



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

A TENSÃO DIALÉTICA – LITERATURA E SOCIEDADE
NOS ALINHAVES DE *VIDAS SECAS* E *D'A HORA DA
ESTRELA*

Luciana Carvalho de Aguiar Simões

Brasília

2011

Luciana Carvalho de Aguiar Simões

A TENSÃO DIALÉTICA – LITERATURA E SOCIEDADE NOS ALINHAVES DE *VIDAS SECAS* E *D'A HORA DA ESTRELA*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Brasília, 2011

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

SIMÕES, Luciana Carvalho de Aguiar. A tensão dialética – literatura e sociedade nos alinhaves de *Vidas Secas* e *d'A hora da estrela*. Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 19 de dezembro de 2011.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Presidente e Orientadora Professora Doutora Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa

Examinadora Professora Doutora Ana Maria Agra Guimarães

Examinador Professor Doutor Alexandre Simões Pilati

Examinadora Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa (Suplente)

Dezembro de 2011

[...] A força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar “os mundos imaginários”.

Antonio Candido

Ao professor Hermenegildo Bastos

AGRADECIMENTOS

- Ao programa de pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.
- Ao CNPq pela bolsa de estudos concedida durante o período da pesquisa.
- À Prof^ª. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa por ter aceitado o desafio de orientar essa pesquisa e por ter contribuído com as discussões acerca da literatura e suas contradições.
- A todos os componentes do grupo **Literatura e Modernidade Periférica**, pelos debates e questionamentos críticos que muito contribuíram para a construção dessa dissertação, em especial: Adriana, Alexandre, Aline, Ana Laura, Daniele, Deane, Fabiano, Fernanda, Germana, Hermenegildo, Kárita, Leonice, Marcos e Raquel.
- Às amigas Rosimara Richard, Alessandra Ponce e Denise Hudson que sempre me apoiaram nessa caminhada.
- Aos meus pais, Lucilene e Bernardo, que muito se empenharam para que eu pudesse estudar e alcançar o conhecimento que escolhi como fonte acolhedora das minhas inquietações.
- Aos meus irmãos, em especial à Lidnarla, com quem muito conversei acerca do poder humanizador do conhecimento literário.
- Ao meu filho Samuel, que nasceu junto com o mestrado em março de 2009, por ter me mostrado o que é o amor em seu ápice: o que é ser mãe, o que é ver, sentir e vivenciar o milagre da vida e o evoluir de uma criança. Foi muito especial e enriquecedor participar e observar o desenvolvimento do meu filho e da dissertação ao mesmo tempo: dois sonhos que se concretizaram tendo muito de mim e de todos os que me fizeram como pessoa que busca se humanizar cada vez mais em um mundo que a cada dia tentam apagar os valores da pessoa humana.
- Ao Esdras, meu esposo, que sempre me incentivou e me apoiou de todas as formas que se pode apoiar alguém. Ele é realmente um exemplo pra mim, uma inspiração.

JOSÉ

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, Você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
Você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio, - e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse,
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja do galope,
você marcha, José!
José, para onde?

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Esta dissertação é um estudo comparativo entre a obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector. Baseada na teoria que aborda as obras criadas dentro do sistema literário brasileiro, com característica de ruptura e continuidade, como afirma Antonio Candido, essa proposta crítica faz uma leitura dos romances, em questão, entendendo que em suas formas estão internalizadas, esteticamente, as contradições históricas que acompanham a nação desde sua formação. Para isso, parte-se do pressuposto que a crítica social existente nessas duas obras de arte está na forma dos textos e não na superfície deles, podendo ser percebida diante do olhar crítico que observa e analisa a forma de organização dos elementos literários eleita pelos escritores para estetizar o drama das imensas desigualdades sociais que emolduram a história do Brasil, sendo por isso representado em obras que compõem o sistema literário nacional. Porém, o que se observa, nessas produções, é que a representação desse drama social brasileiro se dá, com eficácia estética e política, quando a literatura volta para si mesma para questionar os seus próprios limites de representação da vida, sendo, por isso autoquestionadora. Assim, propõe-se o encontro desses dois livros, um da década de 30 e outro de 70, na convergência que concretiza o que chamei de representação tríplex, já que ambos, da superfície aos alinhaves, dão a ver três dramas: o do outro de classe, massacrado pelo sistema de organização social vigente – o capitalismo, o do intelectual que se propõe, diante de alta consciência e culpa, a representar esse outro, e o da própria literatura que se encarrega de dar a ver todo esse peso social. Por isso se afirma que é nos liames do drama da representação em seus limites que se dá a eficácia das obras, cada uma com marcas específicas da originalidade de cada escritor e do seu momento de criação, mas não deixando de dialogar dentro do todo orgânico que é a literatura brasileira na representação dos seus impasses.

Palavras-chave: *Vidas Secas*, *A Hora da Estrela*, crítica dialética, literatura, sociedade.

ABSTRACT

This dissertation is a comparative study between *Barren Lives* (*Vidas secas*, original title) written by Graciliano Ramos (1983) and *The hour of the star* (*A hora da estrela*, original title), by Clarice Lispector (1977). Based on a theory that approaches these works as masterpieces created inside a Brazilian Literary system, presenting rupture and continuity as important characteristics, as affirmed by Antonio Candido, this critical proposal presents a reading of the novels mentioned, understanding that their shapes internalize aesthetically the historical contradictions following the Brazilian nation since its formation. For this reason, it is believed that the social criticism presented in both masterpieces is inside the texts' shapes and not simply on their surfaces, being able to be noticed with a critical stare that observes and analyses the way the literary elements are organized and particularly chosen by the writers to represent aesthetically the social inequality drama that frames the Brazilian History, a drama that is represented in works that helped to build the national literary system. However, what we observe in these novels is that the social Brazilian drama can only be shown, with political and aesthetical efficiency, when literature is concerned about itself, questioning its own limits to represent life. In this sense, literature is self-questioning itself. Thus, the meeting of these two novels is proposed, considering that the first one was written in the 30's and the other one in the 70's, in a convergence that explains what I called triple representation, considering that both of them, from the surface up to the plot, show three dramas: the drama represented by someone on a different social class, butchered by the current social organization, the Capitalism; the drama concerning the scholar who wants to represent that marginalized individual, having to deal with his or her own consciousness and guilt; and the drama of literature itself, that is responsible to show all this social issue. Therefore, it can be affirmed that it is on the ties of the representation of this drama and its edges that the efficiency of these novels lies on, each one with its own specific traces, according to the originality of each writer and its moment of creation, but always dialoguing with the organic wholesome that is the Brazilian Literature in the representation of its impasses.

Keywords: *Barren Lives*, *The hour of the stars*, dialectic criticism, literature, society.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I - Graciliano Ramos, Clarice Lispector e o sistema literário brasileiro	30
1.1 Graciliano Ramos entre a tomada de consciência ideológica dos anos 30 e o regionalismo brasileiro	40
1.2 Clarice Lispector e a consciência dilacerada acerca do atraso nacional	59
Capítulo 2 - A representação do nacional, em suas possibilidades, e o perfil do intelectual antagonista do poder	67
2.1 Representar na literatura brasileira: uma questão de classe	68
2.1.1 O intelectual escritor diante de sua consciência privilegiada e da culpa da arte em relação à realidade que o cerca	80
Capítulo 3 - A representação tríplice como forma de deixar ver a contradição entre a literatura e a sociedade	90
3.1 Romances acerca do outro – a primeira história	94
3.2 O drama do intelectual ao ver a dar a ver seu outro de classe – a segunda história	108
3.3 O autoquestionamento literário e a eficácia estética nas obras – a terceira história	114
Considerações finais	120
Referências	125

INTRODUÇÃO

A escrita de uma dissertação que venha a discutir obras de períodos e escritores tão distintos, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, publicada em 1938, e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, esta conhecida há mais de quarenta anos depois da primeira, surge do resultado de uma leitura crítica que percebe uma possível relação entre ambas, em que, cada uma, a seu modo, dá a ver as contradições da vida, dentro do sistema literário nacional, com características de continuidade e ruptura, ao desvelar, por meio da estética, minuciosamente trabalhada pelo escritor, no universo da representação literária, que coloca o intelectual numa profunda relação de impasse com o seu outro de classe, o que normalmente é apagado pelo sistema de organização social vigente - o capitalismo¹.

Em primeiro plano, essa relação, que se dá em caráter de diálogo entre as obras, salvo guardadas as peculiaridades de cada uma, desvela um mal estar narrativo diante de uma sociedade dividida em classes, essência capitalista, que foi o ponto de partida de toda a teoria marxista, quando ele descobriu o proletariado como uma nova força política em uma luta pela emancipação. Para Marx, em *O Dezoito Brumário de Luiz Bonaparte (parte VII)*:

Na medida em que milhões de famílias vivem sob condições econômicas de existência que separam seu modo de vida, seus interesses e sua cultura daqueles das outras classes e as colocam em posição hostil a essas outras classes, elas formam uma classe. Na medida em que há apenas uma interconexão

¹ De acordo com o Dicionário do Pensamento Marxista, o Capitalismo deve ser visto como modo de produção em que o capital, sob suas diferentes formas, é o principal meio de produção. O capital pode tomar a forma de dinheiro ou de crédito para a compra da força de trabalho e dos materiais necessários à produção, a forma de maquinária física (capital em sentido estrito), ou, finalmente, a forma de estoques de bens acabados ou de trabalho em processo. Qualquer que seja a sua forma é a propriedade privada do capital nas mãos de uma classe, com a exclusão do restante da população, que constitui a característica básica do capitalismo como modo de produção.

local entre esses camponeses, de pequenas propriedades, e a identidade de seus interesses não gera nenhuma comunidade, nenhum elo nacional e nenhuma organização política entre eles, tais pessoas formam uma classe².

Diante desse eixo de discussão, essa pesquisa busca trazer questões, as quais se encontram na fronteira entre o mundo real, referenciando-se na história, e o mundo da literatura, com suas raízes na arte de representar, a qual, ao estar no primeiro, cria um segundo, com suas próprias leis, dando a ver as contradições do seu mundo de origem, normalmente apagadas pelo cotidiano da vida. Adianta-se, por isso, o fato de que a proposição que se segue não priorizará a análise social, em detrimento da literária, mas se valerá da rica interconexão possível entre literatura e história na tentativa de compreender o que não está dado em tais discursos separadamente analisados.

Assim, com base em certa intuição e investigação críticas, busca-se uma coerência dotada de certos elementos isolados que definirão o modo de desvelamento dessa pesquisa, que, apoiada em teorias que discutem os elementos organizadores do texto literário, vê nessa própria organização da forma o conteúdo que escapa à vida cotidiana por meio da redução estrutural³ operada pelo trabalho do escritor.

Sabendo que o texto literário é um campo plural de significados, busca-se aqui definir a forma de interpretar tais obras, que prima pelo conhecimento dialético, o qual, sinteticamente, pode ser colocado como a forma de pensar as contradições da realidade, ou seja, o modo de compreender essa realidade, como sendo essencialmente uma contradição que está em permanente mudança. Idéia, essa, que tomou força no Renascimento, com a substituição do teocentrismo pelo antropocentrismo, quando a dialética praticamente

² BOTTOMORE, Tom. Dicionário do Pensamento Marxista. Laurence Harris, V.G. Kiernan, Ralph Miliband. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. P. 62.

³ Segundo Weber, trata-se de um processo que procura, não nos cemitérios das crenças, mas no âmago da vida, os esqueletos que dão inteligibilidade ao próprio viver. E desses esqueletos, a História e a Literatura precisam dar conta. A isso chamamos “redução estrutural”, na esteira de Antonio Candido, a que poderíamos apor a noção de redução histórico estrutural: a redução de um texto literário a sua estrutura formal, que formaliza e enforma o real, enquanto a História se preocupa com a estruturação e inteligibilidade do próprio real. Ver WEBER João Hernesto. *Tradição Literária & Tradição Crítica*. Porto Alegre: Movimento, 2009.

ressuscita e o caráter instável, dinâmico e contraditório da condição humana foi corajosamente reconhecido por pensadores. Percebeu-se que o homem não poderia conhecer a natureza, já que não foi feita por ele, e sim por Deus, mas que podia conhecer sua própria história, por tê-la criado.

Por isso, faz-se necessário explicar desde o início que o ponto de vista dessa investigação literária tem como “chão” a história, pois parte de pressupostos que enxergam a obra como um trabalho individual e a literatura como coletiva, a qual se origina de um ser, que é antes de tudo social, no caso o escritor. No momento em que a literatura se relaciona com a sociedade, nascendo dela, essa entra em intersecção com a história, havendo, entre as duas, diferenças, pelas quais cada uma possui estatuto próprio. Ambas têm a ver com o real, remetem ao real, como afirma o teórico João Hernesto Weber, mas apenas a primeira citada é capaz de captar a realidade de forma totalizante, incluindo suas fissuras, seu cotidiano e suas memórias:

São discursos com certeza, mas com suas especificidades. Embora narrativas, no caso do romance e no da historiografia, tem o seu estatuto próprio: a história não tem como fugir ao documental, enquanto a literatura arroga-se o direito à liberdade sem fronteiras, em termos de imaginação. Vejam bem: eu disse que a literatura arroga-se ao direito à imaginação sem fronteiras, quando a meu ver, a imaginação no sentido da ficção - pois que também não se escreve história sem imaginação - não deixa de ser uma formalização do real, tendo, nesse sentido também ela as suas fronteiras: nada enfim, surge do nada [...] Literatura e história, história e literatura: numa profissão de fé, diria alguém ainda diviso as suas fronteiras. Discursos diferentes sobre o real, mediados pela linguagem, eles ainda carregam a esperança, pelo menos de compreensão desse mundo real. Compreensão que pode ao menos a alguns a transformação desse mesmo real⁴.

⁴ WEBER. João Hernesto. *Tradição Literária & Tradição Crítica*. Porto Alegre: Movimento, 2009. P. 19.

Compartilhando assim do pensamento de Weber, o qual não vê nenhum sentido em estudar literatura sem a presença da história, a não ser como fruição nas horas de entretenimento, o que não é de interesse da pesquisa em questão, nota-se que uma e outra estão cada vez mais imbricadas em termos histórico-estruturais e formais, quer dizer: uma obra é produzida em dada época por um homem de um determinado tempo, que formaliza o real por meio de recursos literários, sem comprometimento com quaisquer verdades, assumindo-a, inclusive como *mentira*, ficção, para buscar maior compreensão de uma realidade nacional, entretecida com o universal.

É necessário entender que a análise das obras que propõe a captação da totalidade, apesar de estar interligada à história e à vida social, não parte de uma análise puramente sociológica do enredo dos livros propostos. A apreensão dessa totalidade por meio do olhar crítico dialético não pode se dar em referência direta ao real, para não incorrer em equívoco como o de substituir a análise literária por outra que não contemple a literatura em primeiro plano, já que para Antonio Candido, um dos grandes pensadores brasileiros acerca da relação entre a literatura e a vida Social, não há valor crítico em vertentes que procuram reduzir a totalidade do fenômeno artístico em explicações por meio de suas disciplinas, tais como a sociologia, filosofia, psicologia etc. No caso da sociologia, é relevante sua contribuição quando passa a ser uma disciplina auxiliar, esclarecendo alguns dos aspectos do fenômeno literário. Dependendo da abordagem crítica, a sociologia, pode ser ineficaz, útil ou indispensável quando não leva em consideração a forma.

O texto *crítica e sociologia* do mesmo pensador, citado acima, afirma que há tempos, os estudos que envolvem a literatura e a realidade social vêm sendo questionados e reformulados. Hoje, pode-se dizer que se chegou à conclusão de que a análise estética se antecipa diante de quaisquer considerações. Primeiro pensou-se que a obra deveria ser analisada com a busca de uma realidade social representada como essência. Depois, acreditou-se que a literatura deveria ser analisada por si mesma, desconsiderando qualquer conexão com outra sistemática. Nenhuma dessas visões devem ser adotadas, pois a obra deve ser analisada incorporando texto e contexto em

uma interpretação dialética. O externo, ou social, deve ser visto como algo que se torna interno, obra, ao fazer parte da feitura do livro.

Quando o externo é tratado como externo, faz-se sociologia da literatura, não crítica literária. Deve-se analisar a intimidade da obra, perceber fatores que existem em sua ordem interna. Deve-se averiguar se o social é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte, procurando vê-lo como estrutura e não simplesmente como matéria gravada do ato criador.

Quando se faz uma crítica trazendo o fator social para dentro da análise da forma, a indagação passa a ser estética, assimilando essa dimensão social como elemento de arte. O primeiro passo dessa vertente crítica, como pensa Antonio Candido, é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la precisamente, *pois a mimese é sempre uma forma de poiese*. Seu método crítico afirma ainda que aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma arriscada redução causal. É necessário mostrar a interiorização dos dados de natureza social, tornados como núcleos de elaboração estética.

Desse modo, pensar no caminho inverso ao da sociologia da literatura, o qual propõe a análise literária, contemplando apenas a forma, ao negar o mundo, também pode ser perigoso, quando se atenta, prioritariamente, ao fato de a literatura ser essencialmente produto humano, social, desde os primórdios de sua criação até seu aspecto de comunicação inter-humana, como se aborda a seguir. Sendo por isso, hermética, a literatura ao falar de si mesma, fala também do mundo, por estar, inevitavelmente, nesse mundo.

Com isso, o que se propõe é uma busca de conteúdo por meio da forma, é, porque não dizer, a busca do mundo por meio de um mundo criado em suas próprias leis, entendendo, pois, que dialeticamente, esses contrários se unem para revelar a totalidade que propõem.

Assim, ainda referente à relação entre obra de arte e vida Social, passou-se a se questionar, desde os séculos passados as possíveis influências do meio sobre a obra. Pelo menos dois resíduos equivocados ficaram para além desse questionamento: o primeiro foi o de reduzir a arte a espelho da

realidade, cópia; o segundo foi o de analisar os conteúdos sociais das obras de acordo com motivo moral ou político, deixando transparecer que aí estava o seu valor.

Em contrapartida, a visão defendida por Candido está na análise da feitura da obra, que é hermética, mas que guarda em seu hermetismo conteúdo social:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso, define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito⁵.

Essa explanação de Candido reforça as relações que a obra tem com o social, a qual não pode ser negada, quando aborda o comunicante, no caso o artista, e o comunicando, no caso o público. É importante perceber, que no caso do autor, não há como passar despercebido das questões que envolvem criador e criatura. Há quem acredite na morte do autor, apontando a literatura como criação puramente coletiva, não levando em conta que o que há na verdade é uma obra criada por um indivíduo a tal ponto identificado a valores e aspirações de seu tempo, que se dissolvem nele, perdendo, assim a idéia de criador unívoco, sem relação com o que o cerca. Para Candido, a obra não nasce nem da iniciativa individual nem de condições sociais. É, pois, a confluência de ambas intimamente ligadas. Forças sociais guiam a produção do artista, mas a obra não deixa de ser veículo das aspirações individuais mais profundas de quem a cria. Assim mais uma vez a dialética desbanca a tentativa

⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010. P. 31.

de *engessar* o pensamento crítico investigativo unilateral. Por isso, a obra depende tanto do artista quanto das condições que determinam sua posição.

Essa discussão acerca do método de análise dialética das obras, a qual funde literatura e história, deve ser vista como uma homogeneização que se compara não a uma mistura de água e óleo, mas de luz e cor, em que se faz necessária, na medida em que os objetos literários delimitados para esse estudo são constantemente vistos, equivocadamente, como panfletos de causas sociais, por tratarem da pobreza em seus enredos. Longe dessa simplificação, a pesquisa buscará no subterrâneo das obras, em meio aos seus alinhaves o conteúdo social, que não pode estar dado na superfície dos textos.

Assim, Vidas Secas, romance lançado por Graciliano Ramos em 1938 já vendeu mais de um milhão e meio de cópias e está, atualmente, na centésima sexta edição. É cobrado, continuamente, por renomadas Universidades brasileiras, como bibliografia obrigatória para vestibular, sendo que é praticamente impossível abrir um manual de literatura brasileira, para o Ensino Médio, que não contemple, em ao menos duas páginas, tal obra. Em 1962, ela recebeu o prêmio da Fundação William Faulkner (EUA) como livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea e já foi publicada em pelo menos dezenove países, entre 1950 e 1998. Em 1963, o diretor Nelson Pereira dos Santos, tomando como base a obra de Graciliano Ramos lançou o filme *Vidas Secas*, sendo a única produção cinematográfica brasileira a ser indicada pelo *British Film Institute* como uma das trezentos e sessenta obras fundamentais de uma cinemateca. A obra cinematográfica recebeu ainda o prêmio do *Festival de Cannes* em 1964 e foi indicado ao Palma de Ouro, sendo considerada por muitos o melhor filme daquele ano.

A Hora da Estrela, o último livro de Clarice Lispector, publicado no mesmo ano de sua morte, em 1977, possui mais treze títulos, os quais se relacionam de alguma forma com a obra. Talvez seja essa novela a produção literária mais popular da escritora, a qual antes de ser lida pelo grande público foi apresentada, também em 1977, por Clarice, ligeiramente, ao jornalista Júlio Lerner na única entrevista televisionada da qual Lispector se permitira participar, sendo publicada, a pedido dela, postumamente, dez meses depois de sua morte. Fala-se com propriedade acerca da popularidade desse livro

apoiando-se em dados divulgados pela *Editora Rocco*, que apesar de não revelar o número de edições da obra, tampouco de vendagem, informa que esse é o livro mais vendido de Clarice, e que é impresso continuamente desde sua primeira publicação e tiragem, jamais saindo de catálogo. De acordo com a assessoria de imprensa da editora em questão, a obra já foi publicada no exterior em mais de quinze países. Assim como *Vidas Secas*, essa também é uma obra presente nos manuais de literatura para o Ensino Médio e foi adaptada para o cinema, em 1985, sob a direção de Suzana Amaral. Homônimo da obra literária, o filme conquistou prêmios nos festivais de Berlim, Havana e Brasília, entre 1985 e 1986.

Essa rápida explanação evidencia que ambos os livros são bem difundidos entre a população escolarizada. O primeiro situa-se no período do romance de 30, época em que a produção literária nordestina passa a ser a literatura por excelência no Brasil, dada a tomada de consciência ideológica por parte dos escritores, principalmente por abrir espaço para o outro: o pobre, o proletário, o negro, entre outros. O segundo é visto por muitos como o único romance social de Clarice Lispector, por sintetizar os males que assolam as desigualdades sociais brasileiras. A difusão e notoriedade dessas obras em meio à população brasileira se dão pelo seu possível conteúdo social, que está na superfície da obras, em seus enredos, lidas pela massa como panfletos de causas sociais, que se encerram em uma primeira leitura aparente, sem solidez literária.

O livro de Graciliano Ramos, tido, por muitos, como um romance essencialmente sobre a seca, narra o episódio de uma família de retirantes em busca de um lugar que lhes ofereça meios de melhorar suas condições de vida. Essa família é composta por Fabiano, homem humilde e trabalhador; Sinhá Vitória, esposa resignada e fiel; o Menino mais novo e o Menino mais velho, crianças inocentes, representantes do anonimato social; além da cachorra Baleia, animal que se humaniza em relação à dura realidade por que passa Fabiano e sua família. Durante um longo percurso por um caminho que parece interminável, as personagens enfrentam atrocidades várias, entre as quais, a fome, a sede e a falta de um lugar onde possam se estabelecer. Depois de andarem muito, os retirantes encontram uma casa que parece abandonada.

Eles se aproximam e entram nela, mas logo chega o dono, para quem Fabiano, depois de oferecer seus préstimos, começa a trabalhar, sendo vítima da seca e da exploração por parte do proprietário das terras. Na fazenda, a família permanece por algum tempo, cuidando do rebanho do proprietário, até, que, desiludida com o aparecimento das arribações deixa a fazenda numa manhã bem cedo, para continuar sua busca, estrada a fora, rumo ao sul do país, na tentativa de um dia encontrar um alento para suas vidas.

A Hora da Estrela registra a trajetória de uma alagoana de dezenove anos no Rio de Janeiro, moradora de um quarto de pensão que divide com mais quatro moças. Seu nome é Macabéa, uma jovem raquítica, feia, solitária e estranha, sendo ainda, uma datilógrafa de quinta categoria. Adora ouvir sua rádio relógio, colecionar anúncios em um álbum e sonha em ser estrela de cinema. No decorrer da história, se enamora por um rapaz, também nordestino, o metalúrgico Olímpico, personagem ambicioso, que apesar de ignorante, demonstra a cobiça em ascender socialmente morando no sul do país e desejando ocupar o cargo de deputado. Esse que ao perceber as impossibilidades de Macabéa, a troca por Glória, amiga de sua ex-namorada, a qual um dia aconselha a nordestina a procurar uma cartomante. Macabéa, ao seguir os conselhos da amiga, deixa a adivinha estarecida por tomar consciência da vida medíocre que levava. A senhora havia prometido a inocente jovem, que pela primeira vez apresenta ter noção de sua insignificante e desastrosa vida, um futuro maravilhoso, o qual incluía o casamento com um estrangeiro rico. Com a promessa de um por vir promissor nos olhos, diante da consciência de vida alienada e não significativa, Macabéa atravessa a rua com sede de viver tudo o que fora revelado, porém, é atropelada e morta por um Mercedes bens, alcançando, apenas com sua morte, o estrelato imaginado por seus mais íntimos pensamentos quando desejava ser estrela de cinema.

Assim, não há como não perceber que esses dois romances se encontram já em suas primeiras camadas de leitura. Como afirma Wilma Arêas, em seu livro *Com a Ponta dos Dedos*, ao declarar que parece que *A Hora da Estrela* começa justamente onde *Vidas Secas* termina, já que Fabiano e sua família, os andarilhos miseráveis nordestinos, migram para o sul em busca de uma vida mais digna, principalmente para as crianças. Macabéa vem

para continuar a penosa trajetória de pessoas que não encontram lugar no mundo regido pelas leis do capital, sejam elas materializadas no campo ou na cidade, por isso é banida pelo seu criador violentamente, representando a família do vaqueiro, que ao chegar do nordeste, não se adéqua.

Não deixa de ser curioso que Clarice comece sua história no momento em que Graciliano, quatro décadas antes em *Vidas Secas*, finalizara a sua, com seus personagens rumo à cidade grande. “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela”, diz o texto, e é isso que Clarice nos mostra com sua retirante alagoana⁶.

Retomando a assertiva da popularidade das obras em questão, é claro que tais livros são continuamente lidos pela população em idade escolar, já que retratam em suas páginas a trajetória desses leitores, se não individualmente, no mínimo coletivamente, pois todos estão ambientados na periferia do capitalismo. No entanto, chama-se necessariamente a atenção para o fato de que essa abordagem é nomeada nessa pesquisa, como uma primeira história, fazendo parte, apenas como superfície, de uma reflexão muito maior e mais profunda, a qual está imersa no ato de representar. Como será desenvolvido a seguir, o que une essencialmente essas obras não é apenas a comovente narração dessas personagens massacradas, mas uma segunda história, que, além disso, conta na forma dos textos, as contradições, impossibilidades e aflições de intelectuais, que em seus dramas, tentam falar desse outro de classe, de difícil acesso. Afirma-se, ainda, a possibilidade de outra história, uma terceira, que aparece quando as obras deixam falar acerca da própria literatura, do fazer literário, ao se autoquestionarem.

É por essas duas últimas possibilidades de se fazer crítica literária, contemplando esses dois objetos, que a pesquisa em questão segue, já que os livros delimitados já foram tão lidos e tão analisados, tanto por leigos, ficando na superfície analítica de enredo, de caráter mais sociológico na busca de uma identificação direta com o real, quanto por críticos, que assimilam a idéia

⁶ ARÊAS, Vilma. Clarice Lispector com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.75.

adotada aqui como norte na crítica de cada obra separadamente analisadas. Por isso, ao abordar esses objetos, afirma-se que dentro dessas histórias tão conhecidas há a história dramática da luta de um intelectual, que ao tentar dar a ver seu outro de classe, deixa mostrar seu desconforto por trabalhar com matéria tão ingrata e indigesta. A literatura também, numa possível visão, questiona a si mesma, seus limites, quando tenta representar tais dramas: o do outro de classe, o do intelectual e o seu próprio.

Assim, a pesquisa que segue, o faz com um primeiro questionamento essencial: Como dar conta do drama do outro de classe sem rosto e sem voz na construção dessas obras? Essa é a questão que deu origem a essa pesquisa e que guia toda a construção da dissertação, a qual se apóia, fundamentalmente, em três colunas de discussão principais, no que se refere à relação do narrador, intelectual, com suas personagens, representando seu outro: a tradição literária brasileira, a culpa da arte que se ramifica em uma má consciência artística, e a representação tríplice, tratando os romances em questão como uma representação do poder da representação, que têm narradores, letrados, que ao tentar representar suas personagens, iletradas, passam longe da postura paternalista de classe, vivendo uma dolorosa relação de impasse com esse que lhe é estranho.

Poderiam Fabiano e Macabéa se representar na literatura se não fosse pela voz do intelectual? Que técnicas tais escritores usaram para deixar falar a voz desse outro por meio do seu próprio discurso de letrado sem dominá-lo, correndo o risco de estereotipá-los, reduzi-los neutralizá-los? A pesquisa tem sua investigação iluminada por todos esses questionamentos, sabendo previamente, que tais obras trazem um fenômeno estético que ocorre quando se nota a invasão de um discurso sobre o outro, no que se refere ao narrador e suas personagens: não é só o intelectual que fala sobre o iletrado, é claro que o inverso também ocorre ainda que seja pelo silêncio.

Em uma análise crítica mais relevante, nessa intuição, vê-se que *Vidas Secas* narra a história circular de uma família de retirantes que, esmagada pelo sistema capitalista, não se adéqua nem ao sertão semi-árido nordestino, nem tampouco à cidade, espaço dominado por forças autoritárias representativas do poder político e da linguagem, código este que os retirantes não dominam bem,

pois se sentem coagidos por ele. A segunda, no caso a produção última de Clarice Lispector, tem como protagonista a moça nordestina, Macabéa, que, ao deixar seu estado quando ainda criança, migra para o Rio de Janeiro. Quando cresce, se vê em meio ao espetáculo da modernidade, ficando sempre à margem, pois representa, para a sociedade que valoriza o ter, aquela que não tem. Assim, tanto Fabiano, personagem escolhido como representante do drama de *Vidas Secas*, nessa análise, quanto Macabéa tratam de uma problemática que está inserida nas questões que relacionam a literatura e a vida social dentro do sistema literário brasileiro: a constante convivência do arcaico com o moderno devido a algumas questões da formação da nação e do próprio sistema literário. São, pois, personagens flutuantes, sem um lugar que os possa acolher, bem como seus narradores que mediam a relação escritor/intelectual – personagem.

Diante da conhecida sistematização da literatura brasileira, feita por Antonio Candido, a qual se iniciou na transição do Arcadismo para o Romantismo no século XIX, guardados os seus estudos sobre as manifestações literárias, a presente análise segue com as discussões que refletem tal teoria no estudo das obras em questão, já que de acordo com o próprio crítico, só após esse sistema ter sido formado, houve condições para a existência de uma tradição literária brasileira, que é passada como uma tocha, de acordo com o tempo, em um processo de acumulação, de acervo literário, que dá a ver o Brasil e, conseqüentemente, dialoga entre si.

Isso é de significativa relevância para o que se propõe nessa ocasião, já que a escolha das obras em questão se deu justamente pelo fato da aproximação que uma tem com a outra. Porém, é importante ressaltar que elas se tocam e ao mesmo tempo se distanciam, quando se observa que ambos os escritores falam de uma mesma coisa, mas de maneira diferente. É preciso, assim que se ressalte a originalidade de cada escritor e de cada obra. Elas dialogam, mas preservam cada uma a síntese do momento em que foram escritas sem deixar de propor a dinamicidade do sistema literário nacional, um universo maior do que o período estanque em que cada uma foi concretizada. Assim, elas se encontram tanto no aspecto temático, que aborda a questão das

personagens e do enredo, quanto da forma, a qual contempla como eixo seus narradores e a própria narrativa, discutindo o fenômeno da representação.

Dessa forma, a dissertação parte da ação, já citada, para a análise do que se propõe. No entanto, pretende caminhar pela superfície da obra e se aprofundar até chegar ao limiar da segunda história, já mencionada, a qual aparece para o leitor diante do silêncio, de tais personagens, que fala, por ser a antítese, na dialética, do signo “palavra”. Tem-se em ambas as obras o discurso literário de um narrador letrado, em linguagem culta, diante do discurso quase nulo das personagens. Essa problemática da palavra desnuda o que já se chamou de outra história anteriormente: *Vidas Secas* não é só um romance sobre a seca que maltrata Fabiano, assim como *A Hora da estrela* não é pura e simplesmente um romance acerca da nordestina pobre que morre ao sair da casa de uma cartomante que havia acabado de “desvendar” seu destino. São ambos romances que contam em suas entrelinhas, nas avenidas do silêncio e da eficácia estética, a história de um narrador que se debate com “o outro”, que procura esse outro e aprende com ele, sem tê-lo como panfleto acabado para a solução da questão nacional que os envolve, a fim de explicar a falsa modernização do país. Os narradores dessas histórias procuraram retratar suas personagens, cada um ao seu estilo, de forma que o silêncio e o mínimo discurso desses contaminem o seu, a fim de concretizar um projeto estético que faz ver uma problemática de classe existente no Brasil, pois falar sozinho acerca delas explanaria apenas o ponto de vista da classe dominante e deixá-las falar por si só, faria com que tais personagens, de classe desprivilegiada, tivessem lugar apenas na literatura, o que causaria um problema de verossimilhança. Os narradores das obras em análise sabem que não podem dar voz às personagens, podem no máximo estetizá-las, pois não há como representá-las a não ser pela falta.

Da mesma forma que o discurso narrativo das obras mostra as personagens para o leitor, o silêncio e o drama vivido por essas mesmas mostram o mal estar de um intelectual que precisa dessas personagens para se auto-representar em seu próprio drama. É, portanto, uma via de mão dupla, pois ao mesmo tempo em que o narrador intelectual representa suas personagens trágicas é também representado por elas de forma não menos

catastrófica e dilacerada, dado o tamanho de seu drama ao tentar lidar com esse outro de difícil acesso e com o problema sistêmico que envolve as classes no Brasil, ao se embrenhar em seu próprio autoquestionamento. Assim, tais narradores, intelectuais, que representam a literatura, um instrumento de dominação, permitem a representação de vozes reprimidas, que estão à margem da sociedade, lidando com uma literatura de dois gumes, a serem também personagens de suas próprias histórias em seu drama, quando questionam sua condição de escritor.

Graciliano Ramos questiona sua condição de intelectual, bem como a literatura, a inserir por meio da voz narrativa a personagem Tomás da Bolandeira, deixando claro que o conhecimento não é capaz de resolver todos os problemas como a ideologia ilustrada insiste em disseminar. Clarice Lispector também o faz ao criar a personagem Rodrigo S.M, o qual apresenta a própria possibilidade de representação do narrador, um intelectual, e sua criatura, o outro estranho, que é Macabéa. Ela nasce dele quando o mesmo encontra no Rio de Janeiro uma nordestina de olhar perdido em meio à cidade grande. Ela entra na mente de Rodrigo e precisa sair. Na narrativa, Rodrigo chega a sentir desconfortos, quando ela, de certa forma, exige nascer. Ele deixa claro desde o início que nem em sua literatura a personagem poderá fugir da catástrofe, pois só ele a ama, necessitando matá-la ao findar da história. Essa condição da obra que problematiza sua própria condição de representar o mundo se encontra nas palavras do crítico Hermenegildo Bastos:

A Hora da Estrela é uma poderosa máquina argumentativa. O significado propriamente literário disso tem sido assinalado há tempo: a obra se autoquestiona, problematiza a representação literária, debate-se contra seus próprios limites⁷.

Ambos os narradores, ao assumirem-se, como mediadores do discurso, que versa sobre o problema enfrentado por suas personagens, com o manuseio das palavras, evidenciando a grandeza delas por meio de seu

⁷ BASTOS, Hermenegildo. *O custo e o preço do desleixo – Trabalho e Produção em A hora da estrela*. In: Cerrados. Brasília: UNB 2002. P. 24.

discurso que é contaminado pelo quase silêncio das mesmas, fazem com que ambas questionem o mundo das palavras, ao tentarem entrar no mundo da linguagem que tanto as amedronta. Fabiano, quando tenta imitar Tomás da Bolandeira, e Macabéa quando questiona Olímpico acerca das palavras difíceis que ouve na rádio-relógio:

Em horas de maluquice Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo⁸.

– Você sabia que na rádio-relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado *Alice no país das maravilhas*, e que também é um matemático? Falaram também em *élgebra*. O que quer dizer *élgebra*? [...] – Nessa rádio, eles dizem essa coisa de cultura [...]. Que quer dizer cultura?⁹.

Tanto o narrador de *Vidas Secas* quanto Rodrigo S.M lidam com fracassos: o fracasso de suas personagens, que mostra a pobreza brasileira, e o seu fracasso, como intelectual, em relação à literatura: a arte que, apesar de fomentar as questões, não resolve, apenas mostra o caminho da não saída para a classe que tenta representar. São narradores que trazem consigo certa culpa causada pela sua condição privilegiada na luta de classes, tendo como único escape o ato de escrever sobre elas. Graciliano o faz sendo um narrador procurador, ou seja, usando seu discurso de letrado para representar o grito de Fabiano, assim como o narrador de Macabéa o faz, guardadas as suas diferenças de estilo: “Simplesmente por existir, a retirante nordestina era uma acusação, e o meio de me defender é escrever sobre ela”¹⁰.

A crítica que se pretende fazer com relação a esses narradores, que representam o intelectual, se baseará no fato de que seus dramas, ao revelarem o seu outro de classe, partem de uma consciência culpada acerca da pobreza, causada pelo inteligente sistema de organização social que o

⁸ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 89 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. P. 22.

⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. P. 50.

¹⁰ LISPECTOR, op. cit., p. 24.

mundo aprofunda no século XX e XXI, ao definir dominador e dominado em sua essência de forças de produção, unindo o olhar artístico e social. É tanto que em nenhuma das duas obras houve saída para esse outro: Fabiano vive em uma vida circular e Macabéa é banida violentamente.

Estudando essa questão da consciência artística, Antonio Candido, ao avaliar o impacto da noção de subdesenvolvimento, pós 1930, para o intelectual brasileiro, nomeia, de acordo com as épocas que tratam tanto da história como da formação literária brasileira, dentro do sistema, tipos tais consciências. Em consonância com suas análises, Graciliano produziu *Vidas Secas* justamente na época da consciência chamada de catastrófica, aquela que deixa aparecer na obra de arte o que a ideologia esconde, não deixando de se apropriar também, previamente, da consciência dilacerada, que se caracteriza por questionar tanto o sistema como a própria literatura, a não encontrar saídas fáceis para a questão de luta de classe no Brasil, trazendo para a obra a dialética local e universal que a consciência anterior, a amena, parecia ter deixado de lado, ao se apegar apenas ao pitoresco nacional. Tais consciências também são objeto de análise da voz narrativa d' *A Hora da Estrela*:

Ora dada esta ligação causal “terra bela”- pátria grande, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto que de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas [...]. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente tornando

a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais.

“Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isso levaria a propor a distinção de uma terceira fase que se poderia chamar de super-realista. Ela corresponde á consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo denaturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” ¹¹.

Assim, para essa pesquisa, não há como discutir a questão da representação do outro, ou seja, da representação que a própria literatura faz tanto das personagens quanto dos narradores intelectuais, ao discutir a questão social e literária do país, que está dentro de um sistema já consolidado, formando um acúmulo de acervo de obras que convergem umas com as outras, sem ter como “pano de fundo” as teorias que envolvem a formação do país, bem como da consciência do escritor, produtor de literatura nacional. Ao analisar tais obras em suas profundezas, a fim de alcançar uma crítica que envolva sua parte *subterrânea*, dando as mãos à *História*, não há como não levar em conta, diante do diálogo das obras, já citado, o fato de que Clarice dialoga com a tradição. Ela não é um fato isolado na literatura brasileira, como muitos insistem em afirmar, mas representa uma continuidade do sistema literário nacional pós 1930. O seu intimismo também pode ser encontrado em Graciliano Ramos, bem como pode ser observada a questão regional em suas obras ao mostrar as questões de classes que permeiam o país. São, portanto, obras locais e universais, característica fundante da literatura nacional, pois ambas abordam questões humanas que abarcam

¹¹ CANDIDO, Antonio. *A Literatura de dois gumes*. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática. 2000, p. 162.

qualquer pessoa de qualquer lugar do mundo, no entanto, jamais se configurariam tais como são se não fossem escritas no Brasil, pois dão a ver seu país de origem com muitas das suas contradições. A obra de Clarice só se legitima por caber dentro do sistema literário, do qual Graciliano também faz parte. Por isso se diz que ambos os escritores, nas obras que vão servir como objeto de análise nessa ocasião, lidam com os impasses que há entre o intelectual e o iletrado, ao invés de apresentar fáceis soluções, não negando as especificidades de cada um, mas usando isso, assumindo-se como o outro, o diferente, para tentar entendê-lo sem dominá-lo. São obras que discutem fundamentalmente a representação tríplice, já apresentada.

Após essa explanação, afirma-se que o grande interesse dessa análise, em resumo, é examinar o modo como tais escritores lidaram com a convenção literária a seu alcance para falar de um assunto áspero, desagradável e delicado. Ao redor desse ponto, vêem-se dois escritores numa discussão sobre o poder das palavras e sobre a dificuldade de abordar aspectos da subjetividade de outra classe.

Para fins didáticos, antecipa-se que o primeiro capítulo dessa dissertação trata de situar os escritores e as obras dentro do sistema literário brasileiro. Assimilando parte da crítica acerca de um e de outro, a fim de comprovar a relação entre os objetos delimitados para essa pesquisa, seguido de um segundo capítulo que trabalhará em caráter mais teórico, abordando questões de consciência e culpa do intelectual, escritor, para desembocar, enfim, na representação tríplice, a qual coloca as obras frente a frente para dialogarem acerca dos dramas das personagens, dos narradores e da própria literatura, em seus limites.

CAPÍTULO I

GRACILIANO RAMOS, CLARICE LISPECTOR E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Mas enfim, reivindicada a diferença, reivindicando o estatuto próprio da Literatura e o da História, isso significa que não haveria, ainda assim, áreas de intersecção?

Ler um texto literário significa tentar perceber, para além de suas minúcias, fatos fortuitos, referências diretas a datas históricas que eventualmente habitam, o principio estrutural que o organiza, e que ele próprio formaliza, e que se encontra na História de determinada sociedade, também esta, a sociedade, vista sob uma ótica histórico-estrutural.

João Hernesto Weber (2009)

CAPÍTULO I

GRACILIANO RAMOS, CLARICE LISPECTOR E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

O que somos é feito do que fomos, de modo que convém aceitar com serenidade o peso negativo das etapas vencidas.

Antonio Candido

O estudo comparativo dessas duas significativas obras da literatura brasileira só é possível, nesse caso, devido a um olhar dialético, o qual permeia a crítica que é feita embasando-se, primordialmente, na relação que a literatura tem com a vida social, em busca de encontrar o elemento histórico internalizado nos *corpus* literários sugeridos. Esse método de argumentação e investigação de caráter engenhoso e dialogado possibilita a visualização analítica de questões que habitam as contradições em uma leitura que se alimenta tanto dos acontecimentos históricos, quanto das técnicas utilizadas pelo escritor, sendo essa última a materialização da primeira, sem a pretensão de tratar a questão social como determinante, mas como componente da questão estética, assim como foi afirmado na introdução deste trabalho.

Partindo do pressuposto de que as obras em questão são produções artísticas, codificadas, e, por isso, passíveis de análise, sendo produzidas por um determinado indivíduo, em suas possibilidades históricas, e em uma época específica, que é sempre ligada a um passado, é de relevância essencial chamar a atenção para o fato de que essas não devem, jamais, serem vistas como objetos soltos, flutuantes em relação ao tempo e ao seu espaço de construção, quando se almeja uma crítica que busque uma totalidade em detrimento de uma análise superficial, recortada e incompleta. No caso dos produtos artísticos em reflexão, livros genuinamente brasileiros, não há como não perceber o Brasil, bem como sua formação e continuidade em seus diversos âmbitos: político, social, cultural, artístico-literário, entre outros,

formalizado, estetizado, reduzido estruturalmente nessa literatura local. Por isso, inicia-se, assim, a discussão, baseando-se em um dos estudos mais importantes e completos que a crítica literária brasileira já teve acesso: a teoria de sistema literário, desenvolvida pelo sociólogo e crítico Antonio Candido, discutida em sua obra por excelência, *A Formação da Literatura Brasileira*, em 1959, que, busca enxergar todo e qualquer texto artístico produzido aqui, dentro de um sistema onde essas se movimentam. Com o auxílio da história do país, desde a sua origem mais remota, o teórico, ao se pautar em um modelo de representação nacional possível, enxerga cada obra e cada escritor como partes de uma corrente, metáfora de sistema, que está sempre ligada a outras para formar o todo que temos. Dessa forma, quando o crítico, em seu método, se aproxima de uma obra para tentar encontrar nela caminhos que o levem à representação da nação, em seus mais diferentes métodos de formulação estética, por meio da mimese, é preciso considerar o lugar tanto da obra quanto do escritor dentro do sistema literário brasileiro, o qual pode ser comparado a uma moldura para a análise, sendo esta a essência tanto da crítica de Candido, quanto dos percussores da sua corrente de pensamento.

Assim, ao estudar tais obras, uma de 1938 e outra de 1977, acredita-se encontrar nessas transfigurações artísticas, por meio de um trabalho de crítica minucioso, que tenta flagrar o escritor em seu ofício, levando em conta tudo o que já foi colocado até aqui, no que se refere à história e a forma, indícios de um Brasil, com uma história que está em constante movimento, das suas origens à época de escritura dos, então, objetos de compreensão analítica, em que um caminha para derramar-se no outro, ao colocar o problema do intelectual com o seu outro de classe, e o da literatura em seu autoquestionamento nos caminhos dos limites da representação. As formas literárias que estão sendo estudadas, nessa ocasião, trazem em suas profundezas, embrenhadas nas escolhas estéticas de cada escritor, uma questão histórica que nos coloca como nação periférica concernente a um capitalismo do qual fizemos parte apenas na constatação de suas falhas, a se pautar na gênese da formação, encarando-as como veículos das contradições que sempre nos envolveram e que sempre saltarão para as linhas dos textos

que, por meio de sua eficácia artística, darão sempre a ver as questões dissonantes que nos constituem e nos constituíram desde o princípio.

A literatura brasileira até atingir o seu amadurecimento crítico-social, em sua forma, visto nos anos posteriores a 1930, ao assumir sua independência na dependência dos padrões universais, caminhando entre o particular e o universal em sua dialética fundante, mediante a uma visão do atraso que beirava a catástrofe, tem uma história que precisa ser recapitulada: a história da sua gênese. Para compreender melhor essa literatura do século XX, é preciso conhecer o que veio antes, pois o que a antecedeu é também parte da sua constituição.

Para isso, entendamos os aspectos da formação. A constituição desse todo que temos hoje começou entre o final do século XVIII e o início do século XIX, com a formação do sistema literário nacional e se consolidou apenas na segunda metade desse mesmo século, com o surgimento de Machado de Assis, tido, por isso mesmo, como o divisor de águas da literatura nacional. No entanto, é necessário ressaltar que a idéia de explorar a formação da literatura brasileira, nessa ocasião, é muito menos com o intuito de contar a história de como essa literatura se formou pura e simplesmente, do que de perceber como ela se formou, em relação a sua forma, diante das contradições históricas sofridas pelo Brasil. Perceberemos, a seguir, que a literatura, em seu decorrer, é feita de determinada forma porque apenas essa foi possível socialmente, sendo esse ponto o histórico internalizado na forma estética que nos interessa.

Desse modo a literatura brasileira deve ser pensada como uma “síntese de tendências universalistas e particularistas” que caminham dialeticamente por toda a produção literária nacional, embora pareça dominar o universalismo no neoclassicismo e o particularismo no Romantismo, como afirma Antonio Candido. Dada a informação de que o Brasil foi descoberto no início do século XVI, alguns pregam o constante equívoco de que a literatura tenha se configurado logo após o descobrimento do país. Apesar das controvérsias, Candido não considera os textos produzidos nos primeiros dois séculos da história do Brasil, como componentes do sistema literário nacional, já que nessa época não havia nas *terras tupiniquins* a possibilidade de existência dos três elementos fundamentais para a construção dessa sistematização: escritor,

obra e público. O que havia aqui eram textos, em primeiro plano, de informação e de catequização do índio, e depois algumas produções barrocas que por um longo período de tempo permaneceram às sombras, engavetadas, sem participar de uma tradição literária, por em nada influenciar outros escritores. Essa ideia deve ser confirmada quando pensamos que a tradição literária faz o papel de coluna sustentadora do sistema literário, sendo sua essência, por ser uma continuidade ininterrupta de obras e autores, tendo possibilidade de acontecer no Brasil, apenas sob a ponte, em 1750, que une o Arcadismo e o Romantismo: época em que o escritor se integra no sistema e dá início à tradição, transmitindo uma espécie de tocha no decorrer do tempo, em que uma obra já tem condições de influir na elaboração de outras (herança, acervo, tradição):

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre um elemento decisivo: a formação da continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição no sentido completo do termo, isto é transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura como fenômeno da civilização¹².

Apesar do fenômeno da tradição ter começado há praticamente dois séculos antes da publicação dos livros em análise, volta-se a afirmar que a crítica comparativa, desenvolvida mais detalhadamente nas próximas páginas desse trabalho, só é possível porque a comparação entre as obras se nutre das influências possibilitadas pela noção de tradição e de sistema literário: *A Hora da Estrela* traz tanto em sua forma quanto em seu temário, questões que *Vidas Secas* já havia problematizado, já que a literatura é um todo orgânico que

¹² CANDIDO, Antonio. Introdução. In: *Formação da Literatura Brasileira: Ouro Sobre Azul*, 2006. p. 27.

apreende a realidade brasileira possuidora de uma gênese que sempre deve ser considerada. Porém, apesar desse parêntese necessário, voltemos à questão da gênese: a literatura nacional, inicialmente se configurando na ponte, citada, que está entre o Neoclassicismo e o Romantismo brasileiros, vem com uma característica fundante que está absolutamente atrelada à dialética local e universal, se formando, essencialmente como empenhada.

Até o início do século XIX, o que tínhamos no Brasil como referência, em relação à produção literária, era uma literatura comum, que unia a portuguesa e a brasileira. Porém, nas produções árcades começa-se a perceber o sutil desejo de se ter uma literatura brasileira. Nessa época, apesar do sistema ainda não ter se configurado, afirma-se que tínhamos uma literatura que apesar de começar a inserir em seu temático ideais nacionais, como o índio, por exemplo, não se desvinculava do universalismo que trazia a convenção estética. No entanto, no Romantismo, marco da formação sistêmica, já se identifica um forte desejo de se construir uma literatura nacional, em uma equivocada tentativa de ruptura com a literatura europeia, que se relaciona com a nossa literatura em um grau essencial de constituição, sendo, portanto indispensável.

Assim, nasce e concretiza-se o desejo da construção de uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus árcades. Essa literatura romântica, de empenho, pode ainda ser vista como a atividade literária que é parte do esforço de construção de país livre. Nesse momento havia a necessidade, o objetivo, de se *levantar a bandeira* do nativismo, o que foi concretizado comprometendo a estética dos textos por renunciar à imaginação para se apegar à retratação real pura, esquecendo-se, por vezes que a nossa literatura é ramo da portuguesa. Assim vê-se, portanto, que não há como a literatura nacional negar sua origem e caminhar unilateralmente pelo nacional, sem admitir o universal originário.

Acerca desse assunto, Antonio Candido em um maduro discurso que toca a literatura brasileira em sua construção, analisa essa relação que une os opostos que se completam na esteira que viabiliza a questão dialética local e universal, como nossa contradição fundante, para explicar a literatura nacional. Para ele, a nossa literatura não nasce da junção étnico-cultural das três raças

formadoras do povo brasileiro, mas de uma imposição da literatura portuguesa, que teve que se adaptar, apesar de sua violência, transformando-se, assim, em algo novo: essa é a essência da literatura do Brasil.

Ao ser instrumento do colonizador, em forma de imposição e apagamento da cultura indígena e africana, a literatura trazida pelas mãos dos portugueses passa a ser produzida pelas elites nacionais, as quais transfiguram o país em um paraíso de hipérbole paradisíaca. Sendo instrumento dessa classe dominante, que imediatamente passa a enxergar na literatura a possibilidade de resposta para uma necessidade de criação de um passado, em que é trazido, como projeto burguês ideológico, o índio vem para matar a sede de nacionalidade do período: esse que só foi possível porque já havia sido banido socialmente. O índio torna-se, pois, o nosso particular em meio a uma imagem de que tudo, em um passe de mágica, havia se tornado absolutamente nacional, possibilitando, assim, a construção da tão almejada identidade genuinamente brasileira, tendo a literatura como veículo dessa ideologia:

Quanto ao Brasil estas observações são necessárias, apesar de óbvias, porque a nossa crítica naturalista, prolongando sugestões românticas, transmitiu por vezes a ideia enganadora de que a literatura foi aqui produto do encontro de três tradições culturais: a do português, a do índio e a do africano. Ora, as influências dos dois últimos grupos só se exerceram (e aí intensamente) no plano folclórico; na literatura escrita atuaram de maneira remota, na medida em que influíram na transformação da sensibilidade portuguesa, favorecendo um modo de ser que, por sua vez, foi influir na criação literária. Portanto, o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo. Levando a questão às últimas conseqüências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos

seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador¹³.

Nessa perspectiva, surgem duas perguntas cruciais: os românticos devem realmente ser reconhecidos como capazes de expressar fidedignamente o nacional? O Classicismo deve ser visto apenas como uma forma de expressão do colonizador? O que se percebe é que não era possível, como os românticos queriam, construir uma literatura autônoma dadas as condições coloniais que desenhavam a *essência espiritual* do Brasil, tendo como herança a verdade de que a nacionalidade brasileira é profundamente marcada pela imposição cultural. Seguindo com o raciocínio das questões colocadas, vê-se nitidamente que os padrões clássicos foram, antes de qualquer coisa, fundamentais para desenvolver a intelectualidade do Brasil: foi, na verdade, uma forma de o país se integrar à literatura ocidental, impedindo que a produção artística das letras nacionais fosse absorvida pelo folclore. Pensando ainda nessas questões cruciais, vê-se que se a literatura brasileira é realmente resultado da contradição essencial que une o local e o universal.

O neoclassicismo, ao ser uma literatura importada é modificada para se adequar ao novo mundo, não pode ser apenas uma expressão universal, assim como o Romantismo jamais conseguiria seu êxito caminhando apenas na via da cor local. O primeiro insere em muitos de seus textos temas nacionais, referentes ao índio, bem como críticas de cunho político ao sistema da colonização. As *Cartas Chilenas*, escritas por Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo, expõem com veemência a corrupção no que toca a administração política e os abusos do poder; enquanto que o segundo tenta, de forma significativa, porém frustrada, copiar a forma do romance europeu, como afirma Candido ao analisar o romance *Senhora* de José de Alencar. Isso prova que a literatura, em sua raiz fixada à história da formação do país, segue seus

¹³ CANDIDO, Antonio. A Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. 5. ed., Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 199.

próprios caminhos, independente de projetos que almejam prendê-la à amarras ideológicas, pensamento que corrobora a reflexão de Antonio Candido: “justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras”¹⁴.

Por isso, atenta-se para o fato de que quando a literatura brasileira começa a se efetivar de fato, surge, imediatamente, tanto a formação da consciência nacional, quanto a dialética do geral e do particular: artéria vital de sua gênese, a qual se torna eixo para reconhecer as nossas contradições fundantes, em que se têm escritores que usam da forma universal para expressar o local, sendo que aos poucos, quem não tinha voz vai aparecendo na literatura pela voz da classe dominante sem, no entanto, se deixar dominar por completo: mesmo integrando o projeto da colonização, inicialmente, como arma de uma violenta imposição, a literatura voltou-se contra a hegemonia, no Arcadismo; e passando para as mãos da nova classe dominante dos paíes, torna-se novamente contra hegemônica ao problematizar as questões que envolvem o dominado. Esse é um dos pontos fundamentais dessa pesquisa, que seguirá com o objetivo de investigar essa questão nas obras em análise como percussoras dessa marca contraditória inapagável da literatura nacional:

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambigüidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão¹⁵.

Nessa perspectiva, não há como não ressaltar que o índio, protagonista da formação da pretensa identidade nacional, defendida pelo projeto burguês da classe dominante, ofuscou a realidade miserável da questão do trabalho no Brasil, nessa tentativa imatura e frustrada de apagamento do verdadeiro passado do paíes com o intuito de colocar nesse uma roupagem que não lhe

¹⁴ CANDIDO, op. cit., 2006, p. 202.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 215.

cabia. Dessa maneira, de forma contraditória e peculiar, a literatura vai se consolidando no Brasil no momento em que essa contradição altamente significativa vem à tona com Machado de Assis, já que ele entende que a identidade do Brasil é constituída essencialmente do geral e do particular: do local e do universal, da classe dominante e da classe dominada.

O sistema literário, então, passa pela história com suas produções pitorescas, no entanto, ainda no século XIX, na segunda metade, houve uma ruptura de ideias, pois surge no cenário literário o escritor, que foi um grande leitor dessas obras românticas e que por isso mesmo começou a escrever uma literatura bem diferente daquela que havia lido. Esse que foi o responsável pela consolidação do sistema literário brasileiro colocando a literatura do Brasil no patamar da literatura-mundo: Machado de Assis. Um escritor de grande qualidade estética que só foi possível no Brasil devido ao sistema que o recebera e que o alimentara, não sendo um gênio deslocado que surgiu do acaso, ao tratar exclusivamente de temas universais, como alguns insistem em afirmar.

Machado de Assis é colocado pela crítica hoje como um divisor de águas da literatura nacional por perceber que essa idéia de nação que os românticos haviam proposto era impossível. Assim, ele não quis rotular sua obra como panfleto de nacionalismo ufanista, mas, a partir de sua segunda fase, principalmente, representar mimeticamente a sociedade de sua época por meio de um trabalho estético de grande originalidade e relevância literária. Ele fez isso assumindo a dialética local e universal citada anteriormente e negada pelos seus antecessores. Como exemplo da concretização dessa atitude, cita-se o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que discute a sociedade por meio da voz da classe dominante, Brás Cubas, e não mais do povo. O que houve na verdade, foi a formalização estética do problema nacional no inconsciente do texto. Machado fez o que os românticos e os árcades, de certa forma, não fizeram, pois os primeiros carregavam na cor local, deixando escapar o nível estético, e os últimos viviam ainda sem condições de constituição do sistema literário.

Como prova de que Machado de Assis realmente representou a sociedade de sua época, ironicamente e esteticamente, há de se ressaltar a

presença dos seus narradores, que em sua maioria não precisavam trabalhar, pois eram sustentados pelo capitalismo escravagista que elege uma minúscula parte da sociedade para viver bem, materialmente, em detrimento da grande massa. Essa questão da crítica ao capitalismo é uma das formas de se colocar esse autor como um artista da literatura universal, pois suas obras falam do nacional que está dentro desse universal – no caso o capitalismo que universaliza a sua política. Reafirmando essa teoria vê-se a seguinte colocação do crítico *Hermenegildo Bastos* comentando a teoria de Roberto Schwarz acerca do papel de Machado de Assis na consolidação da literatura brasileira:

O que Machado de Assis fez foi identificar a barbárie e isso não deixa de ser um ato de civilização.

E se naufragou o projeto de construção de uma sociedade independente, livre e soberana (que é o projeto da literatura empenhada), esse naufrágio não é só brasileiro, mas mundial. A nossa experiência não é apenas nossa, como parece nos ensinar aquele tal Brás Cubas¹⁶.

Na verdade, Machado de Assis revelou em suas obras um país que adotava um liberalismo deformado como primeira ideia, já que o Brasil importava e implantava ideais europeus que não lhe convinham, acabando por se adaptar de um jeito singular no país. Isso porque o Brasil importou um modelo de capitalismo incompatível com a sua realidade econômica e política que não lhe cabia, pois esse se configurou nessas terras em meio ao horror do trabalho escravo e à lógica do favor. Como fazer um sistema capitalista em um país escravocrata, sem as relações de trabalho típicas de uma sociedade burguesa? Como se comportariam os homens livres diante de tantas mudanças? O que se nota nas obras desse escritor é que ele foi um mestre nessas representações, em que o universal se realiza na medida em que o regional, periferia, se dá conta de sua ligação com algo maior, com uma organização mundializada nos liames do capital.

¹⁶ BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. In: *Cerrados*. Brasília, UnB, n. 21, ano 15, 2006.

Olhar a literatura brasileira em sua constituição é perceber que no Brasil só começa a haver literatura quando se tem uma classe dominante. É altamente perceptível que a nossa literatura é uma literatura de classe privilegiada econômica e socialmente, que apesar de tudo, por vezes, contraditoriamente, vai contra si mesma, ao deixar escapar, mesmo que inconscientemente as classes desprivilegiadas, já que não há possibilidades de representação, pelo menos em nosso caso, sem levar em conta os dominados. Assim, chega-se ao complexo modelo de representação nacional trazendo todas essas questões, as quais estão dialeticamente entrelaçadas ao local e ao universal, à classe dominante e à classe dominada, ao centro e à periferia capitalistas. Nos dilemas da arte de representar estão Graciliano Ramos em sua obra *Vidas Secas* e Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*. Como essas questões, em acúmulo, dentro do orgânico sistema literário brasileiro, apareceram nessas obras? Esse é realmente o fio condutor da pesquisa, a pergunta fundamental que deverá ser problematizada no decorrer dessa dissertação. Até o momento segue-se ainda com questões que tocam a moldura crítica proposta.

1.1 Graciliano Ramos entre a tomada de consciência ideológica dos anos 30 e o regionalismo brasileiro

Não são poucos os críticos que vêem nos anos 30 a culminância do amadurecimento intelectual e artístico brasileiros, dadas as condições históricas do momento, as quais serão colocadas a seguir. É claro que diante da efervescência da consciência ideológica política, a literatura passa a se desenvolver de modo peculiar: é nessa forma singular de representação do Brasil, dentro de sua dialética de gênese, que toca o local e o universal, que está a literatura de Graciliano Ramos, a qual capta o mundo e o apreende dentro de si, em sua forma engenhosamente trabalhada pelo artista, a realidade nacional. É, pois nos chamados anos 30 que a literatura pode ser vista com mais autenticidade e autonomia: uma produção artístico-literária verdadeiramente nacional, que lembra, de perto o que Machado de Assis

chamou, em um dos seus mais conhecidos ensaios, *O Instinto de Nacionalidade*, de sentimento íntimo de país, propiciada por um momento em que o Brasil havia conquistado, realmente, a capacidade de se enxergar criticamente, em uma consciência ideológica constituída pela catástrofe, a se ver como parte periférica de um todo governado pelo projeto capitalista.

Porém, faz-se aqui uma pausa necessária: já que se chegou até aqui na tentativa de explanar e acompanhar os desenhos da formação da literatura nacional, não seria justo, antes de chegarmos aos anos 30, que tanto nos interessam, passar despercebidos das produções literárias, precursoras, possíveis, que delinearam os anos finais do séc. XIX e os iniciais do séc. XX. De acordo com Nelson Werneck Sodré, em um breve comentário acerca da história do referido período:

O Brasil do início de século XX reflete a crise dos fins do século XIX, que culminou com a Abolição e com a República. A mudança do regime de trabalho – de que o ato de 13 de Maio foi apenas a sanção final – representou, realmente, um dos aspectos mais profundos da referida crise. Considerando que a escravidão existiu aqui quatro séculos e moldou seriamente a cultura brasileira, a sua liquidação foi um dos processos mais complexos da nossa história, representou abalo que afetou todas as formas como aquela cultura se manifestava. A mudança de regime político, por outro lado, ligada à mudança no regime de trabalho, peças da mesma crise, importou em manifestação evidente de repúdio à centralização, permitindo às oligarquias provinciais, sob a égide da federação, liberdade na preservação de seus privilégios. Economia estruturada à base da agricultura extensiva de exportação – atenuada apenas por incipiente agricultura de subsistência -, o país assemelhava-se a um arquipélago em que as áreas produtoras destoavam muito uma das outras e o seu isolamento era frisado na precariedade das comunicações, fazendo com que,

às vezes, essas distâncias no espaço se agravassem com a distância no tempo, pelo desenvolvimento desigual¹⁷.

A breve explanação desses momentos que tocam os dois referidos séculos é de fundamental importância para a compreensão da *estrutura Brasil* em suas contradições, e para seguir o raciocínio que nos leva até os históricos anos 30, e posteriormente, como destaque dessa pesquisa, a década de 70, momentos em que as obras em questão foram escritas, ao se apresentarem não como retrato da realidade histórica das épocas citadas, mas como dois objetos artístico-literários que *enformam* contradições nacionais de séculos de história, apesar de não ser a análise histórica nosso fim.

O Brasil se torna independente, após três séculos de colonialismo, passa por dois reinados portugueses, muda completamente sua forma econômica, ao abolir a escravatura e importar trabalhadores imigrantes assalariados, e proclama a primeira república, que vai de 1889 a 1930. Entre crises nos dois períodos de monarquia, o Brasil, um país até então escravocrata e de economia fundamentalmente agrícola, passa por mudanças muito grandes ao começar a desenvolver uma base industrial e a expandir-se para o interior, ao substituir a mão de obra escrava pela de imigrantes europeus assalariados, para caber na nova ordem mundial, ainda que tardiamente, salvo o adendo de que por pressão da oligarquia, sabe-se que o trabalho escravo permaneceu no país até meados de 1888, quando foi legitimada a ilegalidade desse ato com a Lei Áurea. Mais tarde, a república é proclamada, após aparecerem diversos movimentos a favor dessa nova forma de organização política. O curioso é que essa proclamação não ocorreu por uma vontade popular, já que o povo assistiu ao golpe militar que derrubara a monarquia passivamente. Foi na verdade, uma vitória da elite agrária, que estava insatisfeita com a abolição da escravatura sem uma indenização pelos prejuízos sofridos, bem como por causa das interferências do imperador em assuntos da igreja. Dessa forma, a elite vai se desenhando, como classe dominante no Brasil.

¹⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999. P. 9.

Assim nasce a república velha no país, em 15 de novembro de 1889: um período ditatorial de grandes conflitos internos. Conhecido como democracia constitucional, a partir de 1894, a presidência alternou entre os estados dominantes da época, São Paulo e Minas Gerais. O primeiro estado liderava a produção de café e o segundo a de leite, por isso essa política foi nomeada de política do café com leite. Tal regime político termina em 1930 com a revolução de 30, liderada por Getúlio Vargas, até que novas eleições fossem convocadas.

Na literatura, a produção segue traçando e consolidando a fisionomia do sistema literário brasileiro. A circulação do livro nessa época era absolutamente precária. Os autores de maior destaque mandavam editar seus livros no exterior, dada a falta de editoras e a estreiteza do mercado. Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Lima Barreto, por exemplo, tiveram que se valer desse recurso. Outra questão relevante, em relação a isso, é a necessidade de utilizar a imprensa nacional como veículo literário, já que não era possível um mercado editorial no Brasil. Por isso literatura e jornalismo confundiam-se diariamente: vê-se o caso dos folhetins, por exemplo. Essa fase de escritores foi nomeada por Sodré como a geração da Academia, que enriqueceu profundamente o sistema literário nacional.

A geração da Academia é apontada como a reunião de um grupo de escritores, que fundou a Academia Brasileira de Letras, e que foi, de fato, a geração mais importante das letras nacionais, antes da geração de 30. Deixou uma grande contribuição no campo da literatura, sendo, sem dúvida, uma época enriquecida por contradições, já que esboçavam os traços do que seria uma literatura brasileira autônoma. Foi esta geração, já integrada ao sistema literário, que produziu um Machado de Assis, elevando a produção literária do Brasil ao plano da universalidade. Sem falar em Euclides da Cunha, bem como Raul Pompéia, em sua significativa obra *O Ateneu*. Foi ainda nessa geração rica de produções, que traziam em si as grandes contradições nacionais, que se originam de sua dialética de gênese, que nasce a crítica literária brasileira com José Veríssimo, Araripe Júnior e Silvio Romero. Não há como não citar esse período da nossa história literária, pois é nessa ocasião que se inicia a rigor, segundo Sodré, a literatura nacional do país.

Acerca da fase posterior a essa importante geração e anterior ao Modernismo, Alfredo Bosi ressalta:

Creio que se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos de 22) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural.

O grosso na literatura anterior à semana foi, como é sabido, pouco inovador. As obras pontilhadas pela crítica de “neos” – neoparnasianas, neosimbolistas, neo-românticas – traíam o marcar passo da cultura brasileira em pleno século da revolução industrial. [...] Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo social de Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando antes dos modernistas as tensões que sofria a vida nacional¹⁸.

Foi na tentativa de romper de vez essas águas estagnadas, que compunham parte do período citado, que aparece a semana de arte moderna de 22, movimento em caráter de revolução artística que impulsionou o Modernismo no país:

O Modernismo foi de fato, um movimento amplo, sem donos, renovador em todos os sentidos, que se estendeu da forma ao conteúdo, e que por muitos motivos, definiu uma fase nova nas letras brasileiras. Nos seus inícios, esse movimento enfatizou as mudanças formais, para estabelecer bem as diferenças. Pôs abaixo o prestígio dos sonetos, da métrica, da eloquência na poesia, escrava da retórica e, por conseguinte, vazia. Na prosa, desapareceu o gosto pelo vocabulário sonoro, pelos jogos de efeito, pelo estilo complicado. A simplicidade começou a ganhar terreno impondo-se como medida de valor. No

¹⁸ BOSI, Alfredo. *A História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix, 1994. p. 306-307.

conteúdo, que em seguida coroa a rebelião formal, se destaca o teor nacional das criações. Começa a declinar o gosto pelo ornamental e superficial. Tudo isso é assinalado, de imediato, pela sequência de autores e de obras que demonstram a existência de uma nova escala de valores, subordinada, essencialmente, á busca de uma literatura autêntica, nacional. Em resumo, de tudo o que Machado de Assis havia definido, muitos anos antes, em seu breve e magistral ensaio “Instinto de Nacionalidade”. Esse instinto, de fato, é o que vai caracterizar a literatura que se foi elaborando em nosso país, definindo sua autonomia¹⁹.

Essa citação do crítico Nelson Werneck Sodré corrobora especialmente com a visão adotada como o pilar crítico dessa dissertação, quando aponta Machado de Assis, que está dentro do sistema literário nacional, consolidando-o, inclusive, como o precursor de uma literatura autêntica nacional, que só atingiria seu sentimento íntimo de país caso se reconhecesse na sua dialética de gênese: local e universal, ou seja, só seria realmente nacional se aceitasse sua independência em sua própria dependência. O desenvolvimento dessa ideia só foi possível, assim como esse escritor fundamental para a nossa literatura, por causa do sistema literário, que produziu um Machado de Assis, que ao conhecer a frágil nacionalidade romântica, a qual carrega na cor local com o intuito de se emancipar, rompe com ela, dando a ver, na forma do seu texto, um nacionalismo mais maduro, que, certamente, colaborou para a grande literatura de 30, e para os altos vãos que ela alça após esse período. Por isso, não é forçado afirmar, que do ponto de vista crítico literário, abordado nesse sentido, que as obras em análise são, de certa forma, partes desse todo. Assim cabe o seguinte questionamento: como essa noção de sistema, bem como todo esse acúmulo se reduziram estruturalmente nos objetos de análise sugeridos? Que artifícios os escritores, em questão, utilizaram para deixar o leitor perceber as contradições da literatura nacional, bem como a história de luta de classes no Brasil, no momento de representar? O que os dois objetos

¹⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999. p. 67-68.

dessa pesquisa têm em comum? De que maneira foi possível tratar esse fato comum nas infinitas possibilidades artísticas de representação?

Entendamos, pois, antes de abordar as formas dos textos em análise, nesse primeiro capítulo, que é originalmente introdutório, os caminhos do sistema literário, que abarcam o período de produção pertencente às tais obras. Sem deixar de comentar o lugar ocupado por seus escritores dentro desse sistema, em seus estilos de trabalho na passagem do regionalismo ao super-regionalismo, e da consciência catastrófica do atraso nacional para a dilacerada: fases, essas, propostas por Antonio Candido. Assim, entendamos os anos 30, período de grande amadurecimento artístico, em que se situa Graciliano Ramos e sua respeitada obra.

O sistema literário brasileiro segue sob a esteira da história, sem ser uma correspondência direta e causal das questões sociais, mas solidificando e imortalizando as grandes questões humanas em suas contradições. Tal sistema é composto de muitos artistas com suas respectivas obras, em caráter de acúmulo. No entanto, apesar do sistema abarcar tudo, sabe-se que não é a todo o momento que surgem grandes escritores, os quais se caracterizam como grandes não por sua genialidade, mas por serem capazes de trabalhar com a linguagem, com tal requinte, a ponto de deixar ver a história por meio da forma do seu trabalho, no caso o texto literário. Isso não menospreza, de forma, alguma um dado grupo em detrimento do outro, já que como se afirmou, anteriormente, o surgimento de Machado de Assis se deu pela existência de seus antecessores e contemporâneos. O que há, na verdade, é um sentido qualitativo de produção artístico-literária dotada de habilidade estética ao formalizar a ponto de se deixar perceber o que normalmente a ideologia insiste em ocultar.

Muitos escritores acabam por ser apenas contadores de histórias ao se perderem em suas ferramentas técnicas. Os anos 30, apesar de ser uma época caracterizada por grande efervescência artística, cultural e política no Brasil, possui escritores que valorizam mais as questões temáticas, perdendo qualidade artística, enquanto que por outro lado, se têm artistas verdadeiramente escritores, que manuseiam as palavras de forma magistral. Graciliano Ramos integra, segundo diversos críticos, esse segundo grupo.

Porém, antes de abordar o escritor, bem como sua inserção no sistema literário nacional, usa-se de empréstimo, a esteira do tempo, que pode auxiliar na compreensão da literatura produzida na época em questão: a história do Brasil na quarta década do século XX.

Em 1930, o país muda radicalmente de fisionomia devido à grande crise do capital em 1929. A base da economia nacional, a agricultura, entra em declínio juntamente com a classe dominante *que fazia e acontecia* por nunca se confrontar com o povo: era o fim da república oligárquica, bem como da agricultura cafeeira como prioridade econômica. De acordo com Sodré, essa decadência não ocorreu de repente, mas já sinalizava sua fragilidade desde a década de 20:

O Tenentismo, manifestação típica da insatisfação – ou da revolta – da classe média, constituiria evidente sinal de alarme, advertindo que a dominação dos donos do país era suportada com graves ressentimentos e que os problemas fundamentais da nação exigiam não apenas simples mudanças de fachada mas uma solução. Os anos que transcorrem entre 1922 e 1929 presenciam, com efeito, os preparativos daquilo que vinha sendo adiado, praticamente desde o começo do século. Mas a crise de 1929 foi, sem dúvida, o que provocou os acontecimentos que acabaram por derrubar o regime oligárquico vigente²⁰.

A desigualdade social no país era nítida nos anos de 1920, nos quais as mudanças no Brasil seguiam em ritmo lento. Depois de 1929, as mudanças passaram por uma aceleração a ser vista por todos e a nação se preparava para entrar em uma nova fase histórica sem a velha dominação oligárquica no poder oficialmente. Com o governo provisório de Getúlio Vargas em 1930, ocorria pela primeira vez, na história do país, um movimento nacional em que se colocou em julgamento o poder nacional de forma pioneira. O país passa por uma fase tormentosa até 1935, mas, contraditoriamente, rica em que por

²⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999. p. 69-70.

causa da relativa liberdade viam-se os problemas sendo debatidos e discutidos calorosamente. O que não durou muito, já que a violência e a repressão militar foram acionadas pelas forças conservadoras ao se sentirem ameaçadas: essa dominação que jamais admite ter seus dogmas já consagrados questionados. Com a intentona comunista de 1935²¹, todos os resíduos de liberdade desapareceram. Getúlio Vargas, de presidente eleito passa a ditador e decreta o Estado Novo²² no Brasil, renunciando forçadamente em 1945.

No que diz respeito à cultura e, conseqüentemente, à literatura, sabe-se que essa época foi de grande efervescência e de nítida tomada de consciência ideológica e artística inegáveis. Não se pode dizer que toda essa ideologia e engajamento político ocorreram por causa da revolução de 1930, mas não há como negar que esse fato foi um catalisador e um eixo que conduziu muito do que foi feito no período. Pode-se falar em um antes e um depois de 1930: isso porque foi um movimento de unificação cultural da nação que passa a não ser mais uma questão apenas de regiões. Os acontecimentos de 1930 solidificam e normalizam as aspirações de 1920, antes vistas como atos isolados. Na verdade, a era de 1930 é a maturidade dessas aspirações, na qual não há mais a necessidade de escandalizar os meios culturais, de chamar a atenção para o que se queria. No entanto, pondera-se que apesar dessa efervescência, não se pode falar em uma coletivização da cultura artística e intelectual, já que essa sempre foi restrita a grupos muitos pequenos, mas não há como não dizer que houve uma ampliação e um alargamento dentro do âmbito existente.

Isso ocorreu na educação pública, na vida artística e literária, nos estudos históricos e sociais, nos meios de difusão cultural (o rádio e o livro), sendo de um lado o intelectual e o artista e do outro a sociedade e o Estado, devido às novas condições sociais. Houve uma grande tomada de consciência

²¹ A intentona comunista de 1935 se caracterizou como uma espécie de rebelião contra o governo de Getúlio Vargas. Seu intuito era derrubar o governo pregando ideais fortemente inclinados ao comunismo. Foi liderado e organizado por militares em 1935, mas foi rapidamente combatida pela força nacional principalmente por não ter alcançado o apoio popular que idealizara. Seu principal líder foi o conhecido Luís Carlos Prestes que ficou preso e incomunicável por oito anos. Após o movimento que deve ser lembrado como uma articulação revolucionária de esquerda, Graciliano Ramos também é preso sob acusações de práticas de atividades subversivas.

²² O Estado Novo é o nome do período em que Getúlio Vargas governou o Brasil, entre 1937 a 1945, dentro do projeto político de uma ditadura, que se justificou, caricaturalmente, com grande apoio popular, por combater uma possível tomada comunista do país.

ideológica por parte dos artistas e intelectuais (consciência catastrófica do atraso nacional), e isso apareceu na obra, *desenhando o espírito da época*: momento de engajamento político, religioso e social no campo da cultura.

Foi um momento significativo para o ensino, já que propiciou a expansão das reformas no ramo por todo o país. Reforma que buscava formar mais o cidadão que o fiel, despertando o descontentamento da igreja católica. Foi criado o Ministério da Educação e Saúde. Os ideais dos educadores da época de 30 eram pautados na visão de formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes, por meio de um ensino no mínimo elementar, e esforçaram-se para elevar as carreiras em nível superior para as elites dominantes. Houve o aumento das escolas médias, a criação das universidades (USP – 1934), que democratizou o Ensino Superior, difundindo as ciências sociais e humanas, levando o espírito crítico a domínios onde reinavam a tradição e o dogmatismo.

O que antes era excepcional em 1920, algo que feria os hábitos estabelecidos, passou a ser em 1930, normal. O Modernismo já não era uma bandeira que devia ser levantada, mas um movimento solidificado, tranqüilo e maduro. Na literatura de 1930, encontram-se traços da de 1920, tais como o enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica, purismo gramatical, que tinha como modelo a literatura portuguesa, feita para estrangeiro ver, aceitação das inovações formais e temáticas, alargamento das literaturas regionais à escala nacional; da polarização ideológica.

A literatura moderna conquista uma grande liberdade temática e formal que abarcava tanto a concepção antioratória da obra quanto a forma clássica e seca de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado. A liberdade modernista assegura isso. As literaturas regionais se estenderam, sendo uma modalidade expressa da literatura nacional, como se fossem coextensivas à própria literatura brasileira, como é o caso da literatura do Nordeste, a qual despertou no brasileiro uma consciência grande acerca de suas regiões. Caso que aconteceu também com a literatura gaúcha, que era, antes, fechada em si. A partir dessa época, o país pôde se enxergar verdadeiramente – houve a interpenetração literária em todo o Brasil, onde as regiões, apesar de diversificadas, se tornaram solidárias diante dos olhos do leitor.

Por causa da revolução de 1930, a literatura brasileira passou a conviver intimamente com as ideologias políticas e religiosas. Não era difícil perceber quem eram os artistas e intelectuais de direita ou de esquerda, mesmo os que não tinham uma ideologia explícita deixavam aparecer na obra preocupações sociais e religiosas. Deus passou a estar na moda. Enquanto o catolicismo direcionava o pensamento para as ideologias de direita, havia simetricamente um grande interesse pela esquerda, em que passou a haver muito interessados, devido tanto ao golpe de 1937 quanto pelo que havia ocorrido com a União Soviética, por obras que discutissem tais ideologias: vários livros nacionais e estrangeiros passaram a discutir marxismo, anarquismo e movimento operário. As lutas sociais passam a fazer parte das reflexões da época.

Reitera-se que a razão principal do golpe de 1937 foi o caráter autoritário da sociedade brasileira, com a conseqüente fragilidade das instituições democráticas. Em resumo, sabe-se que o que aconteceu foi uma substituição das eleições, em que os grupos que ocupavam o poder, temendo uma derrota nas urnas, deixaram de lado o processo eleitoral e recorreram à força armada. Daí aparece a expressão luta de classes, burguesia, proletariado, tudo ligado à insatisfação com o sistema social dominante.

Essa foi uma fase de certa radicalização, pois havia o interesse de análise e crítica da realidade brasileira. Isso se encarnou nos estudos de história, política, sociologia, antropologia e na literatura. Várias coleções se dedicaram a esse tema nessas disciplinas citadas. Houve além da tomada de consciência social, a ânsia de reinterpretar o passado nacional, o interesse pelos estudos sobre o negro e o empenho em explicar os fatos políticos do momento. Foi criada uma imprensa negra: A frente Negra brasileira. Gilberto Freire publica *Casa Grande e Senzala* em 1934 e organiza o 1º congresso afro brasileiro. Surge ainda, de Sérgio Buarque de Holanda *Raízes do Brasil*, quebrando o sentimentalismo lusófico e pondo em xeque a capacidade das elites para o papel que se arrogavam, um dos temas dominantes do momento. Aparece também *A formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Júnior, que baseada no marxismo, chamou atenção para as formas oprimidas do trabalho de forma econômica. São criados ainda os cursos superiores de

Filosofia, Ciências Sórias, História e Letras, bem como a difusão do ensino de Sociologia para o Ensino Médio, que contribuíram para a análise e para a crítica efervescente da época. Aparecem assim estudos e discussões sobre o índio, o negro, o trabalhador rural, o operário e o pobre. Foi decisiva a contribuição de professores e pesquisadores estrangeiros para tais questões desenvolvidas no Brasil: Samuel Lowrie, Roger Bastide, entre outros.

Tantas mudanças refletiram na indústria do livro, que passou a se alimentar ou de romances sociais ou de obras de estudos brasileiros. Se nos anos de 1920, os jovens se afirmavam por meio do livro inaugural de versos, os de então o faziam por meio do ensaio de cunho sociológico. O livro nacionalizou-se para tornar instrumento da cultura mais viva do país. Produz-se uma literatura mais didática e o livro escolar nacional para o Ensino Médio consolida-se, substituindo a clássica bibliografia estrangeira. Surgiram muitas editoras que imprimiam tanto livros nacionais como estrangeiros... O livro passa realmente a se difundir mais. Destacam-se a *Editora Globo* e a *José Olympio*.

Não há como negar que a repercussão do movimento revolucionário de 1930 foi positiva para a cultura brasileira em relação ao que havia antes. No entanto, é certo que esse movimento, que apesar de ter representado progresso e não uma verdadeira revolução, não tocou a maioria da população, tida como pobre. De acordo com Antonio Candido, para a maioria da nação foi quase nada. Para essa classe, a implantação do ensino primário atingiu o povo necessitado apenas de raspão. Na classe média, a melhora foi sensível com a difusão do Ensino Médio e Técnico. Já para a elite, pode-se dizer que houve um grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural, tendo um aumento da qualidade de consciência do saber e da cultura, podendo assim assumir a condição de delegado da comunidade. De um lado era um pretexto para manter posições privilegiadas para domínio dos dominados incultos e sem preparo para dirigir o próprio destino. De outro, culturalmente falando, serviam de veículo para manifestar os interesses e necessidades de expressão dessa camada. Intelectuais formulam ideários radicais e artistas constroem estruturas por meio das quais se manifesta o humano acima dos interesses de classe.

A cultura passa a ser vista como um direito de todos e não só das elites que antes agiam em lugar do povo e em seu nome, numa tentativa de tornar a cultura algo mais acessível. Houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos de 1930 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil. O artista e o intelectual passam a ser vistos como quem está do lado oposto da ordem estabelecida, adotando uma mentalidade crítica ao regime em exercício. Apesar de muitos desses fazerem parte do governo como funcionários públicos, por vezes não se identificavam necessariamente com os interesses dominantes: participavam do sistema, mas corroíam o mesmo, como por exemplo, Candido Portinari que pintou nos muros do Ministério da Educação não o patrão, mas o trabalhador, não o branco, mas o negro.

Independente de definição ideológica, era clara, nos artistas, a tomada de consciência crítica acerca dos temas do momento. Isso causou um problema, pois fez com que muitos artistas priorizassem os temas sociológicos em detrimento da elaboração formal o que foi negativo causando certo prejuízo a algumas obras. O que não aconteceu com Graciliano Ramos, que apesar de ter sido glorificado pela temática, não deixou escapar em suas obras a elaboração formal, que é o poder de sua representação do Brasil, ao contrário do que o senso comum acredita, já que conteúdo e forma não se separam em obras esteticamente válidas.

Ao abordar a feitura do sistema literário da época em questão, Sodré cita alguns romances de certa relevância como *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *Menino de Engenho* de José Lins do Rego. Para o crítico, o primeiro livro constitui um indicio de renovação das letras nacionais em termos de ficção, apesar de suas inúmeras imperfeições. O segundo também é uma obra significativa que integra a literatura regionalista da época, mas assim como a primeira não foi capaz de consagrar seu autor como grande escritor, já que esse não deu continuidade significativa em sua produção, no que se refere à habilidade artístico-literária:

Em alguns desses narradores predominará, aqui e ali, o gosto do pitoresco, mas a essência é a revelação do real. Neles, a

força da narrativa absorve as energias e a capacidade artística. Por isso mesmo, apesar de serem ficcionistas dignos de apreço, não são grandes escritores. Em alguns salta à vista o primário da arte literária. Mas o que escrevem tem sempre interesse, ainda que a qualidade fique relegada ao nível dos simples contadores de história²³.

No entanto, sem desmerecer a gama de escritores da época, mas com o intuito de reconhecer um trabalho literário minuciosamente construído, o qual não se entrega à pura e simples emoção temática, em detrimento do engenho literário, o autor pondera acerca de Graciliano:

Na surpreendente e farta galeria dos que surgem então nas letras, há um que é diferente. Trata-se de Graciliano Ramos. Seus romances são reconstituições literárias da paisagem humana nordestina, mas com um conteúdo universal. Sem concessões ao pitoresco. Sem concessões – que o conteúdo de denúncia justificaria – ao que é apenas adjetivo. A força está no tema, e, sobretudo, na maneira de tratá-lo, na fidelidade ao real sem perda do nível literário, da qualidade artística. O romance sabe extrair o essencial da cena que descreve, sem exageros, sem notas dissonantes, nem para realçar.

Ocorre que enquanto os outros são bons contadores de histórias, que viveram, que presenciaram, que leram – não muito mais que isso –, Graciliano Ramos é, principalmente um escritor, um mestre no ofício, cuja prática para ele, é sempre penosa e difícil. Os demais fenecerão com o passar do tempo. Ele permanecerá. Sua obra é o maior testemunho sobre o povo brasileiro e sua época. Por isso sua obra é a única que, qualitativamente, é superior ao movimento que pertenceu, ao momento de grandeza que conheceram, então, as letras brasileiras. É uma obra literária regional que assume

²³ SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999. p. 80-81.

universalidade. É uma obra de seu tempo para todos os tempos.

Graciliano Ramos, autor de um dos conjuntos de obras mais significativos da literatura nacional, teve uma vida que interessa bem menos do que sua reconhecida produção, que se agiganta iluminadamente ante a vida pacata e quase que envolta em *caramujos*, do escritor. No entanto, se é notório que, de certa maneira, esse escritor esteve sempre presente em seus textos, como escritor personagem, em tese defendida por mais de um crítico de literatura brasileira. Por isso, não seria descartável um breve comentário acerca de sua personalidade antes de adentrar a sua obra. O escritor de *Caetés*, *São Bernardo*, *Vidas Secas*, *Angústia*, *Infância* e de muitos outros, nasceu em 27 de outubro em Quebrângulo, Alagoas. Filho de Sebastião Ramos, pequeno negociante que se aventurou como fazendeiro em Pernambuco, perdendo todo o gado para a seca. Homem sóbrio, quase um matuto, de poucas palavras. Foi um menino judiado, poeta desconhecido, negociante próspero, político, funcionário público e revisor de jornais. Sofreu em casa, no hospital e na cadeia. Teve dezesseis irmãos, sendo o primogênito entre eles. Frágil, feio e doente, o menino era visto pelos pais como alguém de pouca inteligência. Também fora maltratado na escola e tivera grande dificuldade para ler. Em meio a tanta solidão e falta de adequação, o garoto passou a morar dentro de si mesmo, mas ao ter uma imensa vocação para as letras, tomou gosto por histórias contadas por sua prima Emilia. Graciliano foi o resultado dessa infância torturada de solidão misturada ao gosto pela literatura, sendo essa fusão a base de sua escrita, caracterizada por muitos como a literatura da dor. Já no primário, o infante passou a ler romances e se tornou para o resto de sua vida um leitor voraz, não só de literatura, como também de sociologia, filosofia etc.

Recentemente, em 2010, foi relançado em Brasília um livro intitulado *Homenagem a Graciliano Ramos*, o qual faz parte de um projeto chamado *Catálogo de Benefícios: o significado de uma homenagem*²⁴, publicado

²⁴ *Catálogo de Benefícios: o significado de uma homenagem* é uma obra que analisa o sentido e a perspectiva sociológica do jantar que homenageia Graciliano Ramos, garantindo leitura imersa na vida intelectual da primeira metade do século XX no Brasil.

originalmente em 1943 no Rio de Janeiro, o qual reúne vários discursos acerca da vida e da obra do escritor, proferidos por certa *nata intelectual* da época. Na ocasião, em 1942, ao ser liberto da prisão do Estado Novo Vargasista, que reprimiu o escritor como cooptação à prática pensante comum da época, o artista é homenageado em um jantar que comemora o seu cinquentenário. Nas páginas desse importante livro, Graciliano é colocado como o escritor que teve a glória de mostrar ao seu país o sofrimento de muita gente, de conscientizar o Brasil da miséria em que vivia, de revelar a uma elite a presença de humildes, desgraçados e desamparados. Para Augusto Frederico Schmidt²⁵, a escrita de Graciliano está entornada de piedade que se caracteriza muito menos em choro romântico do que em uma piedade revoltada, dura e áspera em suas narrativas compostas por personagens tão trágicos.

Ao falar acerca de Graciliano Ramos, ainda nessa ocasião, Otto Maria Carpeaux²⁶ ressalta que a maestria do escritor está em seu meticuloso trabalho com as palavras. Ele elimina tudo o que não é essencial, produzindo uma literatura enxuta, seca em busca de fixar o mundo, de apreendê-lo. Seu trabalho com a feitura do texto literário se assemelha, pois, ao trabalho de um escultor, o qual vai lapidando seu objeto até atingir a forma almejada.

É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial, as descrições pitorescas, o lugar comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz ainda de eliminar páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros. Eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o “lirismo”. O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas [...]. O lirismo de Graciliano Ramos é amusical, adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista, trairdo às vezes um oculto passado parnasiano do escritor [...].²⁷

²⁵ Augusto Frederico Schmidt foi poeta da segunda geração modernista, editor e dono da conhecida livraria Schmidt Editora no Rio de Janeiro.

²⁶ Otto Maria Carpeaux: ensaísta, jornalista e crítico literário austríaco, por nascimento, e brasileiro, por opção.

²⁷ CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: *Homenagem a Graciliano Ramos*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 57-58.

O escritor – escultor de palavras – é visto ainda como um artista pessimista, em seu estado de alma, que ao ser dotado de uma grande misericórdia por toda e qualquer criatura, inclusive por si mesmo, elimina, tendo o anseio de destruir o mundo, artificial, almejando o primitivo, o mundo não civilizado, em uma espécie de saudade do futuro, criado em suas divisões mais perversas possíveis. Em sua obra, a dor tem um papel central, em que, quando essa aparece em sua maior estetização, faz com que sua arte tome relevo e cor. É a tragédia, a miséria, a desilusão de suas criaturas que dão certo movimento à sua obra. Sem sofrimento, perguntam os críticos especialistas em Graciliano Ramos, o que seriam essas personagens? Acaso existiriam? Não há em sua obra para onde ir, não existem grandes indícios de otimismo. A única terra em que pisam todos, ele e seus personagens, inclusive a literatura que ganha forma em seu fazer, é a desilusão.

Esse significativo escritor do sistema literário brasileiro produziu em uma época propícia à sua orgânica e sólida construção. Afirma-se isso, ressaltando que essa condição não fora determinante, mas influenciadora, já que na mesma época foram escritas dezenas de outras obras, as quais ficaram perdidas no tempo, dada a limitada eficácia estética dessas, sendo, essencialmente regionalistas pitorescas. É claro que o escritor tem seus méritos reconhecidos em sua capacidade artística, mas não se pode descartar o momento da composição tanto do escritor quanto de suas obras. Graciliano Ramos produziu seus livros, de caráter regionalista, ante a forte consciência catastrófica do atraso nacional, que fora fundamentalmente alimentada pela noção de subdesenvolvimento, apesar de já anteciper a consciência dilacerada por problematizar a representação literária.

Para entender o regionalismo, nesse estudo, no qual está inserido Graciliano Ramos, bem como sua produção em análise, *Vidas Secas*, é necessário resgatar ainda a citada dialética de gênese que constituiu a literatura nacional: o local e o universal. Inicialmente, assim que se forma o sistema literário brasileiro, identifica-se uma consciência de grande otimismo social que supervalorizava os aspectos regionais do país, encobrando, pois, seu atraso material/social. Essa consciência é classificada por Antonio Candido

como consciência amena do atraso nacional. Em que ao guiar o fazer artístico de sua época determinada, produz a crença de que o país se realizaria plenamente em seus diversos âmbitos e que se ainda não ocorrera o prometido, fora porque a esse país se somavam a característica de país novo. Diante disso, cria-se, assim, uma literatura que exalta o Brasil, em seu gigantismo e natureza exuberante, tentando encontrar-se apagando o seu passado que inclui, de fato, um vínculo placentário com a Europa, para se reinventar em um carregamento de cor local que causa prejuízos às produções ao tentar fundar um regionalismo caricato sem qualquer conexão com o universal, que dialeticamente compõe a história do Brasil. Esse fato se dava principalmente pelas condições de produção literária da época, em que se tinham escritores que produziam literatura sem ter um público que pudesse lê-la, já que o índice de analfabetismo nas terras nacionais era altíssimo. Escrevia-se então, pensando no leitor europeu, fazendo-se uma literatura para turista contemplar, carregando nas peculiaridades nacionais e deixando o universal, bem como o trabalho com a forma do texto, em segundo plano.

Nos anos de 1930, a tomada de consciência do subdesenvolvimento, que adentrava a cabeça do escritor e do intelectual brasileiros, em uma consciência catastrófica, acerca do atraso que o país vivia desde seu início, permitiu que o Brasil se enxergasse de maneira crítica, a respeitar-se em toda a sua organicidade composta por sua dialética fundante. O resultado disso foi o alcance de uma maturidade que possibilitou ao escritor reconhecer a dependência que a literatura brasileira tinha em relação à do centro, sem que isso fosse um problema, como era para os artistas do passado. Nesse momento, a literatura nacional dá grandes voos, pois para ela era perfeitamente possível tomar de empréstimo os recursos literários europeus, bem como a língua oficial brasileira, que é genuinamente européia, para produzir, com isso, uma literatura absolutamente nacional. A literatura brasileira realmente não inventou a língua portuguesa, muito menos técnicas inovadoras e absolutamente originais de narrar, como o discurso indireto livre, mas utilizou desses recursos, universais, como ferramentas para representar o Brasil em seus textos, que ganham muito mais êxito e refinamento formal do que quando

quisera descobrir uma impossível forma de fazer literatura com absoluta originalidade.

[...]. Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as formulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma formula peculiar. Não há mais imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma independência²⁸.

Assim, diferentemente do regionalismo romântico, que fundara uma literatura regional que tinha como *carro chefe* apenas mostrar as peculiaridades do interior do Brasil, como costumes de sertanejos, por exemplo, isolando-se em melindres, os quais buscavam uma independência total do centro, com a grande ilusão de encontrar sua identidade pátria, o regionalismo de 1930 reconhece, pois, sua independência em sua própria dependência dos modelos estrangeiros, ao produzir obras que revelaram o Brasil, sem deixar o conteúdo humano comum ao todo, em que o tema é local, mas a eficácia é universal, em uma dialética possibilitada por essa maturidade conquistada. Dessa forma, aparece na obra de Graciliano Ramos, em seu regionalismo crítico, o Brasil desvirtuado e desmitificado do pitoresco, em uma forma de grande eficácia estética. Distinguem assim o regionalismo pitoresco e o regionalismo problemático, sendo este último caracterizado como uma superação do otimismo social, travestindo-se de um pessimismo que enxerga o homem atrasado em sua complexidade, ao o ser pela espoliação e não pelo seu destino, ao voltar-se contra as classes dominantes:

Em *vidas Secas*, Graciliano Ramos leva ao máximo sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão

²⁸ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. 5. ed., Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 187.

reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência²⁹.

Por isso se diz que o regionalismo, no Brasil, passou por transformações, pela consciência do escritor que o produz, ao transmutar o sertanejo pitoresco, carregado de cor local, o qual almejava dar a ver uma nação que só existia no plano ideário, em um que traz em sua complexidade todas as contradições sociais e políticas vividas pelo Brasil moderno. É, pois, esse homem que nos interessa nessa investigação. É a sua representação que será abordada nos capítulos seguintes dessa dissertação: primeiro Fabiano de *Vidas Secas* e depois Macabéa, que mesmo sendo personagem de um outro momento da produção literária brasileira, insiste em trazer a espoliação como relevo da obra em que se insere, sendo ambos motivos de dor e drama sentidos pelo intelectual que as expõe, ao se revelar como seu outro de classe, problematizando o seu ato de narrar, bem como a própria literatura diante dos seus limites de representar.

1.2 Clarice Lispector e a consciência dilacerada acerca do atraso nacional

A escritora que desconcertou a crítica de sua época por seu estilo intimista em um trabalho estético que enlevou a linguagem literária, em primeiro plano, em detrimento de temas meramente sociais ou de empenho explícito em construir uma nação, como fez a maioria dos seus antecessores, apesar de se considerar e de se naturalizar brasileira, nasceu na Ucrânia, e não deve ser vista como alguém que inaugurou uma nova forma de escrita no Brasil, mas como uma artista das letras que se inseriu em um sistema, que estava pronto para recebê-la, em uma época de grande amadurecimento, possibilitado pelos seus precursores dos anos 30, dando continuidade a muito do que fora produzido.

²⁹ CANDIDO, op. cit., 2006, p. 194.

Clarice Lispector nasceu em 1920 na Ucrânia logo após a revolução russa. Ainda bebê percorreu em companhia de sua família, que era judia, uma grande distância entre o gelado vilarejo de Tchetchnik, ao sol escaldante do nordeste do Brasil, para fugir da perseguição que seu povo sofria. Instalaram-se, pois, em Maceió – Alagoas, vivendo ali por três anos. O pai era mascate, a mãe dona de casa e mãe de mais duas filhas. Logo, a família, por questão de intimidade idiomática, teve suas identidades transfiguradas, ocasião em que Clarice deixa de ser Chaia³⁰. As crianças ficam órfãs de mãe e mudam-se para Recife, onde a escritora passara o resto de sua infância e o início de sua adolescência. Pedro, o pai, transforma-se em um pequeno negociante e se torna mais presente na vida das filhas. É em Recife que Clarice se apaixona pela obra de Monteiro Lobato e escreve seu primeiro texto literário – uma peça de teatro intitulada “Pobre Menina Rica” e mais dois textos, os quais, apesar de tentar, não conseguiu publicar, desfazendo-se deles.

Apesar de sua ascendência ucraniana, não se pode afirmar que essa tenha lhe rendido quaisquer heranças culturais, já que a escritora, veementemente, se considerava brasileira, especificamente: nordestina. Aos 13 anos, ela se muda para a capital do Rio de Janeiro, onde passa a freqüentar bibliotecas e a ter contato com obras de grandes escritores nacionais e internacionais, escolhendo os livros pelos títulos que lhe parecessem bonitos, incluindo os de Graciliano Ramos: “[...] tomando contato com as obras de Katherine Mansfield, Hermann Hess, Fiódor Dostoiévski, Julien Green, Machado de Assis, Graciliano Ramos, entre outros”³¹.

Clarice escreve seu primeiro livro *Perto do Coração selvagem* em 1943, aos vinte dois anos. Obra que causou grande estranhamento na crítica da época, por trazer fortes traços existencialistas, em uma escrita predominantemente sem ação. Posteriormente, no decorrer de 34 anos, publica mais nove romances, entre eles: *O Lustre*, *A cidade Sitiada*, *Maçã no Escuro*, *A Paixão Segundo G.H.*, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*,

³⁰ *Chaia* quer dizer vida. O nome foi dado a Clarice porque ela vinha ao mundo com o intuito de salvar a vida de sua mãe doente, já que na superstição judia o nascimento de um filho curaria sua mãe de qualquer mal.

³¹ OLIVEIRA, Clenir Belleze de. Fênix Das Palavras. In: *Discutindo Literatura*. Ano 3, n. 14. p. 37.

Água Viva, *Visão do esplendor*, *Um Sopro de Vida* e *A Hora da Estrela*, seu último livro. A vasta obra se divide ainda em uma produção que se ramifica em contos, crônicas, entrevistas e literatura infantil.

Há quem afirme, de forma equivocada e ingênua, que Clarice Lispector é um fenômeno isolado, sendo uma escritora que inaugura caminhos inéditos e desconexos na literatura do Brasil. Essa visão não leva em conta a noção de sistema e tradição literários, os quais são imprescindíveis para a compreensão da organicidade da produção literária nacional. Segundo Luis Bueno, renomado crítico literário da atualidade, é possível reconhecer que o sistema literário brasileiro estava pronto para o surgimento da autora, caso se observe, com cuidado, a geração que a antecedeu, o romance de 1930, propriamente. Estaria ela canonizada e isolada em um ambiente literário totalmente desvinculado das experiências que a antecederam?

Se o romance de 1930 for estigmatizado ou como o romance social que se rendeu apenas ao documental e ao estudo sociológico ou como o romance meramente psicológico, essa afirmação, falsa, pode fazer sentido, mas se observamos *o outro lado da medalha* dessa era, que traz romances os quais também tocam o intimismo, começa-se a perceber que Clarice não inaugurou uma literatura que jamais existira no Brasil, apesar de seu estilo tão peculiar:

[...] Recusando essa divisão, podemos ir adiante e apontar, entre os mais bem sucedidos dos que são considerados *sociais* ou mesmo *regionalistas*, autores como Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, que escapam a esse círculo fechado e se aproximam, em muitos momentos, de romancistas que seriam considerados intimistas³².

Ainda se o escritor do romance de 1930 for rotulado como regionalista em um regionalismo que não contemple o universal, talvez essa afirmação venha continuar a fazer sentido. A importância do romance de 30 é tamanha para o que veio depois, já que alargou as possibilidades temáticas,

³² BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. In: *Teresa*. São Paulo: Ed.34, 2001. P. 252.

incorporando, inclusive os pobres em seu discurso, colocando como problema a questão do intelectual, membro, normalmente das classes médias, ao lidar com seu outro de classe. Alguns escritores da época não conseguiram representar essa questão sem cair no paternalismo. No entanto, bem ou mal resolvida, esteticamente, a questão veio à tona e possibilitou seu seguimento no decorrer do sistema literário brasileiro. Há autores que falaram em nome do pobre sem ao menos questionar a legitimidade de seu discurso e há quem problematizou em sua literatura a questão de representar o outro, dando a ver esse impasse que é tão rico em contradições, como é o caso de *Vidas Secas*:

[...]. É lidando com o impasse ao invés de fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas Secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criatura 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 [...]. O que *Vidas Secas* faz é, com um pretense não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo³³.

Observando o sistema literário brasileiro, percebe-se que nascendo nos anos 30, como impasse, a questão da representação do outro segue, vindo de uma estética altamente pitoresca que formula um sujeito pobre idealizado, carregado de cor local com a ilusória missão de representar a identidade

³³ BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. In: *Teresa*. São Paulo: Ed.34, 2001. P. 256.

nacional. Em Guimarães Rosa, contemporâneo da escritora em sua produção, por exemplo, essa representação, em *Grande Sertão Veredas*, ganha uma roupagem, diferenciada, a seu estilo, e volta em Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*, em que esse outro, caracterizado como a nordestina, ainda ameaçando a segurança e a tranqüilidade do intelectual, sendo também, o mote de uma grande representação nacional, é banida ou por não permitir a tranqüilidade da ordem, sendo um *cabelo na sopa*, ou por não caber de forma alguma no sistema em que vive. Por isso, ao familiarizar Fabiano, personagem de um romance escrito em 30, na época do rotulado romance social e regionalista, em uma visão crítica redutora, e Macabéa, personagem de uma novela escrita nos anos 70, como sendo o outro de classe do intelectual, que os incomoda e por isso se estetizam, pergunta-se: isso não é tradição? Haveria uma explicação mais plausível senão a da organicidade do sistema literário, que o Brasil conseguiu formar, apesar de todas as suas impossibilidades e peculiaridades?

O outro parece ser a grande ameaça. De desintegração, de alienamento de si mesma. A segurança, a tranqüilidade depende de um seqüestro do outro. Pensando assim, o mais fácil é ver a nordestina e mandá-la para um inferno qualquer. O desafio é maior. Fazer-se de outro, um homem, para sondar o mistério de um segundo outro. Sem deixar de escrever a mesma prosa, de por em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro existencial, contra o qual, como mulher, como escritora, como membro de uma classe social ela se coloca. Um encontro como o outro literário, com a vertente que, sendo aparentemente tão outra, pode de repente ser a mesma. Pensando assim, *A Hora da Estrela* não é traição; é inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites como criadora. É o gesto a um tempo arriscado e generoso de deixar-se roubar para poder se recuperar, renovada. Melhor que meteoro³⁴.

³⁴ BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. In: *Teresa*. São Paulo: Ed.34, 2001. P. 256.

Segundo Antonio Candido, antes do aparecimento das obras regionalistas de 1930 que possuem realmente certa relevância, os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre urbanos a atingir seu ápice com Machado de Assis, que demonstrou com clareza a fragilidade do carregamento da cor local nas obras. Por isso se diz que a superação desse fazer artístico, de valor menor, apesar de ser o único possível naquele momento, que se orientava pela consciência amena do atraso nacional, culminou em uma literatura madura em grande refinamento técnico que transforma o que foi pitoresco, um dia, em universalidade. Ressaltando Guimarães Rosa, Clarice Lispector, bem como uma gama de escritores latino-americanos, o crítico caracteriza a fase como super-regionalista, em que se tem uma produção literária que, iluminada por uma consciência artística denominada como dilacerada, acerca do atraso nacional, transforma o que um dia foi nativismo em algo de valoração universal, sendo capaz de representar a vida nacional sem se prender às amarras do que é considerado símbolo nacional. Dessa maneira, se realizaram Guimarães Rosa, em seu super-regionalismo e Clarice Lispector em sua literatura urbana.

Não se exigirá mais, como antes se exigiria explícita ou implicitamente, que Cortázar cante a vida de Juan Moreyra, ou Clarice Lispector explore o vocabulário sertanejo. Mas não se deixará igualmente de reconhecer que, escrevendo com requinte e superando o naturalismo acadêmico, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa pratiquem em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto Cortazar ou Clarice Lispector no universo dos valores urbanos, uma espécie de nova literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia nativismo³⁵.

Clarice produziu, por fim, uma literatura que se encaminha aos compassos do que Antonio Candido chama de nova narrativa, chegando ao sistema literário nacional inovando, seguindo a tradição e ao mesmo tempo rompendo com ela, dialeticamente, por deixar o tema para segundo plano e a

³⁵ CANDIDO, op. cit., 2006, p. 196.

escrita em primeiro. O tema perde tanta importância que o escritor, bem como o crítico, veem que a força da produção literária provém, antes de qualquer coisa, da convenção que permite construir os mundos imaginários, tendo a sede do particular como justificativa e como identificação, bem como o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inatingíveis – a comunidade dos homens. Assim como sugeria, em 1873, o artigo citado de Machado de Assis, tratava-se de fixar o particular, mesmo sob a sua forma extrema de pitoresco, como afirmação de uma autonomia interior que o transcende. Isso em consonância com o fato de que o timbre dos anos 1960 e 1970 foi composto por contribuições experimentais e renovadoras, refletindo de maneira contraída, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e de angústia política.

Dessa maneira, percebe-se que apesar de Clarice romper, de certa forma, com a tradição, por realçar, em alto relevo, em sua obra, a questão da representação da própria literatura, colocando entre essa a representação do outro, o drama do escritor, que se debate com esse outro, n *A Hora da Estrela*, afirma-se que o mesmo fez Graciliano Ramos, quarenta anos antes em *Vidas Secas*, quando problematiza a questão da representação em uma obra em que muitos enxergam como pedra fundamental a sua ação, que trata, em suma, da vida miserável da família que tenta sobreviver à seca, esgotando o livro nessa camada que é apenas superfície.

Por isso, reitera-se, assim, que tanto uma obra, quanto a outra denotam o que se chamou, nessa ocasião, de representação tríplice, cada uma a seu modo, mesmo em um intervalo de tempo de quase meio século, por estarem dentro de um sistema nacional literário. Vê-se, pois, tanto em uma quanto em outra, a representação do outro de classe enriquecida com a representação de um intelectual que se esforça para representar, deixando escapar em seu trabalho de grande domínio estético, as questões que representam a própria literatura, ao se autoquestionar.

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL, EM SUAS POSSIBILIDADES, E O PERFIL DO INTELLECTUAL ANTAGONISTA DO PODER

A liberdade da literatura só se dá por contraste com um mundo sem liberdade em que o significado é imposto. Significar é uma forma de poder.

Hermenegildo Bastos

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL, EM SUAS POSSIBILIDADES, E O PERFIL DO INTELLECTUAL ANTAGONISTA DO PODER

Acompanhar o processo que leva a obra é revelador das energias despendidas, da luta do escritor que vai se concretizando em palavras, frases, imagens, das suas escolhas, assim como dos limites impostos pela tradição.

Hermenegildo Bastos

Discutir a representação literária é tocar na essência da criação do texto, significando observar minuciosamente os recursos escolhidos, eleitos, pelo artista para dar forma ao seu objeto estético intencionalmente criado, e mais ainda, é refletir sobre a essência do homem, já que, de acordo com Aristóteles em *A Poética*, a imitação corresponde a um instinto humano, característica que o distingue dos demais seres vivos. Pela imitação, são adquiridos os primeiros conhecimentos e experimentado o prazer. Nesse importante texto que discute a mimese, o autor define o ato de representar como algo que relata não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido: o possível, a verossimilhança, a necessidade. Nesse âmbito, ao fazer uma possível correlação com a história, os escritos aristotélicos deixam perceber que a literatura assume, pois, um caráter muito mais elevado do que a história, porque a primeira é absolutamente filosófica, adequando-se a um cenário universal, por apreender em sua forma os movimentos históricos, enquanto que a segunda se prende às amarras do particular em um discurso, por vezes recortado, desconexo. Dessa maneira, para o autor, o pai de grande parte das reflexões acerca da representação, essa é imitação, uma ação inata ao homem.

De acordo com a linha crítica delimitada para essa discussão, já iniciada no capítulo anterior, enfatiza-se que a obra de arte, no caso, a literatura, está sempre imersa em sua condição histórico-social. Pensando nisso, pode-se afirmar que a obra é determinada, essencialmente, por três fatores: pela época, pelo local e pela originalidade do escritor, sendo a sociedade o sujeito do romance³⁶: com isso, esse objeto é sempre, por excelência, uma forma de cultura, sendo por isso passivo de análise crítica. Dessa maneira, se consideramos a literatura como um objeto de arte que está sempre em meio a um tempo e a um lugar, não seria problemático afirmar que ela é um pedaço da história, sem sê-la propriamente, porém, não deixando de contê-la em sua forma. No entanto, há de se ressaltar que por trás da simplificação equacionada desses três fatores, é necessário contrapesar objetividade e subjetividade, exterioridade e dimensão interna da obra. Pensa-se que todo o peso da obra não deve ser atribuído à subjetividade criadora de um gênio, nem, tampouco, se deve defini-la como um objeto que tem suas forças focalizadas apenas no que se refere ao meio e ao momento: é importante, pois, captar essa tensão de forças que se configura em meio a esses extremos que se completam, e que de certa forma, modela a eleva a estética da obra.

2.1 Representar na literatura brasileira: uma questão de classe

Se a literatura é capaz de apreender o movimento dinâmico da história, como foi colocado anteriormente, não há como não pensar na representação feita pelo escritor brasileiro, sem refletir acerca da história da nação, no seu aspecto formativo. Pautando-se nessa força dialética que une arte e sociedade, é necessário se atentar para os fatos que apontam como esse país se formou, em sua singularidade, e como essas peculiaridades acabaram por formatar o

³⁶ Forma literária burguesa que difere da epopéia, pois enquanto essa última era produzida em uma época em que a totalidade ainda estava disponível por não ter sido tomada pelo mundo da aparência, propiciada pela forma mercadoria, vinculada ao capitalismo, a primeira representa ao menos o caminho para o reencontro com essa totalidade, colocada aqui como a essência: antítese de aparência. O romance é, antes de qualquer coisa, o espaço do herói problemático que busca essa totalidade em um lugar onde ela não está mais. Essa que não está mais disponível, mas que pode ser capturada pela obra de arte por meio de questões que nasceram com o sistema social do capital.

modelo de representação à brasileira. Diante das condições que organizaram essa dada sociedade, quais foram as possibilidades, delimitadas pelo processo histórico, oferecidas à arte para a concretização desse modelo, que acaba por dar a ver os dramas dessa comunidade por meio de uma realidade transformada, estetizada, pelo ato criador?

O crítico de literatura Hermenegildo Bastos foi um dos teóricos que pensou, em algumas de suas publicações, essa relação entre formação e representação de forma absolutamente fundamentada na dialética. Para ele, a questão da representação literária, tanto das matrizes européias quanto dos países por elas colonizadas cresceu e se consolidou junto ao processo da formação da nação. O que os difere é o fato de que nos países de centro, a literatura se desenvolveu acompanhando paulatinamente a evolução social da Europa, dando a ver a ascensão burguesa, bem como seus conflitos de classe em contradições que caminharam em processo normal, paralelo, contínuo; enquanto que nas colônias, periferias do sistema social vigente, no caso a América latina, a literatura é uma espécie de planta transplantada, aclimatada, adaptada e antes de tudo imposta: “Foi uma imposição do colonizador, tendo assim perdido na viagem ultramarina o vigor daquelas contradições”³⁷.

Chegando às colônias sem a força da contradição, já que forma e sociedade são, nessa abordagem, inseparáveis, a literatura assumiu nesses países uma imposição por força do pólo institucional, **anulando o outro**, e como conseqüência, abortando o poder de contestação, em que, como instituição imposta acabou por se transformar em uma arma de extermínio das formas de expressão locais.

Nessa abordagem teórico-crítica, para que se atinja um entendimento coerente, é necessário pensarmos, de antemão, que a representação literária tem sempre uma dimensão política, apoiando-se no fato de que a perspectiva crítica é própria da literatura, abordando essa crítica como crítica da literatura enquanto crítica da sociedade. É importante ainda definir política, nesse âmbito, como os modos de a imaginação literária lidar com os limites impostos às pessoas em sua luta para sobreviver. Para isso, é, sempre, de suma

³⁷ BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: LABORDE, E.; NUTO, J.V.C (org.) . *Entorno à Integração*. Brasília: Edunb, 2008 p.1.

importância, considerar o ponto de vista de classe assumido pelo escritor em sua tessitura e alinhava textuais. Nessa linha de pensamento, a política pode ser entendida ainda como uma literatura integrada ao conjunto da vida social onde se produz e se reproduz o poder. A política deve ser também comparada à literatura porque ambas são um território de luta: são hegemônicas e, contrariamente, contra-hegemonicas ao mesmo tempo. São territórios nos quais se constroem significados tanto pelos que constroem e executam o poder quanto pelos que o contestam.

Com isso, há de se refletir acerca do fato de a literatura ser também trabalho, não podendo ser vista fora da divisão social do trabalho da sociedade moderna, em que o escritor, apesar de pertencer a esse mundo reificado, dispõe de relativa liberdade de criação, propriedade negada a qualquer trabalhador comum que trabalha sem nenhuma escolha, adequando-se apenas à forma desejada e ditada por quem domina os meios de produção do capital. O ofício do escritor é caracterizado como um trabalho que tem consciência da sua falta de liberdade, sendo também um cenário de resistência porque reafirma e vai à busca dessa liberdade, ainda que não chegue ao seu fim, como quem procura uma saída.

Nesse contexto, tudo o que o trabalhador produz se volta contra ele e transforma-se em mercadoria. Dessa maneira, o que ele produz vai tomando conta do mundo ganhando poder a tal ponto de hostilizar o seu próprio criador, mostrando que com essa forma de organização social, tudo passou a ser mercadoria inclusive o próprio homem. Essa força extrema de dominação, que faz com que esse homem sujeito se confunda com seu próprio objeto, atingiu o seu objetivo principal em praticamente todos os setores da sociedade, mas é absolutamente hostil à arte porque ela é aquilo que resiste a se tornar mercadoria, pois se no mundo reificado deixamos de ver as relações entre os homens para ter uma visão totalmente focada na relação entre as coisas, na arte nos é aberto um caminho, em um campo visual, que nos possibilita ver a essência e não mais da aparência construída por meio do fetichismo da mercadoria³⁸.

³⁸ De acordo com o dicionário do pensamento marxista, na página 149 (ver notas bibliográficas), Marx nos diz que, na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas

Porque o mundo foi tomado pela mercadoria disponibilizando aos sujeitos apenas a aparência e não mais a essência, afirma-se, como o faz Lukacs, que a realidade só pode ser captada por meio da narrativa. Não há como captar a totalidade porque ela não está mais disponível, no entanto, ainda e possível narrá-la – formando-se por meio do reflexo estético, em que só pode ser dada por meio do trabalho artístico. Faz-se assim a diferenciação necessária entre o plano do reflexo cotidiano, o plano do reflexo artístico e o plano do reflexo científico, em que, no primeiro, a essência e a aparência se confundem, enquanto que nos últimos essência e aparência não são a mesma coisa. Na passagem do reflexo cotidiano para o científico, o cientista se anula para atingir o objeto, sendo assim, desantropomorfizador. Já no reflexo estético, que é, antes de tudo, antropomorfizador, o que interessa é o sujeito que reflete e não o objeto refletido – importa, pois, como esse sujeito reflete, como ele se posiciona diante do objeto – assim aparece o teor político da literatura. Dessa maneira, ao invés da arte copiar a realidade, ela capta a

características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como se lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome, que impregna a produção capitalista, é por ele denominada fetichismo da MERCADORIA enquanto repositório ou portadora do VALOR. A analogia é com a religião, na qual as pessoas conferem a alguma entidade um poder imaginário. Mas a analogia é inexata, pois, como Marx sustenta, as propriedades conferidas a objetos materiais na economia capitalista são reais e não produto da imaginação. Só que não são propriedades naturais. São sociais. Constituem forças reais não controladas pelos seres humanos e que, na verdade, exercem controle sobre eles; são as formas da aparência objetivas das relações econômicas que definem o capitalismo. Se essas formas são tomadas como naturais, isto se deve a que seu conteúdo ou essência social não é visível imediatamente e só pode ser revelado pela análise teórica [...].

[...] Assim, as propriedades conferidas aos objetos do processo econômico, verdadeiras forças que sujeitam as pessoas ao domínio deste processo, são como que uma espécie de máscara para as relações sociais peculiares do capitalismo. Isto dá lugar às ilusões quanto à origem natural dessas forças. Mas a máscara não é ilusão. As aparências que mistificam e disputam a percepção espontânea da ordem capitalista são reais: são formas sociais objetivas, que simultaneamente, são determinadas pelas relações subjacentes e as obscurecem. **É assim que o capitalismo se apresenta: sob disfarce.** Desse modo, a realidade do trabalho social fica oculta por trás dos valores das mercadorias; assim, também, os salários ocultam a EXPLORAÇÃO, já que, embora sejam o equivalente apenas do VALOR DA FORÇA DE TRABALHO, parecem ser um equivalente do maior valor que a força de trabalho em ação cria. **O que na verdade é social aparece como natural:** uma relação que é de exploração parece ser uma relação justa. **Cabe à teoria descobrir o conteúdo essencial oculto em cada forma manifesta.** Contudo, essas formas ou aparências não são, com isso, dissolvidas. Duram tanto quanto a própria sociedade burguesa. No comunismo, segundo Marx, o processo econômico será transparente para os produtores e poderá ser por eles controlado. Enfim: o fetichismo da mercadoria pode ser resumido, grifo meu, como aparência, ou melhor, como uma relação entre duas coisas, em que, por trás disso, vê-se que essa relação não é propriamente entre coisas, mas entre homens.

totalidade dando a ver a essência que a aparência esconde, tentando superar esse fetichismo da mercadoria, já abordado.

Assim a literatura antecipa-se ao conhecimento que uma sociedade tem de si mesma – é, pois, uma forma de autoconsciência dessa. Ela questiona o conhecimento científico para não ter obrigação de partilhar com ele, demarcando seus próprios confins, ao assumir-se como mentira, não verdade/realidade, mas querendo ser real, tendo sede dele por iluminar a realidade, de forma plasmada. A arte surge do mundo reificado, o da realidade, mas cria outro mundo, imaginário, afirmando ser possível esse outro mundo. Ela se opõe ao mundo reificado do qual resulta:

Surge do mundo a que se opõe dizendo que um mundo outro é possível. Mas diz isso, não de fora do mundo reificado, mas do seu mais profundo interior. A contradição definidora da literatura: penetrar no mundo da reificação para combatê-lo³⁹.

Dessa forma, a obra literária que consegue absorver e enlevar essa contradição consegue escapar por vezes da reificação⁴⁰ completa: ato inerente ao sistema capitalista que se apropria de tudo o que pode para transformar em coisa, em mercadoria, na busca de apagar toda e qualquer tensão contestadora, buscando sempre uma neutralização.

Após essa pequena reflexão que aborda a dimensão política da literatura, avancemos na discussão que envolve a representação literária no Brasil e, por isso, sigamos, como consequência, guiados pela questão que aborda a literatura em sua condição colonial, já que é imprescindível, nesse caso, observar que o mundo moderno está intrinsecamente ligado ao colonialismo: ele que se dividiu, com o objetivo de expandir o capital e

³⁹ BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: LABORDE, E.; NUTO, J.V.C. (Org.) . Entorno à Integração. Brasília: Edunb, 2008, p. 3.

⁴⁰ De acordo com o dicionário do pensamento Marxista (ver notas bibliográficas), na página 314 reificação é o ato de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista [...].

completar a forma mercadoria em colonizadores e colonizados, tendo o capital como sua condição essencial.

Vale ressaltar que esse mundo se inicia com a descoberta da América no século XVI – momento em que a lógica da acumulação capitalista é imposta a todos os povos, mundializando-se, em busca da sua consolidação que perpassa a globalização. Assim, a história humana é sujeitada, de forma violenta, ao mesmo regime, sendo obrigada a posicionar-se nele, a não possuir escolha que não inclua a ordem social:

O ser, a existência, a unidade dos países dominados está na sua dependência aos países centrais, do que se pode concluir que o sistema estabelece inclusive os termos, meios, modos de oposição a ele próprio.

É a partir desse momento que se deve falar de História Universal: o capitalismo uniu os destinos de toda a raça humana, fazendo do mundo cada vez mais um mundo único, um sistema-mundo planetário, uno e desigual.⁴¹

Com isso, vê-se que a história da literatura é a história do colonialismo em que, de forma contraditória, segue a mesma rota do ato de colonizar e de ser colonizado, ocupando territórios e desbancando outras formas de expressão, sendo arma da dominação colonial, mas, ao mesmo tempo, se firmando como crítica combatente ao colonialismo: a ser, como já foi colocado, hegemônica e contra-hegemônica.

A literatura brasileira, reflexa da Europa, não deve ser vista por isso com melindres de inferioridade, mas a crítica deve abarcar essa condição como ponto de partida para entendê-la em seus limites, tentando encontrar na forma esse limite que engrandece o texto por mostrar a internalização desse limite como sua grande questão.

Na literatura nacional, isso aparece, nos cenários da representação literária, muito ligado ao fato de que o outro de classe do escritor, um intelectual o qual normalmente pertence à classe média, raramente conseguiu

⁴¹ BASTOS, op. cit., 2008, p. 8.

ganhar visibilidade, já que aqui esse outro é sempre manobrado pela elite dominante. Por tudo isso, a nossa literatura não pode ser a mesma de escritores europeus, os quais já pertencem à outra narrativa e condição histórica, ou melhor, pertencem a outro lado de uma mesma moeda. A história nacional quase sempre foi decidida de cima para baixo e com mínima participação popular. Esta quando ocorreu foi reprimida, como por exemplo, no tenso momento político de 1930 e no decorrer da ditadura militar em 1964. Isso apareceria estetizado em obras do período como as que são analisadas nessa ocasião?

O que se defende é a tese de que uma literatura com eficácia estética esbarra no limite da representação do outro por estar ligada a essas questões. Esse limite, esse embate, como mimese, precisa estar na profundidade do texto, na sua tessitura, na escolha que o escritor faz de cada recurso para tentar dar a ver essa questão absolutamente complexa que une representação e formação do Brasil. Essa história de modo peculiar representada por meio da arte, apenas o Brasil, ou as nações em condições análogas, pode contar, apesar de dialogar e de se vincular de modo placentário com a formação e com representação do sistema mundo, do que é universal.

Por isso, pergunta-se, como o fez o pensador Hermenegildo Bastos a discorrer sobre a questão: “como pensar as formas de representação numa literatura como a nossa, erguida sobre o terreno do confronto entre a imitação deslocada das literaturas matrizes (que eram, essas sim, representação de suas histórias sociais) e a matéria local que teimava em escapar ao modelo de representação transplantado; numa literatura como a nossa, dedicada muito mais, ao menos até certo momento, até antes do sistema literário consolidado, a imitar os modelos estrangeiros e que, assim, se furtava a conhecer o país?”⁴²

Sabe-se mediante as discussões que nos trouxeram até aqui que, embora a literatura se negasse à abordagem do país, esse insistia em aparecer nas obras. Tem-se assim a seguinte equação: transplanta-se uma literatura de um lugar para uma nova terra. No entanto, dada a relação literatura e sociedade, nos trâmites da representação, é claro que essa não poderia se

⁴² Questionamento integralmente retirado da primeira página do texto *Formação e Representação* do crítico literário Hermenegildo Bastos – vide notas bibliográficas.

desenvolver nesse novo mundo da mesma maneira que se desenvolvia em seu lugar de origem. Da mesma forma que seria impossível negar tudo o que trouxera para construir uma forma de expressão nacional absolutamente original, já que o ato de representar é sempre construído historicamente, no qual ao ser literário, é essencialmente político. Por isso se diz, de forma até enfática, desde o início desse trabalho, quando se abordou toda a questão da formação do sistema literário brasileiro, que o processo de construção do modelo brasileiro de representação mistura-se, de forma inseparável, à formação do sistema literário e à tentativa de construção da nação.

Esse vínculo entre formação e representação deixa ver o amadurecimento que significa que nos tornamos capazes de nos representar, o qual se dá a partir do momento que temos existência política, já que representação literária e política são indissolúveis na obra. Nesse âmbito, é importante observar que a representação nessa abordagem é vista, nos livros escolhidos para análise, como um fenômeno político de classe. Com essas novas colocações, acredita-se encontrar nessas formas o país real. Sendo um fenômeno de classe, avalia-se de acordo com o recorte que vê a representação como uma relação, mimética, entre aquele que fala e aqueles que lhe delegam o direito e o poder de fazê-lo.

Pretende-se, pois, ao retornar agora ao método crítico, o olhar sobre as obras delimitadas, discorrer acerca do embate entre o intelectual, pertencente a uma classe privilegiada, e o povo. Isso só pode ser feito caso se tenha em mente o fato de que a lógica da eficácia estética depende, essencialmente, de como os códigos são trabalhados, reformulados, refinados, renovados e não da fidelidade aos fatos. O que mais interessa não é a relação com os fatos, mas com a história. Para isso, o fio condutor dessa questão se agarra na contradição essencial da literatura brasileira que se delinea no fato de que comprometida com a dominação, a literatura é, entretanto, forma de reação contra ela: mas a força política dessa reação dependerá dessa eficácia estética. A literatura brasileira esteve sempre comprometida com a hegemonia: forma de poder em que os dominantes precisam das classes dominadas para se estabelecer e se reproduzir. A literatura é da hegemonia, mas a contrária.

A produção literária nacional apesar de deixar perceber, em algumas de suas obras, a luta de classes entre dominadores e dominados por não se permitir polarizar e nem, ao menos, neutralizar-se ao poder da reificação, lógica do capital, sempre foi um instrumento nas mãos da classe dominante. Isso responde a um questionamento corriqueiro que ronda as discussões acerca da representação: Quem pode representar em nossa condição histórica de nação? Em um país cuja diferença social é alarmante entre as classes, percebe-se que são os mais privilegiados que possuem a habilidade para dominar e trabalhar o código da linguagem com a finalidade de transformá-la em arte. No Brasil, a literatura sempre foi coisa da elite.

A fim de exemplificar essa afirmação, comenta-se o modo como a literatura brasileira se organizou em um centro econômico e cultural central. Essa que é um ato que envolve o pensar, o criar, por meio de códigos – o da linguagem, é essencialmente social, e só se dá mediante a organização da sociedade. Ao falar sobre a literatura brasileira nascida, desenvolvida e expandida no maior complexo econômico nacional, o estado de São Paulo, especificamente em sua capital, Antonio Candido afirma que só houve literatura em SP depois da faculdade de Direito, após a independência. O que havia antes eram manifestações literárias que existiam desde a época de Anchieta. Não havia homens de letras, a não ser os clérigos, e o ambiente cultural era absolutamente pobre. As letras compareciam oficialmente em comemorações de solenidades públicas ou como Verrinas contra o governo. Fora isso, as letras eram atividades de um ou outro homem culto, não dando lugar a relações intelectuais capazes de produzir uma literatura.

Com isso, ele vai demonstrando, aos poucos, como a literatura foi se desenvolvendo pelas mãos de uma pequena elite, para, por fim, cair nas mãos da classe burguesa nacional que se forma, se tornando uma manifestação de classe. Para isso, ele mostra a evolução na relação entre literatura e evolução da comunidade proposta, de forma didática, por meio de cinco grupos fundamentais. O primeiro ele caracteriza como grupo virtual, composto por Cláudio Manoel da Costa e mais dois escritores, Taques de Almeida Paes Leme e Frei Gaspar da Madre de Deus, os quais se comunicavam por meio dos seus estudos na Academia Brasílica dos renascidos.

Em 1830, surge a segunda congregação de homens, valores e ideias em torno da Revista da Sociedade Filomática, de grande importância em nosso pré-romantismo – o grupo foi nomeado pelo crítico como um grupo real. Esse apesar de não ser muito conhecido e de não produzir obras que se canonizaram, influenciou o seu por vir e criou a Faculdade de Direito em 1827, que desempenhou papel decisivo na literatura de São Paulo. A faculdade se caracteriza como um meio plasmador das mentalidades da nossa elite do século XIX. Um lugar deficiente em ciência e didática, mas ambiente de encontro daqueles que se interessavam pelo que toca a vida pública, a visão de país e o pensamento. Essa convivência acadêmica propiciou em SP agrupamentos caracterizados por ideias estéticas, manifestações literárias e atitudes com expressões originais.

A cidade vai se modificando, crescendo, e o corpo acadêmico se justapõe à comunidade, sem propriamente incorporar-se, caracterizando-se pela formação de uma consciência grupal própria. Boemia e literatura se juntam e a segunda passa a se manifestar nas repúblicas, agremiações literárias, jornais e revistas.

Essas repúblicas, lugar de recreação e produção intelectual, produziram Bernardo Guimarães, por exemplo. O grupo estudantino passa a ser multifuncional no que se refere à literatura. Ele constituía um meio estimulante para a produção literária. Os livros circulavam nas repúblicas de qualquer forma, emprestados, trocados, filados, na falta de bibliotecas e livrarias. O próprio José de Alencar teve sua formação literária em uma república de um amigo, onde entrou em contato com a literatura européia. As repúblicas eram o público – chave para a continuidade da literatura. Havia nos jornais e revistas um grande empenho crítico em interpretar as obras.

Esse quarto momento se situa na passagem do século XIX para o século XX. A cidade já é outra, sendo um importante pólo político, industrial e comercial. Não há mais escravos, os caipiras saem e os imigrantes chegam. A faculdade de Direito já não é mais única e a literatura já não depende mais dos estudantes para sobreviver. A literatura é absorvida pela comunidade, antes impermeável a ela. Não há mais apenas um grupo fechado produzindo e consumindo a literatura. Forma-se um público e o escritor se coloca como

profissão. Deixa, a literatura, de ser manifestação grupal para ser uma manifestação de classe – a da nova burguesia que se forma.

A literatura passa a ser social, é publicada nas revistas, nos jornais, nos salões etc. Dessa maneira, se o Romantismo era a literatura de grupos fechados, o Parnasianismo/Naturalismo circulava na comunidade, na classe dominante, especificamente. Daí o caráter aristocrático - literatura ao gosto nobre – certo refinamento literário ao gosto da burguesia brasileira.

Assim, a literatura sai do grupo fechado e se transfere para a comunidade, mas segue os padrões de gosto da elite social. Se adequando facilmente aos ramos do poder: na política, na administração, na ascensão social. Passa de mocinhos imberbes para senhores respeitados com posição na sociedade, servindo aos interesses da burguesia semiletrada.

Com o florescer do Modernismo, surge o quinto e último grupo, aquele que se desprende da comunidade, que surge dela. Para Antonio Candido, o grupo dos modernistas surge com uma literatura que no plano funcional corresponde à necessidade de reajustar a expressão literária às novas aspirações intelectuais e às solicitações da mudança artística ocidental. No plano estrutural, houve um esforço para substituir uma expressão de classe por uma outra, com fonte inspiradora e com limites de ação, que abarcassem a sociedade como um todo. Tal grupo punha na ação renovadora toda a sua força, encurralando a literatura oficial do academicismo anterior, abrindo caminho para a produção literária que vigora atualmente, quebrando as barreiras acadêmicas e fazendo da literatura um bem de todos.

Interessante é pensar nessas rupturas e continuidades que o Modernismo brasileiro trouxe. Houve continuidade se pensarmos que os comandos da produção literária brasileira continuaram nas mãos do único setor capaz de trabalhar os códigos da linguagem, a classe dominante, dando a ver a contradição essencial da nação. A ruptura se deu na forma de representar os dramas sofridos pelo país, dado o amadurecimento, que só foi possível nessa época, pensando de acordo com o ponto de vista que nos leva à noção de sistema literário em seu refinamento tanto da consciência artística, quanto das formas de trabalhar literariamente a língua.

Esse texto⁴³ ao dissertar acerca da literatura brasileira, que vai desenvolvendo-se juntamente com a comunidade de São Paulo, deixa claro que a literatura só pôde começar a se formar, e posteriormente se estabelecer, devido a reuniões de grupos de elites, primeiro na Academia Brasileira dos Renascidos e depois na primeira Faculdade de Direito da cidade. Essa passa a tomar fôlego quando percorre as repúblicas universitárias. Quando já formada, cai nas mãos, definitivamente, da elite político-econômica para ser usada de acordo com sua vontade e caminha, a título de renovação para o grupo modernista, que rompe ao tentar fazer dela um bem de todos.

Ao refletir sobre esse último período, conclui-se que esse *bem de todos* só pode ser referente à questão da representação, já que é nesse período, modernista que esse *todos* passa a figurar no discurso literário, como já se discutiu, anteriormente, no momento em que se abordou a literatura de 1930. No entanto, não há como negar que essa literatura - e o texto de Candido, *A Literatura na Evolução de uma Comunidade*, mostra isso - foi sempre um instrumento passível de ser manipulado pela classe dominante brasileira, a elite, econômica, cultural e social. O que o Modernismo faz, na verdade, é abrir a porta para a classe dominada ser representada, não por si mesma, mas pela classe que é passível de utilizar a linguagem artística. É quando essa, que é essencialmente hegemônica, passa a ser também contra-hegemônica, como já foi colocado, tensionando a obra em sua contradição fundamental: a da luta de classes, em uma aura de luta política e de grandes embates acerca da desigualdade e injustiças que o sistema de organização social vigente nos obriga a confrontar.

Essa tensão pode ser analisada se tomarmos como ponto de vista a questão da representação nas obras escolhidas em relação ao embate intelectual/povo, intelectual literatura, literatura/autoquestionamento literário: o que chamei de representação tríplice – espécie de representação tripartida que se dá ao ramificar-se nesses três pilares para revelar a totalidade que pretende passar ao leitor. Vejamos como isso se deu nas obras. Como resgatar a literatura brasileira da polarização da elite e representar essa impossibilidade

⁴³ CANDIDO, Antonio. *A Literatura na Evolução de uma Comunidade. Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed., Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010 p. 147-175.

de representação dos dominados com eficácia estética e política sem cair no paternalismo? Espera-se, como já se tem afirmado, encontrar essa resposta nas formas dos textos sugeridos. Propõe-se, assim, analisar os vários recursos, ou elementos da narrativa, artístico literários, utilizados pelo escritor em sua refinada técnica para iluminar essa contradição que é a força motora da obra literária.

2.1.1 O intelectual escritor diante de sua consciência privilegiada e da culpa da arte em relação à realidade que o cerca

Antes de seguir para o objetivo final e principal, que é o de encontrar na forma dos textos as questões já sugeridas até aqui, faz-se necessária uma discussão prévia, que se desdobrará em uma das ramificações da representação tríplice, no terceiro capítulo, acerca do intelectual produtor de literatura. A necessidade dessa reflexão advém do fato de ser esse o sujeito da ação da criação literária, ocupando um papel chave no bloco que envolve os atores do sistema que dá vida à literatura. Todo o fazer literário depende do nível de consciência que o intelectual, escritor, adquire acerca da vida, bem como da sua capacidade de transformação dessa matéria prima em objeto artístico, por meio da sua técnica, do refinamento de sua linguagem e de sua habilidade com a palavra. Ele que pelo fato de ser capaz de interpretar a realidade, em uma perspectiva histórica, e trabalhar o código da linguagem, diferenciando-se dos demais sujeitos, por ser artista e intelectual comprometido com os valores humanos, normalmente pertence a uma classe social privilegiada, sendo, no mínimo, integrante da elite cultural, quando não, ainda, da elite econômica.

A transferência do movimento histórico, em suas contradições, da vida para a arte, se dá por meio da captação feita pelo intelectual, que pode ser visto como um condutor que se encontra no meio do processo da criação, como uma espécie de veículo que transforma a vida, por meio dos recursos da representação artística, em objeto estético. Porém, se é verdade que o conteúdo dessa captação e transformação é contraditório, ao perpassar a

questão de classes originada e alimentada pelo sistema social vigente, ao priorizar sempre o lucro em detrimento da sobrevivência humana, tendo como mote a luta por essa sobrevivência, não seria incoerente afirmar que o lugar ocupado por esse sujeito se caracteriza, no mínimo, como um espaço de drama e desconforto. É em sua relação com o poder, o qual rege a sociedade, que sua crítica toma organicidade e pode adquirir diversas formas, dependendo da área de atuação desse intelectual. No caso do artista, que é essencialmente um intelectual, sua ação como tal se organiza e toma corpo em seu objeto estético, nesse caso de análise, nos liames da representação literária.

Para isso, parte-se do pressuposto de que entre esses intelectuais e os políticos há um abismo difícil de superar, pois a política da cultura e a política dos políticos devem ser sempre mantidas separadas, dentro de suas lógicas próprias. Por isso, reitera-se que apesar da arte, bem como seu criador, pertencerem à hegemonia, é sempre contra hegemônica, porque a literatura emerge de um poder que vai contra si próprio. Ela nasce de alguém que domina, por conhecer e manusear um dos instrumentos chave de dominação, que é a linguagem, mas critica, ao mesmo tempo, essa dominação maior da qual é parte:

Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos do poder político jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de idéias, de símbolos, de visões do mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante). Toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também

as relações, ora de contraposição, ora de aliança, que eles mantêm com os demais poderes.⁴⁴

Em linhas gerais, é possível afirmar, com a coerência necessária, que os intelectuais não são uma classe homogênea. Para Sartre, segundo Norberto Bobbio, existem os intelectuais falsos e os verdadeiros. Os primeiros são aqueles que desempenham uma função negativa por não desempenharem a função que deveriam. Desse modo, para o autor, será verdadeiro o intelectual revolucionário o que se engaja; falso, o reacionário, aquele que não se engaja e se guarda na torre de marfim. Existem, portanto, intelectuais que participam de causas políticas a ponto de se tornarem servis, traindo sua missão, e existem, em contraposição, os que fazem da sua missão algo estéril por se colocar acima de qualquer combate. Segundo Croce, em uma citação de Bobbio, em seu livro que aborda o intelectual e o poder, o bom intelectual tem a sua missão de homem de cultura em sua força moral, na medida em que defende e alimenta valores morais a ponto de não trazer para si a acusação de ter se tornado escravo de paixões partidárias. Dessa maneira, ao saber que esse valor não pode ser renegado por qualquer república, sua obra de arte ou de crítica passa a ter eficácia na sociedade em que vive, não sendo nem traidor, nem inutilizador.

É, pois, esse tipo de intelectual, caracterizado e defendido por Sartre e Croce, segundo Bobbio, que se observa como sujeito da construção da obra em análise. Esses que estão no terreno da representação em constante conflito com o capitalismo, sistema social vigente que divide a sociedade em classes: em uma *cortina de ferro* que separa uma minoria dona do poder e da produção e uma grande maioria miserável em busca da sobrevivência. O intelectual sobre o qual se explana aqui, capta essas questões, e as estetiza dando-lhe forma literária. Cabe-nos, assim, analisar os recursos de construção literária utilizados por ele, com o intuito de ter eficácia estética e política. Enquanto não chega o momento da análise, continuemos a abordar, de forma um pouco mais aprofundada, o perfil e a missão desse sujeito de ideias no que toca a realidade que o cerca, pois assim como o meio do poder político é sempre em último

⁴⁴ BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder*. São Paulo. UNESP, 1997 p. 11.

caso a posse das armas e o meio do poder econômico é sempre a acumulação do capital, o meio por excelência do poder ideológico é a palavra, ou seja, a expressão de ideias por meio das palavras, e com a palavra, sempre, a imagem.

De acordo com Bobbio, ao pensar acerca da missão do intelectual, Julien Benda em sua obra *La trahison des clercs* em 1927, afirma que os intelectuais têm o dever de defender e promover os valores humanos, os quais devem ser racionais e não devem ter interesses, pois, como já foi colocado, na medida em que subordinam sua atividade a interesses contingentes às paixões não racionais da política, traem sua missão. Para Croce, a função política que cabe ao intelectual é uma função própria, que afirma o valor da liberdade, compreendido como valor moral da humanidade. Para esse teórico, essa distinção é de suma importância, pois diferencia a função do intelectual e a do político e ainda indica a importância do homem de cultura na sociedade. Ele reitera ainda a ideia de que a tarefa desse intelectual é também política, mas não é uma política ordinária como a dos governantes, e sim a da cultura, sendo extraordinária e adaptável aos tempos de crise.

No que se refere ainda à relação que o intelectual deve ter com o poder, longe de simplificações injustas, Bobbio pondera que tomar partido não é uma traição quando o lado ao qual o intelectual se agrega é aquele que realiza melhor os princípios em que acredita e afirma ainda que não tomar partido não é nenhuma deserção quando nenhum dos lados o realiza.

Para Bobbio, uma das funções principais desse intelectual, se não a primordial, é escrever. Esse que se caracteriza como alguém que não faz coisas, mas reflete acerca delas, que não manobra objetos, mas símbolos, alguém que ao trabalhar, não maneja um conjunto de máquinas, mas de ideias. Para isso, ele defende uma autonomia relativa da cultura com respeito à política, afirmando que a cultura não deve ser reduzida integralmente à esfera do político. É claro que política nesse caso está sendo abordada como o monopólio da força e da verdade suprema,⁴⁵ e nesse âmbito, a tarefa do

⁴⁵ É importante ressaltar que não existe apenas a política dos políticos, a qual me refiro nessa afirmação crítica, pois se existisse apenas a política dos políticos, não haveria lugar para os grandes debates de ideias. Defende-se, pois, nessa ocasião a política da cultura, que é diversa da primeira citada.

intelectual é a de impedir que isso ocorra em sua totalidade, já que a tarefa do homem de cultura é a de fomentar ideias, apontar problemas, elaborar teorias, enquanto que a do político é a de tomar decisões:

A tarefa do criador (ou manipulador) é a de persuadir ou dissuadir, de encorajar ou desencorajar, de exprimir juízos, dar conselhos, de fazer propostas, de induzir as pessoas às quais se dirige a adquirirem uma opinião sobre as coisas. O político tem a tarefa de extrair desse universo de estímulos diversos, às vezes opostos e contraditórios, uma linha de ação. A prática tem suas ações que a teoria pode não conhecer. Mesmo a teoria mais perfeita, completa e coerente, para se transformar em uma decisão, deve ser adaptada às circunstâncias.⁴⁶

Por não ser uma classe homogênea, como já foi colocado, sabe-se pois que a gama de intelectuais é diversa e abrange várias posturas diferenciadas. Nesse contexto nos limitamos a discutir a postura que julgamos mais coerente com a missão que lhes cabe. Ressaltemos isso, pois ao lembrar que fazemos parte de uma sociedade “livre” em que a liberdade de opinião é absolutamente condicionada, há de se destacar que boa parte dos intelectuais participa da primazia da política em relação à cultura. É claro que de acordo com o modelo que vivemos atualmente é impossível escapar aos condicionamentos. Somos todos condicionados, mas, como afirma Bobbio, há condicionamento e condicionamento: o proveniente das várias fontes do poder social, que permite a formação de opiniões diversas, e o da única fonte de um poder político monocrático, o qual elege uma verdade única:

Não há pior surdo do que aquele que não quer ouvir: não há pior condicionado do que aquele que afirmando que todos são condicionados do mesmo modo, acredita em uma sociedade em que todos serão livres. (Algumas vezes cheguei a pensar que esta sociedade futura é a antítese daquela imaginada por Rousseau, o qual dizia que cada um, obrigando-se para com

⁴⁶ BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder*. São Paulo. UNESP, 1997, p. 182-183.

todos, seria mais livre do que antes. A sociedade de certos ideólogos poderia ser definida, ao contrário, como aquela em que cada um, uma vez liberado de todos, será mais escravo do que antes).⁴⁷

Ao discorrer acerca do engajamento dos intelectuais, o autor prefere falar em responsabilidade. Defendendo que engajar-se quer dizer pura e simplesmente tomar partido. Para ele, não importa que o homem de ideias se engaje ou não se engaje, mas porque coisa ele se engaja ou não se engaja e de que maneira ele se engaja, assumindo todas as responsabilidades das suas escolhas e das conseqüências que delas derivam. Bobbio diz ainda que é apenas com base nessas responsabilidades que o intelectual deve ser julgado e não pelo fato de ter se engajado por essa ou aquela parte ou por ter escolhido não se engajar.

Nessa possível relação entre intelectual e poder, pensamos que a postura mais coerente desse homem de cultura, em relação aos dominantes, é, pois, a que se caracteriza como constante crítica do poder. Os que adotam essa posição são por vocação antagonistas desse poder, seja qual for a forma assumida por esse, pois ele é sempre instrumento opressor e inimigo da liberdade.

É sabido, por isso, que o elemento central que sustenta o tema da função crítica dos intelectuais diante do poder dominante é a sua relação com os subalternos, os marginalizados ou escravizados pelo sistema capitalista:

[...] retomando o tema da função crítica dos intelectuais diante do poder dominante e da classe no poder, Kautsky dá ao problema da relação entre os intelectuais, considerados camadas distintas das demais, e as classes subalternas uma solução destinada a um vasto e sempre repostado debate no âmbito do movimento operário, desde que os intelectuais não têm, como tais, nenhum interesse na exploração capitalista, devem ser considerados os melhores aliados dos operários e dos camponeses; enquanto possuidores dos instrumentos de

⁴⁷ BOBBIO, op. cit., 1997, p. 82-84.

análise e de crítica da sociedade, e portanto do monopólio do saber em uma sociedade dividida em classes e com uma clara divisão entre trabalho manual e intelectual, desenvolvem uma função insubstituível, sendo por isso tarefa da social-democracia atraí-los de modo a subtraí-los do influxo da burguesia.⁴⁸

Apesar de serem os melhores aliados dos subalternos, como se afirmou acima, os intelectuais passam por um dilema claro, delicado e dramático, pois a consciência da luta de classes e da exploração, sofrida pelo seu outro, só pode surgir com base em profundos conhecimentos, esses que são “negados” aos homens de classes desprivilegiadas e desvelados apenas pelos que dominam o código da linguagem artística, ramificando-o em crítica da sociedade. Se o conhecimento, que vem por meio dessa intimidade com esse tipo de linguagem, é o pré-requisito para que essa consciência crítica aflore no indivíduo só os intelectuais podem tê-la, o pobre, jamais⁴⁹. Isso é trágico e

⁴⁸ BOBBIO, op. cit., 1997, p. 122-123.

⁴⁹ É claro que o subalterno, o pobre, não é necessariamente alheio a tudo o que o ocorre. Dificilmente ele não vai perceber, mesmo que em um pequeno grau de consciência, as desigualdades sociais as quais ele é submetido. No entanto, sem o domínio da linguagem, se percebe que ele não consegue formalizar a questão em sua totalidade: a linguagem se torna para ele uma espécie de barreira. Quando não, ele internaliza as falsas idéias que o capitalismo insiste em espalhar para manter sua ordem, como a de que com o trabalho tudo pode se transformar em melhorias, ou, ao pensar que as coisas são assim porque tem que ser. Essa consciência do todo é que é furtada a essa classe por esbarrar no acesso ao conhecimento e até mesmo à literatura. Antonio Candido em seu texto *O Direito à literatura* (ver notas bibliográficas) aborda bem essa questão ao assimilar o alcance à literatura à distribuição de renda e de bens materiais e espirituais em um país de grandes desigualdades sociais como o Brasil: “A organização da sociedade pode restringir ou ampliar a fruição deste bem humanizador. O que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades, tratando como se fossem compressíveis muitos bens materiais e espirituais que são incompressíveis. Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas.

Nessa altura é preciso fazer duas considerações: uma relativa à difusão possível das formas de literatura erudita em função da estrutura e da organização da sociedade; outra, relativa à comunicação entre as esferas da produção literária. Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras e, neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura.

dramático para aquele que consegue enxergar, refletir e formular acerca desse movimento, que corre o risco de não transpor a barreira dos círculos da elite e dos intelectuais, apesar de trazer em sua forma, tal formulação, uma visão ampla e crítica permitidas pela totalidade que a obra de arte propicia ao leitor crítico por meio de sua experiência estética. Assim desenha-se a contradição do artista diante tanto da sua realidade injusta quanto da sua obra que não resolve problema algum, mas, apenas, os formaliza esteticamente.

Acresçamos a isso outra questão que corrobora com esse raciocínio: a da culpa da arte, muito bem descrita pelo teórico Frederick Jameson:

No momento, o que nos ocupa é o conceito genérico de arte, sobre o qual esta passagem tem implicações reveladoras: sobretudo, a culpa mesma da arte numa sociedade de classes, a arte como luxo e privilégio de classe, um baixo fundamental que ressoa incessantemente ao longo de toda a reflexão estética de Adorno, mesmo onde sua vibração se tornou uma virtual segunda natureza de nossos sentidos, de modo que, vez por outra, não mais o ouvimos conscientemente. Essa culpabilidade irreparavelmente associada a toda atividade artística, é, portanto, o motivo mais profundo para a separação radical, em Adorno, entre a arte em geral e as obras individuais: pois o que estas últimas fazem, o que elas trabalham no processo artístico, é engajar essa sensação universal de culpa, enfrentá-la com acuidade dilaceradora, trazê-la a consciência numa forma de contradição insolúvel. As obras individuais de arte não podem jamais resolver essa contradição; mas podem recobrir-se de uma certa autenticidade incluindo-a como conteúdo e matéria prima, como aquilo que a obra individual de arte precisa estar sempre enfrentado de novo em toda a sua virulência. Nesse sentido, a culpa da qual todas as obras de arte estão impregnadas será uma das mediações por meio das quais a obra que de outro modo seria monádica se relaciona de maneira profunda e

Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante”.

interna com a ordem social que de outro modo seria externa
[...].⁵⁰

É, pois nessa contradição insolúvel, diante dessa culpa, citada por Jameson, e desconforto, que se encontra a eficácia estética e política das obras sugeridas, as quais colocam no palco da representação literária frente a frente o intelectual, o subalterno e a própria literatura em questionamentos vários.

⁵⁰ JAMESON, Fredric. Preconceito em relação à objetividade. In: *O Marxismo Tardio Adorno, ou a persistência da dialética*. UNESP, 2000. p. 173.

CAPÍTULO 3

A REPRESENTAÇÃO TRÍPLICE COMO FORMA DE DEIXAR VER A CONTRADIÇÃO LITERATURA E SOCIEDADE

“Chegariam numa terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela, diz o texto, e é isso que Clarice nos mostra com sua retirante alagoana.

Vilma Arêas

CAPÍTULO 3

A REPRESENTAÇÃO TRÍPLICE COMO FORMA DE DEIXAR VER A CONTRADIÇÃO ENTRE A LITERATURA E A SOCIEDADE

Até essa parte da pesquisa, temos tentado mapear um modelo crítico que desembocará, finalmente, na crítica das obras delimitadas para essa análise. Para isso, em busca ainda de dar continuidade a esse recorte crítico, a esse modo de pensar a literatura, afirma-se que um dos pressupostos centrais, como já foi bastante colocado, de maneira até enfática até o momento, é o de encontrar na forma dos textos literários, em questão, as contradições sociais que ele viabiliza. Essa análise só pode ser concretizada se a experiência estética não se retrair no inefável e no indizível, abrindo o texto literário para qualquer coisa que se possa dizer a seu respeito. Para isso, toma-se de empréstimo, sob a interpretação de Jameson, a teoria desenvolvida por Adorno, a qual afirma que o espírito da obra de arte é objetivo, querendo dizer que o próprio conteúdo dessas obras é objetivo. Para ele, o espírito ou o conteúdo dessas aparece, de modo objetivo, por meio da aparência, ou seja, por meio dos recursos escolhidos pelo escritor para elaborar e materializar sua obra deixando notar seu engajamento e responsabilidade intelectual por meio da forma: “trata-se de uma defesa da objetividade do subjetivo que, claramente, vale tanto para a produção artística, como para a sua recepção”⁵¹.

Segundo Antonio Candido, a literatura possui pelo menos três faces diferentes: é construção de objetos autônomos como estrutura e significado, é forma de expressão por manifestar emoções e visões de mundo de um determinado grupo e é também forma de conhecimento. Essa terceira face é mais recorrente quando há quase um senso comum que acredita que a literatura é uma espécie de aprendizado que transmite conhecimento e

⁵¹ JAMESON, Fredric. Preconceito em relação à objetividade. In: *O Marxismo Tardio Adorno, ou a persistência da dialética*. UNESP, 2000, p. 166.

instrução. No entanto, há de se considerar que a literatura é, pois a junção desses três aspectos, tendo no primeiro, o mais desconsiderado, em sua maioria, sua face mais importante: esse que corresponde à maneira como a mensagem é construída, tendo em vista que a literatura é, antes de qualquer coisa, um objeto construído que possui um grande poder humanizador, o qual reside, justamente, nos alinhaves dessa construção.

Dessa maneira, o intelectual, artista da palavra, ressaltado no capítulo anterior, formula, constrói o seu objeto propondo certa coerência, tirando as “palavras do nada e as dispondo como um todo articulado”⁵². Por isso, a obra tem seus princípios objetivados por ele:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.⁵³

O autor pondera ainda, sobre isso, afirmando que é a organização dessas palavras que se comunica ao espírito do leitor crítico, fazendo-o se organizar e, posteriormente, organizar o mundo. Esses símbolos conseguem comunicar o espírito porque obedecem a certa lógica pré-determinada, trabalhada em minúcias, de tal forma que une mensagem e organização, ou seja, conteúdo e forma. Daí vem o fato de uma obra ser absolutamente diferente da explicação que alguém possa fazer acerca dela, em que, nessa passagem, a experiência estética é perdida pela desorganização da forma original, que o autor havia feito, agora desfeita por quem se propõe a explicá-la.

⁵² Palavras do próprio Antonio Candido.

⁵³ CANDIDO, Antonio. O Direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 177.

Dessa maneira, além do conhecimento que a organização do texto literário traz por meio da organização das emoções e da visão de mundo, há ainda, na literatura, o conhecimento intelectual, planejado pelo artista. Nesse conhecimento o autor injeta sua ideologia, crença, revolta etc. Assim, uma obra que assimila a posição política de seu autor só terá eficácia estética se essa for reduzida estruturalmente, em forma literária: não basta apenas contar uma história, ou colar a realidade no texto, é necessário, pois saber como contar essa história, manuseando com habilidade técnico-artística os elementos de construção do texto, para, assim, transmutar a realidade em arte:

Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produto escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.⁵⁴

Após a leitura da crítica que já se acumulou acerca dessas obras, bem como, da análise dessas, na procura de flagrar o escritor em seu ofício, com o intuito de investigar a feitura dessas obras, acreditando que elas possuem um espírito objetivo, percebemos algo curioso sobre o qual se vale a pena discutir. Antes de ressaltar esse ponto de partida investigativo, é necessário enfatizar que a obra literária, nesse contexto, é analisada como uma hermenêutica. Ela já é uma interpretação do mundo, por isso, não propomos, de maneira alguma, sobrepor a essa uma outra interpretação.

Se ela já é uma interpretação, em caráter codificado pela linguagem literária, cabe à crítica “mergulhar” em suas profundezas para tentar extrair

⁵⁴ CANDIDO, op. cit., 2004, p. 178.

dessas o essencial da obra. Para isso, é necessário deixar que essa obra fale por si mesma, observando seu interior, por meio de seus recursos estilísticos de construção. Partimos, pois dos elementos internos da obra, daquilo que ela oferece como obra literária, para assim conectá-la ao mundo do qual ela surgiu, apesar de se afastar desse em seu momento de composição, a obra jamais pode ser desligada do mundo, ela o traz em si, mesmo que seja para criticá-lo, negá-lo.

Para isso, partimos dos elementos mais simples das obras: das suas superfícies para depois adentrar suas profundezas a fim de encontrar a contradição que as mantém vivas. No entanto, voltando à assertiva que se produziu no início do parágrafo anterior, afirmamos que o encontro das duas obras não se dá apenas na continuidade de história que uma parece ter uma em relação a outra, mas quando se lê *Vidas Secas* ou *A Hora da Estrela*, a fim de acompanhar o ofício do escritor pergunta-se, verdadeiramente, quem são os protagonistas dessas histórias. No caso de *Vidas Secas*, seria Fabiano? Em *A Hora da Estrela* apontaríamos Macabéa? Ao adentrar as obras por meio de um olhar mais atento, poderíamos nos perguntar se o narrador visto, reitera-se, como mediador entre o escritor/intelectual e sua obra, não poderia ocupar esse posto. A questão não termina aí quando percebemos que a linguagem, a literatura, em si, também ocupa um espaço altamente considerável nessas narrativas.

É claro que cada obra representa tais questões à sua maneira. Então, reafirmamos, como ponto de partida, o fato dessas trazerem em suas estruturas a discussão que busca a totalidade da vida por meio da representação dessas três questões. É na relação de aflição, drama e descontentamento que o narrador tem com suas personagens e que a literatura tem com o mundo, o qual a literatura busca representar para ao mesmo tempo criticar, que está a eficácia estética das obras. Isso precisa ser percebido e levado em conta pelo leitor/crítico, pois é o que explica o fato dessas obras até hoje não terem perdido atualidade. Elas não registram apenas o factual, o cronológico, mas mantêm latente a contradição do mundo, que é da década de 30, de 70 e dos dias de hoje, que é do Brasil, mas também de qualquer parte do globo que se submete ao sistema de organização social que privilegia o

capital em detrimento de qualquer valor humano. Veja-se como isso se dá a partir do que nos dizem as obras.

3.1 Romances acerca do outro – a primeira história

O encontro das duas obras era previsto segundo os motivos já discutidos até esse momento e ganhou ainda mais consistência quando pôde dialogar com três pensamentos críticos importantes que abordam tanto a literatura brasileira quanto a literatura latino-americana: no primeiro caso, cito Wilma Arêas e Bobby Chamberlain com seus estudos comparativos entre as obras em questão, e no segundo Jean Franco que em seu livro *Decadencia y caída de La ciudad Letrada – La Literatura Lationamericana Durante La Guerra Fria* discorre sobre o assunto ao refletir acerca de *A Hora da Estrela*, obra que para ela é, antes de tudo, uma escrita em processo.

Franco afirma que a região da qual veio Macabéa, o Nordeste do país, também foi o cenário do romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Por isso, seria difícil evitar a impressão de que Lispector tinha em sua mente a narrativa daqueles personagens de Graciliano Ramos, os quais fugiam da seca, tendo a cidade como única possibilidade de sobrevivência, onde lhes aguardavam outra espécie de seca. Nessa cidade está agora Macabéa com seus ovários secos, se contrastando com Gloria, sua colega que era branca, carioca e bem alimentada, para mostrar que a miséria que assolava os retirantes, imaginados por Graciliano Ramos, não era exclusividade de uma região específica assolada por um fenômeno climático, simplesmente, mas de um país que desde sua formação, como colônia de exploração européia, titubeia entre o arcaico e o moderno dentro de sua contradição social delineada pelo capitalismo, como afirma Brunacci ao se referir a essa obra:

Trata-se, então, de um romance que não perdeu atualidade. E não perderá, pelo menos enquanto seu chão social for o desse país dual, protagonista de uma transição inconclusa. Porque *Vidas Secas* é a representação do Brasil preso no limbo entre o

mundo arcaico e o mundo moderno em disputa nessa transição.⁵⁵

Mantendo a mesma linha de pensamento Arêas afirma que *A hora da Estrela* representa o final da trajetória de Clarice Lispector como escritora, sendo uma narrativa que apresenta um grande esforço de objetivação em um modo de aproximar o pensamento à coisa: sobre o que escrever? Como fazê-lo? É justamente nesse esforço de objetivação, por meio de uma narrativa desordenada, que se cruza tal livro com o romance de 30, especificamente nesse caso, com a obra de Graciliano Ramos, acerca da novidade que trouxe o trabalho que se conseguiu em relação ao tratamento do tema do personagem humilde.

Como tratar isso de maneira estética, sem cair nos abismos do paternalismo, da estereotipagem ou ainda da inverossimilhança? Nesse sentido, Graciliano, como já relatado no primeiro capítulo, difere da maioria dos escritores da sua época por ser uma espécie de *experimentador*, tratando do tema da *moda*, no caso o pobre, de maneira diferenciada. Clarice Lispector também foi uma escritora que deixou grandes marcas tanto no sistema literário como um todo, quanto na produção literária da sua época, pois assim como Guimarães Rosa elevou o regionalismo ao universal, fazendo com que sua literatura alçasse grandes voos. Em *A Hora da Estrela*, Clarice também não optou pela representação fácil ou pitoresca daquele que lhe é estranho, do pobre, mas problematizou o narrador e a própria linguagem literária a fim de estetizar o drama social vivido pela personagem humilde desnudando a problemática da própria literatura ao lidar com essas contradições sociais nos cenários da representação, enlevando-as.

Assim, como Graciliano, Clarice também não apontou saídas para esse outro, o que confere à obra um tom pessimista e certa verossimilhança, já que se não existe lugar para esse outro no mundo real, não seria na arte que a contradição iria se resolver. O que fazem esses escritores é permitir que a contradição continue latente, pulsando aos olhos do leitor crítico que ao olhar

⁵⁵ BRUNACCI, Isabel. *Graciliano Ramos – Um escritor personagem*. Brasília: Autentica, 2008, p. 184.

ao redor, pode observar que se na realidade essas mesmas contradições estão sendo apagadas pelo poder avassalador da força da forma mercadoria, na arte elas permanecem.

Esses dois grandes escritores, que produziram essas duas significativas obras da nossa literatura, que convergem e divergem, são marcas fundamentais do nosso sistema literário. Cada um representa em suas obras uma espécie de síntese vivida pela sociedade de sua época, um no efervescente momento de 1930, período de grande industrialização e migração que objetivavam, falsamente, a modernização que só veio para uma minoria, e o outro na era da indústria cultural, sendo ambos submetidos às forças políticas de ditaduras em tentativa de sufocamento do pensamento e da liberdade.

Assim, apesar de guardarmos todas as diferenças de época e de estilos, não podemos negar que ambos fazem parte do sistema literário brasileiro, o qual se estabelece por ser capaz de possibilitar um ambiente literário que se configura em uma espécie de tradição em que um escritor se integra sendo capaz de fazer com que uma obra influa na elaboração da outra. Clarice Lispector era leitora de Graciliano Ramos e de boa parte das obras que integram o sistema literário nacional⁵⁶.

Na literatura brasileira, a presença do pobre, daquele que está sempre fora dos planos da elite dominante, ficando sempre à margem, é até bastante recorrente desde o início do sistema literário, ou seja, desde os tempos remotos do Romantismo – guardadas a possibilidades históricas que permitiram uma espécie de evolução estética na representação desse outro no que toca ao amadurecimento da percepção do escritor mediante a consciência do atraso nacional que lhe cabia – porém o que permitiu, em primeiro plano, a aproximação dessas duas obras literárias foi o fato de Clarice Lispector ter começado sua história exatamente onde Graciliano terminou a sua com Fabiano e a família indo rumo à cidade grande, afirmando que a família chegaria a uma terra desconhecida e civilizada, no sul do país, ficando presos nela. Não é exatamente isso que ocorre com a retirante Macabéa ao sair de Alagoas para tentar viver do Rio de Janeiro?

⁵⁶ Ver citação que comprova essa afirmação na página 62.

Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era e nem aonde era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nela. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. **Eles dois velhinhos acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia.** Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada e ficariam presos nela.⁵⁷

Em ambas as obras o caminho das personagens é a esperança: Fabiano quando busca tal terra desconhecida como saída e Macabéa quando vai à cartomante para desvendar o futuro. Assim, tanto uma personagem quanto a outra têm apenas no futuro o sonho de uma vida melhor, ainda que por meio de uma esperança infundada. Porém, observa-se que tanto o futuro de uma personagem quanto da outra podem ser resumidos, se observamos uma como sendo a continuidade da outra, a inadequação e, como consequência, a morte. No trecho assinalado acima, Graciliano anuncia, por meio do narrador, o provável fim das personagens, quando prevê que tanto Fabiano quanto Sinha Vitória se acabariam como dois cachorros inúteis, morrendo como Baleia, ou seja, morrendo doente, em meio à escassez e aos delírios que apontavam para uma vida melhor, demonstrando certa utopia. Pergunta-se diante da comparação prevista se não é praticamente isso que sugere a morte de Macabéa. Ela morre diante das promessas, feitas por uma cartomante, que versavam sobre uma vida de fartura, absolutamente diferente daquela que tinha:

– E tem mais! Um dinheiro grande vai entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro? [...]

⁵⁷ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 89. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 127-128. (Grifo meu)

Esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor, e você minha enfeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar.⁵⁸

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o Mercedes Amarelo pegou-a [...].⁵⁹

Veja-se o findar da vida de Baleia em *Vidas Secas*:

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente Sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.⁶⁰

Percebemos assim que tanto a vida de Macabéa quanto a das personagens retirantes de *Vidas Secas* são emolduradas pela falta e ganham relevo artístico, dentro das obras, na medida em que sonham com o mundo oposto ao deles, com o mundo da utopia, onde tudo é resolvido. Não é essa uma das características também da arte? Essa que existe fundamentalmente porque a vida não basta, almejando sempre um mundo diferente, mais justo: a arte, nesse sentido, também é utópica. Os desejos de Baleia, no momento de sua morte, as aspirações que os retirantes fazem acerca da cidade grande, a ânsia demonstrada por Macabéa, após descobrir a mediocridade que era sua

⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 77.

⁵⁹ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 79.

⁶⁰ RAMOS, op. cit., 2003, p. 91.

história, em viver tudo o que a cartomante havia previsto, não são apenas dessas personagens, mas também da arte, essa que apesar de dar a ver as mazelas, traz sempre consigo o desejo de superá-las, ainda que essa concretização não se estabeleça, pois se assim fosse, anunciaria, talvez, a arte o seu próprio fim. Se as contradições fossem resolvidas no plano da vida, da realidade, por que existir arte? Se essas forem resolvidas apenas na arte, no caso, na literatura, onde estaria a relação arte x sociedade, tão preservada no desenvolvimento crítico em questão⁶¹?

Por isso, nota-se que Fabiano e sua família vivem presos em um círculo vicioso, como sugere a feitura da obra *Vidas Secas*, já que se inicia com o capítulo *Mudança*, narrando a chegada da família sedenta e faminta, em condições absolutamente precárias de sobrevivência, ao tentar se instalar em uma fazenda que parecia abandonada, findando-se com o capítulo *Fuga*, ocasião na qual os retirantes permanecem como andarilhos migrando para a cidade grande, como já foi antecipado, onde havia escolas e a “possibilidade” de uma vida melhor. O narrador termina o capítulo afirmando que: “o sertão continuaria a mandar gente forte para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinhá Vitoria e os dois meninos”⁶².

Clarice fez o que o que Graciliano previa, por meio do seu narrador mediador, colocando na cidade do Rio de Janeiro a pobre Macabéa, que sobrevive apenas por ser como Fabiano, forte: alguém que mesmo vivendo em condições tão adversas à sobrevivência insiste em ser uma vida que pulsa, se comparando, como o próprio narrador Rodrigo S.M o faz, a um parafuso fora da engrenagem, mas vivendo, sobrevivendo!

⁶¹ Carta de Graciliano Ramos a Portinari: Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam, ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você me mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Sai de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranqüila e feliz, que espécie de arte surgiria? Chego a pensar se faríamos cromas, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? - BALBI, Marília. Portinari – o pintor do Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. (Coleção Paulicéia).

⁶² RAMOS, op. cit., 2003, p. 128.

Pois que vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso indispensável⁶³.

O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito⁶⁴.

Com o intuito de explanar mais detalhes acerca do outro de classe do intelectual abordado nessa ocasião, observa-se que no início do livro *Vidas Secas*, já no primeiro capítulo, o narrador apresenta a família, por meio das características físicas e psicológicas das personagens, e o espaço que habitam naquele momento. São colocados como andarilhos infelizes que caminhavam para chegar sabem-se lá onde. Estavam cansados, famintos, quando um dos filhos se recusa a continuar a caminhada dadas as condições desumanas que os assolavam e a falta de objetivo de chegada. Isso provoca em Fabiano uma profunda indignação prosseguida de pena. Fabiano aparece desde o início como uma personagem de espírito atribulado. Era vermelho, queimado, tinha os olhos azuis a barba e os cabelos ruivos: “As pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco”⁶⁵.

Ele que é colocado como um vagabundo, empurrado pela seca, vivia longe dos homens e só se dava bem com os animais. Falava muito pouco e quando o fazia era por meio de monossílabas, exclamações ou onomatopéias. Admirava as palavras difíceis, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. Conseguia viver muito melhor no campo do que na cidade, onde é sempre atropelado pela sua falta de domínio da linguagem e das leis que regem o sistema social do capital, códigos que regem a sociedade. Na cidade, ele acaba sendo preso de maneira injusta e se recorda ainda de quando abordado por um fiscal que insistia em cobrar os impostos de um porco que o vaqueiro queria vender, momento em que ele se nega a pagar, justificando com

⁶³ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 29.

⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 80.

⁶⁵ RAMOS, op. cit., 2003, p. 19

o fato de que comeria o porco. Mesmo diante de tamanha falta de condições de sobrevivência na cidade grande, é para lá que ele, supostamente, é levado no final do livro.

É por isso que se afirma que Macabéa é uma espécie de Fabiano que chegou ao espaço urbano, sendo jogada totalmente para a margem, por não entender as leis que dominam esse espaço, sendo apresentada pelo narrador como uma personagem absolutamente alienada diante de tudo o que a cerca, tendo, assim, um fim absolutamente trágico, pois como forma de reiterar o pensamento já desenvolvido até aqui, é possível afirmar que para a sociedade que prioriza o ter em detrimento do ser, ela era a que não tinha, o que fazer com uma pessoa assim, que não se adéqua, que não se inclui?

Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à-toa na cidade incontestável. O destino havia escolhido para ela o beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorantes. E Macabéa lutava muda.

Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir⁶⁶.

Assim nem Fabiano, nem Macabéa conseguiam ser absorvidos pelo cenário desenhado pelo capitalismo, o da cidade grande, das imensas indústrias, do trabalhador moderno, da sociedade técnica, como já foi citado, anteriormente, porque eles representam a contradição brasileira que se configura pela convivência do arcaico e do moderno, também já mencionada, dentro de um capitalismo peculiar, dadas as nossas condições históricas, que acabou por preservar suas condições pré-capitalistas na “qualidade” de um progresso que carrega como essência o regresso - fato que explica a assertiva de Fabiano, apesar de branco, ser sempre colocado na obra como negro. Isso se dá pelo fato do seu trabalho se adequar muito mais às condições da

⁶⁶LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 81.

escravidão do que às de um trabalhador comum à modernidade, já que de seu salário eram sempre descontados a moradia e os alimentos, não lhe sobrando quase nada: “Passar 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?”⁶⁷

Por conseguinte, é pertinente analisarmos as condições de trabalho de Macabéa, que ao chegar à cidade consegue o emprego de datilógrafa, trabalho que desenvolve muito mal, por não saber sequer copiar o que devia, ameaçada, por isso, de demissão. O que ela ganha nesse serviço chega a ser menos que um salário mínimo, como afirma o próprio narrador, o que mal lhe garante moradia e alimentação precárias, ou seja, chega a ser pior do que as condições de trabalho de uma análoga escravidão da qual Fabiano fazia parte, fazendo-nos refletir sobre o fato de o sistema de organização social atual não terminou com o regime da escravidão, como insiste em afirmar, ele apenas a reinventou, mascarando-a:

Ela que deveria ter ficado no Sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera o curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: Era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra *designar* de modo como em língua falada diria: *desiguinar*⁶⁸.

Assim como Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e a cachorra Baleia, Macabéa também nos é apresentada por meio de características que emolduram a pobreza em que vive: “Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão [...] Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio”⁶⁹.

⁶⁷ RAMOS, op. cit., 2003, p. 94.

⁶⁸ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 15.

⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 28.

É perceptível, porém, que a nordestina aparece com um carregamento maior de pessimismo, penúria e solidão em relação à personagem protagonista de *Vidas Secas*. Ela também denuncia com sua magreza uma vida miserável, é faminta, inadequada e feia, mas é muito mais: é solitária, não possui nenhum vínculo afetivo, e não dispõe sequer da consciência que Fabiano demonstra ter acerca das injustiças que o cercam e o aprisionam. Vale ressaltar, apenas inicialmente, que essa consciência existe em Fabiano, ainda que por meio de lampejos aparentes através do discurso de seu narrador *procurador*, que por meio da sua linguagem culta mostra o que se passa dentro da mente da personagem de Graciliano Ramos. Ela não possui a esperança de Fabiano, apesar de ensaiar certa consciência da tragédia que era a sua vida depois de ouvir a previsão da cartomante; ele ainda acreditava encontrar, ainda que apenas para seus filhos, condições básicas de sobrevivência na cidade grande, ela não tinha para onde ir a não ser para a morte que é concretizada no romance de Clarice por um atropelamento brusco de um carro estrangeiro que desaparece com o último fio de respiração da personagem que insistia em viver tão penosamente em um espaço que a expulsava de todas as maneiras possíveis.

Nessa ocasião, observamos que nas obras, o espaço se torna importante para o que se pretende afirmar, pois Macabéa está na cidade e Fabiano em uma trajetória que envolve campo e cidade. Nessa perspectiva, é notável que esses espaços não estão separados, ambos apresentam as características das mazelas que o sistema social vigente, o capitalismo, insiste em espalhar. A jovem nordestina não vence no meio urbano, mas é banida agressivamente, o que provavelmente aconteceria com as personagens de Graciliano caso chegassem à terra almejada:

Iriam para diante alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era e nem onde era. [...] E andavam para o sul metidos naquele sonho.⁷⁰

⁷⁰ RAMOS, op. cit., 2003, p. 127.

[...] Tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjara emprego, finalmente morrera e ela agora sozinha morava numa vaga de quarto compartilhando com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.

O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. O cais imundo dava-lhe saudade do futuro.⁷¹

Essa leitura crítica não pôde deixar de perceber e questionar o porquê de a escritora ter escolhido justamente um carro estrangeiro que, seguindo o raciocínio das previsões de Madame Carlota, poderia representar aquele que salvaria Macabéa da desgraça em que vivia. Pensa-se que esse luxuoso carro estrangeiro, que vem no status de mercadoria para matar a personagem, sobrevivente de um capitalismo que elege dentro de um mesmo país uma minoria para usufruir de seus bens, sacrificando uma grande maioria, metaforiza o capital estrangeiro, o qual invadiu os países latino-americanos, desde a época da colonização, como é tratado no capítulo anterior, e ainda os invade com a promessa de modernização que chega apenas para uma elite, dissecando quem por ele não for escolhido nem como dono da produção, nem como aliado a ele, como é o caso das personagens aqui ressaltadas.

Macabéa foi morta, banida violentamente, pela mercadoria, pela sua ideologia e fetichismo, que apaga o mundo da essência humana criando sob ela o mundo da aparência, em que a relação entre homens é substituída pela relação entre coisas. Nem Macabéa, nem Fabiano, colocado aqui como uma personagem que deu continuidade a primeira, estão preparados para essa relação entre coisas, pois não as possuem, por isso foram primeiro marginalizados, depois excluídos pelos objetos que foram criados pela sua própria espécie, mas que acabaram por ganhar uma importância superior a quem a criou, regendo as escolhas e o modo de viver da sociedade, determinando, inclusive, quem permanece e quem tem a vida tirada pela escassez de recursos mínimos de sobrevivência.

⁷¹ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 30.

Seguindo esse raciocínio, se conseguimos observar uma obra como continuidade da outra, observando a trajetória de uma personagem dentro da outra, e do próprio sistema literário, bem como da história do Brasil, podemos ressaltar que o primeiro romance foi escrito mediante a consciência catastrófica do atraso nacional, apesar de antecipar a dilacerada, em que ao compreender e desmascarar, dadas as condições históricas que propiciavam a crítica no momento dos anos 1930, pelo aparecimento do marxismo, por exemplo, as terríveis condições de subdesenvolvimento que o país vivia, o intelectual, produtor de literatura, apesar de pertencer a classe privilegiada e dominar o seu código base, hegemônico, deixa aparecer em sua obra, o dominado, o pobre, o esquecido de forma problematizada.

No entanto, vale ressaltar, que apesar disso, essa época, regida sob a política de Getúlio Vargas, marcava o início da industrialização, que fazia com que *pairasse no ar* uma esperança de desenvolvimento e modernização. Em contrapartida, a época em que *A Hora da Estrela* foi escrita, a qual deve ser vista como a resposta a uma promessa que não se cumpriu – um momento em que a consciência do escritor passa de catastrófica para dilacerada, definitivamente, acerca do atraso nacional: a industrialização e a migração haviam chegado, sendo implantadas em meio ao caos arcaico e ao invés de ter melhorado a vida das pessoas, gerou no Brasil uma imensa desigualdade social.

Assim se justifica o carregamento de pessimismo na personagem e em sua trajetória que a empurra para a morte, para o fim. Vale ressaltar, com isso, que apesar dessas colocações, não se deve eximir a obra *Vidas Secas* do pessimismo. *Vidas Secas* não faz parte de um estilo literário otimista, muito pelo contrário. Tanto que o autor fez o livro em formato de círculo, prendendo as personagens no sistema que as espezinhava, não solucionando de maneira fácil o problema narrado. Clarice Lispector, em outro momento da história do Brasil e, portanto, do sistema literário nacional, dá um passo adiante colocando sua personagem no cenário da cidade, fato imaginado por Fabiano, representando o pensamento da época em que fora criado, como uma possível solução para suas mazelas, com o intuito de mostrar como é complexa essa ascensão social por parte daqueles para os quais são negados praticamente

todos os seus direitos como cidadãos, sendo negado inclusive, o direito primordial, o direito à vida, como foi evidenciado na trágica morte de Macabéa, que apesar de ser adiada pelo seu criador, não pudera ser evitada

Outra questão que é de absoluta relevância, senão o ponto chave, da crítica comparativa dessas personagens, além de suas características físicas, psicologias e de trajetória, é o fato delas aparecerem praticamente mudas nos romances. Tanto em *Vidas Secas* quanto em *A Hora da Estrela*, observam-se poucas falas das protagonistas: o primeiro tem muita dificuldade em se expressar, aparecendo, juntamente com os outros integrantes da família, animalizado, além de se comunicar de maneira monossilábica em uma obra em que há poucos diálogos. Ele desconfia da linguagem, achando que ela é um instrumento utilizado pela sociedade contra si próprio. Os componentes da família de retirantes têm medo das palavras, se expressam, na maioria das vezes, como bichos, por meio de interjeições, que condensam poeticamente sua indignação por causa da única vida que lhe é possível: suas reflexões, misturadas às do narrador, são de grande riqueza política e filosófica, mas esbarram na sua falta de conhecimento com a linguagem, não podendo ser materializadas em um discurso direto.

Macabéa também é silenciada pelo seu criador, no caso o narrador Rodrigo S.M, que media o discurso de Clarice, aparecendo como que envolta em torno de si mesma, sem se importar muito com tudo o que a cerca, mas sem revelar o seu interior. Em Clarice Lispector, segundo Bobby Chamberlain, há uma desistência clara de adentrar a opacidade de Macabéa, onde a linguagem é verdadeiramente artigo de luxo inacessível às massas, cuja preocupação primordial é sempre com a sobrevivência física. A massa até tem contato com essa linguagem, mas de forma rudimentar em seu uso cotidiano, ou até mesmo por meio da indústria cultural, representado no caso do livro da obra de Lispector por meio da Rádio relógio. Para o crítico, já citado, tanto Fabiano quanto Macabéa são lexicófilos por causa da marginalização em que vivem:

Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos.
Eram Vida.⁷²

Às vezes utilizava na relação com as pessoas a mesma língua
com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias.
Na verdade, falava pouco.⁷³

Ao começar a ressaltar essa mudez das personagens em questão, já se faz necessário o adiantamento da crítica que se propôs a contar o que se chamou de *segunda história*. Aquela que já contempla não mais a leitura superficial dos livros, mas, que analisa com mais cuidado, a feitura das obras e os recursos literários escolhidos pelos escritores, em questão, a fim de indicar a tensão dialética da representação que deu título a esse trabalho, ao juntar os contrários: arte e sociedade, em busca de ressaltar as contradições sociais reduzidas estruturalmente nessa forma de fazer arte com a palavra.

Por que tanto Graciliano Ramos quanto Clarice Lispector decidiram representar esse outro de classe, contando essas terríveis histórias de inadequação e exclusão sociais, por meio de uma linguagem culta, sem se apropriar da linguagem do iletrado, reduzindo o discurso das personagens? Acredita-se que essa escolha tenha sido feita com o intuito de ressaltar além do drama das personagens, o drama do narrador intelectual e da própria literatura com as contradições sociais que envolvem esse outro de classe, acabando por lidar também com a culpa da arte.

A essa altura reafirmamos o intuito de mostrar a representação tríplice das obras, que propiciam uma leitura crítica mais totalizante do que a que contempla apenas o outro, chegamos à segunda representação possível, a do intelectual, que por meio do narrador, se une à literatura e ao seu autoquestionamento para representar o fracasso. Para isso, ressalta-se que tanto um livro quanto o outro falam desse outro de classe, mas representam também uma espécie de radiografia do processo de criação, quando deixam ver a forma que foi utilizada, no sentido da organização dos símbolos e na escolha dos elementos da narrativa, bem como do questionamento da própria

⁷² LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 33.

⁷³ RAMOS, op. cit., 2003, p. 20.

linguagem, diante do olhar crítico. Continuemos, pois, a análise da forma, em busca do conteúdo social, como foi proposto na introdução deste trabalho.

3.2 O Drama do intelectual ao ver a dar a ver seu outro de Classe – a segunda história

Parte-se nesse tópico de dois pressupostos importantes que já foram, de certa forma, introduzidos, no decorrer dessa dissertação: o primeiro afirma que o que realmente importa nos romances não é o que acontece, mas o que circunda o acontecer, e o segundo, como consequência do primeiro, acredita que o social em uma obra literária não deve ser tratado pelo olhar crítico como elemento externo, mas interno a ela, aparecendo por meio da análise de seus recursos estruturais que nesse caso focará principalmente na construção narrativa que elege um determinado tipo de narrador e de discurso para dar a ver o impasse que envolve o intelectual, seu outro de classe e a representação literária. Para isso, se propõe uma leitura dialética, dessas obras, apoiada na ideia de ruptura e continuidade do sistema literário proposta por Antonio Candido, a qual será melhor desenvolvida a seguir.

Ao contemplar na primeira história sugerida a trajetória de personagens que carregam as mazelas do sistema de organização social o qual são submetidos, segue-se com o intuito de compreender a segunda história, que percebe os impasses sofridos por um intelectual/narrador que ao ser portador de uma alta consciência crítica acerca do subdesenvolvimento do país, propiciado fundamentalmente pelas suas condições históricas, sendo catastrófica e, ao mesmo tempo, dilacerada, como já ressaltamos, se aventura a narrar os dramas da sociedade, acabando por se incluir neles quando questiona o seu papel como feitor de uma literatura que questiona os seus próprios limites de representação desse outro. Assim, conclui-se: que técnicas tais escritores utilizaram para dar a ver o mal estar desse narrador/intelectual diante do seu dilema de representar a dor do outro, em que ao fazer isso acaba por revelar também a sua dor e a dor da própria literatura?

Essa leitura só pode ser percebida, se o olhar do leitor crítico não chegar apenas a superfície do texto, ou seja, na primeira história sugerida. Acreditamos, pois, que tanto uma obra quanto a outra só pode desvelar as contradições sociais do Brasil e do sistema de organização social que lhe foi imposto se contemplar essa visão tripartida. A história contada por *Vidas Secas* e por *A Hora da Estrela* não é apenas a história de pessoas miseráveis que não se adequam ao mundo que lhes é imposto. É também a história de um intelectual, já citado e discutido, em seu significado político e social no capítulo anterior deste texto, que também não se adequa por não ser completamente alienado a tudo que se passa diante do seu olhar crítico em relação a sociedade da qual faz parte por não ser de todo escravo da política.

Esse que apesar de, na maioria das vezes, pertencer a uma classe diferente e mais privilegiada, socialmente, do que a do subalterno, não se adequa principalmente por trabalhar com a linguagem literária que em sua essência é autoquestionadora em sua condição de representação do mundo por ser caracterizar fundamentalmente como trabalho livre que almeja a liberdade sem se render as amarras do que quer que seja:

O que escrevo é mais do que invenção. É minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito⁷⁴.

Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias⁷⁵.

É, pois, nesse embate intelectual X iletrado X limites da representação literária que está a chave para uma leitura que classifica tanto uma obra quanto a outra como representantes das contradições da nação Brasil. Quanto citamos, nessa dissertação, o fato das obras divergirem e convergirem, tem-se

⁷⁴ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 13.

⁷⁵ Idem, *Ibidem*, p. 21.

em mente a proposição que enxerga essa representação tríplice, porém, sabendo, de antemão, que apesar de ambas pertencerem ao mesmo sistema literário, por isso é possibilitado o diálogo, cada escritor com sua originalidade, específica, e em momentos diferenciados da história do Brasil, estetizou o drama tanto das personagens, quanto do intelectual, mediado pelo recurso técnico do narrador, e da literatura, de formas diferenciadas.

Como já foi percebido, a personagem, representada como o outro do intelectual, criado por Graciliano não é exatamente o mesmo que a alagoana de Clarice Lispector. Eles dialogam em muitas questões, pois representam a migração brasileira pelo qual passou o país no século XX, além do fracasso tanto no campo quanto na cidade por serem desprovidos de condições mínimas de sobrevivência. Habitam uma sociedade que, de forma incoerente, cobra deles o que jamais os oferecera, ou possibilitara acessibilidade, como moradia, emprego, saúde e educação de qualidade. A forma que cada escritor elegeu para representar esse outro por meio do narrador também é diferenciada, mas o conflito e o drama tanto de um quanto do outro são semelhantes, o de tentar entrar no universo desse outro para representar seu direito ao grito. Como no trecho citado, fica claro que os subalternos, normalmente, não podem gritar, mas há quem possa fazer isso por eles. Como fazer isso? A solução desse conflito seria possível na literatura sem ser possível na realidade? Estaria a estetização da contradição social brasileira na resolução desse problema ou na irresolução deste, a qual se pauta na impossibilidade de representação desse outro de classe, se atendo muito mais no embate letrado X iletrado X autoquestionamento literário? Reafirmamos, diante de tudo o que já foi discutido até aqui, que esse modelo de análise crítica acredita muito mais na segunda opção.

Poderiam Graciliano e Clarice representar um outro de classe dotado de um discurso político-filosófico apesar de viverem em condições tão precárias, em que até mesmo esse direito ao grito lhes é negado? Poderiam, em busca de resolver contradição social brasileira encontrar para esses as saídas mais prováveis possíveis, como uma ascensão social fantasiosa e descabida, por meio de discursos diretos ou indiretos puros, se apropriando totalmente desse outro, reificando-o?

Se assim fizessem, suas obras não dariam a ver as contradições sociais do país, pois ao invés de questionar o mundo, a literatura apenas o replicaria. Por isso, não há como representar esse outro a não ser pela falta, no sentido de silêncio. Silêncio esse que força as estruturas do texto, fazendo-o falar para dar a ver a totalidade da vida, que não está mais disponível na realidade por causa da reificação, podendo ser apenas narrada. Percebe-se, pois, que essa ausência é muito mais forte do que uma presença, quando notamos a invasão dessa no discurso do próprio narrador que não quer se apropriar como um todo do seu outro de classe. Na verdade, não é nem que ele não queira, mas o que há, nesse caso, é a impossibilidade de apropriação, quando se opta por fazer uma literatura que mostra as contradições, na forma dessa tensão apresentada, sem a saída que aponta de maneira ineficaz a resolução dessas apenas no campo literário.

[...] Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? **Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito?** Que mal fazia a brutalidade dele.⁷⁶

Um dia foi teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraçá-la. Mas apesar do êxtase, ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente. Sim, mas o mistério, Deus às vezes lhe dava em estado de graça. Feliz, feliz, feliz. Ela de alma quase voando. E também vira o disco-voador. Tentara contar a Glória, mas não tivera jeito, não sabia falar, e mesmo contar o quê? O ar? Não se conta tudo, porque o tudo é um oco nada⁷⁷.

Graciliano e Clarice sabem que não podem representar esse outro em sua totalidade porque não o são. Sabem também que esse outro jamais se autorepresentaria na literatura dando a ver a totalidade da vida sem o pré-requisito básico do domínio da linguagem. Assim tanto Fabiano quanto Macabéa permanecem intactos como outro. Não são dominados pelo narrador,

⁷⁶ RAMOS, op. cit., 2003, p. 35. (Grifo meu).

⁷⁷ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 63. (Grifo meu).

pelo contrario, se impõem a eles, dominando a narrativa por meio de sua mudez, se fechando. Com isso, quando os narradores, tanto de uma obra quanto da outra, tentam falar do outro, acabam falando muito mais de si, de seus dramas no cenário da representação ao lidar com os impasses sociais e literários: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados”⁷⁸.

Para isso, Graciliano escolhe um narrador em terceira pessoa, mas com a utilização do discurso indireto livre, que enquanto procurador, empresta sua habilidade com a palavra na formação do discurso para que Fabiano possa materializar seus sentimentos e sua riqueza humana. Ao fazer uso dessa técnica narrativa, por meio desse discurso, aparecem para o leitor tanto as palavras de indignação de Fabiano quanto as do narrador. Esse que sofre junto com a personagem tanto as misérias dela quanto as suas por se responsabilizar em narrar um assunto tão indigesto: ele sofre duplamente. Tal narrador funciona na narrativa como um mediador da voz do intelectual.

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior... **Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas**⁷⁹.

Por conseguinte, nota-se que Clarice, em seu objetivo de estetizar os dramas do seu outro de classe, no caso, Macabéa, criou um narrador personagem. Rodrigo S.M que em meio a história da feitura de seu livro acerca de sua personagem nordestina, acaba por contar tantos os dramas sofridos por ela quanto os sofridos por ele na dor da escrita e da representação dessa divisão de classes marcada pela perversidade. Veja-se com mais detalhes o desenrolar desse raciocínio crítico diante de tais obras.

Reitera-se, assim, que em *Vidas Secas*, o narrador procura a melhor forma de manipular o código para representar o outro dando a ver tanto o seu drama, ao fazer isso, quanto o de uma literatura que questiona os seus

⁷⁸ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 19.

⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p. 19.

próprios limites de representação desse outro. O que Graciliano faz é criar um livro que ilumina essas questões por meio do discurso indireto livre, em que o narrador, funcionando como *procurador* da personagem, no sentido tanto de procurar por ela quanto de representá-la, mistura o seu discurso ao dela para tentar dar a ver seus pensamentos mais íntimos. É como se ao invés de falar pela personagem, ele emprestasse a sua habilidade com as palavras para que ela pudesse exteriorizar o que sente, pois sozinha, sem o domínio do código, ela não o faria, como já foi recentemente ressaltado.

Ele faz isso, toca e se distancia da personagem por meio dessa técnica narrativa minuciosa e magistralmente trabalhada. Com isso, ele se aproxima da personagem, mas para demarcar e diferenciar subalterno e intelectual. Reitera-se, pois, que Graciliano sabia que não podia se apropriar como um todo do outro pobre, por que não era um deles, por isso não utilizou o discurso indireto puro; também não utilizou o discurso direto para não escrever uma obra inverossímil: se não há lugar de fala para os subalternos na nossa sociedade que sempre o exclui, haveria lugar para ele na literatura, de forma a reclamar os seus direitos e mudar os percursos inteligentemente criados e mantidos pela lógica do capital? Isso só pode ser percebido em uma leitura crítica que contemple o fazer literário do escritor nessa obra em especial: por isso se afirma que isso não é algo que está dado na superfície da obra.

Em Clarice, como já foi apontado, observa-se uma desistência explícita de adentrar a pessoa de Macabéa, já que a linguagem é na verdade artigo de luxo inacessível a ela que se preocupa muito mais com suas condições elementares de sobrevivência. A personagem representa uma massa que até tem contato com essa linguagem, mas apenas em seu uso cotidiano, como o faz por meio de sua fiel companheira rádio relógio.

Ao ler e comparar essas duas obras, nota-se que tanto Graciliano quanto Clarice têm consciência do dilema que é falar sobre o outro. Clarice Lispector com o mesmo intuito de Graciliano Ramos, o de deixar ver as contradições entre literatura e sociedade, por ser a primeira a antítese da segunda, assimilando-a para contradizê-la, sendo hegemônica e contra-hegemônica, o faz de forma diferenciada, e por que não dizer, de maneira, *a priori*, mais explícita, já que cria um narrador masculino que se questiona, como

provavelmente tenha feito Graciliano nos anos 30, ao não se adequar ao romance documental e paternalista da época, se tem mesmo o direito de falar por Macabéa. Ele apresenta o seu drama ao questionar acerca do que precisaria fazer para se colocar no mesmo nível dela. Enfim questiona qual é o papel do intelectual diante das mazelas do terceiro mundo que ficou com as migalhas do que o capital produz:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me por no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está nesse instante batendo à máquina⁸⁰.

3.3 O Autoquestionamento literário e a eficácia estética nas obras – a terceira história

Sabe-se que tanto a literatura de Graciliano Ramos quanto a de Clarice Lispector são absolutamente relacionadas à vida. No entanto, nota-se que tais escritores não se obrigam a fazer uma repetição desta, eles não querem copiar fatos, mas descascá-los. É uma busca de entendimento, de crítica da vida, por isso trabalham o texto com o máximo refinamento dos recursos literários para concretizarem o seu objetivo como ressalta o próprio Graciliano Ramos:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com

⁸⁰ LISPECTOR, op. cit., 1998, p.19-20.

a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer⁸¹.

A perspectiva dialética da arte entende que esta está sempre ligada à vida contradizendo a visão da arte pela arte que se desliga da realidade e passa a ter um fim em si mesma, bem como da visão que a instrumentaliza. Ao prescindir a dialética, a obra que possui eficácia estética e política recusa a arte pela arte e a arte que está sempre a serviço de algo, dando a ver uma tensão dialética que está entre a autonomia e o comprometimento.

Para Hermenegildo Bastos a obra de Graciliano é herdeira da arte que ser autônoma, e por isso, recusa-se a colocar-se a serviço de alguma coisa. Porém, só a arte autônoma pode ser crítica. A crítica social só é possível porque o escritor avalia os meios e as formas das quais dispõe para produzir sua obra. Como tal, a arte crítica questiona-se.

Assim uma literatura que atinge seu ápice de eficácia estética, dando a ver a totalidade, precisa dar a ver a dialética autonomia/comprometimento, pois o romance que pretende narrar a vida fora dessa dialética, não encontra a vida, mas o mundo administrado pela lógica da aparência, que é contrária a essência. Para Adorno, segundo Bastos, foram as conquistas da arte autônoma que possibilitaram a crítica social quando a literatura volta para si mesma para se autoquestionar em seus próprios limites de representação da vida. A literatura é uma arte que fala sempre de si mesma, mas que ao falar de si mesma, fala sempre do mundo do qual se originou, afastando-se dele, mas a ele retornando para assinalar a sua impossibilidade:

O movimento de retorno a vida realiza-se, mas apenas como caminho, método, e de forma negativa, isto é, assinalando a sua própria impossibilidade. A identificação literatura/vida é,

⁸¹ RAMOS, op. cit., 2003. (Contracapa)

dessa forma, uma contradição. Mas apenas assim o sentido e o valor do retorno a vida se preservam, pois do contrário seriam instrumentalizados pelo mundo administrado e transformar-se iam numa mistificação de si mesmo. Assim, as duas tradições, a da arte pela arte e a do realismo, são expressões contraditórias de um mesmo processo histórico, cujos pólos, expressão e conteúdo são indissociáveis. As manifestações contraditórias dessa bipolaridade refletem a história social. Daí que o universo da arte autônomo, no sentido de que possui suas próprias leis, entretanto depende sempre de condições sociais específicas para se manifestar⁸².

Nesse caso comparativo das obras em questão, afirma-se que foi a atenção concedida a linguagem que possibilitou a criação de uma obra de crítica social. Em sua obra, a literatura constrói-se como autoquestionamento, quer dizer, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo. Assim, essas obras são uma crítica do mundo e da própria literatura.

Ainda partilhando do pensamento crítico de Bastos, afirma-se que questionar a literatura é perguntar se ela dá conta do peso que é a realidade, peso que foi capaz de emudecer Fabiano e Macabéa, por isso impossibilitados de narrar. A mudez dessas personagens é a forma mais radicalizada de questionamento da linguagem e da literatura. Essa foi uma eleição que os autores fizeram para questionar tanto a realidade, quanto a linguagem e a própria literatura, já abordadas. A realização literatura/vida não podendo realizar-se plenamente na representação que essa literatura tenta fazer da realidade, realiza-se em seu autoquestionamento. É por meio da mudez das personagens que as estruturas das obras são forçadas a se autoquestionarem e assim tornarem-se crítica social.

Na obra de Clarice, no caso do livro criticado nessa ocasião, esse autoquestionamento pode ser percebido do prisma que aponta a presença de um narrador dramatizado, que da mesma forma que faz Graciliano, constrói uma protagonista que se vê alheia à palavra. No entanto, nesse caso, a

⁸² BASTOS, Hermenegildo. O Autoquestionamento Literário. In: *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998. P. 37.

protagonista não aparece por meio do discurso indireto livre, mas sendo absolutamente impenetrável pelo narrador, devido sua opacidade – a personagem é alheia a tudo que a cerca e fala muito pouco. Nessa obra, é narrada a história de Macabéa, mas nos é contada também a história da história, pois ao mesmo tempo em que a linguagem é representada em relação às personagens, ela também se autoquestiona no âmbito de representar a realidade, deixando mostrar a pergunta que se faz em relação a que tipo de linguagem ela mesma se deve travestir-se para representar esse outro. Se autoquestiona quando se pergunta se o subalterno deve ser reduzido a uma linguagem mais simples ou retórica como a do seu narrador.

Em *A Hora da Estrela* o autoquestionamento aparece assim de maneira mais explícita característica da consciência dilacerada do escritor, em que sua linguagem volta-se para si própria na busca de dar a ver, de estetizar o dilema entre a literatura e a representação do mundo. Em *Vidas Secas*, esse autoquestionamento se dá de forma bem mais implícita, quando há na feitura da narrativa o recurso do discurso indireto livre que dialeticamente aproxima e distancia intelectual e subalterno a fim de dar a ver a representação tríplice dos dramas que vivem ele, o pobre marginalizado e a própria literatura diante da realidade do capital.

Entre as personagens tanto de um livro quanto do outro, a problematização da linguagem continua concretizando-se nas atitudes delas mesmas. Em Fabiano quando demonstra fascínio e pessimismo diante das palavras de seu Tomás da Bolandeira e em Macabéa quando também fascinada tenta decorar as palavras difíceis ditas pela rádio relógio, mesmo sem saber o que significavam:

Lembrou-se de seu Tomás da Bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era ser Tomás da Bolandeira. Por quê. Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: - “Seu Tomás, Vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa igualzinho aos outros”. Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já

tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado⁸³.

Na rádio relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo⁸⁴.

Ambos os livros examinam, cada um a sua forma, um de maneira mais implícita e outro mais explícita, a representação do subalterno, problematizando os limites dessa representação: *Vidas Secas* ao lançar mão do discurso indireto livre e *A Hora da Estrela* ao inserir na narrativa lances mais à superfície do texto, quando o narrador deixa às claras suas discussões e questionamentos acerca do fato de fazer um livro dentro do livro em que se cruzam, explicitamente, a história de um narrador escrevendo o seu livro e a história da trágica nordestina.

Em A Hora da Estrela, o narrador não pode falar por Macabéa. A mudez dela permanece intocável, o narrador não fala por ela, mas a construção narrativa como um todo o faz: “Uma palavra dela eu às vezes consigo, mas ela me foge por entre os dedos”⁸⁵.

Em *Vidas Secas* Graciliano também não assume como um todo o discurso de Fabiano, ele não dá à personagem apenas na literatura uma voz que ele não teria na sociedade, mas deixa os seus pensamentos mais questionadores aparecerem por meio do empréstimo de sua técnica de escritor.

Assim, os dois romances possuem subalternos que só podem ser representados por meio do discurso de um intelectual, que mostra o outro sem a audácia de dominá-los. Tais romances dizem muito de seus personagens, mas não só isso, falam também de seus narradores como da própria literatura, enquanto arte de narrar e estetizar as grandes aflições humanas. Ocorre, pois, um processo triplo: o de auto criação desse intelectual da elite, incapaz de dominar o seu outro ou de resolver os problemas da sociedade em que vive, mas capaz de enxergá-los e estetizá-los sob um sentimento de culpa, simultaneamente ao processo de criação dos seus protagonistas excluídos,

⁸³ RAMOS, op. cit., 2003, p. 22.

⁸⁴ LISPECTOR, op. cit., 1998, p. 78.

⁸⁵ Idem, ibidem, 1998, p. 29.

mudos, e de uma literatura que questiona os seus limites de representação, nos possibilitando ver, por isso a eficácia estética das obras, por estarem elas nesse limite e não na resolução da problemática anunciada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...]

E agora, José?
sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio, - e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

[...]

Carlos Drummond de Andrade

Esse poema, que está escrito integralmente em uma das primeiras páginas dessa dissertação, foi publicado por Carlos Drummond de Andrade em 1942, quatro anos após a publicação de *Vidas Secas* e 35 anos depois de *A Hora da Estrela*. Assim como as obras citadas, ele faz parte do sistema literário nacional e se une a elas por trazer em suas entrelinhas o autoquestionamento literário que enleva sua eficácia estética diante dos olhos do leitor crítico. Em *José*, a linguagem literária é problematizada fazendo com que o texto se debata consigo mesmo, criando uma tensão que apesar de não apontar saídas, mantém viva a contradição indagando a reflexão do leitor. O poema

questiona o seu poder de transformação da realidade do mundo e finaliza praticamente todas as suas estrofes com perguntas, com exceção da penúltima que afirma: “Mas você não morre/Você é duro José! sugerindo, por sua vez, a insistência da arte de suscitar as questões que a constituem mesmo diante da consciência da não resolução dessas, o que também foi observado nas obras citadas.

Com o objetivo de chegar à análise desses livros que dialogam dentro do sistema literário nacional, por meio da representação tríplice, essa dissertação adotou como moldura crítica a teoria que aborda a literatura como uma produção artística que não pode ser descolada da vida social, da história do país. Para isso, observamos que no Brasil, o sistema literário, em seus mais incipientes elementos de formação, foi sempre expressão da elite: primeiro de um colonizador e depois das classes privilegiadas nacionais, o colono europeizado.

Neste contexto, notamos a questão da gênese fundamental dessa literatura que pautada nessa questão de formação, acima abordada, foi desde o início dualista, constituída da dialética local e universal, que se baseava na dependência cultural e econômica que o Brasil tinha da Europa. *Vidas Secas* foi escrito por Graciliano Ramos em uma época na qual a consciência do escritor de literatura brasileira era alimentada pela catástrofe, caminhando da ideia de país novo, aquele que um dia se realizaria plenamente em uma consciência amena do atraso nacional, para a constatação de subdesenvolvimento, que duraria tanto quanto a nação continuasse estrutural e periféricamente ligada ao capitalismo central em grande desvantagem. Essa constatação levou os escritores das décadas de 30 e 40, principalmente, a empenharem-se por meio da obra literária, tentando atribuir-lhe um poder que não possuía por meio do engajamento que era social e regional.

Ao perceberem que essa transformação era impossível por meio da literatura, que tinha seus limites, até mesmo na representação do outro, foi perceptível na produção de alguns escritores a presença da consciência dilacerada do atraso, que ao invés de buscar saídas, problematiza a própria linguagem literária, possibilitando um autoquestionamento que enforma as principais contradições nacionais. Por isso, foi enfatizada nessa pesquisa a

assertiva que coloca a obra tanto de Graciliano Ramos, no caso *Vidas Secas*, quanto de Clarice, *A Hora da Estrela*, como dilaceradas.

Tais obras, em pleno diálogo dentro do sistema literário brasileiro, são frutos tanto dessa dialética de formação quanto dessa consciência, de puro dilaceramento, pois revelam a dominação da elite, originária da Europa, tanto na política quanto na cultura, que, apesar disso, não consegue controlar a entrada daquilo que é absolutamente local, nesse caso a problemática social citada. Dessa forma, a literatura brasileira vai se desenhando ao ser hegemônica e contra-hegemonica ao mesmo tempo. Esse é o sinal distintivo da nossa literatura desde seus primórdios e segue como uma marca essencial por todo o sistema literário.

Por isso, *Vidas Secas*, apesar de ter sido escrita em uma época de consciência catastrófica, em que a maioria dos contemporâneos de seu autor insistia apenas no temário social, se configura como uma produção regional que atingiu a universalidade por apreender o lema da consciência dilacerada, transformando, assim como o fez Clarice em *A Hora da Estrela*, o que um dia foi local em universal, ou seja, elevando a literatura que um dia retratou o outro, estereotipando-o, a uma problematização de uma linguagem que questiona seus próprios limites ao retratar esse que lhe é diferente.

As contradições nacionais que aparecem nessas duas obras funcionam como a força motora dessas produções, pois esses livros apresentam em seus alinhaves a tensão de uma literatura que mesmo sendo produzida pelas mãos de uma elite, a classe capaz de manusear com maestria a linguagem artística, não deixam de revelar o dominado. A eficácia delas é o impasse, a não possibilidade da representação precisa, mas apenas a sua impossibilidade, não resolvendo o conflito social, mas fazendo com que esse permaneça latente em verossimilhança com o mundo real.

O que se tentou mostrar nessa dissertação foi que tanto uma obra quanto a outra dialogam dentro do sistema literário nacional e se encontram no que se chamou de representação tríplice, em que em uma primeira leitura se vê a tentativa de representação do pobre, seguindo para a representação do intelectual, culpado por ter que lidar com um assunto tão doloroso, e em

seguida a própria literatura se auto-representando em seu próprio autoquestionamento, em seus limites.

É claro que os elementos utilizados para a construção dessas obras que trouxeram todas essas reflexões não é igual, apesar de convergirem-se. Cada uma delas é o resultado da escolha e da organização que os seus criadores fizeram dos elementos literários. A primeira, *Vidas Secas* o faz por meio do discurso indireto livre, em que se tem um narrador em terceira pessoa, que se caracteriza como procurador, tentando expor ao leitor as reflexões do espoliado de poucas palavras, aproximando-se e ao mesmo tempo se distanciando dele para marcar a diferença que há entre ambos, misturadas às suas, demonstrando o impasse que há entre as classes no Brasil, causado pelas diferenças sociais que integram nossa história desde a nossa formação como nação, nos trazendo como reflexão final uma discussão que enxerga na obra a representação das possibilidades da representação. Percebeu-se, assim, que esse dilaceramento de vanguarda de Graciliano Ramos é mais velado do que em Clarice, pois problematiza a linguagem literária de maneira menos aparente, em uma camada mais profunda do texto, que só pode ser percebida pelo leitor que mergulha nas duas últimas ramificações da representação tríplice apresentadas nessa pesquisa.

A segunda, no caso, *A Hora da Estrela*, escrita em uma época de dilaceramento aparente, se mostra para o leitor como uma livro que se propõe a contar a história da feitura de um livro, elevando a discussão sobre a linguagem a primeiro plano. Nesse, é observado o drama da escrita que parte do narrador personagem na tentativa de representar Macabéa, o outro de classe desse intelectual. Nesse caso, ela permanece intocável, impenetrável pelo discurso narrativo de S.M demarcando ainda o impasse das classes representadas e a impossibilidade da representação que faz com que a obra também problematize as questões nacionais.

Dessa forma, foi proposto que as obras se encontram já em suas primeiras camadas de leitura quando deixam perceber uma possível continuidade nas histórias, em que Fabiano, e sua família, deixam o campo, rumo ao sul para fugir das mazelas sociais que os assolavam já no final do romance. Clarice começa, pois, sua ação exatamente onde Graciliano terminou

a sua, quando apresenta a nordestina perdida no meio da cidade grande a caminhar para a morte. O conjunto das duas obras mostra que o problema não está no campo e nem tampouco na cidade, mas no sistema social do qual o Brasil faz parte desde sua descoberta, o capitalismo.

Porém, como foi ressaltado durante toda a escrita desse trabalho, não é apenas sob o prisma dessa leitura da história dos livros que se encontra a crítica social das obras, mas na atenção que esses autores concederam à linguagem, no momento em que as obras questionam o mundo e a si mesmas no palco da representação, já que a realização literatura/vida, ao não poder realizar-se, plenamente, na representação que esse tipo de arte, a arte da palavra, tenta fazer da realidade, realiza-se ao se autoquestionar, por meio da quase mudez de suas personagens principais que faz com que as estruturas das obras em questão sejam forçadas a chamar a atenção do leitor crítico para a reflexão acerca daquilo que propõem.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Luciana Carvalho de. *Um estudo de personagem baseado na continuidade do sistema literário, por meio da consciência do atraso nacional em Fabiano e Macabéa: Da catástrofe ao dilaceramento*. Brasília, UnB, 2008. 44 f.; Monografia (especialização) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2008.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A Poética Clássica*. Editora Cultrix. São Paulo: 2005.

AUERBACH. Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo. Perspectiva, 2007.

BALBI, Marília. *Portinari – o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. (Coleção Paulicéia).

BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. In: *Cerrados*. Brasília UnB, n. 21, ano 15, 2006.

_____. *O custo e o preço do desleixo – Trabalho e Produção em A hora da estrela*. In: *Cerrados*. Brasília: UNB 2002.

_____. *A Obra literária como leitura/interpretação do mundo*. In: *Teoria e prática da crítica dialética*. Brasília: UNB 2011.

_____. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: LABORDE, E.; NUTO, J.V.C (Org.). *Entorno à Integração*. Brasília: Edunb, 2008.

_____. *Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas Secas*. In: *Vidas Secas 105 edição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.

_____. O autoquestionamento literário. In: *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

_____. *As artes da ameaça: um percurso de Vidas Secas a Meu tio iuaretê*, 2009. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/41-edicao-no08/550-as-artes-da-ameaca-um-percurso-em-vidas-secas-e-meu-tio-o-iauarete>. Acesso em: dez. 2011.

_____; FILHO, Almeida Leonardo; BRUNACCI, Isabel Maria. *Catálogo de Benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder*. São Paulo. UNESP, 1997.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Laurence Harris, V.G. Kiernan, Ralph Miliband. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOSI, Alfredo. Sobre Vidas Secas. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *A História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRUNACCI, Maria Isabel. *Graciliano Ramos – um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BUENO, Luis. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo. Editora da Unicamp, 2006.

BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. In: *Teresa*. São Paulo: Ed.34, 2001, 249-259.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In _____. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 25 – 38.

_____. *Ficção e confissão*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. O Direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5. Ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed., São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. 5. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHAMBERLAIN, Bobby. Sob o limiar da fala: linguagem e representação do subalterno em *Vidas Secas* e *A hora da estrela*. In: *Trocas culturais na América Latina*. FALE/UFMG, 2000.

FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de La ciudad Letrada – La Literatura Lationamericana Durante La Guerra Fria*. Barcelona, 2003.

GOTLIB, Nádya Battella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: *Personae*. Editora Senac. São Paulo, 2001.

JAMESON, Fredric. Preconceito em relação à objetividade. In: *O Marxismo Tardio Adorno, ou a persistência da dialética*. UNESP, 2000, p. 163 – 167.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética*. 28. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008 (Coleção Primeiros Passos; 23).

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, G. *Estética I*. La peculiaridad de lo estético. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo, 1972.

NUNES, Benedito. O Jogo da Identidade. In: *O Drama da Linguagem*. Ática. São Paulo, 1995.

OLIVEIRA, Clenir Belleze de. Fênix Das Palavras. In: *Discutindo Literatura*. Ano 3. Número 14, 35 – 42.

SILVA, Marcela Margareth Passos da. *O itinerário místico-poético: o realismo em a paixão segundo G. H.*. 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 89 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ROSA, Daniele dos Santos. *Literatura e nação: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: veredas*. 2009. 186 f.; Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

SÁ, Olga de. *Uma escritura metafórico-metafísica: eixos do universo clariciano*. In *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis. Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Ávila, 1979.

WEBER, João Hernesto. *Tradição Literária & Tradição Crítica*. Porto Alegre: Movimento, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999.

SPERBER, Suzi Franki. *Jovem com ferrugem*. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1983.

TEIXEIRA, Valéria da Silva. *Autoquestionamento em Vidas secas e em Memórias do cárcere*. 2008. 125 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2008.