Com *Dôra, Doralina*, faz a ligação entre o seu passado nordestino, regional, e uma literatura mais introspectiva e de sentido universal.

Já para José Lins do Rego, o ponto de partida para a recriação literária de um mundo que já começava a se desagregar é a própria história do autor, que perdeu a mãe e foi levado para viver com o avô. As lembranças pessoais estão na base do processo de criação de José Lins do Rego, o que define seus romances como narrativas memorialistas. Nas obras que compõem o ciclo da cana-de-açúcar, José Lins do Rego recria a realidade de trabalhadores da região canavieira pernambucana a partir das suas

recordações. As narrativas deixam clara uma grande preocupação com a linguagem, construída para dar veracidade às cenas e às personagens. *Menino de engenho* é o romance que inaugura esse ciclo. O dia-a-dia de um engenho ganha realidade por meio do casamento perfeito entre a descrição do espaço e a fala das personagens. José Lins do Rego situa muito bem, em seus romances interioranos, o choque da civilização e da industrialização perante a vida rural, monótona e sem perspectivas de mudança – a máquina e o homem, o engenho e a usina. Os personagens desse mundo decadente são bem típicos: o coronel, os criados, as mulheres submissas, cabras, cangaceiros, beatos, gente pobre e sem destino⁷.

A prosa modernista de 30, ainda alinhada com a concepção, instaurada pelo Realismo, de arte como instrumento de crítica social, alargou essa visão problematizadora da sociedade rural brasileira, incorporando ao texto literário a noção de subdesenvolvimento. A literatura brasileira, nesse momento, contaria com um novo personagem: o povo, que deve ser representado, como fez Graciliano Ramos, para além do pitoresco.

Assim, o romance da geração de 1930 devia trazer, para as páginas de suas obras, as tragédias sociais brasileiras a partir dos dramas de suas personagens. É a consolidação da “consciência de nosso subdesenvolvimento”, anunciada pelos modernistas, e seus efeitos sobre a população carente. O retrato da miséria de Fabianos, da decadência dos engenhos e da vida indigna de meninos de rua ganha forma literária nas mãos desses escritores, denunciando a realidade excludente da nação brasileira, sintoma evidente de nosso subdesenvolvimento.

O romance de 1930 inova ao abandonar a idealização romântica e a impessoalidade realista, para representar uma visão crítica das relações sociais. Essas raízes literárias, que relacionam a ficção de 1930 às duas estéticas do século XIX, fizeram com que os romances escritos nesse período fossem conhecidos como regionalistas ou neo-realistas. Do regionalismo romântico, vem o interesse pela relação entre os seres humanos e os espaços que eles habitam, e do Realismo, é recuperado o interesse em estudar as relações sociais.

⁷ Cf.: BRASIL, Assis. *O livro de Ouro da Literatura Brasileira*. 1980, 159-162.

A produção literária de 1930 foi farta. Autores e críticos buscaram retratar a relação de servidão a que o povo era submetido. Graciliano Ramos inovou ao criou personagens que vivenciavam o problema da seca, do êxodo rural, mas sem falar por eles diretamente. No texto de Graciliano Ramos, ora fala o personagem, ora fala o intelectual, o problema é sofrido pelo personagem e também pelo próprio autor. O autoquestionamento do intelectual desse período era uma constante e marcou a produção literária, que como defende Lafetá, possuía um alto nível:

A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência. (LAFETÁ: 2000, 32)

Não haveria, portanto, texto inocente no romance de 1930. Mesmo inconscientemente, no texto do autor de literatura desse período haveria nuances de crítica em relação ao palco social da nação. As questões sociais permeariam o texto literário do produtor de literatura desse período, mesmo no texto dos mais desavisados.

1.4 – Avanço estético e estagnação social

Numa sociedade em compasso de espera entre arcaísmo e modernidade, em todas as esferas (econômica, política, social) ocorre uma passagem do enfoque estético para o ideológico, como propõe Lafetá. O intelectual de 30 se ocupa desse viés ideológico e começa a pensar o problema do subdesenvolvimento, utilizando o romance como espaço para a denúncia. Nesse espaço, critica o problema da exploração do sertanejo, mas quando percebe que a literatura não resolverá o problema, começa ele próprio a questionar o seu papel. Esse autoquestionamento reside no íntimo da sociedade e a literatura é parte da sociedade, podendo a literatura, em um dado momento, também se autoquestionar. Cabe aqui, então, evidenciar as questões a serem discutidas: quem é o sujeito dessa reflexão? O intelectual? O narrador? A esquerda

brasileira de 30? Assim, a chamada vida brasileira desse momento deve ser pensada como uma arena de vozes onde os diversos atores deveriam comparecer. Temos nesse período uma interpretação mais engajada do Brasil. Não caberia ao intelectual uma resposta pronta, já que também ele questionava o seu próprio papel. Era preciso dirigir as questões político-sociais para tentar contaminar o proletariado brasileiro – um tema caríssimo da esquerda brasileira dos anos 30. Nesse meio, outras questões surgem a fim de serem discutidas. Qual seria o papel da literatura em questionar uma sociedade em que ela própria estaria inserida? Como poderia haver, então, um avanço estético com estagnação social?

Autoquestionamento, o que é? Antes de tentar responder a essa questão precisamos entender quem estava se questionando no decênio de 30. Passada a euforia da geração de 22, temos a geração dos intelectuais de 30, que, em contraponto ao movimento estético anterior, procura trabalhar a ideologia utilizando o texto literário como instrumento não para respostas, mas para indagações. Distante da utopia das vanguardas, os anos 30 assistiram a um outro tipo de comportamento por parte dos escritores. Ninguém propôs visões nem mais nem menos unificadoras do Brasil. Sem ver a possibilidade de propor algum tipo de ação prospectiva imediata, cada romancista se ocupou de mergulhar num aspecto específico do presente. Um dos papéis da literatura é representar a sociedade, e também se auto-representar, visto que, ela participa da sociedade. O romance brasileiro de 30, em sua maioria, adotou a temática social, mas não meramente como instrumento enunciativo, mas também como espaço de reflexão para o romancista. Assim, a escritura romanesca do intelectual romancista é a problematização do intelectual escritor brasileiro, nesse lugar em que esse escritor e sua escrita são submetidos ao mundo aberto. Nesse mundo aberto, os destinos, sobretudo o destino do escritor, não estão previamente postos, são mais que destinos de personagens escritores ou do escritor visto como entidade genérica e abstrata. Trata-se, muitas vezes, do destino aberto do próprio intelectual romancista, destino que ele transpõe para o romance como problema e não como solução.

Política, romance, reação ao modernismo, esses três itens estão presentes na literatura dos anos 30, com seus escritores divididos entre direita e esquerda, com o grande movimento editorial, com o abandono dos “exageros formais” da fase heróica e aquisição de uma tomada de consciência da funcionalidade da arte. O crítico literário foi

capaz de perceber a modificação que se processaria no desenvolvimento do modernismo. Seu apelo ao engajamento foi a expressão de um sentimento que àquela altura pertencia a grande parte dos intelectuais do país. A necessidade de se voltar para a problemática social brasileira torna-se aguda com a irrupção de um movimento revolucionário e o “sibaritismo” da primeira fase modernista é deixado para trás, as experimentações formais são abandonadas em favor de uma literatura social. Para Lafetá, a produção romanesca dos anos 30 resulta da soma de três itens: política, romance, reação ao modernismo, tendo como resultado o romance “proletário” ou “participante”, o romance “nordestino”.

A crise da sociedade brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil. As esperanças de renovação democrática da sociedade eram violentamente cortadas; a ausência de uma classe social efetivamente revolucionária condenava os que pretendiam lutar a um isolamento. Deste modo, na medida em que no Nordeste as contradições eram mais clássicas, esta era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando a crise de todo o país.

O subdesenvolvimento tornava-se fato marcante para os intelectuais. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura. Embora o romance nordestino de 30, em sua maioria, aborde temas sociais latentes: seca, fome, analfabetismo; os intelectuais iam além do problema local, a questão não era falar, sumariamente, da miséria do sertanejo nordestino, mas sobretudo, discutir o subdesenvolvimento instaurado anos a fio na história da nação.

O latifúndio reservado ao intelectual é justamente o das palavras, mas o letramento e o mundo do pensamento pouco valiam, em termos de mudanças reais na vida social, naquele contexto pós-aristocrático, pós-escravista, tradicional e rural.

Analisar a história somente por meio das obras teóricas dos historiadores nem sempre é suficiente para alcançar a lógica invisível da organização social no Brasil. Logo, se existe uma racionalidade na história é que ela é dialética e ninguém melhor para representá-la do que o intelectual da literatura. A formação de uma nação é

indissociável da idéia de formação da literatura. Como a obra literária é fundamentalmente estética e política, é nela que pelo seu realismo artístico, se questiona: por que o escritor precisava criar uma literatura brasileira? O escritor é um mediador de culturas - a cultura letrada e a cultura das massas, ele está no meio dessa questão conflituosa e tensa, mas essa posição não o isenta de dúvidas e anseios. O intelectual do decênio de 30 era a voz das idéias “cosmopolitas” em meio ao atraso. Esse intelectual, descrito de modo sumário como o dono da palavra, figura no romance de 30 como aquele que vive em conflito com essa mesma palavra. O intelectual está às voltas com sua dificuldade de dar forma estética à palavra em sua tarefa de expressar o mundo.

Dessa maneira, o papel mediador do intelectual o deixava em uma posição desconfortável; ele era detentor das letras, mas também frágil, como seus próprios personagens, nessa relação, qual seria a saída para a condição de exploração? Pergunta do autor e também do personagem, que nesse momento representava o outro de classe, quem falaria por quem? Já que a formação de uma nação é indissociável da idéia de formação da literatura e se a Arte é, de certa maneira, uma forma de emancipação do ser humano, não bastaria incluir na obra literária o outro de classe, se na vida real ele continuasse excluído, teríamos dessa maneira, um avanço estético em pleno atraso - estagnação social.

Como é possível em um país subdesenvolvido como o Brasil, a literatura preservar o grito do vencido? Uma consciência nascente de subdesenvolvimento adia a utopia de representação direta do outro e mergulha na realidade da nação. Logo, em 30, passada a idéia de “país novo”, a idéia a ser disseminada naquele momento é a noção de “país subdesenvolvido”, a modernização tão almejada não chegaria se não houvesse o reconhecimento do atraso. Assim, quando se associa a frustração local à mentalidade antiliberal que vai dominando a intelectualidade brasileira, percebe-se que a idéia de “país novo” torna-se envelhecida e o que se vê é um cenário em que o atraso e a exclusão não mais poderiam ser encobertos pela modernização. Nem a tentativa de Vargas de modernizar o país nem a euforia da geração de 22 conseguiria encobrir o cenário de subdesenvolvimento instaurado no país. Inicia-se, portanto, a projeção pensada por Antonio Candido, uma passagem da consciência amena do atraso,

correspondente à idéia de “país novo”, à fase da consciência catastrófica do atraso, correspondente à idéia de “país subdesenvolvido”:

Desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dada a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de desmascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que se antes abordava o homem rústico. (CANDIDO: 1987, 142)

Na fase da consciência amena, o outro de classe era representado de maneira pitoresca, seja por inocência otimista por parte dos escritores seja por puro interesse em velar um atraso que já há muito tempo permeava a realidade da nação. O intelectual de 30 desmascara a ornamentação da ficção do romance pitoresco e abre espaço para a representação realista do personagem como um outro de classe. Assim, a tentativa de unir primitivo com moderno tornava-se falida. A construção de personagens pitorescos dava lugar ao outro de classe enquanto representação. Dessa forma, o intelectual letrado dava vez ao personagem iletrado. A revolução de 30 trouxe um outro dilema para o fazer literário da nação: a representação de posicionamento de classe do escritor que não poderia meramente se comportar como o excluído por meio de um narrador, seria preciso que, na representação, também o excluído se manifestasse de alguma forma.

Tínhamos no romance do decênio de 30, uma espécie de herói às avessas. Um protagonista que, antes de exaltar a nação, a consagra como subdesenvolvida. É a figura do “fracassado”, como assim nomeou Luís Bueno:

A formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na produção documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribui para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia apenas para incorporar algum aspecto do atraso. (BUENO: 2006, 78)

Sai da cena do romance o personagem pitoresco mencionado por Antonio Candido e entra o personagem “fracassado” citado por Luís Bueno. A mudança na maneira de construir os personagens demonstra uma preocupação mais ideológica que estética por parte dos escritores. Mas esse pessimismo não aponta para uma impossibilidade definitiva para a nação, ao contrário, demonstra a capacidade crítica por parte do intelectual que se volta para os problemas da nação, ao invés de fugir para um plano meramente estético. Uma das diferenças do novo rumo da narrativa estaria na figura do narrador, seria esse um procurador do personagem, um porta-voz, ou estaria surgindo um espaço para o diálogo entre o narrador/letrado e o personagem/ iletrado? Tais questões serão discutidas amplamente no capítulo II, pela análise do romance *VS* de Graciliano Ramos.

O autoquestionamento por parte dos intelectuais de esquerda surge a partir do momento em que a geração de 30 entende que a eficácia estética da literatura está relacionada à capacidade de evidenciar os mecanismos invisíveis que dão sustentação à realidade local, traçando a impossibilidade real de uma literatura engajada, como, em certa medida, foi a da geração de 22 e mesmo a de alguns escritores de 30, como uma tentativa de modernização em um país mergulhado no atraso, segundo os estudos de Antonio Candido:

Na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de ‘romance social’, ‘indigenismo’, ‘romance do Nordeste’, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. (...) o que resta de pitoresco e melodramático é dissolvido pelo desmascaramento social - fazendo pressentir a passagem da consciência de país novo à consciência de país subdesenvolvido, com as conseqüências políticas que isto importa. (CANDIDO: 1987, 160)

Assim, a fase de consciência do subdesenvolvimento aponta para uma aceitação da crise e um sentimento de urgência - o empenho político. O romance proletário em relação à visão paternalista e exótica, avançou na direção de uma crítica politizada e, por vezes, agressiva, havendo uma ampliação e consolidação do romance como gênero que incorporou a figura dos marginalizados. A boa recepção ao romance regionalista foi uma demonstração clara da distância de um projeto oficial unificador em relação à visão que ia se tornando a mais viável para os próprios brasileiros, que

queriam simplesmente saber o que se passava em todo o território nacional e não somente nas metrópoles.

Graciliano Ramos: um caso específico

A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, pois as tendências regionalistas já estariam transfiguradas pelo realismo social. A noção de subdesenvolvimento trouxe à cena a figura dos marginalizados, o papel do escritor muda, deixa de lado o paternalismo, e começa a ser construído um espaço peculiar na narrativa para o personagem que representaria o excluído. O escritor dá voz a seus personagens, mas, ao mesmo tempo se utiliza desse espaço, ora se posicionando como intelectual letrado, ora representando o personagem iletrado, nesse caso funcionando como uma espécie de porta-voz, e é nesse ponto que se destaca o romancista Graciliano Ramos.

A obra romanesca de Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea. No romance *graciliânico* o mundo exterior do romancista e o próprio romancista estão esplendidamente entrosados. Nada existe nele em comum com aquele estreito regionalismo, que foi uma das manifestações concretas em que se encontram inseridos os personagens caricatos. No “regional”, a Graciliano interessa apenas o que é comum a toda a sociedade brasileira, o que é “universal”, o que pudesse ser concreto, alimentando-se da temporalidade social e histórica. A obra de Graciliano Ramos, em sua totalidade, nos apresenta um painel de diferentes “heróis emblemáticos”, ou seja, uma análise literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras em face de um mundo alienado.

A voz do marginalizado aparece em *VS*, único romance do autor em 3ª pessoa, de uma maneira peculiar. Na tradição romanesca brasileira, geralmente o personagem iletrado é construído como pitoresco e exótico, cabendo ao narrador um

papel paternalista, em que descreve-se a trama com estilo culto, enquanto os personagens são compostos de forma caricata. Mas no romance de 30, o personagem deixa de ser pitoresco e passa a ser crítico, podendo, às vezes, o personagem iletrado ascender ao *status* de narrador. É o que podemos perceber em *VS* por meio do discurso indireto livre. O romance de 30 modifica a relação entre narrador e personagem.

No capítulo de *VS* intitulado “O mundo coberto de penas”, fala o personagem, fala o narrador/escritor:

Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. Cinco ou seis aves. Caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim. (*VS*: 2003, 111)

O silêncio de sinha Vitória é rompido pelo raciocínio que sustenta a relação entre a seca e as arribações. Esse silêncio das personagens vai aos poucos contaminando a fala do narrador. Uma sintaxe perfeita, parágrafos curtos, poucos diálogos, e um narrador letrado que convive com o silêncio dos personagens. Não há em *VS* o paternalismo costumeiro do intelectual para com o marginalizado. Quando o texto apresenta o questionamento “Que havia de fazer?”, não há como saber se se trata do pensamento do narrador ou do personagem. O narrador não é detentor de verdades. Assim, quando Antonio Candido fala de narrador procurador, ele se refere a um personagem que está ausente e presente. Nesse capítulo de *VS*, o autor utilizou-se do recurso do discurso indireto livre, não há ali somente um monólogo interior e sim uma espécie de negociação entre personagem e narrador. O questionamento de Fabiano acerca da idéia de sinha Vitória sobre a morte do gado por culpa das aves não é restrito àquele determinado capítulo, àquele determinado romance. Não é Fabiano que deve responder essas questões, pois o problema, já não é Fabiano, é Graciliano, o conflito é do escritor. A partir do momento em que o narrador/escritor interage com a personagem, ele começa a participar do texto literário.

A identidade do escritor no romance de Graciliano Ramos não é pacífica, o escritor está em questão a todo o momento. Há um olhar atento que sonda as condições do escritor. Isso produz uma contradição: um escrito que critica os escritores?

Teríamos uma literatura que critica a sociedade e, com ela, a literatura. Haveria um limite para a crítica literária? Essas e outras questões a respeito da relação entre narrador/escritor e personagem serão amplamente discutidas no capítulo II deste trabalho.

No fim da década de 30, Graciliano Ramos estava morando na capital da República. Sua ficção já o havia distinguido como homem de letras. Vítima sofrida do autoritarismo getulista, o autor aparecia como combatente digno contra o Estado, ao menos na literatura, não se assumia comunista, apenas simpatizante do movimento. Antes da prisão, ele viera equilibrando as funções de político profissional público com a função secundária e diletante de escritor/intelectual. Essa alternância de funções desaparece depois da prisão, quando foi preso sob suspeita de subversão. Ele acaba pendendo para a exclusiva condição de escritor/intelectual.

Também em *MC* há o autoquestionamento relativo ao papel de escritor associado à condição da nação, mas agora o gênero textual é outro. Em *MC*, há o caráter de depoimento, o escritor é narrador e também personagem. O romance, como gênero do inacabamento, servira a Graciliano de modo apropriado para descrever sua condição na sociedade e no período histórico em que se encontrava. Depois, o romance dá lugar à memória na obra do autor, abrindo mais espaço para as indagações do intelectual, pensando o subdesenvolvimento da nação. Para Hermenegildo Bastos:

Graciliano Ramos retirou-se do universo da ficção por desconfiar da capacidade da literatura de se realizar como crítica da sociedade conservadora, da possibilidade de quebrar as barreiras da instituição literária, de criar uma literatura por intermédio da qual se fizesse ouvir a voz dos vencidos. (BASTOS: 1998, 142)

Assim, misturam-se em *MC*, testemunho e Arte. O escritor experimenta a experiência de ser uma espécie de “oprimido” em sua posição de personagem. Essa sua nova condição o expõe mais do que nunca à crítica, já que sua história, agora, é real. Como personagem, se vê sem perspectiva tanto quanto os personagens de seus romances. Mas para Hermenegildo Bastos a pergunta, que direciona seu livro *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*, persiste: “a obra assim construída pôde dar conta do projeto?”, a construção da obra se deu de maneira peculiar, trata-se da maneira como Graciliano

Ramos construiu *MC*, uma espécie de “releitura” de suas obras anteriores; já, o projeto mencionado seria a emancipação pela arte. Em *MC*, o autor analisa a si próprio enquanto personagem e repensa seu posicionamento de classe e seu papel enquanto escritor de esquerda de 30.

Crítico e inimigo da sociedade capitalista, o personagem/autor repensa, ao longo dos dois volumes, sua posição na sociedade. O mais interessante é que mais uma vez o escritor constata suas limitações de intelectual. Novamente, discute-se o romancista e sua crise em relação ao ato de representar. As questões sobre o campo do romance, em destaque em *VS*, e as questões sobre a crise do intelectual, em destaque em *MC*, serão mais profundamente discutidas a seguir, nos capítulos II e III desse trabalho.

CAPÍTULO II

Autoquestionamento em *Vidas secas*

O que me interessa é o homem, e homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem do brejo. É o sertanejo que aparece na obra de José Américo e José Lins. Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem mesmo querem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem.

Graciliano Ramos⁸

2.1 – Questionamentos: “os narradores”, o intelectual, o outro de classe

Em *VS* descobrimos dois “narradores”: o intelectual e o camponês oprimido de 30, mas não necessariamente no campo da estrutura narrativa, e sim no campo ideológico. Na verdade, constitui-se de apenas um narrador, mas, às vezes, os discursos se misturam, quando, por exemplo, o personagem ascende ao *status* de narrador. Graciliano Ramos conseguiu sutilmente abrir um espaço em que se ouve a voz do oprimido e em que, outras vezes, se ouve a voz do intelectual, cada um à sua maneira. Fabiano é bronco, rústico, mas questiona as contas de seu Tomás da Bolandeira, a presença da figura do soldado amarelo e as arribações matando o gado; ao

⁸ In.: GARBUGLIO, J. C.; BOSI, A.; FACIOLI, V., 1987, 64.

passo que Graciliano Ramos, ao contar a história de Fabiano, de certa maneira, está também expondo o ideal do intelectual de esquerda, questionando a si mesmo como escritor e à própria literatura.

Graciliano Ramos, ao representar o camponês, em algum momento também se auto-representa, ao compartilhar de suas dúvidas, por exemplo. Quando o romancista interage com o personagem, de certa forma, ele também começa a fazer parte da literatura, e se a literatura tem esse papel político questionador, deparamos com o limite da literatura: o autoquestionamento, ponto chave da discussão deste capítulo.

VS é um livro muito estudado, e muitas linhas de pensamento têm sido utilizadas para a sua análise: a que releva a ordem da construção dos quadros (capítulos), a que toma a seca como tema central da obra, as linhas que tomam a construção dos personagens como foco central; a que tomamos aqui é a do autoquestionamento que segue pelo campo ideológico – entendendo a crise do sertanejo, também, como metáfora. Para tanto, precisamos mostrar como, por meio de recursos narrativos, Graciliano Ramos conseguiu representar o outro de classe sem se afastar dele.

É preciso dizer que *VS* é, no conjunto da obra de Graciliano Ramos, um livro singular em diferentes aspectos: é o único romance desse autor com foco narrativo em 3ª pessoa; não foi planejado como romance: nasceu de um conto - “Baleia”. Seus capítulos foram escritos fora da ordem que receberam na edição final. O livro faz um retrato brutal da dura existência no sertão nordestino, em que bichos e homens são igualados na tentativa de sobreviver às agruras da seca. Fabiano, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorrinha Baleia começam o livro à procura de um lugar melhor para “sobreviver”. Após caminhar pela caatinga, chegam a uma fazenda abandonada, onde resolvem se instalar. O início da narrativa impressiona pela aridez do cenário, que se expande e atinge também o comportamento das personagens, caracterizada por falas monossilábicas e gestos voltados para a sobrevivência imediata. A animalização das personagens se manifesta de diversas formas nesse romance: as crianças não chegam a ser nomeadas (são referidas como “menino mais novo” e “menino mais velho”); como acontece com os animais, seu comportamento é determinado pela necessidade de sobreviver em um espaço inóspito. Na condição de flagelados retirantes, eles dormem

no leito seco dos rios, permanentemente atormentados por sede, fome, cansaço. Arrastam-se pelo chão esturricado, com seus minguidos pertences. A certa altura, o filho menor se deita no chão, sem forças para continuar. Fabiano se enraivece, a ponto de pensar em abandonar o menino, depois se apieda dele, coloca-o nas costas e prossegue a caminhada.

-Anda excomungado. O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca parecia-lhe como um fato necessário - e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde... Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado... Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. (VS: 2003, 10-11)

Assim, VS surge quando a migração interna começa a tomar vulto, o êxodo do Nordeste para São Paulo, o ciclo do capital que atrai o pobre do sertão à cidade. Mais do que fugir da seca, eles estavam em busca de algo melhor, buscavam a crença coletiva na cidade como o lugar do paraíso: "... o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde..." Esse trecho evidencia a angústia do sertanejo – um misto de fuga, de busca, de sina, e é isso que Graciliano Ramos trouxe para a ficção, utilizando o romance de 30 como espaço para denúncia, e, também, por vezes para questionamentos: "...queria responsabilizar alguém pela sua desgraça".

Mais do que denunciar a miséria do proletariado, seguindo a linha de romance documental típico do decênio de 30, Graciliano Ramos buscou colocar-se em ângulos diferenciados para buscar compreender e expressar esteticamente a condição de exploração. Dessa forma, utilizou-se de recursos narrativos, como o discurso indireto livre, que possibilitassem vários posicionamentos de classe. Fruto da oligarquia, o escritor posiciona-se como narrador que representa o sertanejo e parece com ele compartilhar o problema. Graciliano Ramos não vive a angústia apenas no seu fazer-se, mas também de fora; o seu trabalho tende a definir-se como o de "historiador da angústia" (LINS: 1943).

Em alguns momentos da trama os discursos do narrador e o do personagem se misturam:

Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros... mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença de brancos e julgava-se cabra... Você é um bicho Fabiano.
(VS: 2003, 18-19)

Fabiano exclama em voz alta ser um homem. O narrador descreve o ato e comenta: “E, pensando bem, ele não era homem”. O corte é nítido, de um lado a mente do vaqueiro, que ora afirma ser homem e ora afirma ser bicho; do outro lado, a mente do escritor, que reafirma o seu lugar, pois sabe que a cultura do pobre não é a sua. A descrição que o narrador faz do personagem confirma o seu lugar de dominado e de iletrado. Fabiano é um bicho: a cabeça inclinada, a espinha curva, os braços a se agitarem para a direita e para a esquerda. O escritor avalia os gestos e os interpreta: “Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro... haviam se acostumado... E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário” (VS: 2003, 57). As razões do personagem e do escritor convergem, ambos reconhecem a “animalização” do sertanejo, mais do que um sertanejo explorado, ele era “bicho”. O escritor consciente e político constata sua crítica histórica de dominação. O vaqueiro Fabiano tem consciência de seu lugar, o de bicho, e o escritor também identifica o lugar do vaqueiro e o de sua prole – um destino “hereditário”.

No momento em que Fabiano “pensa” e conclui: “você é um bicho, Fabiano”, questiona-se: de quem é o comentário – “pensando bem, ele não era um homem?” Do personagem? Do narrador? Graciliano Ramos recolhe a palavra e a verdade de seu personagem e devolve-as com a supremacia do narrador onisciente.

Quando nos deparamos com momentos em que o narrador se posiciona na mente do outro de classe, surge a questão: seria o narrador/letrado um porta-voz do oprimido ou um procurador, como propõe Antonio Candido?

Graciliano trabalha como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. (CANDIDO: 1992, 107)

Procurador? Poder dado a outrem para “falar” em seu nome. Poder de representar; é esse o papel do escritor no decênio de 30? Coube à geração de 22 identificar a crise do subdesenvolvimento, mas a representação estética esgotou-se sem grandes resultados, ou seja, não resolveu o problema real. O intelectual de 30 reconhece seu papel, sua responsabilidade. Mas não se pode incorrer em um equívoco. Não se pretende representar o outro de classe de forma pitoresca e tradicional: o escritor paternalista. A proposta da esquerda brasileira de 30 visava a conscientização do homem do campo. Entretanto, o narrador não é necessariamente o agente da conscientização, não está na mão dele a solução para a crise do subdesenvolvimento, o caminho do *El dorado* – a emancipação. As deficiências da crise permeiam o sertanejo e também o intelectual, cada um em seu nível socioeconômico. Hermenegildo Bastos afirma, ao analisar VS:

Uma leitura menos cuidadosa veria aí o paternalismo de sempre do intelectual brasileiro para como o proletariado e/ou o camponês. Mas não é só isso que ocorre. Na verdade, somos todos aprendizes, e o intelectual tem a aprender com esse que é aparentemente o sertanejo bronco. A obra representa os impasses da revolução brasileira. Um desses impasses é a relação entre o intelectual (o autor e seu narrador) e o povo (o personagem). *Vidas secas* está longe do paternalismo de classe. (BASTOS: 2006, 03)

VS está longe de paternalismo de classe. Se há um procurador, esse representa o outro de classe e ao mesmo tempo representa a si mesmo. O intelectual sabe o seu lugar, procurador do outro de classe, mas não sabe resolver a crise, dessa forma, se inclui como oprimido, ele também está dentro da crise: o subdesenvolvimento instaurado vai dando lugar à pré-consciência pensada por Antonio Candido. Fabiano sabe também qual é o seu lugar: andarilho em fuga e ao mesmo tempo em busca de um lugar no mundo. Mas o seu lugar foi dado a outro – o homem de posses. Para Fabiano e sua prole não sobrou nada:

Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais tomava amizade a casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite. (VS: 2003, 19)

A opressão invade o narrador e também o personagem. Não há paternalismo, há diálogo. Mas um diálogo atípico em relação ao que, até então, havia sido trabalhado no romance social. Questionamentos de narrador e de personagem, e no fim todos aprendem, como observa Bastos, o intelectual representa o camponês e com ele aprende.

Em *VS*, muito mais que nos outros romances, a responsabilidade da personagem é indiscutível. O homem, a mulher, os meninos, a cachorra. É a pobre família do sertão, triste, embrutecida, resignada. Contrariando o regionalismo clássico, Ramos trabalha o personagem interiormente, respeitando a sua formação, a sua inteligência e o seu instinto. Atento à fixação realista, o romancista mostra os contatos e as relações por intermédio do processo mental. Fabiano ao ser preso indaga sua condição de oprimido: “Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?” (VS: 2003, 35).

O enredo de *VS* é simples: ao invés dos longos desdobramentos que caracterizam o romance realista do período de formação e ascensão da burguesia, temos aqui uma realidade quase “linear”, sem grandes conflitos dramáticos no nível da ação romanesca e restrita a um curto período temporal na vida de uma família de retirantes – o tempo de mudança de uma estação de inverno (chuva) à chegada da seca. Tangidos pela seca, Fabiano e sua prole emigram em busca de uma região mais favorável; terminam por se fixar em uma fazenda abandonada, na qual o vaqueiro passa a trabalhar após entrar em acordo com o patrão, sempre ausente e distante; com a volta da seca, eles são novamente obrigados a abandonar a fazenda e a retomar a emigração. O romance situa a ação entre essas duas temporadas de seca.

Por isso, Fabiano é obrigado a aceitar e transigir com as diversas condições que o mundo lhe impõe. Não pode comprar a cama de lastro de couro, única aspiração de sinha Vitória. Não pode reagir à cobrança de impostos, manifestação

imediate da ação de um governo do qual não participa e que lhe aparece como um fetiche exterior e distante. Não pode se livrar da absurda prisão e de um ordenamento social que ele não tem condições de compreender. É a sua solidão radical e a sua marginalização involuntária que o tornam impotente e passivo, obrigado a aceitar e a capitular em face das regras de um jogo absurdo, regras que ele não discutiu de cuja confecção não participou e cujos autores ignora.

Em *VS*, os personagens não sabem para onde vão, têm, no entanto, de enganar a fome, até encontrarem lugar menos agreste. Com as chuvas, volta o dono da fazenda – e isto significa para Fabiano emprego temporário. No fim do livro, que tem unidade e cadência de romance, mas que é ao mesmo tempo um volume de contos, em vista de seu reduzido universo ficcional e do sentido de terminalidade que Graciliano Ramos deu aos 13 capítulos, as arribações anunciam nova seca e o vaqueiro tenderá a perseguir, com os seus, uma vida melhor.

O romancista define bem o vaqueiro: “Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia”. Em instantes de euforia, que são poucos, Fabiano julga-se “um homem”, logo após, corrige “Você é um bicho, Fabiano”. Com efeito, equipara-se aos brutos que o cercam, é “quase uma rês”. O romancista que parecia haver esgotado, nos três romances anteriores, o questionamento entremeado à ficção, ainda aqui se identifica com seres brancos, analfabetos, que não possuem sequer a consciência de figurarem na humanidade.

Tudo se passa no pensamento de Fabiano. Inicialmente, é um pensamento vivo, quase diálogo: “sim senhor” é forma de tratamento, supondo um emissor e um receptor, é diálogo:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passa a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria. (*VS*: 2003, 94)

Na humildade do personagem, na sua inferioridade social, na sua vida seca e árida, há um velado anseio, tímido e cabisbaixo, o de mostrar a outrem o quanto pôde, o quanto vale. É o drama da incompreensão e do desajuste. Paulatinamente, interioriza-se a linguagem mental de Fabiano, perdendo a vivacidade do questionamento “Estava direito aquilo?”, chegando à conclusão de aquele sistema o aprisionava e daquela maneira jamais receberia sua “carta de alforria”. Podemos observar, portanto, a interferência do intelectual que questiona em conjunto com o personagem, em sua dependência, seu aprisionamento. Cabe, então, questionar: será que aqui foi alcançado o ideal de esquerda? Quem está questionando, Fabiano ou Graciliano? É difícil mesmo delimitar essa fronteira. Esse raciocínio é ao mesmo tempo do narrador e do personagem, é o ideal de esquerda à maneira *graciliânica*. E para tamanho questionamento não haveria letrado que resolvesse, o questionamento é da própria literatura. Endividado, Fabiano não podia sair da fazenda sem pagar ao fazendeiro; honesto, não levaria o cavalo de fábrica, tão bom, era do fazendeiro. O narrador/letrado se reconhece numa posição superior. O autor traz consigo um saber que a sua concepção crítica da sociedade não vê por que recalca, dando-lhe espaço para emitir julgamentos sobre o comportamento do personagem.

Também no capítulo “Fabiano”, o vaqueiro questiona as contas de seu Tomás da Bolandeira, a apreciação negativa acerca da escrita e do letramento também é feita. Veja-se, por exemplo, as reflexões de Fabiano acerca da utilidade das leituras de seu Tomás da Bolandeira: “Coitado. Para quê lhe serviria tanto livro, tanto jornal. Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas” (VS: 2003, 22). Como no capítulo “Contas”, o narrador, em discurso indireto livre, nos dá um *flash* do pensamento de Fabiano: “...sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis ele era logrado”. Assim, a “letra” de seu Tomás da Bolandeira não o salvou do problema da seca, como também a posição de letrado do intelectual não traria a solução para o problema da exploração, nesse instante, intelectual e camponês se vêm sem saída. O pessimismo aparece no texto. O vaqueiro desconfia do mundo letrado, lugar de seu Tomás da Bolandeira. Esse é o mundo dos “homens sabidos”, das “palavras difíceis”, e é o mundo do logro.

Para Antonio Candido, em *VS*:

Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis de sobrevivência. (CANDIDO: 1987, 161)

O diálogo entre os personagens que habitam *VS* é tão seco quanto à paisagem do sertão, como sugere Antonio Candido. São criaturas relegadas ao grau mais baixo de uma pesada hierarquia que limita seu diálogo a gestos e olhares. Ao ouvir a mãe pronunciar a palavra “inferno”, o menino mais velho, intrigado, pede à mãe que lhe desvende o significado dessa palavra. Sinha Vitória explica que se trata de um lugar cheio de fogueiras e espetos quentes. O filho faz uma nova pergunta e a mãe se irrita: “Como é? Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras. - A senhora viu? Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.” (*VS*: 2003, 56) Revoltada com a própria incapacidade de lhe dar explicação satisfatória, aplica-lhe um castigo e o expulsa da cozinha. Novamente, percebe-se o silêncio interrompendo o diálogo, o narrador persegue as formas desse entendimento silencioso. O intelectual aproxima-se do personagem, como representante do outro de classe, mas se afasta quando também ele se esgota, ou seja, como intelectual que se vê incapaz de responder às questões relativas à nação. Assim, como sinha Vitória se “esgota” no diálogo, o intelectual, por meio da ficção, silencia. Representação, Literatura e poder se mesclam entre narrador/letrado e personagem/iletrado. Os discursos se misturam, nesse caso, o silêncio de um contamina o outro, não por paternalismo por parte do escritor, mas por verdadeiro “esgotamento”, não saber, também ele, a solução para a crise. É a constatação de que o subdesenvolvimento está instaurado, e a literatura não foi capaz de suportar o peso da realidade, peso a tal ponto esmagador que chegou ao ponto de atingir a esfera narrativa, impossibilitando o personagem de narrar.

Graciliano Ramos revela a consciência do drama do escritor brasileiro. No entanto, sua obra não tem o caráter paternalista costumeiro do romance que estiliza seus personagens com figurações exóticas. Em Graciliano Ramos, confunde-se quem está questionando: o autor ou o personagem? Em *VS*, o narrador deixou-se contaminar pelo personagem (BRUNACCI, 2005). Assim, se algo permanece de comum entre o

narrador onisciente de *VS* e a mente de seu vaqueiro Fabiano, é a desconfiança que ambos nutrem em relação à palavra do dominador; o que os conduz é a ânsia do questionamento, e a negação da fala do opressor. No mais, predomina a certeza das diferenças. O narrador de Graciliano Ramos não é paternalista, e tão pouco mero mediador, compartilha com o outro de classe a mesma opressão – o atraso, interpretado por cada um a seu nível: narrador/letrado e personagem/iletrado.

VS abre espaço para um diálogo com a concretização do que esperava a cartilha do intelectual de esquerda dos anos 30: a idéia de que era preciso conscientizar o homem do campo de que ele era explorado. A princípio parece simplista, mas não é, nem Graciliano Ramos sabia de tudo, nem o narrador. O diálogo estabelecido é: nós intelectuais também não sabemos entender essa questão. Não é só o homem do campo que não sabe entender o problema. O intelectual também não sabia como superar o problema, não havia um modelo político para isso. *VS* é, fundamentalmente, uma representação da capacidade de representação da literatura brasileira, Fabiano se questionando no campo da ficção, e Graciliano se questionando no campo da nação como um escritor periférico. A questão é que, por meio desses questionamentos, o intelectual entra na trama, é a própria literatura se questionando, logo: autoquestionamento. O autoquestionamento é do escritor e da própria narrativa, já não é mais só do narrador ou do personagem. Poder se representar é a capacidade de formular um projeto de nação, por isso *VS* é autoconsciência do sistema literário brasileiro. No romance, há o conflito do escritor com sua matéria: o que fazer com seu personagem? Fabiano é alguém que pensa coletivamente. Fabiano é o povo. Graciliano Ramos é o intelectual de 30 e sua bandeira de esquerda, mas ambos questionam: qual a saída para a condição da exploração?

Luís Bueno questiona, entre outras coisas, como o intelectual de 30 representa o outro de classe:

Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Afinal, o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária sempre, fala de um outro. Como falar do outro? Com que autoridade? O problema atingiria pessoalmente Graciliano Ramos. (BUENO: 2006, 108)

De fato, Graciliano Ramos, embora nordestino, não era de uma família sem posses. Entretanto, diferentemente, dos demais escritores da época, que procuravam resolver o problema da exploração do outro de classe, correndo o risco de cair no paternalismo do narrador, ou em uma espécie de “apadrinhamento” de intelectual, Graciliano Ramos procurou mediar a voz do oprimido, e deixou seu narrador se contaminar com seu personagem, no sentido de que reconhece a condição do subdesenvolvimento e passa a compartilhar com seu personagem a dúvida. Assim, Graciliano Ramos não buscou resolver a condição da exploração do camponês no nível socioeconômico, mas no campo da representação. No mesmo texto após muitas análises, Luís Bueno compara a “saída” de Jorge Amado e a de Graciliano Ramos sobre o problema de representar. Para o crítico, Graciliano Ramos e Jorge Amado acabam trabalhando com o mesmo impasse. A diferença é que Graciliano Ramos parte desse impasse e o incorpora a seus romances como aspecto problemático. Jorge Amado, ao contrário, acaba criando um romance no qual o máximo da valorização coincide com a figuração da máxima dependência. Nessa espécie de armadilha cairia a maioria dos escritores de esquerda que, desejando fazer um “romance proletário”, que, muitas vezes, figuravam como demonstração de fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, ou como canto vazio de sua tremenda capacidade para a luta, o que acabava reiterando a visão negativa que os homens de direita tinham do “povo”. Graciliano Ramos não levantou a “bandeira” para a defesa do outro de classe, buscou, por meio da representação literária, entendê-lo e respeitá-lo.

As aves de arribação anunciam novo ciclo de seca no capítulo “O mundo coberto de penas”. Mais que fazer um desenho do personagem, esse capítulo dá conta da situação do sertanejo. As arribações constituem um símbolo ambíguo: de um lado, acentuam os efeitos da seca, porque bebem a pouca água existente; de outro, servem de alimento e, temporariamente impedem que a família morra de fome. Diante dessa fatalidade sinha Vitória culpa as aves pela morte do gado.

Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo. Pensou na mulher e suspirou... As arribações mataram o gado. Como tinha sinha Vitória descoberto aquilo? Difícil. Ele, Fabiano, espremendo os miolos, não diria semelhante frase... As contas do patrão eram diferentes, arrançadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio?(VS: 2003, 114)

Esses questionamentos são do personagem e também do escritor, não se tratava apenas de entender as palavras de sinha Vitória, mas de compreender todo o processo de exploração. Decifrando o enigma de sinha Vitória, decifra-se o problema do intelectual de esquerda: a representação do outro de classe. O importante é que nesse momento da trama, Fabiano reflete. Temos nesse embate, a coexistência da perspectiva do narrador com a perspectiva do personagem, uma contaminando a outra. Não havia como acabar com as arribações, pois elas sempre retornariam – trata-se de uma maldição? Trata-se, antes, da consciência catastrófica do atraso, como sugere Antonio Candido. O intelectual conclui, juntamente com o personagem, que a condição de explorado é um problema complexo, e que não há como remediá-lo apenas pela literatura: “Que remédio?”.

Aquele ideal de esquerda que pregava a conscientização do homem do campo começa a ser repensado. Seria preciso uma outra maneira de buscar a emancipação. O intelectual traria essa emancipação às massas espoliadas? Graciliano Ramos corrói essa perspectiva, pois, como já dissemos, esse procedimento resultaria num “apadrinhamento” sem real eficácia, típico de narradores de personagens pitorescos. Teríamos, com isso, um “Romantismo revolucionário” – propaganda política por meio da literatura. Ao tentar entender a lógica de sinha Vitória, “as arribações matam o gado”, Fabiano começa a perceber sua condição de dominado. Fabiano procura atirar nos pássaros, aterrorizado, ele pensa no que significam o soldado amarelo e o dono da fazenda. Sente-se numa encruzilhada, poderia deixar de ser vaqueiro e tornar-se cangaceiro. Nota igualmente como sua sina se assemelha à de Baleia. Volta para casa, infeliz e revoltado com sua impotência, julgando-se um “Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias”. A narrativa nos traz os impasses da revolução brasileira: a relação entre o intelectual e o povo. Acompanhando o raciocínio de seu Fabiano, buscando entender seu lugar, Graciliano Ramos vai com ele pensando a luta peculiar de classes no Brasil. O autor desloca o seu olhar, ora para o intelectual/escritor, ora sua perspectiva se ocupa do outro de classe, buscando entender o processo de dominação ao qual está submetido o espoliado e, em certa medida, do qual participa também o escritor.

Retomemos o pensamento de Luís Bueno no capítulo “O auge do romance social”, para analisarmos qual era a proposta primeira de representação literária na literatura de 30. O que nos interessa é o fato de que estando metidos até o pescoço no debate ideológico, os intelectuais brasileiros, naquele momento, viam a literatura pela ótica da luta política e fechavam os olhos para aquilo que não dizia respeito a ela, incorrendo em um risco de criar romances revolucionários, estilizando o sertanejo como pitoresco. Assim, “a lógica do romance pensado como propaganda passa muito mais pela retórica do que propriamente pela verossimilhança em seu sentido mais estrito, de possibilidades semelhantes às da realidade factual.” (BUENO, 2006, 177).

Os primeiros romances de Graciliano Ramos foram subestimados, no início, acusados de faltar caráter de documentário e de não apresentar uma tese social mais engajada. Ao não adotar esse traço comum ao romance de 30, Graciliano Ramos acaba construindo um texto que traz novidade a um cenário marcado pela militância. Para Luís Bueno “Não é à toa, portanto, que Graciliano Ramos coloque um indivíduo bem no centro de seu romance mais próximo do modelo naturalista.”. Acontece que, diferentemente, dos demais escritores de seu tempo, Graciliano Ramos se destaca por discutir a condição do outro de classe sem “apadrinhá-lo”, mergulhando em seus problemas sociais e psicológicos. A pergunta que se segue parte dos próprios romancistas: como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro, com que autoridade? O criador de Fabiano foi um dos poucos a concretizar essa façanha. Representou o oprimido e com ele aprendeu. Fato que vem concretizar-se na relação com seu vaqueiro Fabiano. Graciliano Ramos não tenta resolver o problema de Fabiano pela literatura, ele o incorpora, mudando seu campo de perspectiva. O escritor percebe o sertanejo como um outro enigmático e respeita sua autonomia.

VS é uma obra fundamentalmente política e seu vaqueiro Fabiano, não é só Fabiano – é o outro de classe aparecendo no campo literário, que se torna, assim, mais do que se conformasse ao modelo da literatura engajada, arena política; explicita-se, então, que representação literária é poder. A tríade representação/literatura/poder é discutida no ensaio “Formação e Representação”, de H. Bastos, no qual o crítico

analisa, entre outros, o romance *VS*. Para Bastos, representação é, antes de tudo, fenômeno estético e político.

O narrador assume este papel de agente da conscientização, mas bem observado, Graciliano se distancia da esquerda de seu tempo. A ironia contida na narrativa, que instala a defasagem, nos remete a uma outra perspectiva: não é o personagem que aprende, mas também o narrador. O intelectual tem a aprender. Tampouco o narrador (leia-se o intelectual) detém aí o conhecimento de todos os elementos envolvidos no processo da exploração e das formas de luta pela emancipação. (BASTOS: 2006, 03)

A expressão “se distancia da esquerda do seu tempo” não implica necessariamente que Graciliano Ramos não compactuava com o ideal de 30, o de conscientizar a massa sobre sua condição de exploração. O que o diferencia da esquerda de seu tempo, leia-se aí o intelectual/romancista, é que ele não subestima o outro de classe e não o descreve por meio de um narrador tradicional. Quando Antonio Candido fala de um narrador procurador, fala de um narrador que está ausente e presente, dando espaço para que também o personagem possa falar. Em *VS*, o uso do discurso indireto livre não torna o narrador neutro, também o pensamento do personagem não é mero monólogo interior. O narrador/intelectual reconhece não ser capaz de resolver o problema da nação pela literatura, nem pela idealização, nem pelo engajamento na forma literária. Assim, como Fabiano não compreende as contas de seu patrão e as arribações matando o gado.

Graciliano Ramos não quis fazer revolução com as palavras, sua tese social é empenhada, mas de maneira peculiar. O autor conseguiu dar a ver a exploração do outro de classe mudando seu campo de perspectiva, sua maneira de perceber o outro. Já que a deficiência do outro poderia ser também a própria deficiência do intelectual, em *VS*, aprende o intelectual e a prende o personagem. Em Graciliano Ramos, a literatura é crítica da realidade e crítica da própria literatura, pois a literatura como instituição é parte do próprio mundo questionado. Mas o que é preciso ressaltar, sobretudo, é que Graciliano Ramos se preocupou em fazer literatura e não trabalho sociológico.

A relação do narrador/letrado e do personagem iletrado, em *VS*, tem outro viés: “Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e agüentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia.” (*VS*: 2003, 114). Também essa indagação, no capítulo “O mundo coberto de penas”, como todas as que permeiam o livro, é de Fabiano e do próprio autor, mas percebemos nesse recorte indícios da literatura voltando-se para si mesma. A relação entre intelectual e povo se aproxima. Fabiano, por um instante, ascende ao *status* de narrador. Isso mostra como o tratamento estético dado à composição do personagem Fabiano ultrapassa o campo do pitoresco e alcança o realismo crítico. O intelectual dá a ver que o subdesenvolvimento da nação não é mais circunstancial, é sistêmico. O que faria o intelectual? “Poderia reagir?”, Fabiano já respondeu – não poderia. Assim como matar as arribações não resolveria o problema da seca, representar o oprimido com paternalismo de classe também não resolveria o problema. O problema é muito maior. É o atraso da nação resultante de um passado de exploração, nesse meio, padece o iletrado e o letrado. A literatura padece de um grande mal: “é arma fraca e de papel”, não pode substituir a ação tão ansiada por Fabiano. O texto de Graciliano é exercido com negatividade, mais do que discutir a situação do outro de classe, discute a própria literatura. A literatura é uma questão na obra de Graciliano Ramos, e é tratada como instituição que deve ser combatida, assim como as questões da sociedade.

O autoquestionamento em *VS* não é unilateral no nível da narrativa: é questionamento de personagem/iletrado e também, quem diria do próprio intelectual, agora inserido na trama. No entanto, é “coletivo”, no sentido em que representa os ideais de um e de outro. Fabiano representa o camponês explorado, e Graciliano Ramos representa o conflito do intelectual diante do atraso da nação; atraso de que ele é parte e do qual o escritor escapa porque é de certa forma, agente do atraso. Aí está o nó dialético dessa questão intrincada. A literatura, no Brasil, empenhou-se em ser um fator de independência nacional e, conseqüentemente, um fator de modernização, entretanto, esse empenho trazia em si uma rede complexa de inter-relações históricas entre a Metrópole e a Colônia, entre as nações centrais e as periféricas, entre a classe dominante local e a massa explorada. No nível das formas estéticas, essa contradição prevalecia e se expressava pela relação, ora tensionada, ora mais amenizada, entre os modelos europeus e a urgência de originalidade e independência de produção literária brasileira.

Herdeiro dessa dialética, Graciliano lida com ela, tira partido dessa tensão até chegar ao limite de seu próprio trabalho de representação, que, mesmo sendo capaz de formular esteticamente a dialética que constituiu a literatura e o modo de organização social no Brasil, não pode, por meio dessa formulação, transformar a realidade a cuja complexidade também está submetido. Por essa razão, cria um narrador entrincheirado, na fronteira entre o mundo de VS e as vidas secas do atraso que compõem o avesso do desenho moderno da nação.

Ao alcançar o ponto máximo de sua ficção, Graciliano Ramos atinge um sublime avanço em seu modo de narrar, mas em território defasado – trata-se, portanto, de um avanço estético diante da constatação de estagnação social. A literatura, nesse momento, volta-se para si mesma. Graciliano Ramos, ao se contaminar pelo personagem, começa também ele a se questionar. E se o próprio “produtor” literário descobre-se de repente na trama, é como se a própria narrativa pensasse (Cf.: BASTOS, 2006, 03). É o limite da Literatura, é a saturação e a crise do próprio fazer literário, instalando-se assim, a defasagem.

Para Bastos, Fabiano não se auto-representa, mas invade o discurso do narrador e impõe-lhe a condição da delegação, que resulta de uma negociação. Assim, as vozes se confundem, mas a inserção do intelectual na trama não é totalmente inverossímil, se pensarmos que o autoquestionamento é compartilhado, efetivamente, nessa relação narrador/personagem, ressaltando-se que há, para cada um, limitações. O importante é que ambos têm a acrescentar ao outro. O intelectual tem a aprender “com esse que é aparentemente o sertanejo bronco”. Assim, com Graciliano Ramos, o impasse entre intelectual e povo é quebrado, justamente por ser assumido como impasse que exige um processo de negociação entre o personagem a ser representado e o escritor que pretende representá-lo.

O problema do autoquestionamento é enfrentado, também, por Izabel Brunacci:

Esse é o problema da arte moderna, que adquire aspecto peculiar nos países colonizados, quando o escritor tem que lidar com a

ambivalência da literatura como instrumento de dominação e como espaço que permite a manifestação das vozes reprimidas nesse processo. Os dilemas da representação, então, adquirem dimensão de aporia, em homologia com os dilemas das personagens representadas no texto. Quando nessa situação, o escritor problematiza o ato de escrever e questiona sua condição de escritor, torna-se também personagem de sua literatura. (BRUNACCI: 2005, 128)

Portanto, a literatura volta-se para si mesma quando, conforme Brunacci, “o escritor problematiza o ato de escrever e questiona sua condição de escritor, torna-se também personagem de sua literatura”. Discurso de narrador invadido, trama invadida, misto de vozes. Graciliano Ramos deu espaço para o “grito do vencido”, e esse espaço abriu portas para o diálogo como o outro de classe. Com *VS*, Graciliano Ramos “deu um xeque-mate” no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo em que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado novamente (Cf.: BUENO, 2006). Para Bueno, dentro do aspecto ideológico da geração de 30, nenhum outro intelectual conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema de 30. Ninguém figuraria o outro de classe de forma tão complexa, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro.

Mais que representação literária, em *VS*, há representação política, por trás dos eventos narrados, subjaz, permanentemente, o tema da utopia de justiça social. Trata-se, portanto, de um romance áspero, mas a verdade que carrega em sua dura poesia é tão densa, que o torna permeável a todas as sensibilidades. De forma contundente, aponta para a emergência de uma reforma agrária no país, fato que torna a obra de Ramos tão atual.

2. 2 – Um recorte: “O soldado amarelo”

A escolha do capítulo “O soldado amarelo” para ser estudado à parte não o dissocia, totalmente, dos demais. Seu estudo em separado se deve ao fato de que essa figura, o soldado amarelo, parece ser a que melhor representa a metáfora do autoquestionamento. Trata-se de um capítulo rico em descrição, pois a figura do soldado amarelo atua como uma grande representação do Estado em pleno sertão. Fabiano, nessa parte de *VS*, reflete sobre o poder do Estado e parece até agir, ou melhor, frear o movimento do facão que acabaria com o soldado amarelo, e isso é tomada de decisão. Mas matar o soldado amarelo acabaria com o sertanejo. A “reflexão” de Fabiano aqui, nesse capítulo, não é inédita no todo do romance, também em outros capítulos há a reflexão: Fabiano questiona as contas de seu Tomás da Bolandeira e o fato das arribações estarem matando o gado. Graciliano Ramos abre um espaço em que se ouve a voz do oprimido e a voz do intelectual. Assim, esse recorte se dá por motivo plástico e ideológico, pois além do autoquestionamento presente nesse capítulo, destaca-se uma brilhante construção narrativa em que personagem e paisagem quase se misturam.

No início do capítulo “O soldado amarelo”, Fabiano se confunde com a paisagem. A cena é quase um mosaico: a mistura entre a vida árida do agreste e um homem áspero, maltratado pela seca. A vegetação é imóvel, rústica, espinhos e folhas secas: “Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões de mato.” (*VS*: 2003, 101). Fabiano é quase fauna e flora, compõe a paisagem. Nesse início de capítulo, como em quase todo o livro, paisagem e linguagem tendem a se fundir. A rispidez do semi-árido nordestino se impõe na forma do texto pela escassez das falas das personagens. Fabiano é quase bicho, a tal ponto de ser confundido com a paisagem, interage com o ambiente e com ele se entende. Trata-se de um mimetismo que é, na verdade, mimesis, representação literária realista, no sentido forte e profundo do realismo, ou seja, a capacidade de dar forma estética legível à lógica nem sempre legível da dimensão histórica da vida material.

Avançando nesse processo da relação entre Fabiano e a “vida material”, percebe-se que, quando Fabiano se depara com o soldado amarelo, ele se torna imóvel. Numa fração de segundos, ele passa a refletir sobre a atitude que deve tomar em relação ao soldado e Graciliano Ramos, ao descrever essa cena, constrói um Fabiano em movimento, andando inclinado, farejando: “Espia o chão como de costume, decifrando rastros” (VS: 2003, 102). Adequa-se, então, à linguagem do ambiente, não emite som, apenas observa, sonda e faz associações. É lento, meticuloso, observa sinais que os bichos deixam na caatinga, e em seu movimento vai também deixando rastros, de homem, rústico e árido.

A cena desse início de capítulo é descrita em detalhes, de maneira a compor uma imagem expressiva. Graciliano construiu um texto que se assemelha a um quadro, em “O soldado amarelo”, texto é pintura. Ali, a personagem Fabiano é descrita quase na sua imobilidade pictórica, contendo-se num impulso. No início do texto há a narrativa da paisagem imóvel e incrustado nela está Fabiano, agindo, observando e decifrando rastros. Confundido com a paisagem, o personagem interage com o ambiente e com a caatinga que lhe é próxima. Ao se deparar com o soldado amarelo, Fabiano imobiliza-se:

Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levara à cadeia, onde ele agüentara uma surra e passara a noite. Baixou a arma. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundos.
(VS: 2003, 102)

Esse lapso de tempo é configurado por Graciliano Ramos de maneira a tornar a cena paralisada: no meio do mato, um homem se depara com o inimigo. Em um impulso quase o mata, mas contém o movimento. Durante esse tempo, o homem rústico reflete sobre as relações de poder. É Fabiano e também Graciliano Ramos que refletem, narrador/letrado e personagem/iletrado compartilham da mesma dúvida: matar ou não o soldado amarelo? O soldado amarelo representava a autoridade, fora nomeado pelo governo para proteger a população, mas Fabiano, com arma em punho e integrado ao seu ambiente, era naquele instante a autoridade, e assim poderia tomar decisões, mesmo que em uma fração de segundos. Porém, os desejos homicidas se atenuam, e o Fabiano

bicho se faz Fabiano homem, pela reflexão e pela aceitação da autoridade do soldado amarelo. Um homem que decidiu poupar o inimigo, reconhecendo nele uma autoridade, e logo, todas as implicações cabíveis àquele ato.

Ao se deparar com o soldado amarelo, Fabiano põe-se a refletir, essa imobilidade traz a ele certa humanidade, faz dele um homem que repensa seus atos, ali ele é quase um ser político. Viu um inimigo, mas concluiu que se tratava de um homem, ou seja, o homem rústico agora faz indagações, e melhor, tem suas próprias conclusões ao discernir que o soldado amarelo era uma autoridade e toda questão que aquilo representava: “A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave uma autoridade” (VS: 2003, 102).

O vaqueiro Fabiano de repente estava tão amarelo quanto o próprio soldado. Ambos - amarelos, rústicos, esqueléticos e minguados como a própria caatinga. Mas nessa breve reflexão, Fabiano reconhece no soldado amarelo um ser diferente dele, um representante da lei, e isso lhe traz lembranças negativas da experiência do sofrimento físico, da humilhação a que o soldado o submetera na cidade. Parece-nos que, dessa vez, é Fabiano que “invade” o discurso do narrador, no sertão quem se entende como o soldado amarelo é Fabiano.

Graciliano Ramos enfatiza o caráter rústico da paisagem e mescla nesse cenário os personagens – retirantes, flagelados atormentados por sede, fome e cansaço. Homem e vegetação igualam-se na condição de retirantes. No transcorrer do texto, as personagens vão tomando vigor, principalmente Fabiano, que vai sendo matizado entre o ser bicho e o ser homem.

O “acaso” defronta o vaqueiro agreste com o soldado amarelo, que neste caso é trazido a este capítulo de VS como uma espécie de metonímia do Estado e da civilização, perturbando o vaqueiro em seu ambiente natural, é como se a cidade adentrasse o sertão. Nesse momento, Fabiano paralisa o movimento instintivo do facão

ao mesmo tempo em que a cidade se coloca diante dele como o soldado amarelo. O impulso é substituído pela reflexão: “Tinha vontade, mas os músculos afrouxaram. Realmente não quisera matar um cristão: procedera como quando, a montar brabo, evitava galhos e espinhos.” (VS: 2003, 102). Nesta breve reflexão do personagem, há várias vozes que o cercam, essa reflexão diz mais do autor do que de Fabiano. Trata-se do raciocínio do narrador e, também, do personagem, mas ao mesmo tempo, a própria literatura se questiona. A cena não encerrava ali, o problema era bem maior. Não se tratava apenas de um soldado, mas de toda a repressão instituída há séculos na nação brasileira. Fabiano ao tentar desenvolver o “enigma” de sinha Vitória, demora para entender que matar as aves não resolveria o problema da seca, mas quando o vaqueiro se depara com o soldado amarelo, sua reflexão ocorre “numa fração de segundos”. É possível perceber nesse capítulo, o limite do personagem, o limite do narrador e o limite da própria literatura. Graciliano Ramos se põe na perspectiva de seu personagem e, com isso, põe também a literatura no alvo da crítica, já que a literatura como instituição é parte do mundo questionado, devendo ela também ser questionada. A inversão de perspectiva como recurso narrativo, traz a possibilidade do narrador/letrado e também do personagem/iletrado concluírem que matar o soldado amarelo não resolveria a crise. Mais do que uma troca de aprendizado, nesse capítulo, narrador e personagem cooperam e refletem juntos, não se tratava apenas do soldado amarelo, mas de todo o processo de exploração capitalista.

Toda a cena é constituída com o mínimo de movimento, o que ocorre é uma latente discussão de Fabiano com sua consciência, vozes que representam tanto a angústia do intelectual quanto a do personagem. Uma voz o revela ainda bicho- “cabra valente”, outra o faz pesar as conseqüências da lei, “governo é governo”. Nessa imobilidade presente em “O soldado amarelo”, transparece a intenção do autor de problematizar a humanidade de Fabiano. Fabiano de repente põe-se a refletir, dado o aspecto que aprofunda nele certa humanização, a reflexão agora está presente na vida do personagem. Essa relação narrador/intelectual e personagem/iletrado permeia todo o capítulo, a troca de aprendizado parece ter feito o personagem entender a crise a seu modo, de sertanejo rústico a personagem reflexivo. O todo do capítulo é composto por fluxo de consciência, por discurso indireto livre, significando a prevalência da reflexão sobre a ação.

Há uma memória cultural que faz Fabiano refletir e pesar as conseqüências negativas que possivelmente sofreria se atentasse contra o soldado amarelo. VS está longe de paternalismo de classe. Se há um procurador, como sugere Antonio Candido, esse representa o outro de classe e ao mesmo tempo representa a si mesmo. O intelectual sabe o seu lugar, procurador do outro de classe, mas não sabe resolver a crise, dessa forma, se inclui como oprimido, ele também está dentro da crise: o subdesenvolvimento está instaurado.

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas... Aquilo ganha dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se medonho mais feio que um focinho. Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? (VS: 2003, 103)

Fabiano nessa fração de segundos, rememora, enquadra-se como “criatura inofensiva”, julga o comportamento de um homem tão amarelo quanto ele e conclui que o poder do soldado amarelo está em sua farda, ele representa o Estado. Assim, em “O soldado amarelo”, Graciliano Ramos busca problematizar a humanidade de seu personagem, pois ele agora indaga e faz reflexões. O autor compõe uma espécie de humanização que descreve a personagem saindo da paisagem e defrontando-se com o essa metonímia do urbano.

No romance, a princípio, parece ser a seca a culpada pela “expulsão” da família de Fabiano do sertão, restando às personagens apenas o destino da cidade. Mas Fabiano vai entendendo que o “culpado” para sua condição subalterna é outro. Ao pensar as contas de seu Tomás da Bolandeira, ao raciocinar que as arribações não são culpadas pela seca, e, agora, ao se deparar com o soldado amarelo, o vaqueiro começa a entender que a crise é muito maior. Narrador e personagem desenvolvem discussões que apontam para uma crise sistêmica, em que matar as arribações não resolveria, em que matar o soldado amarelo não resolveria e, finalmente, no campo político estético, o pessimismo do intelectual aponta a incapacidade da literatura de resolver o problema, pois estariam dentro da crise: o outro de classe, o intelectual e a própria literatura ao se autoquestionar. Assim, o narrador/letrado aprende com Fabiano, seu silêncio, sua rusticidade, agrega ao discurso do narrador o outro lado da crise, a

versão do oprimido. Fabiano dialoga com a natureza, trata-se de uma ação particular, quase homem-bicho, e é isso que o intelectual aprende com o vaqueiro, o silêncio de Fabiano potencia o questionamento da linguagem e também da literatura. O romance social de 30, que funcionava como espaço para denúncias, agora, recebe o silêncio do vaqueiro, trazido ao texto como representação da opressão de Fabiano e, por meio dele, a condição de explorado do sertanejo.

Fabiano é um sertanejo desarraigado, um retirante que vagueia pela caatinga, representação do coletivo, do camponês explorado. O que lhe acontece, entretanto, é similar ao que acontece com os animais quando se altera o meio natural em que vivem: eles se desnorream e freqüentemente migram. O encontro de Fabiano com o soldado amarelo o tira daquele meio selvagem, é o que acontece quando Fabiano paralisa o movimento do seu braço que segurava o facão. A personagem nessa fração de segundos analisa a situação, reflete. Quando nos deparamos com momentos em que o narrador se posiciona na mente do outro de classe, surge a questão: seria o narrador/letrado somente um procurador, já que ele também tem dúvidas sobre seu papel? Em “O soldado amarelo”, toda a cena é descrita com o mínimo de movimento, o que ocorre é uma latente discussão de Fabiano com o seu instinto, uma quase consciência penetrada pela consciência do outro, o homem moderno em que ele está se transformando, mediado por seu narrador. Na verdade, os personagens, cada um a sua maneira, aspiram por uma melhora social. Sinha Vitória, ao desejar a posse de uma cama, acalenta a idéia de viver com conforto; já Fabiano, por alimentar a fantasia de fixação em um centro urbano, sonha com um trabalho regular para não mais sofrer, à *mercê* da fome, da sede e do patrão.

Para Carpeaux, o texto de Graciliano Ramos figura a representação do sertanejo desarraigado que almeja o urbano, visando ascensão social. Em *VS*, a fatalidade que cerca a vida de Fabiano o faz buscar um lugar que lhe permita crescer. Fabiano é a representação de um ser que não tem acesso ao mundo letrado, seus conhecimentos sobre relação de poder se resumem a relação com o patrão e, agora, mais precisamente, com o soldado amarelo. O mundo arcaico em que vive Fabiano é um mundo aristocrático e rural. Um mundo majoritariamente agrário – ainda um sistema de servidão. Esse mundo tradicional é o mundo que Graciliano Ramos figura na

representação do vaqueiro Fabiano. O vaqueiro instala-se numa fazenda e sente-se orgulhoso por ter um emprego, sente-se gente. Mas o que é representado é a angústia de Fabiano quando percebe que sua dívida com o dono da fazenda o está aprisionando. Nesse sistema, seu destino é ser vaqueiro como provavelmente seu pai foi e como se supõe que seus filhos talvez venham a ser: “Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também.” (VS: 2003, 96).

O autor não desfaz a imagem de sertanejo que o público leitor costuma ter. Fabiano é sim rústico, sofrido, arcaico. O texto é composto de maneira a criar uma aura do mundo típico rural arcaico, sobre o qual existe um estereótipo cristalizado: o povo é sofrido e simples. O capítulo “O soldado amarelo” não é uma ilha entre os demais capítulos em que está figurada a saga do retirante nordestino. A proposta não é engrandecer esse capítulo, de maneira a destacá-lo quanto aos demais, criando um Fabiano lúcido. Ao contrário, o que há nesse capítulo é um ser híbrido, a configuração de que Fabiano é um sertanejo retirante, tão rústico quanto à vegetação a qual o sertanejo pertence. O soldado amarelo parece ser o capítulo que melhor representa a metáfora do autoquestionamento. Trata-se de um capítulo rico em descrição, pois a figura do soldado amarelo entra como uma grande representação do Estado em pleno sertão. A “reflexão” de Fabiano aqui, nesse capítulo, não é inédita no todo do romance. Graciliano Ramos abre um espaço em que se ouve a voz do oprimido e a voz do intelectual. O que Graciliano reservou para Fabiano neste capítulo foi a reflexão. A narrativa nos traz os impasses da revolução brasileira: A relação entre o intelectual e o povo.

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem vergonha, mofino. (VS: 2003, 103)

Essa imobilidade repentina ao se deparar com o soldado amarelo, revela do personagem um ser contestador. Há nesse trecho, um diálogo de Fabiano com sua própria consciência. É reservada ao leitor a polêmica em que não há uma precisa distinção entre a fala do personagem e a fala do narrador. Há um conflito na mente do

vaqueiro que confronta a consciência de Fabiano com vozes que o fazem refletir e indagar sobre questões que até então lhe pareciam indiferentes.

Fabiano é a representação do sertanejo oprimido. O meio rural que fora longamente marcado, na sociedade brasileira, agora é reconfigurado na obra de Graciliano Ramos. Este sistema social característico do setor agrícola aprisionava o sertanejo impondo-lhe a estagnação social. Graciliano Ramos cria, com Fabiano, a representação da possibilidade de fuga desse sistema arcaico. O personagem visa chegar à cidade, mas, ao mesmo tempo, reflete sobre as possíveis conseqüências que isso acarretará, pois sua experiência na cidade fora infeliz. Fabiano foi à cidade e foi maltratado, agora, em pleno sertão, o intruso é o soldado amarelo. Nesse ambiente quem domina é ele, Fabiano.

A princípio, duas metas foram apresentadas na saga dos retirantes: a fuga da seca e a busca da cidade. Mas no capítulo “O soldado amarelo” algo novo surge no texto. Há a presença de um dialogismo (BAKHTIN) nesse capítulo. Fabiano conversa com sua própria consciência. Graciliano Ramos criou um texto que apresenta ao leitor as possibilidades do pensamento de seu personagem. Há um misto de narrativa e fala do personagem, são marcas construídas pelo autor que representam todo o sentimento de seu personagem nesta cena: o confronto com o soldado amarelo.

Nesse capítulo há também a representação de uma consciência romanesca. O personagem salta, de súbito, de uma cena de ação – ao desembainhar o facão e o paralisa ao se confrontar com o soldado amarelo, restando-lhe a reflexão. É nesse ponto que o texto de Graciliano Ramos torna-se diferente dos de seus contemporâneos. Há a busca de uma desconstrução da imagem do sertanejo rústico e acrítico que perdura através da história da constituição da literatura brasileira. O que ocorre é a representação do que seria o diálogo do sertanejo Fabiano com sua própria consciência. O crítico pretendeu escrever a exploração do outro de classe mudando seu campo de perspectiva, sua maneira de perceber o outro. Já que a deficiência do outro poderia ser também a própria deficiência do intelectual. O autor cria não somente a descrição de uma cena em que um vaqueiro raivoso inibe um movimento contra uma autoridade. O autor vai mais longe e constrói um diálogo em que vários discursos ecoam na mente do personagem, é um processo polifônico. Essas vozes são

representações de discursos imagéticos que influenciam a reflexão do personagem, pois não há uma conversa entre dois indivíduos. São, na verdade, exclamações de Fabiano quanto às verdades cristalizadas que permeiam os discursos presentes em sua mente, naquele determinado instante, “uma fração de segundos”.

Fabiano parece deslocado do seu meio original. O início do capítulo nos mostra o personagem profundamente integrado ao seu habitat. De repente, ele é deslocado desse seu meio – é a chegada do soldado amarelo que promove esse deslocamento. A partir do momento em que isso acontece, Fabiano imobiliza-se. Aí vemos configurada a dúvida. É a cidade se impondo. A partir dessa imobilidade o foco sai do mundo externo ao personagem e passa para o interno. A representação da caatinga e do martírio dos retirantes criada pelo autor, agora parece habitar somente o imaginário do leitor. Fabiano está agora em um mundo interno em que várias vozes o perturbam e o fazem pensar sobre suas atitudes ou sua imobilidade repentina. Esse mundo se transforma. Antes ele era um mundo épico, sem conflito, agora o mundo é romanesco, pleno de contradições.

O narrador/escritor relata a cena e descreve a atitude do personagem: “Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir.” As características do personagem são citadas: o medo e a vontade de rir. Fabiano fica intrigado e indaga a si mesmo em seu aparente silêncio: “Medo daquilo?” Essa indagação surge da possibilidade da idéia de que alguém em algum momento lhe tenha questionado: você tem medo desse homem – um representante da lei? Mas quem é que faz essa pergunta que está pressuposta nessa sua fala? Fabiano, ao decidir não acertar o soldado amarelo com o facão, revela não o seu medo, mas a consciência de que uma agressão àquele homem trar-lhe-ia complicações. Esse trecho traz ao texto um novo Fabiano. O personagem agora reflete, faz indagações e repensa suas atitudes, o instinto agora só vem a somar em sua tomada de consciência, o personagem invade o espaço do narrador. Fabiano pensa em coletivo, ou seja, reflete antes de agir, é a atitude romanesca transparecendo no personagem de Graciliano Ramos.

Ocorre no trecho um misto de indagações e xingamentos. Fabiano nomeia vulgarmente o soldado amarelo e ao mesmo tempo indaga sobre sua identidade:

“Cachorro. Ele não era dunga na cidade?”. Graciliano Ramos ao representar o camponês, em algum momento também se auto-representa quando compartilha de suas dúvidas. Portanto, quando o romancista interage com o personagem, de certa forma, ele também começa a fazer parte da literatura, e se a literatura tem esse papel político questionador, nos deparamos com o limite da literatura: o autoquestionamento.

CAPÍTULO III

Autoquestionamento em *Memórias do cárcere*

Suas memórias representam a derradeira oferta de um espírito sereno e justo. Constituem mais do que um testemunho porque um libelo, traçado por escritor moribundo, que a ninguém teria de prestar contas, senão à sua consciência. A trêmula mão do artista, nas proximidades do fim, guardava a capacidade do traço literário do mais alto teor, ao comando de um espírito que representou um dos nobres instantes do homem, numa época tão triste e penosa, que permitiu e criou os quadros que ele nos apresenta nas Memórias do cárcere.

Nélson Werneck Sodré

A identidade do escritor no texto de Graciliano Ramos não é pacífica, o escritor está em questão a todo o momento. O romancista relata em *MC* a experiência real, vivida *in loco*, de ter sido preso pelo Estado acusado de subversão. Ele parece estar agora no lugar do “oprimido”, em sua nova posição de personagem, mas o “oprimido” agora é letrado. A perspectiva do autor agora muda: não há narrador interagindo com um personagem iletrado fictício; Há representação literária e há depoimento. Em *MC*, testemunho e arte se misturam. Mais que discutir a crise da representação do escritor de 30, a questão do subdesenvolvimento é retomada como foco, já que a percepção desse atraso não é mais amena.

MC foi trabalhado por Hermenegildo Bastos no livro *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*, que discute, entre outras coisas, a trajetória de Caetés a *MC*, no sentido que trabalhou Graciliano Ramos na produção do livro. Uma espécie de releitura de toda sua produção literária: os significados, os problemas e as técnicas, os princípios estético-literários. Assim, as *MC* realizam uma reflexão sobre as obras de Graciliano Ramos e sobre a própria limitação da literatura em geral. É como se o

romancista relese suas obras e discutisse se elas conseguiram atingir, de alguma forma, uma solução para a crise da nação. Assim, para Hermenegildo Bastos:

A revivência, em vez de trazer solução para o problema, acentua-o, demonstrando que o autor, convertido em leitor da suas obras, recusa qualquer solução definitiva. O herói Graciliano Ramos não veio explicar os personagens fictícios do autor, mas reafirmar a falta comum de perspectiva. (BASTOS: 1998, 19)

A falta comum de perspectiva é tomada não somente para o conjunto da obra de Graciliano Ramos, mas para todo o fazer literário. É o autoquestionamento, a própria literatura questionando o seu papel. E é esse questionamento central de *MC* que tomamos para análise neste capítulo. O livro é, assim, uma ampla interrogação sobre o sentido vital da literatura. Volta-se sobre si mesmo, mas sem se esgotar nessa função metalingüística, porque a pergunta que faz é sobre a função e o sentido que a literatura pode ter no mundo. E embora *MC* trate de testemunho, merece o nome de literatura, porque é o testemunho sobre a realidade histórica nordestina-brasileira-universal.

3.1 – Questionamentos: autor, intelectual, subdesenvolvimento

Exímio produtor de romances, até então, Graciliano Ramos havia produzido narrativas com personagens fictícios. Em *MC*, sua experiência pessoal do cárcere é compartilhada. O escritor passa a ser mais que produtor, passa a ser sujeito e objeto de sua literatura. O limite da literatura aqui não é mascarado pela mediação de um narrador/personagem. Se em *VS*, Fabiano enquanto personagem/iletrado não podia falar por si mesmo, não podia se auto-representar, restando-lhe como “grito” de protesto o seu silêncio. O que acontece quando um personagem/iletrado aparece no texto como protagonista? Será que esse “novo” recurso narrativo utilizado por Graciliano Ramos resolveria o problema da auto-representação?

No início de 1936, Graciliano Ramos foi preso sob a acusação de ligação com o Partido Comunista. A acusação é falsa, pois Graciliano entraria para o PCB, somente, em 1945. Mesmo sem acusação formal ou julgamento, é deportado para o Rio de Janeiro, onde permanece encarcerado até 1937. *MC* foi publicado em 1953, depois de ser libertado da prisão, Graciliano ficou morando no Rio de Janeiro em um quarto de pensão, com a mulher e os filhos menores. Ocupou seus últimos anos, tornando públicos, “depois de muita hesitação”, acontecimentos da sua vida e de outras pessoas, políticos ou não, intelectuais ou não, homens e mulheres, presos durante o Estado Novo. Dessa experiência resultou *MC*, que só começou a ser escrita em 1946 “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos” (*MC*: 1996, 33). Nos três primeiros parágrafos do livro ele se explica, justificando a demora de dez anos. Seus cadernos de anotações - seus companheiros do cárcere - perderam-se, mas o escritor não lamenta, e aponta essa perda como algo positivo:

Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água. Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante. (*MC*: 1996, 36)

A declaração sobre a perda das notas, no capítulo prefácio de *MC*, deixa claro que seu depoimento, construído como literatura, não teria caráter “político-partidário”. Sem as notas, o autor sente-se livre, sem o compromisso com a realidade, a fidelidade é à literatura. No entanto, esse limite entre literatura e memória é instrumento de autoquestionamento na obra. Ao narrar os fatos que tratam de sua experiência real, as experiência de outros (prisioneiros) e, nesse meio, rememora seu fazer literário, Graciliano Ramos está tomando a prisão como metonímia do país, como sugeriu Antonio Candido, e nessa jornada inversa ao conjunto de sua obra, acaba por reavaliar seu caráter de produtor de literatura, criticando a sua literatura e, dessa maneira, o papel da literatura como um todo, “O que se revela é uma insatisfação com os modelos literários instituídos, levando o autor a um constante questionamento” (BASTOS: 1998, 41). Como a obra foi escrita dez anos depois após a prisão e os cadernos de anotações que o autor continha na prisão não foram aproveitados. O que implica em dizer que todo

o texto é resultado da memória e também da criação de Graciliano Ramos. Graciliano explica o caráter de depoimento de seu texto, construído como literatura. A perda das notas que tomara na cadeia é considerada agora positivamente.

Graciliano reflete, também em *MC*, o papel do intelectual de 30 “O peso que a princípio sentira nos ombros desaparecera”. (*MC*: 1996, 67) O “peso” que o autor menciona pode ser pensado como a responsabilidade do intelectual de 30 de pensar o problema da nação. Assim, o “peso” que o autor carrega não é somente o de sua nova realidade – o cárcere, mas da nação como um todo. Tomando como núcleo da experiência o Nordeste do Brasil, a exploração, a violência, a opressão, e o papel da literatura nesse meio. Graciliano Ramos reflete nesse trecho: a impossibilidade da literatura de mudar a realidade, é a constatação do atraso, é o pessimismo rondando a memória do intelectual.

Graciliano Ramos escreve em 1ª pessoa, mas não fala somente de sua experiência pessoal, fala em coletivo:

A vigilância contínua, embora exercida por uma estátua armada a fuzil ou por uma criatura amável em excesso, começava a angustiar-me. Isso e a instabilidade. Mal fechara os olhos numa leve sonolência, alguém me sacudira e soprara ao ouvido: “Viajar.” Para onde? Essa idéia de nos poderem levar para um lado ou para outro, sem explicações, é extremamente dolorosa, não conseguimos familiarizar-nos com ela. Deve haver uma razão para que assim procedam, mas ignorando-a, achamos-nos cercados de incongruências. Temos a impressão de que apenas desejam esmagar-nos, pulverizar-nos, suprimir o direito de nos sentarmos ou dormir se estamos cansados. Será necessária essa despersonalização? Depois de submeter-se a semelhante regime, um indivíduo é absolvido e mandam-no embora. Pouco lhe serve a absolvição: habituado a mover-se como se o puxassem por cordéis, dificilmente se libertará. (*MC*: 1996, 62-63)

Nesse trecho, Graciliano/personagem fala de um grupo de intelectuais reprimidos. Fala do problema da nação, já que a prisão é a metonímia do país. Assim, o núcleo primeiro se amplia para se construir como um testemunho da realidade brasileira. Ao criticar a realidade: “Pouco lhe serve a absolvição: habituado a mover-se como se o puxassem por cordéis, dificilmente se libertará.”; e ao criticar a própria

literatura, Graciliano a trata como uma instituição que deve ser combatida como a sociedade da qual é parte. Assim, Graciliano Ramos é um caso raro entre nossos escritores, sobretudo os da geração de 30, cuja literatura é crítica da sociedade e dessa forma do próprio fazer literário, como sugere H. Bastos.

Para Hermenegildo Bastos, uma das leituras possíveis para *MC* seria aquela que retoma o conjunto da obra de Graciliano Ramos, desde seu primeiro livro *Caetés* até o próprio *MC*, já que há, nessa obra, uma mistura de narrativas de experiência do cárcere e de reflexões do escritor sobre o conjunto de sua obra “a mistura de vida e obra leva à retomada dos ‘fatos’ da ficção e sua revisitação pelo personagem-autor...” (BASTOS: 1998, 22). *Caetés* e *São Bernardo* são mencionados no texto de *MC*, e também *Angústia* é mencionado, como um livro que recém produzido mereceria “retoques”. Já *VS*, só viria a ser, efetivamente, escrito, após a saída de Graciliano Ramos da prisão Mas também esse é, de certa forma, mencionado em seu texto de memórias, se pensarmos, por exemplo, que a tentativa de silenciar o intelectual, mais tarde seria representada com o silêncio de Fabiano no campo da ficção.

Angústia é sem dúvida o romance mais citado no texto de *MC*, talvez porque foi o último romance produzido pelo escritor:

Na casinha de Pajuçara fiquei até a madrugada consertando as últimas páginas do romance... Alguns capítulos não me pareciam muito ruins, e isto fazia que os defeitos medonhos avultassem. O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda parte. (*MC*: 1996, 42)

Percebemos assim, que, quando Graciliano revisita seus romances, parece retomar o lugar de seus personagens, saindo da perspectiva de escritor e passando à perspectiva de personagem. Essa mudança de perspectiva, ou, esse recurso estético, demonstra o interesse do escritor em problematizar a realidade e o próprio fazer literário. Problematiza a realidade quando toma o sertanejo oprimido como protagonista e, ao mesmo tempo, problematiza a linguagem, quando trabalha a questão da mudança de perspectiva: de personagem protagonista no texto de *Angústia* a personagem/autor quando retoma o texto em *MC*. Esse retorno ao conjunto da obra, faz de Graciliano um

autor leitor de sua obra, o que levaria a uma espécie de “interpretação da sua trajetória de escritor” como propõe H. Bastos. Essa “releitura” destaca o caráter autoquestionador de Graciliano Ramos, no texto dos romances critica a realidade por meio de seus Fabiano, Luís da Silva, Paulo Honório e outros, e por meio de seu último texto de memórias, visto como releitura de sua trajetória de escritor, critica a sua literatura e, ao mesmo tempo, a literatura como um todo. Pois, na obra de Graciliano Ramos, a literatura constrói-se como autoquestionamento, isto é, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo.

Assim, ao longo de *MC*, Graciliano Ramos vai misturando fatos ocorridos na prisão e reflexões sobre o conjunto de sua obra:

Duzentos mil-réis por mês, bela perspectiva. Dois romances quase desconhecidos, o terceiro inédito, um conto, vários produtos inferiores – de fato isso me daria duzentos mil-réis mensais. E não me sentia capaz de progresso; talvez nem chegasse a fazer coisa igual. (*MC*: 1996, 117).

Os romances “quase desconhecidos” são *Caetés* e *São Bernardo*, que narram, respectivamente, o projeto frustrado de João Valério de escrever um romance sobre os índios caetés e o romance que Paulo Honório escreve sobre a sua incapacidade de escrever. Nota-se que a linguagem e, portanto, a literatura é uma constante em Graciliano. Até em *MC*, quando o protagonista ressalta a impossibilidade de escrever seu diário. É o autoquestionamento permeando a literatura de Graciliano Ramos, daí o escritor ser considerado mais que romancista de 30, uma espécie de “crítico” da literatura de 30. Coube aos romances tradicionais a tentativa de apontar soluções para o problema da nação, já o texto de Graciliano narra essa impossibilidade, revelado pela ausência de elementos que romantizam a vida do sertanejo nordestino, como idealizar a paisagem selvagem, por exemplo.

VS também é retomado nessa releitura presente no texto de *MC*, mas de maneira peculiar, já que *VS* é de publicação anterior ao livro de memórias. É como se *VS* representasse na ficção o “cárcere” de Graciliano Ramos, na verdade, representaria a impossibilidade do intelectual de 30 em resolver o problema da nação pelo meio

literário, tomando a figura desse “fracassado”, como sugeriu Luís Bueno, o sertanejo nordestino, o nosso Fabiano. Em *VS*, Fabiano representa a impotência do sertanejo brasileiro, ao passo que em *MC* o personagem encarcerado representa a impotência do intelectual de 30. A questão é que, quanto ao personagem/iletrado, o silêncio é matéria de protesto; ao passo que, quanto ao personagem/letrado, o discurso é que é matéria de protesto, tanto que perturbou o Estado, levando o intelectual ao cárcere.

Em *VS*, Fabiano chega a se aceitar como bicho, já em *MC*, os prisioneiros são tratados como bicho, inclusive Graciliano Ramos:

-Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta... E, pensando bem, ele não era homem: era penas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença de brancos e julgava-se cabra... Corrigiu-a murmurando: - Você é um bicho, Fabiano. (*VS*: 2003, 18-19)

Impossível obter um caneco de água. O meu desejo era descer, livrar-me da viscosidade, entrar no camarote do padeiro. Ia-me habituando àquela existência de bicho em fumaça; as desgraças, repetindo-se, deixam de impressionar-nos, mudam-se em fatos normais... Ganhávamos calos na alma, atenuavam-se as misérias por falta de comparação. (*MC*: 1998, 175-176)

Parece-nos que, recém saído da prisão, o escritor Graciliano Ramos resolve tomar o sertanejo como símbolo da repressão/silenciamento. Inaugurando no conjunto de sua obra o narrador observador, que não satisfeito em apenas observar, muda o campo de perspectiva e busca entender o oprimido colocando-se em seu lugar, percebendo a crise por outro ângulo. Depois, Graciliano, no fim da vida e da obra, resolve ele mesmo se enveredar no campo da “ficção” com discurso em primeira pessoa, ressaltando o caráter de fronteira entre ficção e memória, sugerido por H. Bastos na leitura de *MC*. A experiência do ser “bicho”, ou o tratamento similar a bicho no cárcere, é transportada para o romance em 3ª pessoa. No entanto, em *VS*, Graciliano resolve falar da crise no viés do intelectual e no viés do sertanejo explorado, demonstrando que a crise do subdesenvolvimento abarcaria tanto o sertanejo quanto o próprio intelectual, e assim a impossibilidade de narrar uma “solução” para a crise resultaria no limite da literatura.

Pois, mesmo o intelectual no seu posto de letrado se colocando no lugar do outro de classe não resolveria o problema do subdesenvolvimento sofrido anos afio pela nação. No cárcere (no plano da realidade), Graciliano foi tratado como bicho, tanto fisicamente com restrições de higiene, quanto no impedimento de falar ou escrever; ao passo que Fabiano (no plano da ficção) também é tratado como bicho e se auto-identifica como bicho, nos dois casos o “sistema” real ou ficcional, parece tentar convencê-los de uma possível submissão, mais que isso, parece forçá-los a um silenciamento. É, assim, portanto, que no período em que escreve *VS*, Graciliano ao lançar um novo modo de narrar no conjunto de sua obra (discurso em 3ª pessoa) se identifica com a massa, mas é na produção de *MC*, quando “relê” suas obras, que Graciliano se torna mais pessimista, ao constatar a impossibilidade que cada personagem tem do encontro autêntico com outros personagens, assim como a impossibilidade de mudar o destino, é a consciência dilacerada do atraso. Assim, em *MC*, como escritor, Graciliano 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, conforme H. Bastos que afirma “Se o leitor do futuro vier a ler as *Mc* da mesma forma que *Vidas secas*, o testemunho terá sido em vão? Mas agora *Vida secas* é subsumido em *Mc*, lê-se no seu interior.” (BASTOS: 1998, 73).

Nos dois casos percebemos o silêncio como instrumento: ora de protesto, ora de repressão. Graciliano Ramos enfrentou literariamente os dois lados: o do camponês oprimido e o do intelectual reprimido. Assim, mais do que ficção, no texto de Graciliano Ramos há testemunho, e o limite entre esse dois gêneros é tomado como tema na obra. *MC* é, dessa maneira, uma interrogação sobre o papel da literatura e seus limites O Estado reconheceu na literatura o seu papel político quando tentou silenciar Graciliano Ramos, dessa forma, se fossem formalizar uma acusação, a justificativa deveria ser a de produzir literatura.

A articulação do texto em *VS* aponta o limite da literatura enquanto crítica, pois o narrador/letrado, ao interagir com o personagem/iletrado, se contamina e passa a fazer parte da própria literatura, questionando a si mesmo. Em *MC*, percebemos a composição de um texto que vai aos poucos construindo uma discussão sobre esse limite da literatura. O personagem/autor constrói ao longo da obra um misto de

narrativas de descrições da experiência da prisão e comentários sobre a repressão do Estado e do limite da própria literatura. A literatura constrói-se como autoquestionamento, isto é, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo.

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limite a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. Não será impossível acharmos nas livrarias libelos terríveis contra a república novíssima, às vezes com louvores dos sustentáculos dela, indulgentes ou cegos. Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos... Ninguém nos dará crédito. De fato ele não nos impediu de escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício. (*MC*: 1996, 34)

O personagem/autor confirma nesse trecho citado, que a censura do Estado não representava uma barreira tão grande para a produção literária. A repressão do Estado deveria servir, na verdade, como matéria para o fazer literário. O que incomodava o escritor, no fim do decênio de 30, era a descrença por parte dos intelectuais, era a supressão da vontade de produzir literatura. Em artigo publicado na revista *Literatura* de 1946, Graciliano Ramos confronta os dois momentos do modernismo: o de 1922 e o momento de 1930, mas ele não se mostra satisfeito nem mesmo confiante com a continuação dos trabalhos dos romancistas de 30. Para Graciliano Ramos, os autores dessa geração começaram com obras vigorosas e, aos poucos, tornaram-se escritores bem comportados, escrevendo numa sintaxe policiada, “oprimidos pela gramática”. Também Luís Bueno trata dessa “letargia” da geração de 30 já no final do período, e para ele, o que fica sugerido é que houve uma mudança de atitude dos intelectuais de esquerda a partir de 1935. No artigo, Graciliano responsabiliza os próprios escritores por se acomodarem, no fundo dizendo que, no momento em que o artigo “Decadência do Romance Brasileiro” é publicado, no ano de 1946, com o Estado Novo já findo, não há desculpas, e qualquer amolecimento é pura acomodação. Com isso tudo, é claro que Graciliano está falando do período que sucede aos movimentos comunistas de novembro de 1935, em que a repressão à esquerda se intensificou e cujas marcas ele ressaltaria nas *MC*, quando evoca o clima do início de 1936, época de sua prisão: “Esmorecida a resistência, dissolvidos os últimos comícios,

mortos ou torturados operários e pequeno-burgueses comprometidos, escritores, quase nada poderíamos fazer perdidos na multidão de carneiros.” (*MC*: 1996, 57)

MC é, como já foi dito, o livro em que Graciliano Ramos tematiza a experiência de ter sido preso político do Estado Novo, acusado de subversão. Foi produzido no pós - cárcere do intelectual. Fase em que sua saúde encontrava-se debilitada, isso registrou o crítico Néelson Werneck Sodré:

Não se pense que estejamos lembrando confidências. Nada disso. O sertanejo não era criatura de confidenciar-se. Discutia o problema como se não lhe pertencesse. E estava, naquela fase, numa de suas profundas indisposições para escrever, o que nos fazia temer que o projeto jamais chegasse a termo. Claro está, e ele próprio sabia disso, que o seu estado de saúde mostrava um declínio acentuado. (SODRÉ: 1996, 09)

O sertanejo a quem o crítico se refere é Graciliano Ramos, e o “projeto” é o romance em questão *MC*, que fora publicado em 1953. Graciliano Ramos compôs essa obra por insistência de seus amigos, que chamavam a obra de “depoimento imprescindível”, é como se esse trabalho fosse o mais confessional do autor, e talvez o que representasse melhor o autoquestionamento aqui proposto para análise.

Em *MC*, o foco é o drama do intelectual encarcerado. As narrativas autobiográficas, *Infância e MC*, naturalmente estão presas à subjetividade do autor; mas não se esgotam apenas no registro de seu drama pessoal, pois ultrapassam o individual para atingir o social e o universal. É como se Graciliano Ramos representasse uma metonímia da angústia do intelectual da época. Assim, *MC* não é o relato puro e simples do sofrimento e das humilhações do homem Graciliano Ramos, é a análise da prepotência que marcou a ditadura Vargas e que, em última análise, marca qualquer ditadura. Os depoimentos pessoais ou autobiográficos do escritor são tão importantes quanto os seus livros de ficção, pois, de modo geral, o tratamento dado aos personagens reais é o mesmo dado aos personagens de ficção: a mesma movimentação episódica e a mesma técnica narrativa com a criação de diálogos, sejam eles em 3ª pessoa: *VS* ou em 1ª pessoa: *MC*. No capítulo inicial de *MC*, Graciliano Ramos confessa a sua indecisão quanto a utilizar pessoas reais numa “história presumivelmente verdadeira”. Sente-se

aflito com a idéia “de jogar no papel criaturas vivas”, percebemos assim a preocupação da ordem da verossimilhança, o escritor compôs a obra dez anos depois de sua liberação da prisão. No livro, o autor criou grandes metáforas pelas quais contrapõe, por exemplo, o espaço do cárcere e o da mente do escritor, como no trecho abaixo:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso, não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se. (MC, 1998, 37)

Graciliano Ramos se refere a um “sujeito imaginário” que poderia representar o autoquestionamento dos escritores do decênio de 30. Ele diz que seria preciso fazer “malabarismos” para dar a esse sujeito imaginário um pronome, que seria talvez em discurso direto ou em discurso indireto. Cabe então questionar: estaria o autor Graciliano Ramos ali representado? Ou este funcionaria como metonímia dos intelectuais da época? O que importa não é a vida individual do autor/personagem, mas a situação político-social chamada de “página do fascismo tupinambá”, que poderia, segundo o autor, ter sido escrita por vários companheiros. O que aí está acentuado é o ser de uma coletividade. Assim, narrando a história da coletividade, Graciliano Ramos está narrando a sua própria história. Em Graciliano Ramos, a prisão, como já observou Antonio Candido, é a metonímia do mundo. As *MC* narram a vida do autor/personagem e do seu mundo histórico.

No romance de Graciliano Ramos, o ponto de vista do narrador do romance e do intelectual se mescla. Olha-se o mundo com olhos não de mero narrador, mas de intelectual/ escritor. Um olhar de quem explicita que tem dificuldades de expressar o mundo e a si mesmo claramente com palavras e com imagens. O intelectual/ escritor é essa figura sempre em conflito com o melhor meio de expressão. Mais do que testemunho, *MC* é testamento, testamento do conjunto da obra de Graciliano Ramos. Graciliano conta os fatos ocorridos na prisão, fala diretamente da repressão política do Estado, mas fala também, do seu papel de escritor. Retomando suas obras, o intelectual

oscila entre personagem e autor, trata-se de uma reflexão sobre o a obra de Graciliano Ramos e, sobretudo, sobre as limitações da literatura em geral.

Escrevi a lápis uma carta a minha mulher, renovando o pedido que lhe havia feito de enviar um conto a Buenos Aires. ...Era uma história repisada, com voltas infinitas ao mesmo ponto, literatura de peru. Como arte e como política valia bem pouco, mas talvez enxergassem nela dinamite... Eu vivera numa sombra razoável, quase anônimo: dois livros de fôlego curto haviam despertado fraco interesse... Era um rabiscador provinciano... Iriam analisar-me os romances, condená-los, queimá-los, chamar para eles a atenção da massa? Ou lançar-me-iam, tacitamente culpado, no meio de criminosos, indivíduos que sempre desejei conhecer de perto? (*MC*: 1996, 97)

Pessimista e historiador da angústia, Graciliano Ramos reflete, impiedosamente, sobre seus romances, denominando-os de “literatura de peru”. Nessa retomada, o escritor revive a história de seus romances, essa releitura da obra pode se realizar porque o autor desdobra-se em personagem e como tal revive as tramas, quer veladamente, misturando-as, quer de modo declarado, por intermédio de comentários, confundindo-as com a trama de *MC*, como sugere H. Bastos. Novamente, Graciliano Ramos retoma os romances *Caetés* e *São Bernardo*. Esse recurso estético criado por Graciliano Ramos em *MC*, possibilita ao escritor, ao retomar o seu trabalho, colocar-se ora como crítico, ora como personagem. Como crítico, questiona se sua obra alcançou o papel social da literatura de 30, mas ao mesmo tempo estagna-se, quando o autor toma a perspectiva de personagem. Por estar inserido na obra, Graciliano passar a ser objeto de sua crítica. “Iriam analisar-me os romances, condená-los, queimá-los, chamar para eles a atenção da massa?” O texto de *MC* permite que o autor problematize o seu fazer literário, o seu método, e a própria sociedade. Como a literatura é parte dessa sociedade e, embora pretenda combatê-la, é vulnerável e conivente, portanto, também está inserida na crise da nação. Assim, também em *MC*, como em *VS*, há questionamento da sociedade e da própria literatura, já que estas são indissociáveis.

O texto de Graciliano Ramos é problema. Não se trata de descrever o mundo através de perguntas, de comparação, de sondagem, de justaposições exaustivas e, quase sempre, inconclusivas. Um instrumental não da afirmação, não da resposta, mas, sobretudo, do problema. E a voz que ressoa desse conjunto é a de um escritor-intelectual. Ao falar de sua experiência do cárcere, Graciliano Ramos, vai entretecendo

intencionalmente sua voz com outras vozes até então silenciadas. Ele não somente reverte a expectativa de uma escrita centrada na idéia de um sujeito pleno e autônomo, predeterminado por uma forma já dada, mas também instaura o alargamento do campo de indagação à relação entre vida e obra, realidade e representação literária.

Em *MC*, Graciliano compôs quatro grandes capítulos: Viagens, em que narra a saga do prisioneiro que passaria por vários presídios de Maceió até chegar ao presídio de Ilha Grande no Rio de Janeiro; Pavilhão dos primários; Colônia Correccional e a quarta parte: Casa de correção. Nesse quadro, o escritor misturou relatos e depoimentos dos lugares por onde passou e as figuras humanas que encontrou. O conjunto da obra *MC* parece uma espécie de grande metáfora elaborada para ilustrar o descontentamento do crítico. Em *MC*, temos um produtor de romance, que fala em 1ª pessoa. As descrições do cárcere, feitas na obra, não parecem denunciar apenas maus tratos, a questão era muito maior, há a releitura do conjunto de sua obra, e as indagações sobre a própria literatura. Tentaram retirar, na prisão, toda possibilidade de crítica do escritor, tentaram calar sua voz. Preferiram humilhá-lo, a torná-lo um mártir. No entanto, 310 dias não foram o suficiente para fazer sucumbir a imagem de Graciliano Ramos. Após o cárcere, produziu o célebre *VS*, sua obra prima. O que parece que provocou o descontentamento do escritor não foi, meramente, a experiência do aprisionamento, mas a constatação do atraso a que era submetida a nação brasileira. Uma “revolução industrial à brasileira” em 1930 não conseguira alavancar a nação em rumo ao progresso. A noção de subdesenvolvimento é que instaurou o pessimismo na produção romanesca de Graciliano Ramos. *VS* representaria o ápice da crítica do intelectual, ao passo que *MC* representaria o pessimismo instaurado, não pela experiência pessoal sofrida no cárcere que não o impediu de tecer *VS*, mas pela consciência problemática do subdesenvolvimento alcançada pelo intelectual. A leitura de *VS* nos mostra o limite da literatura se pensarmos a crise do atraso da nação. *MC* nos mostra, por meio de um escritor/personagem, a impossibilidade da literatura de se realizar plenamente. Graciliano/personagem é um intelectual, um escritor, no entanto, tampouco ele consegue apontar uma solução para o problema da nação. Ao se colocar no lugar de seus personagens, Graciliano se identifica com a massa e, dessa forma, compartilha a situação de oprimido. É o limite da literatura, transparecendo, também, em seu livro de memória. No início de suas publicações, Graciliano parecia, para os

críticos, ter falhado, por não apontar uma solução no nível estético que contemplasse o campo social, conscientizar o outro de classe sobre sua condição de explorado. De fato, Graciliano não apontou uma “solução”, o que ele fez foi desmascarar a crise. Quando mudou seu campo de perspectiva no nível estético e passou a se identificar com a massa, Graciliano trouxe a literatura para o centro da crise, retirando o intelectual de seu lugar de observador, às vezes até paternalista, para o lugar da consciência dilacerada. Assim, abandonando os parâmetros do realismo tradicional, o trabalho de Graciliano Ramos encontrou novas formas de engajamento - a crítica da realidade e, como em *MC* há uma fronteira entre ficção e memória, teremos, também, crítica da literatura.

MC não pode ser resumido a um enredo de relatos de aprisionamento e humilhação pessoal, mas o todo é produzido como uma espécie de grande metáfora que representaria o embargo do Estado no avanço social da nação. A literatura de Ramos é, assim, como observa Valentim Fiacoli, o testemunho sobre “... a luta de classe, produzindo a alegoria da sociedade capitalista dependente como uma grande prisão para os oprimidos” (FACIOLI: 1987, 184).

Em *MC*, tão seco, tão áspero, está Graciliano Ramos diante dos companheiros, em busca dos privilégios, arranjando sempre jeito para adquirir cachaça e cigarros, num círculo tão contínuo de isolamento, num processo tão claro de distanciar-se, que, a todo momento, há uma iminência para o prisioneiro estranhar a própria prisão. Pelo menos uma coisa ele estranhará sempre – a ausência de provas. E quando lhe dizem que as provas podem ser encontradas em seus romances, ele se surpreende, ele se bate e fala em inocentes e modestas composições.

O exame que a obra de Graciliano Ramos faz é assim empenhado no que diz respeito a si mesmo e ao contexto social do Brasil de seu tempo, com questões sobre a identidade da vida brasileira: qual o futuro do Brasil? Qual a melhor forma de organização? Assim, a escritura *graciliânica* é problematização do intelectual/escritor brasileiro. Essas observações podem, aqui, nos dar algumas pistas para explicar o fim da produção romanesca de Graciliano Ramos. De fato, é notável que o fim dessa produção coincida com o fim da década de 1930, com o período imediatamente posterior à sua

prisão na Ilha Grande e como o endurecimento do Estado getulista, de que sua própria prisão é sintoma.

No fim da década de 1930, Graciliano Ramos está morando na capital da república. A prisão lhe dera certa visibilidade e o inseria em outros meios intelectuais. Antes da prisão, ele viera, equilibrando as funções de político profissional, de funcionário público com a função secundária de escritor/intelectual. Depois da prisão sua função de escritor/intelectual se consolida.

Essas observações biográficas jogam luz sobre o problema. Com efeito, nesse momento preciso, cessa a sondagem e a busca de caminhos para o intelectual, uma vez que Graciliano Ramos encontra certa estabilidade, não a do ponto de vista financeiro dos tempos que antecedem a prisão. A estabilidade mencionada aqui diz respeito a sua condição de homem de letras que, por sua vez, começa a migrar para uma relativa solidez: sua posição como intelectual nacional, como homem que produz literatura no cenário político-social brasileiro. Por seu turno, a vida social também já começa a se cristalizar: os movimentos de mudança se cristalizam em ditadura, no Estado Novo e em repressão violenta à oposição.

Há muitas possibilidades para a leitura de *MC*, mas se o foco é o autoquestionamento, não há como tratar a obra como mero relato da experiência no cárcere. Para esse enfoque, o de crítica da própria literatura e da sociedade, é preciso tomar o testemunho como literatura e as metáforas do livro como representações da própria sociedade brasileira. Em *MC*, o texto é construído como autoquestionamento, isto é, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo. Os relatos do autor/personagem, suas indagações, suas reflexões, invadem a narração:

O peso que a princípio sentira nos ombros desaparecera: agita-me agora desordenadamente, em vão procurava atordoar-me e cansar. Aguçava-me a curiosidade os vultos que guardavam o portão. Seriam guaritas? Não: para guaritas eram muito altos e muito esguios. Que significavam, pois? Essa pergunta me arreliava. Se não conseguia divisar aqueles objetos volumosos expostos aos meus olhos, como adivinhar as sutilezas provavelmente escondidas em toda a parte, como alçapões? Naquela vida era preciso em certo momento um homem virar-se para a direita, virar-se para a

esquerda, levantar-se baixar-se, e a falta de um gesto implicava censura. (*MC*: 1996, 67)

Quando Graciliano Ramos conclui que: “Naquela vida era preciso em certo momento um homem virar-se para a direita, virar-se para a esquerda, levantar-se baixar-se, e a falta de um gesto implicava censura.”, uma leitura possível para esse trecho é a própria limitação do intelectual. No conjunto de sua obra, Graciliano, para representar a crise da nação, ora se põe no papel de narrador/letrado, ora se põe no lugar de personagem/iletrado, mudando a perspectiva da direita para esquerda, Graciliano Ramos busca compreender o problema da exploração do outro de classe. No entanto, o intelectual reconhece suas limitações, seu despreparo para lidar com a massa, o que o romancista chamou de “revolucionário chinfrim”. Isso é percebido na obra e, dessa forma, as *MC* constituem um capítulo da história do Brasil, o do relacionamento do intelectual com a massa. Graciliano Ramos, embora produza uma literatura voltada para os oprimidos, sabe que, dada a sofisticação estética da obra, ela está reforçando a instituição literária e a sociedade da qual ela é uma das pilastras de sustentação. Mais representar o intelectual de 30, o ponto crucial a que Graciliano Ramos relaciona sua literatura é a ausência de um projeto coerente e desenvolvido para a nação. Dado o enfoque literário, não há como não pensar a questão político-partidária após ler as palavras de Graciliano Ramos de que um homem precisaria, na vida, às vezes direcionar-se para a direita e depois para a esquerda. Essa fala talvez resulte de sua experiência de simpatizante do comunismo e ao mesmo tempo sua experiência como homem público. O que importa, na verdade, é que dadas as experiências profissionais, o que o consagrou no Brasil e também fora dele foi o seu lugar como romancista de esquerda. Assim, a literatura é também, a seu modo, testemunho. O intérprete entrará no mundo da obra o mundo real. Mas isso independe, em certa medida, do autor. O mundo real estará na obra ainda que a obra trabalhe no sentido de escamoteá-lo. Em se tratando de um texto memorialístico, o importante é narrar acontecimentos reais, mas subjetivizados, refigurados literariamente.

Para Hermenegildo Bastos, a literatura de Graciliano Ramos constitui-se como negatividade, como problema e autonegação e o autoquestionamento dá-se no bojo do questionamento da sociedade. Mas como a literatura é parte dessa sociedade e é

uma arma fraca, ela, a literatura, torna-se conivente. No trecho abaixo, Graciliano Ramos comenta a impossibilidade de haver no país uma “revolução verdadeira”:

E aquele revés tinha sido conveniente, pois não existia probabilidade de se agüentar no Brasil uma revolução verdadeira. Se ela vencesse internamente, os nossos padrões do exterior fariam a intervenção. Uma escaramuça, portanto. Os ensinamentos adquiridos seriam úteis mais tarde. De qualquer modo era necessário que nos preparássemos. Incluindo-me nesse plural, intimamente bem chinfrim, jogado à peleja em condições especiais. Realmente não me envolvera em nenhum barulho, limitara-me a conversas e escritas inofensivas, e imaginara ficar nisso. (*MC*: 1996, 84)

Se todo texto permite uma interpretação política, no caso das *MC* isso se impõe. (Cf.: BASTOS: 1998, 32). As *MC* são mais que texto literário, há ali também o posicionamento ético-político do intelectual. No auge da revolução de 30, Graciliano Ramos revela em seus romances perspectivas diferenciadas sobre o posicionamento do intelectual e do outro de classe, levando, por vezes, o seu realismo a se chocar com os seus próprios limites. Graciliano atingiu um alto nível de representação, quando mudou o campo de perspectiva do narrador, vendo o outro de classe pela ótica do oprimido, e não o que foi feito do romance proletário, que tornou a tratar o outro de classe como exótico. Não se trata de “adular o operário”, de transmitir uma visão romantizada da realidade, ainda que seja a visão da revolução proletária. Trata-se de impedir o aproveitamento pela ideologia dominante da obra literária, a sua neutralização. Graciliano Ramos se autoneomeia “revolucionário chinfrim”, criticando dessa maneira, o seu próprio fazer literário. Uma das principais características de Graciliano Ramos é negar a arte com um fim em si mesma. Sua arte quer ser autônoma, negando-se a colocar-se a serviço de alguma coisa. Assim, questionar a literatura é perguntar se ela é capaz de suportar o peso da realidade. A arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se. Dessa forma, a falta de perspectiva do Nordeste trabalhada no decênio de 30, o mundo de exploração, o mundo de submissão e sem perspectiva, a literatura dá conta desse mundo? Para Hermenegildo Bastos, “... a leitura do texto é também leitura da realidade. O mundo do texto reflete o modo de ver a realidade. A escrita-leitura do texto é, por sua vez, a busca de sentido para a realidade.” (BASTOS: 1998, 87).

Graciliano Ramos, enquanto intelectual, não encontra uma “solução” para crise da nação, e mais ainda, não tem como intervir no curso dos acontecimentos. Nesse momento, o intelectual identifica-se com a massa e compartilha a situação do oprimido. Para Hermenegildo Bastos:

Em *Mc*, Graciliano - personagem considera-se um ‘revolucionário chinfrim’, e, assim como Fabiano, deseja enveredar por outra forma de luta. Anteriormente assinalamos esse desejo também em Luís da Silva. Mas apontamos também uma contradição: o autor de *Angústia* procura uma saída para o país, mas não a encontra tampouco naqueles líderes que com ele foram presos. Se tivesse encontrado uma saída, teria escrito um outro livro, numa perspectiva de positividade. Por não a encontrar, escreveu a história de Luís da Silva, o qual, da mesma forma que Fabiano e Graciliano - personagem é um emparedado: marrar paredes. (BASTOS: 1998, 155-156)

Assim, para a leitura da literatura como crítica de si mesma, não é necessário que o intelectual Graciliano se coloque na posição de personagem fictício exatamente. Seus personagens fictícios já trazem para ele um respaldo da crise, visto que sua maneira de narrar dá a ver a voz do outro de classe. Embora Graciliano Ramos não faça parte da massa, sua maneira peculiar de representar o outro de classe lhe permite mudar de perspectiva e alcançar o discurso do outro. O caso de *MC* é diferente, Graciliano Ramos viveu a experiência do cárcere. No entanto, sua narrativa do cárcere não se prende a uma cronologia ou a seqüência de fatos. As *MC* são a descrição da prisão e de seus habitantes. A prisão é uma espécie de redução da ordem do mundo lá fora, com seu sistema de privilégios e de perseguições.

O escritor, em *MC*, faz mais que pensar o ideal de esquerda: a conscientização do homem do campo. Seu lugar agora é outro, ele é o personagem. O autor passa a analisar a si próprio enquanto personagem e repensa seu posicionamento de classe e seu papel enquanto escritor de esquerda de 30. Mais que representação do estado de opressão é preciso representar e discutir a crise da nação e o papel da literatura. Assim, Hermenegildo Bastos questiona: “A obra assim construída pôde dar conta do projeto?”. De fato, é preciso discutir se, agora, quando o escritor se coloca no papel de personagem, vendo a crise de dentro, conseguiria apontar alguma solução para o problema da nação e da própria literatura.

Graciliano Ramos trabalha a literatura como problema. Em *MC*, além de um novo método para a leitura do conjunto de sua obra, o narrador/personagem vai questionando ao longo da obra o papel da literatura. Como literatura e sociedade se misturam, é impossível dissociar inteiramente a arte da realidade. Em *MC*, a literatura construiu-se com negatividade, assim como o conjunto da obra de Graciliano Ramos. O autoquestionamento está diretamente ligado à problematização da vida social, da sociedade. A literatura é parte dessa sociedade e, embora pretenda combatê-la, é um instrumento frágil e, por isso, conivente. Então, por que fazer literatura? Talvez para que o problema da exploração do outro de classe e o problema do subdesenvolvimento como um todo jamais sejam “esquecidos” ou naturalizados como convém ao dominador.

3.2 – Autobiografia, testemunho, ficção

Para o exame da posição ocupada efetivamente pela autobiografia, em se tratando de *MC*, no espaço dos gêneros literários, convém recorrer ao estudo que Wander Melo Miranda realizou acerca da questão do romance autobiográfico.

A evocação do passado em *MC* traz ao texto de Ramos por ora um caráter de ficção, uma história reconstruída; e um caráter testemunhal, no sentido em que revela o desejo do autor, a experiência do cárcere. A autobiografia, mesmo se limitada à pura narração, é sempre uma auto-interpretação. Sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve o seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de se dar a conhecer o outro. O que não impede o risco do deslocamento da autobiografia para o campo ficcional. Não seria relevante o fato narrado, mas primordialmente o parecer do autor sobre sua experiência: o cárcere.

Em *MC*, há poucos diálogos, embora haja muitos personagens. Trata-se de uma obra muito longa, quase toda voltada à reflexão do autor. Não há um enredo narrativo tradicional, as lembranças do autor vão se somando às suas impressões e inquietações.

Wander Melo Miranda propõe uma análise entre *MC* e *Em Liberdade* de Silviano Santiago, ambos romances de caráter memorialista. A respeito da autobiografia em *MC*, Miranda afirma:

O acoplamento autor-narrador-personagem, selo de confirmação do pacto autobiográfico, revela a confluência entre experiência vivida e fabulação narrativa e, ao fazê-lo, aproxima o narrador em Graciliano Ramos da noção que do narrador tem Benjamin, ou seja, a de todo aquele capaz de traduzir o vivido em experiência e intercambiá-la. (MIRANDA: 1992, 102)

A pluralidade de gêneros encontrada em *MC* - testemunho, autobiografia, documento, ficção, entre outros - não deve de forma alguma ser entendida como redução da obra, mas, antes, como índice de sua complexidade, dado o seu estilo polifônico. Pelas próprias condições de produção da obra, nascida de um momento histórico nacional conturbado em que intelectuais ou eram exilados ou eram presos, período que marca o início da modernização do país, não se poderia deixar de ler nessa obra o caráter também documental, factual, de um tempo e de uma sociedade. No entanto, limitar *MC* a este nível de problema significaria empobrecer a sua grandiosa aventura de escrita, ignorando o esforço da composição ali registrado e que, muitas vezes, não possui relação direta com a realidade. Assim, é preferível considerar a obra de Graciliano Ramos no terreno entre memória e ficção, ou seja, junto com os fatos apresentados existe um trabalho textual que muitas vezes aproxima a obra do próprio gênero narrativo, ficcional.

Miranda discute em seu trabalho, entre outras coisas, dois conceitos que merecem destaque: experiência vivida e fabulação narrativa. Esses conceitos visam situar o problema da mimese da realidade e da representação autobiográfica, que para Miranda funcionam não ao nível dos enunciados produzidos, mais sim da intenção que

os produziu. O importante aqui, não é catalogar *MC* como documental, autobiografia ou romance ficcional, o objetivo maior é perceber qual foi o resultado do impacto da publicação dessa obra. E como disse Miranda, qual foi a intenção dos dizeres de Graciliano Ramos, e se esses dizeres atingiram o objetivo almejado.

Graciliano Ramos, em *MC*, não relatou em cadernos diários os fatos ocorridos nas prisões. Seu registro tem também um caráter de ficção, no sentido de que é em sua memória, passados dez anos, que o autor buscou matéria para seu romance. Não temos em *MC*, meros relatos cronológicos de fatos, ou seja, umas narrativas tradicionais que têm primordialmente o parecer do intelectual sobre uma experiência. É por isso que o problema da “experiência vivida” pensada por Miranda traz à discussão uma espécie de experiência mimetizada por Ramos. Seus relatos registrados na obra são a realidade ficara no passado. Seu parecer seleciona cenas, lugares, personagens que lhe foram marcantes. Se algum personagem ou fato não foi mencionado não caracterizaria necessariamente uma mentira, embora o gênero literário lhe permita essa ausência, que pode ter sido provocada propositalmente ou despropositadamente. Graciliano Ramos, na própria obra, relata que lacunas permeiam *MC*. Algumas omissões talvez tenham sido propositais e outras não, mas esta não é a questão, o importante é a crítica do intelectual refletindo naquele momento sobre seu papel na nação. O que há em *MC* é uma seleção de cenas, de pareceres. Graciliano Ramos não se dedicou, meramente, a compor fatos ocorridos no cárcere, mais que isso, há ali impressões do intelectual silenciado pelos muros da prisão. Importava colocar no papel a censura sofrida antes e durante a experiência do cárcere, censura essa que o levou até aquele lugar. Importava seu descontentamento com a morosidade do serviço público, com sua produção literária e, principalmente, com a condição de atraso da nação.

O pós-cárcere aparece em Graciliano Ramos por meio de seu texto em *MC*: pós-rural, pós-ditadura, pós-experiência literata, pós-reconhecimento nacional e internacional, mas, sobretudo consciente do atraso da nação. 1930 é conhecido como o marco do início de um avanço econômico nacional, uma verdadeira “revolução industrial à brasileira”, na qual estaria, então, o intelectual do início desse período e o intelectual do fim dessa década. Por volta de 1930, Graciliano Ramos começa sua produção ficcional, ao fim dessa década encerra-a com romance memorialístico. O romance ficcional repleto de metáforas e vozes representativas: narrador, personagem,

intelectual, cenários secos, personagens sem movimento – estamos falando de *VS*. O trabalho memorialístico: em 1ª pessoa, com dados reais, personagens reais, fatos históricos reais, lugares reais. Neste, o autor não sugere, não constrói imagens de caráter simbólico, ele reflete, discute, denuncia, lamenta. Há em *MC*, certa organização do enredo, é também ficcional, é narrativa. Graciliano Ramos relata em ordem cronológica a passagem por várias prisões: como foi recolhido em casa, a experiência no 1º quartel, as viagens pelo navio Manaus, a chegada ao presídio de Ilha Grande, e lá o pavilhão dos primários e depois a ida à Colônia Correccional. Mesmo quando não há cena evocada em *MC*, Graciliano Ramos criou uma tessitura verbal, houve uma experiência estética indispensável para que o texto penetrasse em uma situação ficcional – a fabulação narrativa pensada por Wander Melo Miranda.

No conjunto da obra de Graciliano Ramos, há mais produção ficcional que memorialística. Para nosso estudo em questão – o autoquestionamento, talvez o texto memorialístico nos acrescente muito do parecer do autor. Há neste discurso o desejo do escritor mesclado a testemunhos diretos, o que contempla o pessimismo de Graciliano Ramos diante de uma nação nova que almejava sua modernização. Graciliano Ramos era fruto de uma oligarquia falida, mas também ele como outros intelectuais do decênio de 1930, questionava a situação do país, como foi desenvolvido no início deste trabalho.

Para Hermenegildo Bastos, a literatura de Graciliano Ramos é crítica da realidade e, ao mesmo tempo, da própria literatura. *MC* é todo tomado por autoquestionamento: crítica da realidade e crítica de seu fazer literário, não há um enredo amarrado no romance, o que há são inúmeras indagações. Se o leitor procurar no texto de *MC* elementos especificamente e exclusivamente narrativos e estéticos, estará tirando da obra seu caráter central: a crítica da realidade. *MC* não é mera imitação da realidade, vai além disso. Um escritor personagem fala diretamente ao leitor sobre suas angústias. Há nesse texto mais que realidade, há verossimilhança, um misto de fantasia utópica e realidade declarada. *MC* não é um mero depoimento, é um parecer do intelectual relatando seu questionamento sobre o panorama ético/político da revolução brasileira de 30. O processo mimético de *MC* é invadido por questões sociais que angustiavam o intelectual Graciliano Ramos e a própria sociedade.

Através de personagens, Graciliano Ramos nos vai apresentando aquele complexo mundo do Modernismo, isto é, o mundo debruçado nas surpreendentes galerias do espírito humano. Mostra que a realidade filtrada pelas fendas dessas galerias é o que vem sendo a desesperada tentativa da ficção universal, da arte contemporânea. Contudo, nessa sondagem interior, Graciliano Ramos não ultrapassa a área psicológica, não chega, como outros pesquisadores da mesma problemática, à especulação do transcendente. Nele, o que temos é o mundo objetivo, em que o autoquestionamento a respeito da nação não é uma questão só dele, mas de seus personagens também.

Antonio Candido, em seu ensaio: *Ficção e Confissão*, fala do conjunto da obra de Graciliano Ramos da ficção à memória, daí o título do texto. Interessa-nos, aqui, mais precisamente seu parecer sobre o ficcional *VS* e o memorialístico *MC*. É fato que a seqüência de produção de Graciliano Ramos é importante, e tem seu propósito, mas a discussão aqui é outra: como se dá o autoquestionamento em *VS*, passando por representações de personagens, e como se dá o autoquestionamento em *MC*, com testemunho direto do intelectual?

Ficção e Confissão é um ensaio que pretende abranger criticamente o conjunto da obra de Graciliano Ramos, lançando uma hipótese para sua leitura; dos primeiros livros aos últimos, a obra de Ramos passeia da invenção ao depoimento. A primeira parte da obra, composta pelos livros *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, anuncia uma tendência que se completará na segunda parte, com livros tais como *Infância* e *MC*. Entre uma e outra parte resta *VS*, texto com o qual Graciliano Ramos nos surpreende. Se comparado às demais obras, esse romance é inqualificável, foge a toda forma de composição até então explorada.

Não se trata de separar apenas o espectro ficção do espectro memorialístico. Trata-se, diferentemente, de agrupar os romances segundo um critério que veria na ficção romanesca de Graciliano Ramos uma problematização do homem de letras; o intelectual, e sua posição na vida brasileira dos anos 1930.

VS é o livro mais polêmico de Graciliano Ramos, devido a seu formato diferenciado, entre outras coisas, e por isso mereceu destaque no ensaio: “50 anos de *Vidas Secas*”. Neste ensaio, Antonio Candido comenta algumas posições de alguns críticos.

Candido observa que Graciliano Ramos não segue tendências, como romance regionalista, ou romance “nordestino”, peculiaridade que o distancia de outros romancistas.

Para Candido, talvez *VS* não tenha sido escrito com o intuito de se constituir em um romance, ponto que não o impede de se constituir como um todo, pois a questão chave dessa obra não é o formato do texto e sim a vinculação desse formato à temática. Lúcia Miguel Pereira é citada no ensaio de Candido que lembra que, para a estudiosa, *VS* é “um romance mudo como um filme de Carlitos”. Assim, para a crítica, Graciliano Ramos deu voz aos que não sabem “analisar os próprios sentimentos”.

Para Antonio Candido, a maneira como Graciliano Ramos compôs *VS* era, entre outras coisas, uma tentativa de rever a humanidade dos personagens, e para isso usou um discurso especial que, para Candido, não se trata de monólogo interior, é na verdade a criação de uma espécie de procurador do personagem.

Assim:

O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer às vezes de personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. Resulta uma realidade honesta, sem subterfúgios, nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível. (CANDIDO: 1987, 107)

VS é composto por textos autônomos, mas não é fragmentário, assim, para Antonio Candido, Graciliano Ramos criou uma justaposição dos segmentos que lhe assegurará a descontinuidade. Essa maneira especial de compor a obra cria uma espécie de círculo em que causa e consequência sempre se encaixam, o que corresponderia a dizer, brevemente, que o contexto social escraviza o sertanejo e ao mesmo tempo faz perpetuar sua condição.

Crítico e inimigo da sociedade capitalista, o personagem/autor de *MC* está em constante questionamento, não há respostas em sua obra, mas efetivamente indagações, sobre a literatura e sobre a nação. Até então, Graciliano Ramos produzira literatura narrando experiências próximas a ele por meio da representação de seus personagens. Em *MC*, sua experiência pessoal é que está no foco, e é compartilhada com o grande público. Graciliano Ramos arrasta o leitor ao longo da obra compartilhando com ele suas inquietações.

Toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois freqüentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la, isso é o que explana Antonio Candido em seu ensaio *Ficção e confissão*. Para ele há sempre um certo “esqueleto de realidade” escorando os arrancos da fantasia. Graciliano Ramos derramou no papel sua experiência do cárcere, mas o autor prisioneiro deixou em seu texto lacunas na trama, fato que não desqualifica a obra. Havia muito do autor no relato de *MC*, confissões que não apenas revelavam características pessoais transpostas ao romance, como transpareciam inquietações presentes no modo de ser do escritor, permitindo-lhe avaliar melhor seu próprio fazer literário. Embora haja relato no texto de *MC* de que as condições higiênicas na prisão fossem propositadamente primitivas para embrutecer seus “hóspedes” – majoritariamente intelectuais com ideais comunistas, o intento de cessar as vozes “comunistas” falhou, pois o autor afirma:

Permanecemos civilizados, vestindo pijama, calçando chinelos, deixando a barba crescer, palitando os dentes com fósforo? Pouco a pouco vamos caindo no relaxamento. Erguendo a voz, embrutecemos, involuntariamente expomos a rudeza natural. (*MC*: 1996, 116-117)

Assim, apesar da tentativa de silenciar a voz dos intelectuais ali oprimidos, percebemos no texto de Graciliano Ramos um processo de autoquestionamento constante. O autor vai questionando ao longo da obra a questão política vigente e o seu próprio fazer literário.

Como arte e política valiam bem pouco, mas talvez enxergassem nela dinamite. A crítica policial era tão estúpida que julgava a produção artística não pelo conteúdo, mas pelo nome do autor. Eu

vivera numa sombra razoável, quase anônimo: dois livros de fôlego curto haviam despertado fraco interesse e alguma condescendência desdenhosa. Era um rabiscador provinciano detestado na província, ignorado na metrópole. Iria analisar-me os romances, condená-los, queimá-los, chamar para eles a atenção da massa? Ou lançar-me-iam, tacitamente culpado, no meio de criminosos, indivíduos que sempre desejei conhecer de perto? (*MC*: 1996, 97)

Aquele isolamento tornava os intelectuais cada vez menos crédulo nos gestores políticos e, como Graciliano mesmo declarou, traria mais “matéria” para sua literatura. A prisão o tornaria mais famoso, e para o “rabiscador provinciano” o cárcere legitimaria o “incômodo” que suas palavras provocavam ao Estado.

Na parte que cabe ao gênero memorialístico em seu ensaio *Ficção e Confissão*, Antonio Candido chamou de “livros pessoais”, dando a estes uma espécie de mistura de história narrada e história vivida, teríamos uma abordagem direta da experiência do cárcere. Candido declarou que um tema importante trabalhado por Graciliano Ramos nessa obra foi a questão da *natureza humana*. Análises profundas do autor desenvolveriam uma lógica da observação do caráter do indivíduo, fluxos de consciência constantes trariam ao romance esse estereótipo investigativo e ao mesmo tempo contemplativo.

Antonio Candido declara:

O adulto se empenha nas coisas do século, é preso, jogado dum canto para outro e desce a fundo na experiência dos homens. O resultado principal parece ter sido a compreensão de que estes são mais complicados e muito mais esfumada a divisão sumária entre bem e mal. Há um nítido processo de descoberta do próximo e revisão de si mesmo, que o romancista anota sofregamente, como que completando pela própria vivência o panorama que antes havia elaborado no plano do romance. (*CANDIDO*: 1987, 44)

Para Graciliano Ramos, a literatura era o seu protesto, sua sobrevivência no cárcere dependeu de seu jogo entre realidade e fantasia, mais que registrada, sua experiência foi narrada, *MC* é depoimento direto – confronto entre homem e ficcionista. Se para Antonio Candido “os romances de Graciliano Ramos são experiências de vida ou experiências com a vida... manipulando realidade.”, para Hermenegildo Bastos,

Memórias do Cárcere: Literatura e Testemunho, em se tratando de autoquestionamento literário, *MC* são o testamento do autor – testamento literário e ético-político. No ensaio de Antonio Candido, as *experiências humanas* foram o foco da análise; no trabalho de Hermenegildo Bastos, o foco é a literatura identificada com a vida, para ele um liame *literatura/vida*. Sua análise ressalta a preocupação de Graciliano Ramos de recusar um fim para arte em si mesma, mas evita indicá-la, também, a um fim específico, a arte do romancista pretendia ser autônoma. Sem desprezar o que a postura de Graciliano Ramos procura ressaltar de forma tão pertinente e lúcida, no caso dos textos cujo caráter autobiográfico é mais evidente, embora não se realizem como uma autobiografia *strictu sensu*, a questão adquire outras e diversas nuances. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados, a ficção aqui entraria na nova versão dada a seqüência dos fatos narrados pelo autor. A literatura não teria um fundamento em si mesmo, conforme questiona Hermenegildo Bastos. No caso de *MC*, além dos acontecimentos testemunhados, a narrativa traria a visão do autor, uma espécie de parecer sobre questões históricas de 1930, os interesses comunistas. Assim, a autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, questões do leitor e do próprio romancista são levantadas.

A reevocação do passado constrói lacunas na narrativa em se tratando do gênero memorialístico. O passado é reconstruído relevando o parecer do escritor, dá-se um misto de narrativa ficcional e texto memorialista, não há falha neste construto, pois não há um compromisso direto com a realidade. No gênero memória, se o autor buscasse relatar fielmente os fatos daria ao texto o caráter meramente documental – o que não fora aqui a pretensão de Graciliano Ramos em *MC*. E se o autor restringisse o texto de *MC* aos recursos estéticos, traria a este a exclusividade romanesca, tirando-lhe o perfil de autobiografia.

3.3 - Condições de produção

Para finalizar a reflexão sobre o autoquestionamento em *MC*, é necessário estabelecer algumas relações de semelhança e diferença entre as condições de produção das obras e o autoquestionamento literário em *MC* e em *VS*: a fronteira entre narrador/intelectual e personagem em *VS* e a narrativa autobiográfica em *MC*, ressaltando a interferência do autor/narrador, em *MC*, em que há a presença do ficcional e majoritariamente o “testemunho” do intelectual.

Antes que sejam apresentadas e discutidas essas relações de semelhanças e diferenças entre as condições em que Graciliano Ramos produziu *VS* e *MC*, é preciso examinar, de maneira sucinta, a noção de narrador, trabalhada por Graciliano Ramos, em *VS* em 3ª pessoa, e em *MC* em 1ª pessoa. Além do mais, é a partir dessa noção, enquanto ponto de cruzamento de elementos diferenciados, em se tratando de *MC*: o caráter autobiográfico discutido na tese de Wander Melo Miranda, o “testemunho” pensado por Hermenegildo Bastos e, finalmente, o famoso ensaio: *Ficção e Confissão*, de Antonio Candido, que poderemos compreender melhor as múltiplas questões colocadas por textos cuja especificidade reside na complexa e, muitas vezes, tortuosa relação entre “ficção” e “memória”. Cabe ressaltar, ainda, quanto a *VS*, que os trabalhos mencionados referem-se também aos livros de Graciliano Ramos que são considerados ficcionais, como *VS*.

Considerando-se as fases de produção de Graciliano Ramos, vê-se que o histórico da elaboração de *VS* e de *MC* é diferenciado cronologicamente e também intelectualmente. O autor já havia publicado *Caetés e São Bernardo*, romances que julgava imperfeitos, conforme testemunho expresso na obra *MC*, e, ao receber o comunicado de que seria preso, parece não se abalar: “(...) a idéia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade.” (*MC*: 1996, 45). A notícia da prisão, em certo sentido, legitimaria a sua produção literária, seria um sinal de que a produção literária de Ramos questionava a ordem vigente. Seria o resultado mais direto da recepção de sua literatura? Seus romances discutiam as questões da sociedade, seria

uma forma de provocação para o Estado, representado pela Delegacia de Ordem Política e Social? Alguns escritores da época exilaram-se, como fez Jorge Amado ao partir para o Uruguai. Graciliano Ramos preferiu ficar. O romancista dividia o serviço público com a produção literária, antes de ser preso, seu sustento provinha do serviço público: funcionário na Instrução pública de Alagoas. Ao ser conduzido para a prisão, primeiramente ao quartel do 20º batalhão de Alagoas, pede à sua esposa que entregue uma obra engavetada a um editor, tratava-se de *Angústia*. Embora, se declarasse repetidas vezes, não comunista, Graciliano Ramos reconhecia que seus textos questionavam a ordem vigente. Só mais tarde, o autor entraria para o partido comunista, já no fim da Era Vargas.

Para Graciliano Ramos, sua única “culpa” foi produzir literatura, o que não se trata de algo verdadeiramente inocente: “E se quisessem transformar em obras os meus pensamentos, descobririam com facilidade matéria para condenação” (*MC*, 1996, 6). Para análise proposta neste trabalho, o que interessa é, sobretudo, a forma como o intelectual Graciliano Ramos aparece em seu texto, teríamos, desse modo, traços de autoquestionamento – o intelectual pensando seu ofício de escritor. É necessário, para tanto, encontrar, nas marcas de produção de Ramos, vestígios do autoquestionamento do autor em diferentes períodos de produção: quando produziu *VS*, recém saído da prisão e precisando produzir por inquietação e também para sobreviver, e quando um Graciliano mais “maduro”, produziu *MC*, já como escritor consagrado e, talvez, mais consciente sobre sua própria condição de escritor em um país recém saído de uma condição rural precária e almejando a modernização que, junto com ela, traz a reboque uma série de contradições.

MC só começou a ser produzida dez anos depois da experiência vivida primeiramente em quartéis de Alagoas e depois no presídio de Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Não fora uma obra produzida *in loco*, o que talvez lhe desse o caráter de diário, havia sim um misto de lembrança e fato, mas que também não se reduziria a um mero trabalho documental. Ao contrário de *MC*, *VS* foi produzido logo após a prisão. O autor lançava contos em jornais e mais tarde esses contos comporiam o romance. Os “quadros” de *VS* davam-lhe também, nesse período, o sustento, já que a experiência recente do cárcere trouxe a Graciliano Ramos a vontade de produzir e também a

necessidade de produzir. Em uma pensão do Rio de Janeiro, produzia tais contos para sobreviver.

Em *VS*, está presente o intelectual recém saído da cadeia e apressado em produzir. *MC* só viria depois de 10 anos, contados a partir de sua liberdade. Nesse período, Graciliano Ramos amadureceu mais como produtor de literatura, fez viagens à Rússia – onde pretendia aprender a língua russa para ler os originais de Dostoievski -, produziu outros textos, inclusive de memórias, como *Infância*. *MC* viria, então, de um Graciliano Ramos experiente, com uma produção literária já mais reconhecida nacional e internacionalmente, agora, produzia sem a anterior intensidade da pressão financeira e a após decadência da gestão de Vargas. Talvez por isso Graciliano Ramos tenha demorado tanto para produzir seu último grande trabalho: *MC*.

Para Hermenegildo Bastos, não há de fato problemas de “inacabamento” no último livro de memórias de Graciliano Ramos, porque não se trata de ficção, e sim de um livro de memórias, lembranças de fatos realmente ocorridos. A questão, de natureza propriamente textual, de que faltara ao autor o tempo necessário para dar retoques finais, suprimir repetições e escrever o capítulo final em nada atrapalhou a obra.

Às vezes, em consequência disso, o texto pode dar uma idéia de desorganização, de imperfeição. Entendemos, porém, que o desdobramento do testemunho sobre o ‘fascismo tupinambá’, desdobramento de várias outras narrativas, resulta em uma mistura necessariamente imperfeita na qual os subtextos não perdem suas especificidades. (BASTOS: 1998, 25)

Logo, o último capítulo não foi escrito porque não há outro capítulo além do 27º da quarta parte. Após esse capítulo, Graciliano Ramos já estava fora da prisão, e a história passaria a ser outra. Não finalizar o livro foi um gesto intencional. Seu “inacabamento” trouxe para a narrativa a dinamicidade da ficção. Assim, mais que testemunho, o último livro de memórias de Graciliano Ramos é testamento. As anotações dos cadernos que relatavam a experiência diária do cárcere perderam-se na cadeia. Mas não tê-las em mãos forçou o escritor a retomar e, por vezes, construir uma

trama mista, resultado da memória e da postura crítica do romancista. Essas retomadas de memória fazem Graciliano retomar a experiência do cárcere e a da produção de toda sua obra, resultando numa “súmula” de toda sua produção literária, conforme Hermenegildo Bastos.

Graciliano Ramos recém saído da prisão encontra-se em uma pensão no Rio de Janeiro. Escreve cartas à sua esposa Heloísa de Medeiros Ramos pedindo-lhe paciência para que ela e os filhos possam vir morar no Rio de Janeiro, quando comenta sobre a publicação de um conto que ele julgava ter provocado estranhamento na recepção dos leitores:

(Rio de Janeiro, 7 de maio de 1937)

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. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos a minha cachorra Baleia e esperamos preás. È 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 externo 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 no jornal. Baleia é como esse poeta que gostava de cheirar roupa de mulher. (RAMOS: 1985, 201, 202).

O projeto inicial era produzir um romance, mas a conta da pensão não podia esperar. Por isso, cada capítulo ficou sendo uma espécie de episódio, logo vendido para *La prensa*, um dos mais prestigiosos jornais da Argentina, atendendo a uma encomenda de um amigo, Benjamin de Garay, que solicitara a Graciliano “umas histórias do Nordeste”. Algumas dessas histórias, por intermediação de Rubem Braga, são também vendidas para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, por cem mil-réis. Para ganhar dinheiro, o romancista usou do artifício de publicá-las, com títulos diferentes, em vários jornais e revistas, como *O Cruzeiro*, *Diário de Notícias*, *Folha de Minas* e *Lanterna*

Verde, conforme Dácio Antônio de Castro. No ensaio *Alguns tipos sem importância*, escrito em agosto de 1939 e publicado, posteriormente, em *Linhas tortas* (1962), o autor dá outro depoimento sobre a produção de *VS*:

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 Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim, nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. (RAMOS: 1939)

Foi se armando assim, peça por peça, a estrutura desse “romance desmontável”, *VS* foi publicado em 1938. A primeira edição vendeu pouco, até a morte do escritor, em 1953, foram lançadas somente três pequenas edições.

VS, inicialmente, se chamaria “O mundo coberto de penas”, mesmo título de segundo capítulo, bastante sugestivo pela palavra *penas*, que poderia se referir tanto às plumas das ameaçadoras aves de arribação, quanto representar a miséria do sertanejo e sua prole. Graciliano cogitou também de denominá-lo “Fuga”, mas acabou acatando a sugestão dada por Daniel Pereira, irmão do editor José Olympio, que considerou ser a expressão “vidas secas” a que melhor condensava a áspera condição humana das personagens⁹. O ambiente literário da década de 30 era muito restrito, a livraria José Olympio servia de ponto de encontro entre os romancistas, onde evidentemente se tinha notícia dos projetos de romance em andamento. Seria natural, então, que as condições de produção e de “venda” interferissem, de alguma maneira, na produção das obras.

Muito se tem discutido sobre a unidade de *VS*. São discussões sobre a existência ou não de uma ordem para os capítulos. Em um ponto os críticos concordam: Graciliano foi criando e publicando contos, um comportamento que, para Luís Bueno, era comum na década de 30.

Não foi nada incomum, nos anos 30, os autores publicarem trechos de seus romances em jornais e revistas antes da publicação integral de em livro. O próprio Graciliano Ramos publicara capítulos de

⁹ (Cf. Dácio Antonio de Castro)

seus três romances anteriores no *Boletim de Ariel*. O mais comum, no entanto, era que essa publicação fosse uma espécie de peça promocional às vésperas do lançamento do livro. Mas não era o único caso. Muitos autores publicavam capítulos de livros ainda não concluídos. Exemplo trágico é o de João Cordeiro. Um mês depois de publicar um capítulo de *Trapiche*, romance em preparo, o *Boletim de Ariel* noticiou a morte do escritor baiano, que deixaria o livro inacabado. (BUENO: 2006, 648)

Para Luís Bueno, a idéia de romance desmontável nasce muito mais da observação das condições em que o autor produziu o livro e de como o colocou no mercado do que de uma análise de sua estrutura. Qual seria, então, a particularidade de *VS*? O fato é que a obra retrata em cada capítulo, metáforas da exploração do sertanejo. Em toda a obra, independente da ordem de leitura, encontraremos o caráter ético-político de Graciliano Ramos associado ao rigor estético. O estranhamento provocado por sua estréia no “mercado editorial” deve-se, além do fato de propor uma leitura do sertanejo considerando o campo de perspectiva do explorado, a que, em *VS*, Graciliano construiu uma narrativa “adinâmica” (no plano da reflexão) como sugere Carpeaux, com capítulos que “podem”, também, ser lidos aleatoriamente e com narrador em 3ª pessoa, recurso destoante da época.

Em *MC*, a história é outra, Graciliano Ramos já era reconhecido no Brasil e em outros países como grande escritor de literatura. *MC* surgiu por insistência das editoras e de familiares, que pediam para que ele colocasse no papel sua experiência e suas impressões do cárcere. Graciliano enviou uma carta a seu filho Júnio Ramos em que comenta o desejo de produzir um trabalho que rememore a experiência da prisão de 1936:

(Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1945)

Findo alguns compromissos neste resto de ano, iniciarei um trabalho a respeito das prisões de 1936. É difícil e arriscado: tenciono apresentar aquela gente em cuecas, sem muitos disfarces, com os nomes verdadeiros. Necessito a autorização das personagens: não tenho o direito de utilizar gente viva num livro de memórias que encerrará talvez inconveniências. Preciso falar sério com os meus companheiros de cadeia. Se fizer o livro, poderei publicá-lo no jornal de Santos, antes de entregá-lo ao editor. Mandarei os capítulos à medida que forem sendo feitos. Foi o que fiz em *Infância*. Isto é apenas uma probabilidade, e o negócio começará o ano vindouro, se começar, pois agora estou enganchado em vários contratos. Antes do fim do mês enviarei um artigo. (RAMOS: 1985, 207, 208)

O texto citado tem caráter testemunhal, pois se trata de carta legítima. As cartas têm caráter realista, pois representavam de fato o anseio do escritor, sem edição de terceiros e não foram produzidas com o ensejo de alcançar o grande público, eram cartas pessoais em sua maioria, restritas a membros da família. Mencionavam, principalmente, os bastidores, as expectativas de Graciliano em relação à publicação de seus romances: a recepção da crítica, a recepção do público e também o retorno financeiro.

Em *MC*, Graciliano narra a sua história pessoal e também a história da coletividade. Assim, o problema da representação do outro da década de 30, passa, agora, a atingir diretamente o intelectual e sua produção. Para Graciliano Ramos, houve uma mudança de atitude dos intelectuais de esquerda a partir de 1935, e ele responsabiliza os próprios escritores por se acomodarem, é o ficou registrado em seu artigo “Decadência do Romance Brasileiro” de 1946. *MC* foi produzido no período que sucedeu aos movimentos comunistas, em que a repressão por parte do Estado Novo se intensificou. Graciliano Ramos trata, em seu artigo, também, da repressão política, é o que comenta Luís Bueno:

Era uma espécie de chantagem, exercida através da concessão de empregos públicos, que assimilou ao corpo burocrático do Estado um grande número de intelectuais de oposição – e afetou, é claro, a autonomia intelectual desses homens-, seja através de uma política pública de incentivo à cultura e à educação que pedia a participação dos intelectuais, e agora apenas através da chantagem do salário. (BUENO: 2006, 407-408)

Novamente, as condições de produção interferem no resultado estético da produção literária. Embora Graciliano Ramos não tenha se desvirtuado da causa dos anos 30, reconheceu que seus companheiros escritores cederam à pressão do Estado, pois anunciar grandes investimentos e a intenção de que a própria esquerda participasse do um novo projeto político em prol da nação colocava as coisas em situação bastante complexa. O intelectual sentir-se-ia coagido. Assim, Graciliano Ramos registrou em *MC*, além de outras questões, a exploração do camponês – ao retomar *VS* –, e a exploração do intelectual - ao destacar em sua narrativa a repressão do “fascismo tupinambá”. Para Hermenegildo Bastos, a redação de *MC* começou a ser feita num

momento de mudança de padrões literários, que colocava em segundo plano o realismo. Nessa obra, Graciliano Ramos trabalhou os oito ou dez últimos anos de sua vida, isto é, de 1945 a 1953 aproximadamente. O ano de 1945 é considerado como um divisor de águas na literatura brasileira moderna. Surgiria uma nova narrativa, com Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Como afirma Bueno, a solução genial de Graciliano Ramos foi a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o outro de classe, mas trabalhar com ele e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. Assim, toda a obra de Guimarães Rosa pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse dos anos 30, o passo adiante e possível apenas depois de VS. Para um intelectual como Guimarães Rosa, que, ao contrário de Graciliano Ramos, via com suspeita a racionalidade, sentindo a falta de uma ligação mais direta do homem com a terra, o outro de classe não se diminuiria e o escritor não é seria visto como intelectual pura e simplesmente, mais do que isso, seria alguém que, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte.

.

Considerações finais

Pensar a literatura como problema é uma marca de Graciliano Ramos. Essa autocrítica permeia todo o conjunto da obra do autor, desde seu primeiro romance até o último, englobando, também, os trabalhos que pertencem ao gênero memorialístico, dos quais destacamos *MC*, obra em que o autor/intelectual legitima seu perfil de romancista autoquestionador, que se expressa em *VS*, talvez a obra mais representativa da problematização da literatura como autoquestionamento do escritor em relação ao seu outro de classe. Trata-se de um romance que gira em torno da relação narrador/letrado e personagem/iletrado, dessa interação resultando também o autoquestionamento. Mas não há como não lhe ressaltar um ponto peculiar – a narrativa construída em terceira pessoa, que além da beleza estética é elemento imprescindível para que se possa construir uma literatura na perspectiva do outro de classe.

A década de 30 foi marcada como um grande momento de tomada de consciência do intelectual brasileiro. O projeto literário do romance de 1930 foi claro: revelar como uma determinada realidade socioeconômica, no caso, o subdesenvolvimento brasileiro, deveria ser representada politicamente na literatura. A proposta do governo Vargas era de modernização do país, havia nesse meio uma luta entre cidade e campo, um tema que a geração de 22 não considerou, sua representação se restringia, em maioria, às questões urbanas em um molde burguês. A modernização almejada não alcançou o campo, e o diferencial é que a literatura de 30 denuncia aborda a problemática do campo. A rebeldia e a transgressão da geração de 22 foram, então, substituídas por uma nova mentalidade literária voltada para as questões ideológicas, foi a problematização da linguagem da arte que abriu novos caminhos para a arte mais crítica em relação ao atraso do país. A literatura de 30 expôs, entre outros, o atraso e a exclusão que a pretensa modernização não conseguiu contemplar. O modelo encontrado para mostrar isso foi fazer com que o enredo das obras partisse da relação entre o contexto socioeconômico e o espaço.

Há, com efeito, no período de 30, um posicionamento do intelectual em relação ao seu outro de classe. Aos escritores comunistas coube a máxima da representação do outro de classe pautada pela doutrina do realismo social, visando à meta da conscientização das massas. Uma espécie de ideal do intelectual de 30 era o de esclarecer o oprimido acerca de sua condição de explorado. A literatura de 30 é reconhecida como espaço para denúncia, e o camponês nordestino é tomado como protagonista desse protesto. Assim, um dos temas caros à literatura desse decênio é aquele que contempla a luta de classes. O Nordeste brasileiro foi tomado como o lugar da opressão, lugar dos marginalizados, lugar que a proposta modernista de vanguarda não contemplou. O Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando a crise de todo o país. Logo, coube ao intelectual de 30 representar esse excluído, ou seja, problematiza a realidade histórica nordestina universal.

O reconhecimento da crise da nação se deu, também, pelo contraponto à euforia da geração de 22. Com uma proposta estética embasada nos moldes das vanguardas européias do início do século, os artistas de 22 tomam a cidade de São Paulo - espaço cosmopolita brasileiro - como palco para “imitação” da arte dos grandes centros europeus. Descartando o academicismo reinante, a geração de 22 abraça a proposta do modernismo europeu em sua concepção de arte e linguagem. Assim, à geração de 22 coube o papel estético de discussão da linguagem; ao passo que à geração de 30 coube o papel ideológico de discussão da função da arte. O importante é pensar o papel da literatura, e dessa maneira os dois movimentos foram relevantes. Havendo possivelmente um *elo* entre essas duas gerações, como sugere Lafetá. Assim, tanto no nível da linguagem, quanto no nível político-social, era preciso pensar o Brasil como um todo. E é nesse momento que precisamos tomar a proposição de Antonio Candido referente à noção de subdesenvolvimento da nação. Nos anos vinte, a tomada de consciência da arte identifica as deficiências do país; mas somente nos anos trinta fica evidente que o atraso do país é sistêmico. Diante desse quadro, a geração de 30 passará a tomar a literatura como espaço de conscientização. Os intelectuais esquerdistas irão se concentrar na figura do proletário e, por vezes, na do camponês, como já foi dito, - a figura do outro de classe.

Reconhecida a crise e definido o foco, uma outra crise, e talvez a mais importante, surge no panorama da intelectualidade brasileira – a crise da representação.

Uma discussão e mesmo desconfiança sobre a legitimidade da autoria. Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Assim, com que autoridade o intelectual falaria em nome do outro, se, possivelmente, nunca esteve em sua posição de explorado. A questão sai do campo social e adentra a questão literária. Muitos escritores desconsideraram esse problema e tomaram o outro de classe como algo figurativo, incorrendo no risco de retomá-lo como algo exótico. E é nesse momento que Graciliano Ramos se destaca com uma abordagem diferenciada do problema de representar. Para ele, era preciso criar uma representação na perspectiva das massas, mas isso não deveria fazer da literatura um instrumento de doutrinação, o que poderia desvirtuar o verdadeiro papel estético/político da literatura, reduzindo-a a um mero discurso político pedagógico.

Mas o problema não estava resolvido. Essa crise da representação, para Graciliano Ramos, não era somente uma questão de perspectiva do tema - o oprimido; o fazer literário também estaria colocado na esfera da problematização. Para ele, a literatura é uma questão desde sua primeira obra: *Caetés*, na qual a literatura como instituição deve ser combatida assim como a sociedade da qual é parte. E é assim que trabalhamos o autoquestionamento, seguindo a lógica de Graciliano Ramos: a literatura construindo-se como autoquestionamento e questionando o seu poder de representar o mundo. A escritura de Graciliano Ramos é, portanto, a problematização do intelectual/escritor brasileiro.

Mais do que esclarecer o camponês e/ou proletário, era preciso entendê-lo. A maneira que os intelectuais de 30 utilizaram para tomar esse outro de classe como problema foi colocá-lo no centro da discussão. O espaço reservado para tratar do oprimido, nesse momento, foi o romance – trabalhado como uma espécie de documentário ou espaço para denúncia social. É dessa forma que o gênero romance se destaca na década de 30. Mas é preciso dizer que não se tratará de um romance no sentido convencional, esse gênero ganha uma outra roupagem. Esse novo romance é trabalhado em linhas diferentes; o romance intimista de sondagem psicológica em que se destacam: Lúcio Cardoso e Ciro dos Anjos, e o romance social em que se destacam: José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge Amado e, claro, Graciliano Ramos (Cf. BUENO). A temática abordada por todos esses é a mesma, o outro de classe. No entanto, a diferença entre todos eles é a maneira de trabalhar a narrativa, linguagem.

Muitos incorreram no erro de, ao tentar representar o outro de classe, assumirem uma posição paternalista, reforçando uma visão cristalizada de que o camponês/proletário jamais compreenderia a crise. Na década de 30, há muitos impasses e um deles é a relação do intelectual com o outro de classe. Permitir que o personagem representativo do outro de classe falasse diretamente na obra seria escamotear a realidade. Com a linguagem estereotipada, a literatura sairia do campo crítico e retornaria ao romance pitoresco, construindo personagens exóticos e deslocados dos problemas da vida real, resultando em uma literatura idealista. Foi preciso, portanto, na literatura de 30, que os intelectuais e o outro de classe dialogassem e o romance foi o espaço propício para essa relação. Nessa nova arena de vozes que surgiu no campo literário, explicita-se não apenas a necessidade do camponês/iletrado aprender, mas também a necessidade de aprender do próprio intelectual.

Assim, coube ao intelectual romancista a pergunta: como resolver o problema do outro de classe? Graciliano Ramos não se prendeu a esse foco – a busca de uma solução. Seu viés foi outro: como visualizar o problema? Os romances tradicionais trazem narrativas pessoais vividas por um protagonista, o que não resolve, nem de longe, a crise, posto que não haja mais condição histórica para sua realização. Ao passo que os romances de Graciliano Ramos trabalham essa impossibilidade e, ao mesmo tempo, a história da sociedade que os romances tradicionais foram incapazes de representar. Graciliano Ramos assume uma postura crítica na produção do romance de 30, quando propõe diálogos muito peculiares nessa relação autor/narrador/personagem. É o autoquestionamento, que, no campo literário põe em movimento a relação entre intelectual e seu outro de classe e, a partir dessa relação, questiona a sociedade e, mais ainda, o papel do intelectual e da literatura nessa sociedade. A linguagem e a literatura autoquestionadas estão presentes em toda a obra *graciliânica*. E parece haver em Graciliano um grande paradoxo: o apego à literatura e, ao mesmo tempo, um descontentamento, dada sua incapacidade de transformar o mundo e a realidade.

Quando Graciliano Ramos surge com seu romance de estréia, a crítica o subestimou, já que a princípio sua narrativa não fora bem compreendida. Assim, em um ambiente que valorizava o novo romance proletário brasileiro, o romancista Graciliano Ramos trabalha com personagens em 1ª pessoa, ligados à literatura, ao trabalho, mas com questionamentos psicológicos. A crítica esperava do autor uma tese social mais

efetiva, mas o autor a decepciona. Ao abordar os indivíduos em suas questões existenciais em 1ª pessoa, o autor começa a trabalhar as questões da sociedade de dentro da crise. Graciliano não se une ao movimento revolucionário de 30, imitando modelos de romance social. Sem querer “fazer média” com os críticos e mesmo com seus próprios parceiros romancistas, Graciliano se coloca, desde sua estréia, como o mais importante romancista da geração de 30, sua ousadia o coloca em posição de destaque, pois modifica a relação do outro de classe com o intelectual, sem o paternalismo usual.

No entanto, a estréia do romance de Graciliano Ramos revela um lado que parece que os outros romancistas ou não compreendiam ou não revelavam – a impossibilidade de emancipação e representação direta do outro de classe por meio da arte. Ele questiona os limites da ficção, relevando seu projeto estético-político. Seria possível em um país que costuma tratar o povo, apenas como pitoresco, dar voz aos vencidos? Seu olhar crítico e autocrítico revelam o limite da literatura, que precisa se voltar para si mesma para ir além de si mesma. Assim, quando o intelectual/autor, por meio de suas peripécias narrativas, faz as vias do personagem, ele se insere na obra literária, e como crítico que é, passa então a se autoquestionar. A estréia de Graciliano Ramos no romance social brasileiro aponta a literatura como problema, e não como a “tábua-de-salvação”, como os críticos de 30 esperavam. Com a chegada de Graciliano Ramos, alcançamos um elevado nível estético, a partir da consciência do subdesenvolvimento, da estagnação social. Empenhado em produzir literatura na perspectiva do outro de classe, com quem se identifica, o romancista tem clara consciência dos limites que lhe impõe a instituição literária. E assim, reconhecido o atraso, para que fazer literatura em uma nação estagnada socialmente?

O romance *VS* é muito rico, o espaço é construído com muita maestria, o perfil das personagens é bem construído, mas, como objetivamos, neste trabalho, analisar o projeto estético-político de Graciliano Ramos, é na relação escritor-narrador/personagem que procuramos nos concentrar. Primeiramente, é preciso pensar Graciliano Ramos como representante da consciência do intelectual de esquerda, ao passo que, para tomarmos o problema do outro de classe, é seu personagem Fabiano que se apresenta. Em *VS*, a saga dos retirantes nordestinos foi trabalhada de perto, mas pensando o problema da nação como um todo. O romance aborda a crise do subdesenvolvimento e também a crise de representação da intelectualidade brasileira do decênio de 30.

O espaço do mundo de Fabiano e sua prole ficou à parte do projeto de modernização tardia do Brasil e os resquícios dessa inércia atropelam a vida dos retirantes. O vaqueiro sente na pele a desigualdade social. Assim, ele às vezes culpa a seca, mas em outros momentos desenvolve um pensamento sobre sua condição de miséria, quando, por exemplo, discute as contas de seu Tomás da Bolandeira, ou quando tenta decifrar o enigma levantado por sinha Vitória sobre a morte do gado por culpa das arribações, e, finalmente, quando se depara com o soldado amarelo. Graciliano quer acompanhar esse “raciocínio” de Fabiano, e, para tanto, se utiliza de um recurso que Antonio Candido chamou de “narrador procurador”. Assim, quando Fabiano começa a desenvolver a proposição de sinha Vitória, a representação tem alta eficácia estética, a ponto de alcançar também a realidade do subdesenvolvimento da nação. O raciocínio é do personagem e também do narrador, há uma mistura de vozes em que ambos vão pensando o problema. Mas contrariando o ideal de esquerda – o da conscientização do outro de classe, o narrador não assume o papel de mediador do conhecimento, nesse momento, aprende o narrador/letrado e também o personagem/iletrado. Não há paternalismo de classe nesse caso, há a problematização, por afastamento e aproximação, da relação entre personagem e narrador, diga-se: o camponês explorado e o intelectual de esquerda.

No momento em que o narrador deixa-se contaminar pelo discurso do personagem, e, em contrapartida, o personagem invade o discurso do narrador, como sugere Isabel Brunacci, percebemos a defasagem ou o limite da literatura, máxima da ficção narrativa de Graciliano Ramos. O intelectual/autor, quando busca fazer as vezes do personagem, entra na obra, servindo de matéria para sua própria crítica, e, como para Graciliano Ramos literatura é problema, ele agora está no foco do problema – constatamos assim, o autoquestionamento da literatura. Esse autoquestionamento não significa desligamento da vida social, um mergulho do escritor em si mesmo, pura e simplesmente, pois, ao contrário, está atado à sociedade, uma vez que a literatura se reconhece como parte da sociedade e, embora pretenda combatê-la, é uma “arma fraca e de papel”, o que a torna conivente com o que combate a, ao mesmo tempo, espaço de resistência, conforme Hermenegildo Bastos.

Mereceu destaque neste trabalho o capítulo “O soldado amarelo”, devido a grande metáfora que invade o texto, a figura do soldado amarelo como representante do Estado. Além da questão política presente no texto, não há como negar a sua belíssima construção plástica. Graciliano Ramos descreve Fabiano em meio à caatinga, tão rústico e com movimentos similares aos dos bichos. Em harmonia plástica com seu ambiente natural, o vaqueiro é surpreendido pela figura do soldado amarelo. Esse encontro inesperado traz para o texto uma espécie de “reflexão” de Fabiano. O vaqueiro repensa o seu lugar perante um representante da lei. Nesse momento, destaca-se, também, a composição plástica. A descrição sugere a construção da imagem de um sertanejo bronco que “numa fração de segundos” desiste de esfaquear o soldado amarelo. A imagem que se tem é da civilização censurando a barbárie, ou seja, a consciência de Fabiano o impede de matar o soldado amarelo. O narrador repete a informação várias vezes: “É, numa fração de segundos”, como se alguém o questionasse sobre a cena. Novamente não é somente Fabiano que reflete, também o narrador reflete (leia-se o intelectual). Mais do que confronto entre civilização e barbárie, o que se apresenta nesse capítulo é a articulação entre narrador/intelectual e personagem à busca do entendimento profundo da realidade: de que adiantaria matar o soldado amarelo, se não há condições históricas para matar todos os que mandariam nele?

É Fabiano e também Graciliano Ramos que refletem narrador/letrado e personagem/iletrado compartilham da mesma dúvida: matar ou não o soldado amarelo? A narrativa desloca a perspectiva, ora para o intelectual/escritor, ora sua perspectiva se ocupa do outro de classe, buscando entender o processo de dominação. Fabiano aqui representa a consciência do outro de classe, essa breve reflexão não é só dele, é coletiva, é da massa como um todo. Ao compartilhar da reflexão de Fabiano, o intelectual muda o campo de perspectiva e identifica-se com a massa, compartilhando a situação do oprimido. Momentos antes, ele “imaginara o soldado atirando-se a um cangaceiro na caatinga. Tinha graça. Não dava um caldo.” Mas o soldado amarelo “não merecia um tabefe com as costas das mãos. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo”. Assim, a literatura constrói-se como autoquestionamento, ou seja, como crítica do poder de representar o mundo, logo incapacitada de substituir a ação tão almejada por Fabiano.

MC foi trabalhado aqui como texto literário, e também como testemunho, como sugere Hermenegildo Bastos. O realismo que os anos 30 cultivaram teve um forte apelo pelo depoimento, o que levou curiosamente a uma explosão de romances em primeira pessoa. O texto da “memória” de Graciliano Ramos remete a experiência *in loco* vivida no cárcere. Graciliano Ramos, mesmo antes de começar a escrever seu livro de memórias, já havia publicado seus quatro grandes romances, ou seja, já era um escritor consagrado no Brasil e também fora dele. *MC* é um livro assumidamente confessional, o autor já no início do livro relata que se dispõe a falar da censura imposta pelo Estado, a arbitrariedade das prisões dos intelectuais, escreveria, assim, sobre o que ele chamou de “fascismo tupinambá”. Mas há também em toda a obra uma discussão sobre a natureza da narrativa. O autor, ao longo do livro, além de tratar dos bastidores da prisão e da repressão política, vai analisando a composição narrativa/linguagem presente no conjunto de sua obra. O que nos interessou foi a análise de Graciliano Ramos sobre a composição de suas obras, ou seja, o fazer literário, e, claro, o caráter político presente em seu texto de memórias pensando. Novamente o problema do autoquestionamento, ao interrogar pelo destino dos personagens, o escritor estaria também se perguntando sobre seu método de narrar. Cada experiência presentifica-se outra vez nas *MC*, os significados, os problemas e as técnicas, assim como os princípios estéticos literários que regem a criação da obra, são discutidos e relidos, conforme Hermenegildo Bastos. Trata-se de uma espécie de releitura de sua trajetória literária, no entanto, o criador não volta ao passado para explicar didaticamente as características de suas “criaturas”, sua tarefa é reafirmar a falta comum de perspectiva.

Em *MC*, mais do que depoimento, Graciliano Ramos repensa o papel da literatura, mais especificamente o papel de sua literatura. Agora, o autor/personagem retorna às suas obras de ficção, critica-as e as reestrutura. O intelectual se distancia da ficção para se perguntar sobre sua função. Nesse retorno ao passado de composição ficcional o autoquestionamento persiste: conseguiu Graciliano Ramos representar o outro de classe mudando a perspectiva do narrar, e mais, a voz do oprimido foi ouvida? Não há respostas, nesse livro de memórias de Graciliano Ramos a arte é saber questionar, suas obras são a busca de significado da experiência. É a dialética da construção da pergunta-resposta-pergunta, conforme Hermenegildo Bastos. A mudez

de Fabiano, por exemplo, é uma forma de questionamento da realidade e também da literatura.

Também em *MC*, o intelectual se identifica com o problema do oprimido e percebe, em seu retorno à narrativa, que seus personagens continuam mudos como Fabiano. Essa sua “releitura” do conjunto de sua obra autoquestiona a literatura enquanto instituição. Graciliano revela uma insatisfação com os moldes literários, o que leva o autor a um constante questionamento. Seu narrador vê quase sempre a literatura com pessimismo. Assim, conforme Hermenegildo Bastos, “Graciliano Ramos é um caso raro de escritor cuja literatura é crítica da realidade e, ao mesmo tempo, da própria literatura”, e nesse ponto o autor se encaixa ora como personagem, ora como narrador, o que nos leva ao seu autoquestionamento.

Graciliano Ramos é, portanto, um escritor singular da literatura de 30 e a escolha das obras *VS* e *MC* trazidas aqui para estudo não foi aleatória. Pensando as duas obras, encontramos as duas figuras marcantes dos anos 30: o sertanejo/oprimido e o intelectual/militante. Em *VS*, Fabiano representa a impotência do sertanejo oprimido, ao passo que em *MC*, o personagem encarcerado representa a impotência do intelectual de 30. A crise da representação e a crise do subdesenvolvimento na trajetória literária do autor não se resolveram, pelo contrário, foram mais problematizadas. Graciliano Ramos surge literatura de 30 propondo novas maneiras de pensar a crise, mesmo que isso representasse discórdia com seus parceiros romancistas. O autor não trouxe uma “tese social mais efetiva” como esperavam os críticos. Não era do estilo de Graciliano Ramos o paternalismo de classe ou construir uma literatura embasada em um projeto político pedagógico. O que ele trouxe foi a crítica autoquestionada para o romance de 30. O autor buscou representar o outro de classe na perspectiva do oprimido, de que se aproximava e com o qual se identificava, justamente por enfrentar penoso exercício estético e literário de se assumir como outro em relação ao personagem.

Além de estarem ligadas por um ponto comum - a luta de classes dos anos 30 - no sentido ético e político, *VS* e *MC* trazem no plano da narrativa (leia-se ficção) cenas muito próximas. É possível comparar as duas prisões: a de Graciliano/personagem e a de Fabiano. Ambos são vítimas da arbitrariedade de um poder dissolvido na realidade. Os dois personagens, das duas narrativas, concentram-se

na reflexão sobre a figura de seus dois carcereiros. Em *MC*, o tenente; em *VS*, o soldado amarelo. Vale ressaltar um ponto comum aos dois “personagens” – a impotência. Novamente, o intelectual se identifica com seu outro, já que ambos não entendem a sua condição. Embora reflitam, não conseguem explicar o seu “silenciamento”. Em *MC* e também em *VS*, os “carcereiros” representam a lei, surgem no texto de Graciliano Ramos como metonímia do Estado. No plano da narrativa de nossos protagonistas, Graciliano-personagem auto-intitula-se “revolucionário chinfrim”, ao passo que Fabiano, após alguma reflexão, se declara “bicho”, essas declarações justificam a hipótese da impotência do intelectual de 30 e do outro de classe. Os dois livros trazem o grito de dois grandes grupos da década de 30. A representação narrativa da prisão de Graciliano - personagem retrata também a prisão de muitos outros intelectuais. Ao mesmo tempo, a prisão de Fabiano representa a mudez do outro de classe como coletivo.

A questão do autoquestionamento está presente em *VS* e em *MC*. De dentro da literatura Graciliano não perde seu papel de crítico, e como num espelho ele se autoquestiona. Em *VS*, ao procurar entender o outro de classe, se coloca na perspectiva de Fabiano e, juntamente com ele, critica a sociedade, problematiza e aprofunda a presença do soldado amarelo, por exemplo. Em *MC* reconstrói sua trajetória de escritor retomando sua ficção, mesmo num momento histórico a frente (fim da década de 30), passa a ser testemunha de que o atraso permanece. O ressurgimento dos personagens fictícios na pele de personagens reais indica que o universo temático permanece o mesmo. Graciliano Ramos identifica-se com a estética realista, segundo a qual a arte não deve afastar-se da experiência vivida. Os personagens fictícios do autor representam problemas reais, daí sua responsabilidade em aproximar literatura e realidade, mas em busca de uma efetividade estética que, de forma mediada, seja capaz de dar a ver a realidade, e não pelo engajamento imediato da literatura às causas político-sociais.

A questão proposta por Hermenegildo Bastos em seu trabalho sobre *MC* é retomada aqui: “a obra assim construída pôde dar conta do projeto?” Graciliano Ramos não é somente crítico do “romance de 30”, ele é também, crítico da sociedade. E se reconhece como intelectual incapaz de exercer o seu papel na história. *MC* representa um pedaço da história do Brasil: a relação do intelectual com a massa. Graciliano

Ramos não adulou o outro de classe, nem enxergou a revolução proletária com um olhar romantizado da realidade. O que ele fez foi mostrar à intelectualidade brasileira que a crise do subdesenvolvimento atingia a todos, do intelectual ao outro de classe. Dessa maneira, seria preciso unir essas classes, mais do que esclarecer a massa, seria preciso também que o próprio intelectual aprendesse com o outro de classe. As obras de Graciliano Ramos tematizam a impossibilidade da literatura de se realizar plenamente. Então, pra que produzir literatura num país como o Brasil? Talvez para que o problema do atraso, com suas conseqüências, jamais seja esquecido ou naturalizado, pois, só assim, enfrentando-o é possível construir caminhos para a sua superação.

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- _____. *Cacau*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.
- _____. *Suor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- BAKHTIN, Mikhail. “O discurso do herói e o discurso do narrador nos romances de Dostoievski”. In: *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense Universitária, 1997, 241-272.
- _____. “Epos e Romance”. In: *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 2002, 397-427.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere, Literatura e Testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- _____. *Formação e representação*. Cerrados; Brasília: UnB, nº 21, ano 15, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: brasiliense, 1996, 197-221.
- BOSI, Alfredo. “A escrita dos testemunhos em *Memórias do Cárcere*”. In: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 221-237.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. “Céu, inferno”. In: *Céu, inferno, ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998.
- BRASIL, Assis. *Noções de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1970.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, 140-162.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. 1 e 2.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Vários escritos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. In: *Graciliano Ramos, Fortuna Crítica 2*. direção: Afrânio Coutinho e org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 25-33.

_____. Visão de Graciliano Ramos. In: *Angústia* (prefácio). São Paulo: Martins editora S.A., 1970, 07.

CASTRO, Dácio Antônio. *Roteiro de leitura: Vidas secas de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura em suas fontes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30 - historiografia e história*. São Paulo: Duas Cidades:1982.

FACIOLI, Valentim. “Um homem bruto da terra”. In.: Garrbuglio, José Carlos. Et alii, op cit.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática 1987. (Coleção Escritores Brasileiros)

ISER, W. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In.: Luiz Costa Lima (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e Modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos, Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

_____. *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

_____. *João Miguel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1932.

_____. *As Três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

_____. *Dôra, Doralina*. São Paulo: José Olympio, 1972.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 2003.

_____. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1996.

_____. *Caetés*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *São Bernardo*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Angústia*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Infância*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Viagem*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Linhas tortas*: São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Vivente das Alagoas*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

REGO, José Lins. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: Andersen, 1932.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SODRÈ, Néelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1970.

