



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Izaura Vieira Mariano de Sousa

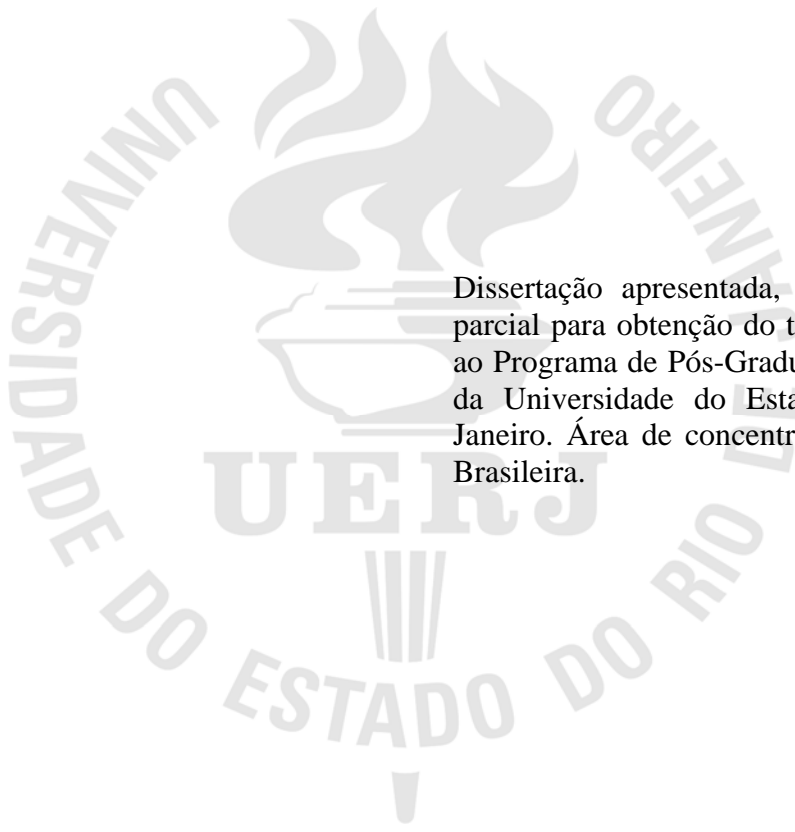
A metalinguagem na construção da narrativa em *São Bernardo e Vidas secas*: uma reflexão estética e ideológica

Rio de Janeiro

2014

Izaura Vieira Mariano de Sousa

**A metalinguagem na construção da narrativa em *São Bernardo* e *Vidas secas*: uma
reflexão estética e ideológica**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R175 Sousa, Izaura Vieira Mariano de.
A metalinguagem na construção da narrativa em São Bernardo e Vidas secas: uma reflexão estética e ideológica / Izaura Vieira Mariano de Sousa. – 2014.
79 f.

Orientador: Marcus Vinicius Nogueira Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. São Bernardo – Teses. 3. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Vidas secas – Teses. 4. Metalinguagem – Teses. 5. Modernismo (Literatura) – Brasil - Teses. 6. Modernismo (Estética) – Brasil – Teses. 7. Ideologia e literatura – Teses. I. Soares, Marcus Vinicius Nogueira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Izaura Vieira Mariano de Sousa

**A metalinguagem na construção da narrativa em *São Bernardo* e *Vidas secas*: uma
reflexão estética e ideológica**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 25 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Andréa Portolomeos
Universidade Federal de Lavras

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho à memória de minha querida avó Henriqueta, de quem tenho uma saudade infinda.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e pela sabedoria.

Ao meu amado marido André, que sempre me inspira a ser uma pessoa melhor.

Aos meus pais, Eliézer e Aparecida, pelo amor e dedicação incondicionais.

A minha irmã Carolina, pelo companheirismo constante.

Ao meu orientador, professor Marcus Vinicius, pela atenção e apoio durante todo esse processo.

A Graciliano Ramos, pela escrita que nos transforma.

Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada.

Graciliano Ramos

RESUMO

SOUSA, Izaura Vieira Mariano de. *A metalinguagem na construção da narrativa em São Bernardo e Vidas secas*: uma reflexão estética e ideológica. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O período de transição da década de 20 para a de 30 dentro do Modernismo brasileiro é muito estudado por críticos. Por um lado, defende-se a ideia de que ambas as décadas pertencem a um mesmo movimento, mas com perspectivas diferentes. Por outro, cogita-se que os dois momentos constituem movimentos literários distintos. Para João Luiz Lafetá, a geração de 20 e a de 30 fazem parte de um mesmo movimento, contudo, há uma distinção entre elas: a década de 20 caracterizou-se por uma ênfase em um “projeto estético”, em que predomina o trabalho com a língua e a sua forma, e a geração de 30, por uma proeminência de um “projeto ideológico”, que priorizou a discussão social. Luís Bueno defende a ideia de que a literatura produzida nos dois decênios se comportou de forma muito divergente e que as duas décadas não são parte de um mesmo momento literário, ainda que se reconheça o valor da geração de 20 para a subsequente. Nesse trabalho, veremos como na obra de Graciliano Ramos esses dois projetos que Lafetá propõe são indissociáveis, sobretudo pelo trabalho do autor com a metalinguagem, entendida como um processo presente em todos os atos da consciência, como defende Harald Weinrich. Observar-se-á em *São Bernardo e Vidas secas* como a reflexão metalinguística por meio dos narradores e personagens evidencia o trabalho com a língua estética e ideologicamente.

Palavras-chave: *São Bernardo. Vidas secas*. Graciliano Ramos. Metalinguagem. Reflexão estética. Reflexão ideológica.

ABSTRACT

SOUSA, Izaura Vieira Mariano de. *The metalanguage in the construction of the narrative in São Bernardo and Vidas secas: an aesthetic and ideological reflection*. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The transition from the 20's to the 30's in the Brazilian Modernism is much studied by critics. On one hand, it is defended the idea that both decades belong to the same movement, with different perspectives. On the other hand, it is thought that the two decades are distinct literary movements. To João Luiz Lafetá, the generation of the 20's and the 30's are part of the same movement, however, there is a distinction between them: the generation of the 20's was characterized by an emphasis on an "aesthetic project" in which the work with language and its form predominated, and the generation of the 30's, by a prominence of an "ideological project" which prioritized a social discussion. Luís Bueno supports the idea that the literature produced in these two decades behaved in very different ways, and that they are not part of the same literary moment, despite of his recognition on the value of the generation of the 20's to the subsequent one. In this work, it will be seen how in Graciliano Ramos' opus these two projects that Lafetá proposes are inseparable, especially if it is considered the author's work with metalanguage, understood as a process present in all acts of consciousness, as Harald Weinrich defends. It will be observed in *São Bernardo* and *Vidas secas* how the the narrators and characters' metalinguistic reflection show the work with language, aesthetically and ideologically.

Keywords: *São Bernardo*. *Vidas secas*. Graciliano Ramos. Metalanguage. Aesthetic reflection. Ideologic reflection.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O DEBATE ENTRE O ROMANCE DE 30 E O MODERNISMO: A METALITERATURA EM GRACILIANO RAMOS	14
1.1	O trabalho com a linguagem e a metaliteratura na obra de Graciliano Ramos	22
2	A METALINGUAGEM EM <i>SÃO BERNARDO E VIDAS SECAS</i>	26
2.1	O “falar certo” e o “falar brasileiro”: a língua como objeto de dominação.	27
2.2	A pragmaticidade da literatura dentro dos romances	33
3	A NARRAÇÃO EM <i>SÃO BERNARDO E VIDAS SECAS</i>: UM ESTILO CONSOLIDADO	39
3.1	A reflexividade metalinguística dos narradores em <i>São Bernardo e Vidas Secas</i>	44
3.2	A relação entre o narrador e o escritor	56
4	O PROJETO ESTÉTICO E O PROJETO IDEOLÓGICO NO ESTUDO DA LITERATURA	61
4.1	O papel estético e ideológico da língua em <i>São Bernardo e Vidas Secas</i>	63
	CONCLUSÃO	73
	REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

A sociedade brasileira foi grandemente influenciada pelos acontecimentos históricos e culturais de que foi constituída a primeira metade do século XX. Em um contexto mais global, o mundo passava por inúmeras transformações: as duas guerras mundiais e suas consequências na conjuntura político-econômica na relação entre os países, as novas ideologias e a crise de 29 foram alguns desses acontecimentos. No Brasil, a crise do café, a revolução de 30, o Estado Novo e a tomada do poder de Getúlio Vargas interferiram diretamente na produção socioeconômica, mas também abriram espaço para novas manifestações culturais que exercem efeito sobre nós na atualidade.

No campo literário, o Modernismo teve papel fundamental, transgredindo limites impostos e até então irredutíveis. Colocou em evidência a língua que se falava no Brasil e valorizou a diversidade cultural nacional. Repensou os discursos soberanos e as novas ideologias políticas e filosóficas:

O Modernismo brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria. (CANDIDO, 2010, p. 87).

Destaca-se, entretanto, que o próprio movimento modernista teve no seu âmago diferenças e contrastes: o período que engloba as décadas de 20 e 30 representou para alguns críticos duas fases distintas do Modernismo: a década de 20 foi caracterizada pela sua ênfase na ruptura de valores, e na proposta de uma nova literatura brasileira, antropofágica. A geração de 30 seria formada por um grupo com ideias e ideais mais amadurecidos, preocupados em refletir sobre a realidade social.

Para alguns críticos, como João Luiz Lafetá, Antonio Candido e José Aderaldo Castello, as duas gerações representam fases distintas de um mesmo movimento. Para outros, como Luís Bueno, os dois momentos são independentes, ou seja, as gerações de 20 e de 30 não estariam interligadas por um mesmo pensamento e ideal literário. A discussão é extensa e rica em argumentos, continuando a ser debatida ainda hoje, quase um século depois do início do movimento modernista.

O estudo da transição do decênio de 20 para o de 30 é relevante para a compreensão do momento literário que o Brasil viveu na época, bem como para enxergarmos as suas consequências na literatura brasileira subsequente. Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (publicado pela primeira vez em 1970) afirma que “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930.” (BOSI, 2006, p. 383). Percebe-se que o momento cultural, social e político pelo qual a sociedade brasileira passou durante a primeira metade do século XX foi um marco referencial para os movimentos literários consecutivos.

Neste trabalho, nos deteremos em pensar e repensar a proposta de João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o Modernismo*, de que há, neste período, duas fases de um mesmo movimento, que se caracterizam por dois projetos diferentes: para o crítico, na década de 20, houve no Modernismo brasileiro o predomínio de um “projeto estético”, que valorizou o rompimento da forma tradicional da escrita, colocando em evidência a exaltação da língua falada pelos brasileiros. Na década de 30, Lafetá afirma que há uma ênfase em um “projeto ideológico”, cuja ideia essencial era a discussão de elementos de ordem social e política na literatura, em detrimento de um trabalho estético com a língua:

Não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente *uma mudança de ênfase*. [...] As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a “revolução da literatura”, é a predominante fase heroica, a “literatura na revolução” (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano dos anos trinta. E mais: essa troca de posições vai se dando progressivamente durante todo o período modernista: o equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolucionária [...] vai sendo lentamente desfeito e a década de 30, chegando a seu término, assiste a um quase-esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem. (LAFETÁ, 2000, p. 30-31, grifo do autor).

Lafetá afirma que apesar de serem dois projetos distintos e haver a predominância de cada um deles nas duas décadas, o projeto estético e o projeto ideológico se complementam. O crítico também adiciona ao projeto ideológico o trabalho em pensar a função da literatura e as ligações da ideologia com a arte. Porém, ressalta que no projeto estético se discute principalmente a linguagem. Logo, notamos que para Lafetá, o trabalho com a linguagem tem um destaque maior na geração dos escritores de 20. De fato, podemos notar uma discussão sobre a ideologia e a função da literatura na década de 30. Contudo, não dividimos a mesma opinião de Lafetá sobre o destaque do trabalho estético com a linguagem na década de 20 enquanto que a década de 30 se restringia a observar os aspectos ideológicos da literatura.

Podemos ver em alguns escritores representantes da geração de 30 um exercício constante de pensar a língua estética e socialmente.

Observaremos a argumentação de Lafetá em contraponto a de Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*: para este, os escritores de 30 não eram ligados ao Modernismo brasileiro, pois faziam parte de um momento distinto da literatura no Brasil. Vale ressaltar que Bueno não exclui a importância do movimento modernista que se deflagrou em 1922 para o início dessa nova corrente literária, apenas distingue os escritores de 20 e 30 como pertencentes a momentos literários diferentes. Bueno também traz à tona a proposta de Haroldo de Campos para o momento literário da década de 30, que seria um período pós-utópico, onde os sonhos e utopias do início da década de 20 desembocaram em um desapontamento com o resultado da revolução de 30 e da exclusão que a modernização gerou:

Sem discordar da formulação de que o romance de 30 é o momento da “literatura na revolução” e que o modernismo de 22 é o da “revolução na literatura”, como propõe João Luiz Lafetá, o que se quer mostrar aqui é que esse aparentemente pequeno deslocamento de sentido pode ser entendido de outra forma: como demonstração de um afastamento dos projetos de cada geração e não de sua aproximação. Pensar que o modernismo é uma arte utópica e o romance de 30 é uma arte pós-utópica pode ajudar a esclarecer como isso se dá. (BUENO, 2006, p. 66).

Questionaremos a premissa de Lafetá no que concerne ao predomínio de um trabalho ideológico na geração de 30 em detrimento de um trabalho estético. Veremos que atribuir aos escritores de 30 um “quase-esquecimento” da pesquisa estética é fato contestável se considerarmos a obra de escritores como Graciliano Ramos, que priorizou o trabalho com a língua em toda sua produção literária. Concordamos com Lafetá no sentido de que a ênfase na discussão ideológica predominou no âmbito literário dos escritores de 30, porém, essa proposta não pode ser inferida do projeto literário do autor de *Viventes das Alagoas*.

Procuraremos então ressaltar como Graciliano discute aspectos ideológicos em sua obra, sem deixar de lado o trabalho linguístico e estético. Para tanto, colocaremos em evidência um recurso presente em toda a produção da obra do escritor: a metalinguagem.

Tomaremos como base o entendimento da metalinguagem como um processo reflexivo inerente à língua, como afirma Harald Weinrich em “De la cotidianidad del metalenguaje”: “el metalenguaje se inserta continuamente em el uso lingüístico del lenguaje coloquial. [...] Todo hablar sobre textos, especialmente sobre textos literarios, es em gran medida reflexivo-metalingüístico” (WEINRICH, 1981, p. 137-138). Buscaremos então estabelecer um diálogo entre a reflexão linguística nas obras de Graciliano e a discussão social e ideológica que o autor promove.

Para o desenvolvimento da nossa pesquisa nos concentraremos em *São Bernardo* e *Vidas secas* para a análise dos aspectos acima citados, pois em *São Bernardo* a metalinguagem está evidente, já que a narração acompanha o momento da composição do livro de Paulo Honório, e o protagonista reflete constantemente sobre a sua própria escrita. Em *Vidas secas*, o único romance escrito em terceira pessoa do escritor, a metalinguagem não é processo tão óbvio, mas está presente por meio da reflexão do narrador. Verificaremos que não só nos romances nos quais nos deteremos aqui, mas em toda a obra de Graciliano Ramos, não somente a ficcional, o autor se utiliza da metalinguagem para questionar o uso da língua, suas formas, e a sua relação como instrumento de poder.

Jonathan Culler afirma em *Teoria Literária: Uma introdução* que “A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura.” (CULLER, 1999, p. 41). Em Graciliano, podemos observar que a reflexão sobre a própria literatura não ocorre de forma implícita em diversos momentos de sua obra. Em diversos pontos do seu texto encontramos reflexões e críticas sobre como a literatura deveria se portar, como quando Paulo Honório critica Azevedo Gondim por querer escrever o seu livro com uma linguagem rebuscada e incompreensível. Para Graciliano, a língua, como instrumento de poder, pode excluir uma pessoa ou dar-lhe o caminho para a liberdade.

O autor apregoava a necessidade de se produzir uma literatura que valorizasse o português falado pelo brasileiro, porém, sem criar uma desorganização na escrita, o que gerou inúmeras críticas do autor ao movimento modernista, do qual ele afirmava não fazer parte:

- E que impressão lhe ficou do Modernismo?
- Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti. [...] Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias, rígidas (mas arbitrarias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva. [...]
- Quer dizer que não se considera modernista?
- Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão. (BRAYNER, 1978, p. 50-51).

Ao trabalhar a língua de forma reflexiva e consciente, o autor de *Angústia* não se eximiu de relacionar o trabalho linguístico a uma reflexão social. Para o escritor, o drama individual do ser humano, suas dúvidas e questionamentos eram o destaque da narrativa. E é nesse drama que a comunicação humana exerce papel fundamental: para Paulo Honório, a

escrita era uma confissão; a confissão de um homem que não conseguia se abrir para nenhum outro indivíduo e que não tinha nenhuma relação com essa atividade. Para Fabiano e sua família, a inabilidade comunicativa era uma das razões da sua exclusão social e difícil condição econômica.

Ao ressaltar que o drama humano passa pela comunicação, Graciliano funde em sua obra o projeto estético e o projeto ideológico, mostrando através da metalinguagem que na língua, forma e conteúdo, estética e ideologia são indissociáveis. Por isso, sua obra ocupa um lugar de destaque na literatura brasileira e o seu estudo não se esgota, como procuraremos mostrar nesse trabalho:

Ao mesmo tempo em que a obra de Graciliano Ramos parece situar-se de modo isolado no contexto literário, contraditoriamente, ela promove participação ostensiva nesse contexto e na própria história da literatura, infiltrando-se no campo minado das tensões. [...] Não interessa ao escritor apenas evidenciar uma opção estilística, mas explicitar, em sua oposição às formas estereotipadas, a utilização ideológica subjacente a essas formas. (BULHÕES, 1999, p. 160-161).

1 O DEBATE ENTRE O ROMANCE DE 30 E O MODERNISMO: A METALITERATURA EM GRACILIANO RAMOS

A transição da década de 20 para a de 30 dentro do Modernismo brasileiro é, para muitos estudiosos, um ponto chave de transição. Muitas características peculiares da geração de 20 não são mais tão constantes na escrita da geração de 30. Como resposta a essa transição, críticos propõem soluções para o entendimento e para a problematização dessas correntes que, mesmo dentro de um mesmo movimento literário, possuíam visões completamente distintas.

Após um período de ruptura literária na década de 20, com o marco das manifestações modernistas, a literatura brasileira passou por um período de adaptação e descobrimento de novas formas e métodos. O crítico João Luiz Lafetá, que se deteve em estudar a década de 30 do Modernismo brasileiro, traz à tona logo no início do seu livro *1930: a crítica e o modernismo* a questão das transições literárias como pertencentes tanto a um aspecto estilístico quanto a um aspecto histórico-social:

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com outros aspectos da vida cultural, de maneira que a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (LAFETÁ, 2000, p. 19).

Para compreender a mudança de perspectiva entre as gerações de 20 e 30, Lafetá diz existirem duas faces de um mesmo momento, que são um projeto estético e um ideológico: “Distinguimos o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).” (LAFETÁ, 2000, p. 21).

De fato, percebe-se uma diferença no que concerne a essas duas décadas do início do século XX, todavia, faz-se necessário ressaltar que o projeto estético, como Lafetá mesmo ressalva, não exclui o ideológico e vice-versa. Nesse ponto, Luiz Bueno em *Uma história do romance de 30* afirma que essa escolha didática de Lafetá solucionou em parte a questão, tentando harmonizar diferentes pontos de vista. Contudo, Bueno destaca a discussão que se

levantou na época: o movimento de 30 fez ou não parte do movimento deflagrado nos anos 20?

No estudo de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Modernismo: História e Antologia*, os críticos descrevem as atividades literárias ocorridas em solo brasileiro entre a Semana de 22 e o ano de 1945 como parte de um movimento, de uma estética e de um período:

O movimento surgiu em São Paulo com a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922, e se ramificou depois pelo País, tendo como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Correspondeu a ele uma teoria estética, nem sempre claramente delineada, e muito menos unificada, mas que visava sobretudo a orientar e definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. Esses fatos tiveram o seu momento mais dinâmico e agressivo até mais ou menos 1930, abrindo-se a partir daí uma nova etapa de maturação, cujo término se tem localizado cada vez mais no ano de 1945. Convém, portanto, considerar encerrada nesse ano a fase dinâmica do Modernismo. (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p. 9).

Para Candido e Castello, as gerações de 20 e 30 são parte do mesmo movimento, o que as difere é a forma de comportamento que cada uma teve, ou seja, sua etapa de “maturação”. Entretanto, para Bueno, o movimento não se desdobra em dois; há uma distinção entre um período e outro, ainda que o crítico reconheça o papel relevante da geração de 20.

Bueno pontua também que dentro da própria história do romance de 30 há divergências e contrastes. Uma divisão comum dada ao romance de 30 e que Bueno questiona é a de romance social/regional e romance psicológico. A defesa de que existiam concomitantemente esses dois tipos de romance na década de 30 pode ser útil didaticamente, contudo, verifica-se que em alguns romances estão presentes tanto o aspecto psicológico quanto o regional, fato que impede a categorização do romance como exclusivamente pertencente à categoria de um ou de outro. Para Bueno, a ênfase no romance chamado de “social” colocou à margem os romances mais intimistas, fazendo com que os autores de 30 fossem conhecidos principalmente pelas obras socialmente engajadas:

É claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita. (BUENO, 2006, p. 17).

A ênfase dada por certos críticos ao romance regionalista procede entre outros motivos pelo fato da geração de romancistas de 30 serem vistos como engajados política e socialmente. Muitos críticos e historiadores da literatura demarcam o contexto social, político e econômico dessa época como propulsor de uma literatura mais socialmente comprometida. A ascensão de Getúlio Vargas e o Estado Novo, a desconstrução da sociedade do café, a crise de 29, somadas ao crescimento do movimento nazista ao redor do mundo, foram aspectos que contribuíram para que críticos desse movimento entendessem esse momento como parte de uma revolução ideológica. Alfredo Bosi afirma que “(a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, (...) preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*”. (BOSI, 2006, p.389, grifo do autor).

Esse estilo marcado pela rudeza e pela captação direta dos fatos pode realmente ser visto em trechos de obras da época de transição da década de 20 para a de 30, como em *A bagaceira* (obra publicada em 1928 e incluída no conjunto de obras da literatura do Nordeste): “Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos – esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres.” (ALMEIDA, 2008, p. 98). Porém, reduzir toda a literatura produzida pelos escritores nordestinos à sua perspectiva social, é reduzir a sua grandeza estética, isto é, conferir à literatura um discurso político-social em sobreposição ao humano e artístico, pois na mesma obra supracitada, encontramos trechos em que o drama pessoal de Lúcio se sobrepõe ao drama social: “Lúcio achava o sentido da vida, amando-a; a vida só premiava a quem a amava. De um pessimismo de quem fecha os olhos para ver tudo escuro, ele, dantes, sofria não ter nenhum sofrimento.” (ALMEIDA, 2008, p. 271-272).

É interessante notar que, apesar dessa ênfase no social e revolucionário, alguns críticos perceberam que a literatura de 30 não foi só um movimento político. O que Bueno propõe em seu estudo sobre a história do romance escrito na década de 30 é mostrar como os próprios escritores desse período entendiam a sua escrita literária e evidenciar como as duas gerações podem ser estudadas não como movimentos interligados, porém como manifestações quase que independentes, tamanha a distinção de suas características e seus conceitos.

Uma das principais defesas que o Modernismo trazia em sua fundamentação era a necessidade de uma ruptura da linguagem. Lafetá afirma que essa era a lição estética essencial do Modernismo, que foi quase que esquecida pela geração dos romancistas de 30. O que deve ser questionado é: houve na década de 30 um completo abandono das discussões relativas à

linguagem? Pode-se dizer que no movimento de 30 “a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica” (LAFETÁ, 2000, p. 38)?

As revoluções e transformações sociais pelas quais passou a sociedade de 30 excluíram da literatura a sua consciência estética em detrimento de uma ênfase no romance social? Lafetá afirma que o projeto estético não exclui o ideológico, e vice-versa, como então admitir que a consciência estética dá lugar à ideológica? Não parece ser essa uma ideia de substituição e não de coexistência?

Não se pode deixar de pontuar que a diferença entre as duas gerações é notória, e como afirma Luís Bueno, o próprio predomínio do romance em lugar da poesia já denota uma mudança estética no campo da Literatura Brasileira de 30. Para tentar elucidar melhor a questão, Bueno recorre a Haroldo de Campos e à sua ideia de que há um conceito “pós-utópico” em torno do romance de 30. O período utópico da vanguarda se deu com a crença dos modernistas de São Paulo na modernização e no crescimento do país. Com a ascensão do regime de Vargas e o resultado desanimador da revolução de 30, a consequência que desembocou na arte do período foi a composição de uma escrita que estava inserida num período de desapontamento pós-utópico. Nesse ponto, a proposta de Bueno baseada na premissa de Haroldo não seria então semelhante à de Lafetá sobre o projeto ideológico?

Pelo que se observa, Bueno traz à tona essa diferenciação para explicar a transição do movimento histórico, como um momento de crença e descrença no país. Entretanto, Bueno parece querer destacar-se do que pensa Lafetá no que se refere a um discurso puramente ideológico e social, que teria afetado a consciência dos escritores de 30. Mesmo reconhecendo o valor do estudo de Lafetá para a elaboração de teorias relacionadas ao Modernismo brasileiro, Bueno aponta que a discussão de Lafetá, por ter sido elaborada em um contexto político de ditadura, em 1973, merece ser revista, pois “paga seu tributo ao tempo em que foi escrito e acaba repetindo um pouco o que ele mesmo condena: julgar a literatura a partir do plano ideológico.” (BUENO, 2006, p.46).

Apesar de todas as proposições aqui levantadas e discutidas, é visível que a discussão é inesgotável. Atribuir ao romance de 30 uma característica mais intensa de levantador das questões sociais parece adequar-se tanto à proposição de um projeto ideológico quanto à de um momento pós-utópico. O que Bueno parece mostrar é que não se deve reduzir a escrita de 30 a tal aspecto. Todavia, Bueno também não se exime de traçar um caminho histórico-social para esse movimento, já que o próprio nome do seu livro é *Uma história do romance de 30*. É relevante ressaltar que mesmo Bueno acaba afirmando que a literatura de 30, ainda que pareça

independente em alguns aspectos da literatura de 20, é definida por meio desta, que abriu caminhos para que uma nova versão moderna de literatura se configurasse:

O romance de 30 se define mesmo a partir do modernismo e certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país. No entanto, ao afastar-se da utopia modernista, terminou por ganhar contornos próprios que, de certa forma, só seriam retomados pela ficção brasileira do pós-64, também dominada pelo desencanto. (BUENO, 2006, p. 80).

Bueno traz em seu livro a fala de alguns dos escritores de 30 e suas posições sobre o Modernismo; ele pontua que “para a geração dos autores de 30, o modernismo foi muito incompleto, sem chegar à universalidade das coisas espirituais, básica para uns, nem à consciência dos nossos graves problemas sociais, fundamental para outros” (BUENO, 2006, p. 49). Graciliano Ramos chega a afirmar que os modernistas não construíram nada, ao contrário, destruíram, porém o escritor alagoano não desmerece de todo essa destruição, pois foi ela que abriu o caminho para a sua geração: “Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído.” (RAMOS, 2012a, p. 263). No que se refere a essa obstrução que Graciliano menciona, Candido e Castello concluem algo parecido. Para eles, os romancistas “regionalistas nordestinos” beneficiaram-se da ruptura conquistada pelos modernistas:

Há, no campo da prosa, a entrada na cena literária dos regionalistas nordestinos, e um surto geral de ficção renovada por todo o País. Desses prosadores, alguns representam uma espécie de modernização do Naturalismo; outros enriquecem o romance com preocupações psicológicas e sociais; quase todos aspiram a uma expressão vigorosa e simples, a um estilo liberto do academismo, e por aí coincidem com a atitude dos modernistas. Nesse sentido, mesmo quando não provém da sua doutrinação beneficiam-se dela, ao aproveitarem a limpeza de horizontes que ela trouxe e impôs. (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p. 21).

A chamada literatura do Nordeste teve seu ápice nessa época. Mais um motivo para que se pensasse a literatura como resultado de uma revolução, nesse caso regionalista, que apresentava as mazelas do povo nordestino, como a seca e a fome. Graciliano é um dos autores dessa geração que discute incessantemente a composição do romance de 30. Em algumas de suas crônicas e ensaios publicados principalmente em jornais, o autor de *Vidas secas* argumenta que essa ideia de uma literatura revolucionária não pode ser entendida puramente como tal, excluindo que a elaboração narrativa de alguns romances dessa época (por ele selecionados, tais como *O quinze* e *Cacau*) sejam também uma narrativa sobre a alma humana. Graciliano pontua a necessidade de que esses romances fossem escritos por

nordestinos, já que eles conheciam a sua realidade. Ao discorrer sobre Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Jorge Amado, Graciliano afirma que

Esses escritores são políticos, são revolucionários, mas não deram a ideias nomes de pessoas: os seus personagens mexem-se, pensam como nós, sentem como nós, preparam as suas safras de açúcar, bebem cachaça, matam gente e vão para a cadeia, passam fome nos quartos sujos de uma hospedaria. Os nossos romancistas não saíram de casa à procura de reformas sociais: a revolução chegou a eles e encontrou-os atentos, observando uma sociedade que se decompõe. (RAMOS, 2012a, p. 140).

Observa-se que Graciliano descreve o romance nordestino de 30 não como um veículo de reformas sociais. Entretanto, o que ele defende é que esse romance traz em si uma discussão a respeito de uma sociedade fragilizada e complexificada por uma série de circunstâncias sociais e econômicas. Contudo, esse é o pano de fundo da narrativa. Ressalta aos olhos do leitor desse romance o indivíduo como destaque; e mais ainda, um indivíduo que se assemelha a quem está lendo, pois é a humanidade que está em evidência: “O mundo que Jorge Amado nos revela é tão nosso que nos espanta. Vivemos nele, sentimos em nós essas forças misteriosas de raças diferentes. E no entanto ainda o conhecemos pouco!” (RAMOS, 2012a, p. 157).

Graciliano fez críticas ao movimento a que pertencia, bem como à sua própria escrita. Apesar de exaltar alguns romances escritos por nordestinos, ele também criticou essa geração, no que ele chama de uma “Decadência do romance brasileiro”, a partir de 1935, com a publicação de romances “inferiores”. A crítica que parte do próprio Graciliano Ramos a respeito do movimento literário do qual também fazia parte nos remete a uma característica perceptível em sua obra: discutir, mesmo na ficção, a própria literatura, teorizar sobre ela mesma, compondo assim romances metaliterários, fato que nos remete à afirmação de Roberto Acízelo de que “o que problematiza pela primeira vez a literatura é a própria literatura” (SOUZA, 2003, p. 8). Não sem pretensão, seus romances (excetuando-se *Vidas secas*) são escritos em primeira pessoa e seus narradores-personagens têm algum tipo de conexão com a escrita. A linguagem é o veículo que Graciliano utiliza para discutir aspectos inerentes ao período em que vivia, assim como características da composição narrativa.

Encontram-se na escrita do personagem Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, reflexões concernentes à forma como a escrita literária deve-se realizar, tais como: aproximar-se ou não da língua falada, ou defender uma postura não-pragmática, isto é, na qual a arte não se adequa a pragmaticidade da vida, o que é um ponto divergente da vida do protagonista da obra, em que em tudo há uma razão e um objetivo de fundo pragmático. Paulo Honório tem

uma visão despragmatizada da literatura, ou seja, para ele, a escrita não tem razão ou fim, não há serventia nela. Esses aspectos dialogam com o conceito moderno de literatura, a partir do século XVIII, em que os discursos verbais são escritos priorizando “critérios estéticos e não mais utilitaristas” (SOUZA, R., 2011, p. 14).

Nota-se que Graciliano problematiza por meio de Paulo Honório a serventia da literatura, colocando em questão a sua utilidade pragmática em meio a uma sociedade que preza o útil e o que serve. Tal noção nos remete mais uma vez à discussão estética da literatura com a qual iniciamos esse trabalho. Pode-se então afirmar que o movimento de 30 como um todo priorizou o aspecto histórico-ideológico em detrimento de uma discussão de cunho estético? Podemos perceber em diversos momentos da obra de Graciliano a retomada de assuntos ligados à linguagem, bem como a sua relevância para a escrita literária.

Não só em seus romances, mas também em suas crônicas, Graciliano debate a respeito de aspectos metaliterários, como o papel do escritor, o público leitor brasileiro e a ideia de literatura nacional. O autor critica duramente a excessiva liberdade gerada pelo movimento moderno literário em uma crônica de *Linhas tortas*: “Originou-se uma certeza – e sobre ela se ergueu parte da nossa literatura contemporânea. Liberdade. Carta de alforria. Abaixo o galego. Os direitos do homem. Caímos no exagero.” (RAMOS, 2005, p. 388). Graciliano pontua que se devia renovar a língua sim, mas não transformá-la a ponto de tornar-se incompreensível. Como se vê, a discussão sobre língua, seus usos e formas, está presente na obra de Graciliano, que não ignora discussões de cunho estético.

Dênis de Moraes mostra em sua biografia sobre Graciliano Ramos, *O velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos, como o trabalho com a linguagem e sobre ela eram de extrema importância para o escritor. Mesmo nas trocas de carta com sua esposa, Heloísa Ramos, entra em voga a discussão sobre a linguagem e o processo de formação dos romances:

As cartas enviadas a Heloísa, entre agosto e novembro de 1932, documentavam o paciente, meticuloso e apaixonado trabalho de ourives levado a efeito em *São Bernardo*. [...]

1º de novembro:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora que está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrascado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação da língua nacional. [...] Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos do seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (MORAES, 2012, p. 88-89).

É certo que esses exemplos acima citados a respeito da obra de Graciliano Ramos não podem ser tomados como um modelo do que acontecia em toda a literatura gerada na década de 30. Contudo, o contrário também não deve ser tomado como a verdade absoluta. O questionamento de aspectos estéticos está presente em algumas das obras produzidas em 30 e estas servem de base para que se perceba o quanto essa geração não se esqueceu dessa vertente na sua composição.

Lafetá propõe que seu estudo tome como base a “crítica estética”, isto é, aquela que aproxime a literatura da consciência da linguagem, para analisar o discurso de quatro críticos a respeito da literatura de 30. Sua conclusão ainda assim é de que a geração de 30 diluiu aspectos trazidos pelo movimento modernista de 22: “O experimento de linguagem cede lugar ao documento, a intenção inventiva curva-se à necessidade de registro, a agressividade formal se perde na demagogia verbalista das denúncias.” (LAFETÁ, 2000, p. 252). De fato, há uma diferença, como já apontado anteriormente, entre as duas gerações. Faz-se necessário, entretanto, afirmar que a literatura de 30 não foi somente panfletária ou ideológica. O experimento com a linguagem permaneceu, porém de forma distinta a de 20, talvez como resultado de um movimento pós-utópico, retomando o pressuposto de Haroldo de Campos. Também se deve considerar que a literatura de 30 englobou diversos autores, que variações existem em qualquer movimento ou estilo de época, e que tais divergências também são importantes para o estudo comparativo das obras, como veremos adiante em *A bagaceira*, *O quinze* e *Menino de engenho*.

Não se pode classificar a literatura de 30 como puramente ideológica ou socialmente revolucionária; ela também não pode ser vista como uma simples continuação da literatura produzida na década de 20. Não se pode negar que a obra de autores como Graciliano Ramos traz em si importantes discussões estéticas, sem excluir, contudo, as mazelas e o drama íntimo do homem. Como afirma Marcelo Bulhões: “a obra de Graciliano Ramos desenvolve uma reflexão profunda a respeito da linguagem em sentido amplo e da criação literária em sentido mais restrito – o que chamamos de metalinguagem.” (BULHÕES, 1999, p. 145).

O fato é que um período tão importante para a literatura brasileira deve e precisa continuar sendo estudado. É certo que o estudo do texto literário traz em si diferentes análises; existem as vertentes histórico-sociais, os biografismos, a análise psicológica, a retórica e a estética. Tais fundamentos, ainda que com denominações diferentes, são peculiares ao estudo das obras, e ainda que se priorize uma característica em detrimento da outra, as teorias

literárias não são fechadas e irreduzíveis, entretanto, se articulam uma com as outras, seja nas suas divergências ou semelhanças.

1.1 O trabalho com a linguagem e a metaliteratura na obra de Graciliano Ramos

O estudo da obra de Graciliano Ramos, ainda que extenso, não se esgota. Isso se dá, entre outros fatores, pelo trabalho diferencial do autor com a língua, que o coloca em posição de destaque no âmbito do cânone literário nacional e internacional.

A literatura produzida pelo escritor alagoano mostra-nos um cuidado em repensar a linguagem, isto é, confrontar o evidente, mergulhando nas profundezas da construção linguística e nas intenções enunciativas do discurso. Em um trabalho investigador e revelador sobre a língua, Graciliano não se atém à mera discussão de ideologias, pois percebe-se que a linguagem é uma forma de poder. Nesse sentido, o autor de *Caetés* se investe de um senso metacrítico e metalinguístico para discutir a linguagem e para construir seus romances.

Roman Jakobson ressalta que a metalinguagem é instrumento necessário para se pensar a linguagem:

Como diz Canarp, “para falar sobre qualquer linguagem-objeto, precisamos de uma metalinguagem”. [...] O recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal. (JAKOBSON, 1977, p. 46-47).

Como se observa a partir da proposição de Canarp e a de Jakobson, essa reflexividade da linguagem sobre ela mesma é necessária e inerente à língua. A habilidade de comunicar-se através de recursos linguísticos também pressupõe pensar e repensar esses recursos. Jakobson menciona em seu texto como crianças em idade pré-escolar se beneficiam de conversas sobre a própria linguagem para formar o seu próprio arcabouço linguístico.

Em literatura, a metalinguagem se apresenta como um instrumento de crítica, reflexão e discussão a respeito da língua, da própria literatura e do contexto literário do momento. Na obra de Graciliano Ramos, é perceptível a utilização desse recurso ao longo de sua trajetória. Marcelo Bulhões afirma que

a leitura da obra de Graciliano Ramos (1892-1953), flagra, a todo instante, manifestações semelhantes de tensão, de reflexão a respeito da linguagem e da literatura. Toda a sua obra está impregnada de momentos metalinguísticos, ou

melhor, a metalinguagem é aspecto indissociável de sua produção literária. (BULHÕES, 1999, p. 15).

Na estrutura romanesca de Graciliano Ramos percebe-se que a metalinguagem é utilizada a fim de pensar a língua como objeto de poder, pensar a própria literatura, a gramática e suas implicações para a formação de um romance brasileiro. A metalinguagem como sistema inerente ao uso da língua ganha, em Graciliano, uma ressonância maior, já que está inserida em um contexto literário. Harald Weinrich defende que a metalinguagem é um fenômeno da consciência e da reflexão e que pode ser observado em todos os atos teóricos da consciência. Na obra do autor de *Insônia*, os recursos metalinguísticos (indissociáveis da língua) são trabalhados implícita ou explicitamente, mostrando diferentes níveis de aplicação. Em Graciliano, a metalinguagem se debruça sobre a linguagem, mas também sobre a própria literatura e o fazer literário.

Dentro da poética da escrita de Graciliano, podemos observar a ênfase explícita na metalinguagem por meio de narradores e por meio da voz do próprio escritor em suas crônicas e ensaios, que refletem sobre o discurso detentor de poder dos que se apropriam das regras da língua e as utilizam com a função de estabelecer as bases limítrofes de um discurso soberano e, do outro lado, do discurso de quem nem mesmo sabe manejar as estruturas mais básicas de um falante do português, como Fabiano. Para o escritor, “Criou-se uma espécie de tabu vantajoso à classe dominante: a sabedoria dos compêndios foi durante séculos e continua ser meio de opressão.” (RAMOS, 2012a, p. 293).

Nesse contexto, o autor de *Angústia* também imprime em sua narrativa um estilo próprio de concisão, tão conhecido e comentado por estudiosos e críticos, e que o próprio autor defende em suas crônicas, assim como o emprego de uma linguagem simples, sem atavios e pedantismo:

Nestes quatrocentos anos de colonização literária recebemos a influência de muitos países. Sempre tentamos reproduzir com todas as minudências a língua, as ideias, a vida de outras terras. [...] Os ficcionistas indígenas engancharam-se regularmente na pintura dos caracteres. Não mostraram os personagens por dentro: apresentaram o exterior deles, os olhos, os cabelos, os sapatos, o número de botões. Insistiram em pormenores desnecessários, e as figuras ficaram paradas. Os diálogos antigos eram uma lástima. Em certos romances, os indivíduos emudeciam, em outros falavam bonito demais, empregavam a linguagem de discurso. (RAMOS, 2012a, p. 138-139).

No estudo das obras de Graciliano, cada escolha linguística feita deve ser refletida como instrumento de pensar e repensar a própria linguagem, a literatura e as relações travadas entre sujeito e língua.

Nesse ponto, nos remetemos ao que Roland Barthes afirma sobre o poder que reside na língua e a capacidade que só o texto literário tem de “trapacear” essa arbitrariedade:

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. [...] o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro. (BARTHES, 2007, p. 16, grifo do autor).

Essa “trapaça” que a literatura permite e possibilita através da linguagem é notória nos romances e textos de Graciliano Ramos. O autor põe em evidência a ambiguidade que a linguagem pode assumir no seu determinado contexto: ela pode em certos momentos ser instrumento de coerção, bem como de reflexão e libertação. Na literatura do escritor de *Linhas tortas*, observa-se que, como bem pontua Barthes, é no interior da língua que ela deve ser problematizada e combatida. É necessário pontuar que, apesar de todo o histórico político de Graciliano Ramos, sua literatura não foi panfletária; mesmo com as denúncias de problemas sociais da época, o alagoano priorizava como tema principal nos romances o homem, aproximando-o, na medida do possível, da realidade da vida que este levava. O drama íntimo de Paulo Honório, Fabiano, Luís da Silva e João Valério vem à tona por meio de uma linguagem que destaca a secura da vida, sem, contudo, esquecer-se da expressividade da mesma. Para tanto, o trabalho com a língua e suas implicações sociais foram fundamentais na constituição de toda sua obra: “Em todas elas estão presentes a correção da escrita e a suprema expressividade da linguagem, assim como a secura da visão do mundo e o acentuado pessimismo, tudo marcado pela ausência de qualquer chantagem emocional ou estilística.” (CANDIDO, 1992, p. 72).

É possível pensar na questão da metaliteratura em Graciliano por meio dos temas que o autor desenvolve, assim como através do estilo desenvolvido por ele. Leitor de dicionários, Graciliano defendia uma linguagem na literatura que se aproximasse da língua falada pelos brasileiros; entretanto, como já mencionado, não sucumbia à ideia de “bagunçar” a língua. Para o autor, a radicalidade do movimento modernista com relação ao uso da língua portuguesa em certos momentos não era plausível:

Nunca trouxemos desarranjos às letras. De 1922 a 1930 obstinaram-se em virá-las pelo avesso. Só num Estado, São Paulo, de uma revolução partiram quatro sub-revoluções. E em toda parte moços apressados e afoitos compuseram romances numa semana e dúzias de poemas num dia. Aperrearam a gramática, buliram com palavrinhas inofensivas. O pronome, bambo, mesquinho, oblíquo, afeito a escorar-se, a meter-se nos cantos dos períodos, foi obrigado a servir de porteiro. Um sarapatel medonho, em suma. (RAMOS, 2012a, p. 318)

A escrita graciliana foi permeada por uma estrutura de enxugamento. O próprio autor confessou escrever e recortar diversas vezes partes não necessárias ao texto. Entretanto, essa concisão não teve como consequência a supressão de informações; a escrita de Graciliano é completa, e o trabalho com a língua se torna ainda mais interessante, pois vê-se que cada palavra que ali está foi intensamente pensada:

É importante considerar, na obra de Graciliano Ramos, que o social não prevalece sobre o psicológico, embora não saia diminuído. O que ela investiga é o homem nas suas ligações com uma determinada matriz regional, mas focalizado principalmente no drama irreproduzível de cada destino. Com isso, o romancista confere uma dimensão de universalidade à pesquisa regionalista em sub-regiões nordestinas, superando a atitude do simples depoimento ou relato, tão frequente quanto característico de muitos que escreveram sobre elas. O expositivo cede lugar à síntese. E nesse caso, a linguagem é importante, desde a frase concisa, clara, correta e reduzida aos elementos essenciais, até ao vocabulário meticulosamente escolhido. O romancista coloca-se numa posição de relevo no romance modernista brasileiro, mas se entronca, sob esse aspecto, na linhagem machadiana. (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p. 343).

2 A METALINGUAGEM EM *SÃO BERNARDO* E *VIDAS SECAS*

A escrita de Graciliano Ramos é permeada por uma reflexão acerca dela mesma. Tal fato é perceptível em seus romances, bem como em sua produção crítica e autobiográfica. É visível que os protagonistas dos seus três primeiros romances, *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, estão envolvidos de alguma forma com a escrita, seja por vontade própria ou por um impulso, como no caso de Paulo Honório. Contudo, o quarto romance do escritor alagoano, *Vidas secas*, foge a esse padrão. A primeira diferença notória é a de que o romance não é narrado em primeira pessoa como os outros. A terceira pessoa assume a narrativa e a estrutura do romance se difere em muitos aspectos dos demais. Não há uma relação entre o protagonista e a escrita. Ele não está envolvido com a escrita literária, tampouco é escritor. Como então localizamos *Vidas secas* dentro da obra de Graciliano Ramos se levamos em consideração a metalinguagem e a metaliteratura? Está o romance desprovido do trabalho crítico metalinguístico, tão inerente à obra do autor?

Ao nosso ver, em *Vidas secas* também estão presentes características metaliterárias e que refletem o processo do fazer literário. Procuraremos investigar nesse trabalho como se dão essas características em *Vidas secas* e faremos um estudo comparativo do romance com *São Bernardo*, que dentre todos, é o romance em que o processo da escrita está mais evidente, pois a composição do livro se dá no momento da narrativa.

Podemos observar que a discussão sobre a linguagem na obra de Graciliano Ramos não se limita a um aspecto estético, mas também põe em evidência o questionamento de um discurso dominante: “o processo de discussão acerca da linguagem, cuja consequência será a contestação do discurso dominante, confere à atividade metalinguística o poder de intervenção na relação entre texto e mundo.” (BULHÕES, 1999, p. 166). Essa crítica ao discurso dominante aparece tanto na fala de quem domina, em Paulo Honório, quanto no silêncio do dominado, Fabiano.

Para elaborar tanto a crítica a essa dominação quanto à voz do dominador e do dominado, o autor se envereda por um caminho de trabalho com a linguagem que se manifesta nas escolhas do narrador, bem como na fala dos personagens. Não por acaso, esse binômio dominante/dominado aparece nas duas obras não só no seu aspecto social, mas também no linguístico: quem detém de forma proficiente o uso da língua carrega em si um poder que pode destruir ou construir.

Apesar de Paulo Honório não ter relação com a escrita literária, as suas ordens eram cumpridas sem questionamento, exceto por Madalena que transgride o discurso de aceitação do dominador. Fabiano, que não se comunica de forma satisfatória nem verbalmente, nem pela escrita, como consequência, é dominado e não consegue se defender.

A reflexão metalinguística na escrita de Graciliano Ramos se apresenta por meio de alguns questionamentos em comum: a distinção entre língua falada e língua escrita, falar “certo” e falar “errado”, a língua como instrumento de dominação e a utilidade do discurso literário na sociedade. Através desses pontos, Graciliano propõe ao leitor, dentro do momento literário em que viveu, considerações não somente a respeito da língua, mas também da produção literária brasileira.

2.1 O “falar certo” e o “falar brasileiro”: a língua como objeto de dominação

Os dois primeiros capítulos de *São Bernardo*, conhecidos por sua evidente temática metalinguística em relação à composição do livro de Paulo Honório, dão conta de discutir em poucas páginas uma questão preponderante entre os literatos da primeira metade do século XX: a escrita devia se aproximar da linguagem falada, ou, ao contrário, escrita e fala seriam coisas completamente distintas dentro de um discurso literário? Na conversa entre Paulo Honório e Azevedo Gondim, pode-se perceber que a visão que Graciliano tinha com relação à questão se assemelhava à defendida por Paulo Honório, como veremos mais à frente:

Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteira que me zanguei:
 - Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!
 Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacós da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.
 - Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?
 Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
 - Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 2010, p. 6-7).

Para Paulo Honório, era inconcebível a ideia de escrever “em língua de Camões”, ou seja, escrever com uma linguagem que só serviria para os livros de outra época e que em nada se aproximava da sua realidade. Essa discussão tem como cenário toda a luta dos modernistas para que houvesse uma literatura que se aproximasse do brasileiro e da língua que o brasileiro

falava, isto é, não uma língua baseada em um cultismo exagerado que se refletia em uma redução de leitores, e sim, escrever uma literatura solidificada em um português que o brasileiro comum utilizava.

Essa questão estética da língua literária, já explicitada nos primeiros capítulos de *São Bernardo*, é intensamente discutida por Graciliano Ramos nas cartas trocadas entre ele e sua esposa Heloísa: “Encontrei muitas coisas boas da língua do Nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito.” (RAMOS, 2011, p. 169). Como se vê, o autor alagoano procurou em seus romances reproduzir a língua que se falava no Nordeste brasileiro, para que o próprio povo da nação tivesse conhecimento da língua que se falava em outras regiões do território nacional, coisas “nunca publicadas”. Mais adiante, ao sugerir que Heloísa escrevesse um romance com o material que ela lhe contava nas cartas (a história de Maria Antônia) e por ver nela potencial para isso, Graciliano afirma que

Mande-me notícias de Maria Antônia. Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante. E você deve trabalhar para que Maria Antônia entre nela. (RAMOS, 2011, p. 217).

A discussão estética que permeia os romances se faz presente nas cartas, consolidando o que o escritor apontava em *São Bernardo*: a necessidade de uma literatura brasileira que trouxesse identificação com a população brasileira, nas suas mais inerentes características, como a língua. Em *Infância*, ao relatar suas primeiras experiências escolares e com a leitura, Graciliano constrói a imagem da criança que não entende porque a narrativa da história do livro que lia tinha que ser escrita em uma linguagem tão formal:

O nosso mundo exíguo podia alargar-se um pouco, enfeitar-se de sonhos e caraminholas.
 Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.
 - Queres tu brincar comigo?
 O passarinho, no galho, respondia com preceito e moral. E a mosca usava adjetivos colhidos no dicionário. A figura do barão manchava o frontispício do livro – e a gente percebia que era dele o pedantismo atribuído à mosca e ao passarinho. [...] D. Maria resumiu essa literatura, explicou-a. E o meu desalento aumentou. Julguei que ela fantasiava; impossível enxergar a narrativa simples nas palavras desarrumadas e compridas. (RAMOS, 2012b, p. 130-131).

Se em *São Bernardo* a discussão da língua falada e língua escrita é acentuada no que se refere à própria composição do livro que Paulo Honório está escrevendo, em *Vidas secas*

esse dialogismo é enfrentado de uma forma diferente. Ao construir um personagem que tem extrema dificuldade em se expressar, a língua é colocada em destaque não somente pelo seu uso, mas pela sua ausência:

E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. [...] Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 2012c, p. 20).

Constatamos que Fabiano não detinha um domínio pleno do uso da linguagem e se comunicava por meio de onomatopeias e exclamações. A relação de comunicação entre toda a família, Fabiano, sinhá Vitória e os meninos era inoperante:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (RAMOS, 2012c, p. 64).

O “falar certo” em *Vidas secas* vem representado na figura de seu Tomás da Bolandeira. O narrador chega a afirmar que Fabiano em certos momentos deseja imitar Tomás: “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo.” (RAMOS, 2012c, p. 22). O domínio da língua em sua norma culta em *Vidas secas* é diretamente ligado à questão socioeconômica. Um sujeito como Fabiano não nascera para falar certo, é o que ele pensa na voz do narrador. No episódio da prisão do soldado amarelo, Fabiano reflete sobre o motivo da sua prisão:

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? (RAMOS, 2012c, p. 35).

Como se observa, o “falar direito”, “falar certo” é uma credencial para que o sujeito tenha uma boa aceitação na sociedade. Para Fabiano, a sua incapacidade de se expressar com clareza era o motivo de sua prisão.

Graciliano trabalha com intensidade essa relação entre a proficiência do uso do discurso linguístico com o poderio que ele estabelece. Barthes afirma que:

O poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. [...] Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasia frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. (BARTHES, 2007, p. 12-13).

Ao propor uma reflexão sobre o discurso dominador que se apropria do uso da língua formal, Graciliano não se limita ao pensamento estético da língua. Através da discussão metalinguística observa-se que a língua no seu “projeto estético” não pode se abster do “projeto ideológico”, isto é, ambos coabitam no discurso. Não por acaso em *Vidas secas* o deplorável estado social da família de Fabiano é retratado pela relação entre eles, cuja principal característica é a solidão que a precariedade da linguagem no seu uso verbal causa:

Vidas Secas, antes de qualquer coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana. Fabiano, sinhá Vitória, os meninos e a cachorra formam um grupo familiar solidário. Entretanto, por mais que os unam os laços de uma ocupação espacial comum, de uma economia comum e de uma feição aprofundada, cada qual permanece do lado de cá de si, entregue a desgarrado abandono. [...] Enfatizando o aspecto da precariedade da comunicação verbal é que o romancista principalmente dá a medida da barreira que isola os personagens. Tem lugar, dentro do livro, um dramático corpo a corpo dos homens que precisam parcamente se exprimir, para o atendimento de suas necessidades vitais básicas, com as palavras que, transformadas em entidades autônomas, em verdadeiros obstáculos, relutam a se entregar. (MOURÃO, 2003, p. 124-125).

Ainda que a comunicação entre a família de Fabiano seja claudicante, ela é estabelecida, pois, mesmo com grunhidos, onomatopeias e frases soltas, a família se comunicava entre si. Logo, pode-se questionar o que Rui Mourão afirma sobre o “drama de uma impossibilidade de comunicação humana”. O drama não reside numa impossibilidade de comunicação, mas na fragilidade com que essa comunicação se dá, e o papel social alienador que ela gera.

Nesse ponto, a metalinguagem tem papel fundamental: é ela que nos aponta a dificuldade existencial, não apenas social dos seres apresentados na narrativa. É por meio desse posicionamento evidente da linguagem no romance que o leitor pode perceber não apenas a seca, a dificuldade financeira e social dessa família. É na reflexão sobre o papel da língua para a construção do discurso de domínio, bem como para a expressão de si mesmo, que notamos o interior de um tipo como Fabiano, e seu desejo de progredir, porém, impedido pelas barreiras existentes:

Representando uma realidade fragmentada (a nossa sociedade semicolonial, penetrada por elementos capitalistas), que desconhece um “grande mundo” comunitário, Graciliano representa também as lutas individuais por descobrir, no interior deste mundo alienado ou em oposição a ele, um sentido para a vida. (BRAYNER, 1978, p. 78).

Limitar a escrita de Graciliano Ramos à ênfase na seca e no Nordeste, assim como pertencente à geração de 30, que priorizava um discurso ideológico em detrimento do discurso estético, é inviável. A leitura atenta de seus romances mostra-nos um cuidado extremo em pensar a língua nas suas diferentes formas, em aproximar a literatura do brasileiro na estrutura e no conteúdo, e somado a isso, o fato de se aprofundar no objeto de destaque dos seus romances: o homem: “por intermédio de sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever.” (CANDIDO, 1992, p. 13).

De forma intimista e sensível, o escritor alagoano mostra-nos um homem que, a princípio tirano e ambicioso, acaba refletindo sobre a vida que construiu: “A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.” (RAMOS, 2010, p. 75); da mesma forma, na voz do narrador, nos deparamos com a angústia de Fabiano “Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?” (RAMOS, 2012c, p. 35). O questionamento de ambos os personagens sobre a culpabilidade passa pela necessidade da comunicação. Em *São Bernardo*, Paulo Honório sente-se impulsionado a escrever. Fabiano parece querer se expressar melhor, mas em vão.

Ao defender uma escrita que se aproximasse mais da língua do brasileiro, Graciliano afirmava que o infortúnio da nossa literatura até então se dava pelo fato de a literatura querer se aproximar mais da influência de outros países. No seu artigo “O romance do Nordeste”, publicado no *Diário de Pernambuco*, o escritor ressalta que

Não sei donde vem esse medo que temos de sermos nós mesmos. Queremos que nos tomem por outros. [...] Na literatura de ficção é que a falta de caráter dos brasileiros se revelou escandalosamente. Em geral nossos escritores mostraram uma admirável ignorância das coisas que estavam perto deles. Tivemos uns caboclos brutos semelhantes aos heróis cristãos e bem falantes em excesso. (RAMOS, 2012a, p. 138).

Com relação à língua empregada por esses romancistas, o autor tece comentários incisivos sobre a linguagem:

Em certos romances os indivíduos emudeciam, em outros falavam bonito demais, empregavam linguagem de discurso. Dois estrangeiros, perdidos nas brenhas, discutiam política, sociologia, trapalhadas com pedantismo horrível que se estiravam

por dezenas de folhas. Via-se perfeitamente que o autor nunca tinha ouvido nada semelhante ao palavrório dos seus homens. (RAMOS, 2012a, p. 139).

Tais proposições ditas por Graciliano podem talvez levar-nos a crer que o autor tinha como plausível a ideia de fazer uso da língua portuguesa de forma ilimitada e sem ordenação. Todavia, ao interceder por uma literatura baseada na língua de seu povo, Graciliano não admitia uma desordem na língua. Para o escritor, muitos autores, se munindo da “autorização” concedida pelo Modernismo de recriar a língua portuguesa do Brasil, acabaram criando uma balbúrdia e desorganização:

Originou-se uma certeza – e sobre ela se ergueu parte da nossa literatura contemporânea. Liberdade. Carta de alforria. Abaixo o galego. Os direitos do homem. Caímos no exagero. [...] O que nos desagrada em nossa pequenina revolução é que promotores dela não conseguem explicar-se. Um solecismo? Isto não tem importância. O leitor corrige o solecismo e passa adiante. O pior é a anfibologia, consequência natural de tanta balbúrdia. Às vezes lemos adivinhando, como se decifrásemos charadas. (RAMOS, 2005, p. 388-389).

Graciliano se preocupava com a elaboração de uma escrita literária que pudesse traduzir a cultura e a linguagem do povo brasileiro. Entretanto, o autor de *Caetés* não era a favor de uma literatura desordenada, pois da mesma forma que o pedantismo limitava a leitura, a algazarra gerada pela liberdade da escrita também o fazia; por isso, o escritor

Conseguiu o milagre de escrever um português já considerado por muitos como clássico sem falsificar suas origens nordestinas, de harmonizar essas origens com a correção gramatical, duro e sério em sua convicção de que a língua falada e a língua escrita só diferem nas possibilidades desta quanto à limpeza, síntese, ordenação. Daí reivindicar por exemplo uma escrita literária que não se isole da língua falada. (BRAYNER, 1978, p. 271).

Não por acaso, Graciliano é tido como referência de escrita. Muitos apontam nele um exemplo de concisão e utilização de uma sintaxe precisa. Contudo, mais do que o enxugamento da narrativa, como o próprio autor afirmava fazer, a escrita de Graciliano Ramos é peculiar, pois engloba a simplicidade da fala de seus personagens, com a reflexão desse uso da língua; além disso, o leitor dos seus romances percebe que a escritura que está perante ele foi extremamente trabalhada a fim de que o resultado final não seja apenas uma história de um homem ambicioso, ou de uma família de retirantes. O cuidado com a língua mostra-nos uma estética impecável, assim como aproxima-nos das solitudes da vida humana no seu âmago: a narrativa estética é impregnada por uma vertente social e psicológica

Temos, então, o fenômeno de um romance realizado de tal modo que a linguagem sem atavios, onde a simplicidade da sintaxe equivale-se à rude pobreza do léxico, leva ao extremo o propósito de erguer em toda a complexidade a figura do personagem-narrador, Paulo Honório, apenas sendo preciso invocar, como prova do resultado obtido, a força com que essa mesma linguagem impõe a presença do fictício emissor; paralelamente, segundo demonstra a análise do capítulo introdutório (e o romance, na sua totalidade, amplia e multiplica os característicos assinalados), o engenho com que é distribuído e trabalhado, mediante recursos aparentemente simples, o material do romance, denuncia um escritor experiente, sutil e altamente cômico dos problemas do ofício. (BRAYNER, 1978, p. 195).

“*Vidas Secas* não deve ser julgado como ‘romance nordestino’ ou ‘romance proletário’, expressões que não tem sentido, mas como um romance onde palpita a vida – a vida que é a mesma em todas as classes e todos os climas.” Nesta nota curta de uma ensaísta de excepcional talento, estão presentes alguns elementos essenciais para compreender *Vidas Secas*: o problema da classificação de uma narrativa que o autor qualificou de “romance”, apesar de ser muito breve, equivalendo talvez a cem páginas dactilografadas a trinta linhas; a sua estrutura descontínua; a força com que transcende o realismo descritivo, para desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior, por meio do discurso indireto; a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devida a uma capacidade de generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-as mais fundo do que os seus contemporâneos, consegue exprimir a “vida em potencial”. (CANDIDO, 1992, p. 104-105).

2.2 A pragmaticidade da literatura dentro dos romances

Outro aspecto relevante na literatura de Graciliano, enfatizado em *São Bernardo* e *Vidas secas*, é a discussão sobre a finalidade da literatura no contexto social pragmático e utilitário da época. Tal assunto parece ser digno de destaque para Graciliano, pois mesmo em suas cartas o autor questiona o que faz: “hei de fazer sempre romances. Não dou para outra coisa. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação.” (RAMOS, 2011, p. 197-294).

O questionamento da função da literatura (se é que há uma função) para a sociedade aparece diversas vezes nos romances aqui trabalhados. A vida de Paulo Honório, pautada por uma personalidade dominadora e ambiciosa, é delimitada pelos fins que o protagonista tem. Para ele, a obtenção de uma coisa é justificada pela serventia da mesma. Até mesmo para escolher uma esposa, Paulo Honório se utiliza desse fundamento: a mulher lhe serviria para que ele ganhasse um herdeiro para as suas terras. Desde o princípio do romance somos guiados por um narrador que justifica as suas ações com base na utilidade: “Amanheci um dia

pensando em casar. [...] o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo.” (RAMOS, 2010, p. 43).

Entretanto, ao se enveredar pela escrita, Paulo Honório conhece uma nova realidade: a escrita não tem um fim pragmático, isto é, sua finalidade encerra-se em si mesma: “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que me serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.” (RAMOS, 2010, p. 75). O embate entre a utilidade e o impulso de escrever é vencido pela escrita que toma conta dos dias de Paulo Honório. A dor pela perda da esposa e o sofrimento por ter ele sido o causador dessa morte levam Paulo Honório a uma profunda angústia, cuja única saída é a condenação da escrita de seus sentimentos e suas memórias. O pio da coruja e o sobressalto de Paulo ratificam que a literatura não se estabelece com fins pragmáticos.

A ideia de literatura como criação estética e subjetiva obedece a um padrão moderno, como afirma Acízelo:

Aquela dita “belas-letras” e logo “literatura”, constituída pelas manifestações líricas, épicas e dramáticas – reconcebida como *arte no sentido moderno*, isto é, não mais atividade útil devidamente regulada, mas criação subjetiva, manifestação gratuita do belo, expressão individual do complexo formado pelas faculdades do sentimento, da percepção e da sensibilidade. (SOUZA, R., 2011, p. 14, grifo do autor).

O que Graciliano traz à tona é a discussão entre uma vida regida principalmente pela utilidade e uma vida dedicada à literatura, cuja função não é ser útil no sentido prático das relações sociais e econômicas.

Nesse sentido moderno de arte, o que torna a arte “arte” é a sua capacidade de apresentar reflexões a respeito de assuntos e questões do mundo sem que haja razões para isso ou sem que ela dependa de alguma coisa para que seja realizada. Para Theodor L. Adorno, a arte é justamente o oposto ao que seja útil à sociedade, a arte é “a antítese da sociedade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A arte não pode ser vista como objeto mercantil. Ela funciona como um diferencial, algo que não se faz necessário, mas que somente existe em si mesma, fato que é incompatível com a visão de Paulo Honório, no início da narrativa:

E voltei a sentar-me. Acanhado, as orelhas num fogaréu, agarrei-me ao hospital de Nossa Senhora da Conceição e ao Grêmio Literário e Recreativo, que levava uma existência precária, com as estantes cheias de traças e abrindo-se uma vez por ano para a posse da diretoria.

- Que utilidade tem isso?

Azevedo Gondim sentou-se, pouco a pouco serenou:

- É uma sociedade que presta bons serviços, seu Paulo.

- Lorota! O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada... (RAMOS, 2010, p. 68).

A incorporação da filosofia ambiciosa e pragmática na personalidade do narrador de *São Bernardo* entra em confronto com a atividade que ele exerce no momento da narração: a escrita. Apesar de não ver um fim nisso, ele não pode se eximir de escrever, pois é na condenação da escrita que pode compreender a sua dor:

Ponho a vela no castiçal, risco um fósforo e acendo-a. Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me. Diligencio afastá-la e caminho em redor da mesa. Aperto as mãos de tal forma que me firo com as unhas, e quando caio em mim estou mordendo os beiços a ponto de tirar sangue.
De longe em longe sento-me fatigado e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:
- Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.
A agitação diminui.
- Estraguei a minha vida estupidamente. (RAMOS, 2010, p. 143).

Uma característica relevante a se pontuar é que, na entrega à escrita, vemos que a narrativa assume um cunho mais lírico e pungente. O narrador que no princípio se impunha de forma contundente “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem pouco se perde.” (RAMOS, 2010, p. 8), se transforma em um narrador assombrado pelo seu passado e pela sua personalidade destruidora: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins” (RAMOS, 2010, p. 144).

A forma com que Graciliano compõe essa transformação mostra-nos uma mudança na estética da linguagem utilizada até então, pois a narrativa é impregnada por essa mudança de comportamento do narrador: “Paulo Honório abandona a ação e volta-se sobre si mesmo, buscando na memória de sua vida o ponto em que se desnorteou, “numa errada”. Nesse debruçar-se o estilo se tingiu de lirismo e a objetividade épica fica abalada”. (LAFETÁ, 1978, p. 195).

Além da utilidade da literatura, discute-se também a utilidade da instrução. Para Paulo Honório, a instrução advém principalmente das experiências vividas. A instrução é reconhecida por Madalena e Gondim como fundamental na formação do ser humano, e para eles, os livros são um veículo por onde ela circula:

- A instrução é indispensável, a instrução é uma chave, a senhora não concorda, d. Madalena?
- Quem se habitua aos livros...
- É não habituar-se, interrompi. E não confundam instrução com leitura de papel impresso.
- Dá no mesmo, disse Gondim.
- Qual nada!
- E como é que se consegue instrução se não for nos livros?
- Por aí, vendo, ouvindo, correndo mundo. O Nogueira veio da escola sabido como o diabo, mas não sabia inquirir uma testemunha. Hoje esqueceu o latim e é um bom advogado. (RAMOS, 2010, p. 69).

A instrução e a leitura são vistas como necessárias para a sociedade. Todavia, para o protagonista, a instrução se dá de forma prática e não na simples leitura de livros. É visto que, para Paulo Honório, o modo de se instruir e a necessidade da literatura são questionáveis.

Em *Vidas secas*, também se discute a utilidade da literatura. Para Fabiano, a leitura e a instrução, representadas em seu Tomás da bolandeira, não eram úteis naquele contexto de seca e de vidas que tinham a necessidade de ser brutalizadas:

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu 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. (RAMOS, 2012c, p. 22).

O narrador de *Vidas secas* mostra-nos que a reflexão de Fabiano em torno da utilidade da leitura dos livros se dá devido à crueza da vida que o personagem vive. Fabiano não consegue conceber como tanto conhecimento pode ajudar a amansar o gado, cortar cercas e em outras atribuições de quem trabalha no sertão. O campo semântico de utilidade aparece na forma do questionamento de Fabiano: “Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrerá por causa do estômago doente e das pernas fracas.” (RAMOS, 2012c, p. 25).

Apesar de achar inútil para a vida que levava esse conhecimento de seu Tomás, nota-se que existe um profundo respeito de Fabiano por ele e que o protagonista desejava que os filhos tivessem a oportunidade de estudar:

Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da bolandeira é que devia ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. (RAMOS, 2012c, p. 25-128).

Como se observa, ainda que Fabiano ignore a serventia da instrução e do letramento para um homem que lida com as dificuldades da seca e do sertão, o personagem parece reconhecer a necessidade da educação e dos livros. Fabiano não se exime de querer um futuro melhor para sua família e, ao que parece, esse futuro é permeado pela instrução e o acesso que a ela dá: “os meninos poderiam falar, perguntar” (RAMOS, 2012c, p. 25). Observa-se mais uma vez que o conhecimento delimita formas de poder e a proficiência da língua permite a interação social. Logo, ao questionamento que Graciliano Ramos nos coloca sobre a utilidade da literatura, no sentido já apontado por Acízelo das belas-letas, e da leitura, enquanto instrução, podemos chegar à hipótese de que, apesar de não ter uma serventia pragmática, a literatura abre um campo de possibilidades com a instrução que ela traz. Em uma série de artigos inéditos publicados em *Garranchos*, Graciliano defende de forma clara a educação como solução para acabar com a miséria:

Voltamos a encarar de novo o grave mal que ameaça derruir a moral do povo: o analfabetismo. [...] Urge, pois, que se ponha termo a tamanhas misérias. Como fazê-lo?
 Projetando na treva que há na alma do analfabeto o clarão radioso que vem do livro! Não serão acaso tantos crimes o resultado da ignorância que caracteriza o povo? Precisamos abrir escolas. E é na palavra autorizada de Guerra Junqueiro que vamos achar este conceito de suprema verdade: “Alongar a escola é diminuir o cárcere.” (RAMOS, 2012a, p. 66).

De fato, a arte como instrumento “inútil” se torna indispensável para a reação humana contra um contexto social que prega o útil, a serventia e a funcionalidade, como afirmou Paulo Leminski:

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. (LEMINSKI, 1986. Disponível em < <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL2.htm>>. Acesso em: 21 set. 2011).

O texto literário faz-se aqui um instrumento necessário e útil na busca pela “inutilidade” que traz prazer e satisfação. Jonathan Culler afirma que o fim da arte é ela mesma e o prazer que ela traz:

Os objetos estéticos, para Kant e outros teóricos, têm “uma finalidade sem fim”. Há uma finalidade em sua construção: são feitos de modo que suas partes operem conjuntamente para algum fim. Mas o fim é a própria obra de arte, o prazer na obra ou o prazer ocasionado pela obra, não algum propósito externo. (CULLER, 1999, p. 40).

Na leitura dos romances de Graciliano, percebemos que a literatura não tem uma função utilitária enquanto objeto prático. Entretanto, sua importância é cabal para a formação do indivíduo. Se para Paulo Honório a literatura se tornou um escape e uma confissão, para a família de Fabiano, a instrução permitiria desenvolver melhor uma conversa e investir no futuro dos filhos. Podemos afirmar que para o escritor, que foi diretor da Instrução pública de Alagoas, a função da literatura segue uma vertente libertadora de compreensão e aceitação de si mesmo e de ampliação de horizontes:

Se este artigo for bem recebido por aqueles aos quais se dirige, munirei o braço de forças e continuarei. Vai como uma súplica endereçar-se ao governo; partiu pela minha pena desses infelizes pais de família que veem, dia a dia, a miséria invadir-lhes o lar, onde não penetrou ainda, balsâmica e divina, a fonte do bem humano: o livro! [...] É simplesmente horroroso que numa cidade como a nossa (já não digo o município, contento-me com a sua capital) não tenhamos quem nos ensine a ler, arrancando-nos a cegueira da alma. (RAMOS, 2012a, p. 61).

A “inútil” literatura aqui se torna útil na formação de um homem, de uma sociedade e de uma nação. A arte literária traz em si um paradigma interessante, que não se exime do seu contexto social, porém sem nenhuma serventia concreta que se adeque aos padrões capitalistas em vigor.

3 A NARRAÇÃO EM SÃO BERNARDO E VIDAS SECAS: UM ESTILO CONSOLIDADO

Talvez seja na composição narrativa que percebamos com mais clareza a predominância do trabalho estilístico com a metalinguagem que Graciliano desenvolve. Em *O universo do romance* lemos que

A arte de bem compor não tem receitas e o ideal clássico não é um dogma. Cada romance põe ao seu autor um problema particular e único, e, contrariamente ao que pensava Brunetière, *L'Éducation sentimentale* não é menos bem composto do que *Madame Bovary*. “Cada obra a fazer”, escrevia Flaubert a L. Colet (23-24 de Janeiro de 1854), “tem em si a sua poética, que é necessário descobrir”. Um processo não tem sentido em si, mas tira-o do conjunto do romance; numa palavra, todo o romance tem uma composição específica. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 70, grifo dos autores).

De acordo com o trecho citado, cada obra tem a sua especificidade no momento em que o autor a compõe. Essa característica pode ser verificada em *São Bernardo* e *Vidas secas*. Se entre *São Bernardo*, *Caetés* e *Angústia* há uma semelhança no que diz respeito aos narradores em primeira pessoa, seus envolvimento com a escrita, em *Vidas secas* esse padrão é contrariado. Contudo, ainda assim, nota-se que o autor desenvolve um trabalho diferenciado com a linguagem em todas as narrativas.

Sabe-se que Graciliano Ramos construiu a autoimagem de um autor que dificilmente ficava satisfeito com os resultados de suas obras:

Escrevi umas seis ou oito folhas depois da sua saída, quase dois capítulos horrivelmente cacetes. Zéauto e Rachel, que me visitaram no domingo, acharam tudo muito bom, mas tenho a certeza de que a história cada vez mais está ficando indigesta. (RAMOS, 2011, p. 193).

Porém, além dessa imagem, o escritor de Quebrangulo também se preocupava em estabelecer os padrões que acreditava serem os melhores para a construção de uma literatura brasileira, como afirma em “O fator econômico no romance brasileiro” e “Dois mundos”, crônicas de *Linhas Tortas*:

Como quer que seja, vemos aqui nos livros uma pequena humanidade incompleta, humanidade que às vezes sente e pensa, mas é absolutamente desprovida das necessidades especiais. Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não tem o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida.

Mas então por que põem nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores? [...] Certo é necessário renovar a língua culta, não deixá-la perecer e mumificar-se nos alfarrábios, fixar nela os subsídios que a multidão lhe oferece. Não se conclui daí que devemos tartamudear em livros uma feliz algaravia indigente, apenas compreensível quando percebemos a entonação e o gesto. (RAMOS, 2005, p. 366-388)

Com base nesses padrões por ele defendidos, vemos o desenhar de uma narrativa consolidada, cujos pressupostos não são aleatórios, mas fruto de um trabalho bem pensado.

A metalinguagem então, além de um sistema inerente à consciência linguística e um elemento estético, pode ser também compreendida como uma voz das crenças do narrador, isto é, por meio do trabalho com a metalinguagem, o escritor coloca na voz narrativa reflexões sobre a literatura e a vida:

Toda a narrativa segrega a imagem implícita de um autor escondido nos bastidores e que não é nem o homem de todos os dias, nem o criador das outras obras passadas ou por vir. Poder-se-ia, sem dúvida, fazer corresponder à expressão *implied author* a de *persona*, quer dizer, essa voz do autor que se exprime através da máscara da ficção. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 110-111).

É nesse sentido que Antonio Candido nos presenteia com a ideia da *Ficção e Confissão* de Graciliano Ramos, pois, em sua obra, não apenas vemos o trabalho com a linguagem e nem somente o apelo ideológico de um autor que viveu intensamente a luta política e social. No conjunto de sua obra, encontramos a fusão desses dois lados, num amálgama de literatura e vida, de ficcionalização e confissão de emoções. Em Graciliano, não se pode excluir o cunho estético ou o ideológico que a própria linguagem estabelece como forma de dominação:

Não será, todavia, frequente o caso de Graciliano Ramos, no qual a necessidade de expressão se transfere, a certa altura, do romance para a confissão, como consequência de marcha progressiva e irreversível, graças à qual, o desejo básico de criação permanece íntegro, e a obra resultante é uma unidade solidária. [...] A sua obra não nos toca somente como arte, mas também (quem sabe para alguns sobretudo) como testemunho de uma grande consciência, mortificada pela iniquidade e estimulada a manifestar-se pela força dos conflitos entre a conduta e os imperativos íntimos. E a seca lucidez do estilo, o travo acre do temperamento, a coragem da exposição deram alcance duradouro a uma das visões mais honestas que a nossa literatura produziu do homem e da vida. (CANDIDO, 1992, p. 69-70).

Se analisarmos romances nordestinos escritos na mesma época de *São Bernardo* e *Vidas secas*, veremos que a metalinguagem e a metaliteratura, apesar de também serem

trabalhadas por outros autores, são um diferencial na obra de Graciliano Ramos, em que há uma predominância desses elementos para a elaboração da narrativa.

Procederemos a uma breve comparação de alguns aspectos, como a clareza na comunicação dos personagens, a ênfase na temática da seca e o trabalho com a metalinguagem, entre os romances aqui estudados e *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego.

No que se refere à função fática, o estabelecimento de comunicação entre os personagens, a narrativa de Rachel de Queiroz não apresenta nenhum empecilho. A comunicação se dá de forma clara, mesmo através da fala de personagens de baixa condição socioeconômica como Chico Bento, que em certo momento expressa o seu desejo de sair da sua terra para outro lugar com melhores possibilidades para ele e sua família: “-É... pode ser... boto tudo nas suas mãos, minha comadre. O que eu quero é arribar. Pro Norte ou pro Sul...” (QUEIROZ, 2012, p. 114). O mesmo acontece em *Menino de engenho*, na conversa entre Carlinhos, o avô e todos que compunham aquela ordem social do engenho paraibano: “- Olha a cheia” Olha a cheia! - Ainda vem longe – diziam uns. - Qual nada, Olha os urubus voando por ali!” (REGO, 2012, p. 47). Como se vê, as emoções possuem clareza na voz do personagem e narrador Carlinhos que mostra animação com a cheia do rio. Em *A bagaceira*, a comunicação também se dá de forma clara, entretanto, ela é guiada muitas vezes por expressões típicas da região, como no discurso dos sertanejos e brejeiros, na descrição da festa do povo rural: “O cabra arreliou-se: -Velha caninguenta!... E a moça: -Danço lá com esse trupizupe! Estou de meu, dando figa pra ele...” (ALMEIDA, 2008, p. 146).

Em *São Bernardo*, a comunicação também se dá de forma clara, entrecortada pela rispidez de Paulo Honório, como se nota no diálogo em que ele conta a D. Glória as suas intenções de casar com Madalena: “-D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente. Onde comem dois comem três.” (RAMOS, 1978, p. 86). Todavia, em *Vidas secas*, a comunicação entre os personagens se dá de forma inconsistente. Nesse ponto, o último romance de Graciliano inova por trabalhar com a linguagem na sua ausência verbal: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se.” (RAMOS, 2012c, p. 59).

Outro aspecto que pontuaremos nesse confronto entre os romances supracitados é a ênfase na seca. Como já dito anteriormente, a literatura do Nordeste foi muito caracterizada

pela ênfase no plano social e ideológico. Porém é interessante observar como cada um dos autores escolheu trabalhar com essa temática dentro da especificidade de cada obra. *O quinze*, assim como *Vidas secas*, tem como enfoque os retirantes da seca. Contudo, no romance da escritora cearense, a seca é mostrada por um ponto de vista mais social: “Conceição passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas de criancinhas lazarentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão...” (QUEIROZ, 2012, p. 134). No romance de Rachel de Queiroz, a narrativa é impregnada por momentos de angústia por parte de Conceição e de sua avó Inácia com relação à situação dos retirantes. No último romance de Graciliano, a seca é um problema social, mas que serve de pano de fundo para que a crise do indivíduo seja o destaque: “Cortar mandacaru, ensebar látegos – aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada.” (RAMOS, 2012c, p. 97). No romance de José Américo de Almeida, a seca também é enfatizada mostrando a saga dos retirantes, mas também mostrando a crise do indivíduo: “Essa é que foi a seca grande: de primeiro, o rebenção era por fora; esse aí fui eu, porque a gente também seca por dentro. Seca, fica tudo mirrado – o esp’rito, a coragem...” (ALMEIDA, 2008, p. 122). Observa-se por meio da reflexão de Valentim que a seca é, além de uma catástrofe social, uma condição da alma.

Em *São Bernardo*, a seca não é destacada, mas está presente a crise individual de Paulo Honório. Nas memórias de Carlinhos, em *Menino de engenho*, não há grande ênfase na seca, mas ela aparece nas descrições e impressões do personagem: “Nas grandes secas o povo pobre vivia da água salobra e das vazantes do Paraíba. [...] Mas o engenho tinha tudo pra mim.” (REGO, 2012, p. 46-87).

Por fim, e como ponto de mais relevância para o nosso trabalho, veremos como cada autor inseriu na sua narrativa a metalinguagem, no que diz respeito ao trabalho com a língua e à reflexão sobre a própria literatura.

O quinze, *A bagaceira* e *Menino de engenho* se assemelham, pois há um personagem que está envolvido na leitura de um livro, ou na tarefa de contar histórias, porém, em nenhum deles, o personagem está escrevendo um livro, ou simplesmente tem a intenção de fazê-lo. No romance de Rachel de Queiroz, Conceição transmite o papel da leitura e dos livros:

-Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...
- De que trata? [...] - Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos, do problema... [...] -Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar. (QUEIROZ, 2012, p. 131).

Para Conceição, a leitura era uma forma de se instruir e se entreter. Para a sua avó, tal ocupação não era condizente com o comportamento de uma moça que deveria estar preocupada em casar e formar uma família. Em *Menino de engenho*, Velha Totonha era quem vivia de contar histórias. Carlinhos afirma que Totonha tinha uma grande habilidade para esse ofício e que ela vivia disso:

Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras. (REGO, 2012, p. 71).

Para o narrador-personagem, as histórias de Velha Totonha tiveram grande influência em sua formação: “Depois sinhá Totonha saía para outros engenhos, e eu ficava esperando pelo dia em que ela voltasse, com as suas histórias sempre novas para mim. Porque ela possuía um pedaço do gênio que não envelhece.” (REGO, 2012, p. 75).

Em *A bagaceira*, Lúcio, personagem introspectivo e sensível aos dramas humanos e dos retirantes, bem divergente dos demais personagens do enredo, é quem pensa a literatura, pois está sempre lendo algum romance:

Era nesse poiso natural que Lúcio ia, às matinadas, repassar seus romances convulsivos. Em vez de interpretar o clássico “livro da natureza”, desdenhava essas folhas verdes ilustradas por todos os matizes e que só têm sido lidas pela rama, para, e tão ledó e fragrante retiro, afundar-se na degenerescência romântica, exaspero da sensibilidade como sal em ferida braba. (ALMEIDA, 2008, p. 129-130).

José Américo de Almeida também faz um interessante trabalho metalinguístico com o prefácio composto de algumas frases com que ele estabelece a sua visão de literatura:

O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não veem.
A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir. (ALMEIDA, 2008, p. 95-96).

Em certo ponto, a perspectiva de José Américo assemelha-se à de Graciliano no que concerne à defesa de um “brasileirismo” na língua, sem com isso criar uma desordem na estrutura do português. Entretanto, é necessário pontuar que, diferentemente de Graciliano, o autor de *A bagaceira* afirmou que “a plebe” falava errado.

Em *Vidas secas*, a leitura e o conhecimento são objetos de admiração e incompreensão por parte de Fabiano na figura de seu Tomás da bolandeira. Seu Tomás era instruído, falava certo e era diferente dos outros da região: “Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os

olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês.” (RAMOS, 2012c, p. 23). Em *São Bernardo*, a literatura é discutida por muitos personagens, incluindo o protagonista Paulo Honório: “Cerca de meia-noite descobri o advogado no hotel, discutindo poesia com Azevedo Gondim. Escutei uma hora, desejoso de instruir-me. Não me instruí.” (RAMOS, 1978, p. 65).

Diferentemente das outras narrativas supracitadas, em *Vidas secas* e *São Bernardo* a referência à literatura não se estabelece somente por meio de um personagem que conta histórias ou que gosta de ler romances. A discussão literária e a metalinguística predominam, pois os seus narradores refletem sobre a escrita e o papel da leitura, da instrução e da literatura, e o processo narrativo está sendo colocado em evidência.

3.1 A reflexividade metalinguística dos narradores em *São Bernardo* e *Vidas secas*

A metalinguagem é um processo reflexivo que perpassa toda e qualquer atividade linguística. Sempre que se utiliza a linguagem, o interlocutor, ainda que inconscientemente, faz escolhas que são fruto de uma análise estrutural e semântica de que é constituído o discurso. Harald Weinrich afirma em “De la cotidianidad del metalenguaje”:

El fenómeno de la consciencia de la reflexión puede observarse em todos los actos teóricos de la consciencia. Esta estructura reflexiva se refleja em el lenguaje, predominantemente em el lenguaje para conversar, que presupone um tú. “Em toda conversación auténtica se cuestiona, se duda, se está de acuerdo; se exteriorizan y se rechazan deseos, exigências, quejas. Pero todo esto son procesos reflexivos” [...] todo hablar sobre textos, especialmente sobre textos literarios, es em gran medida reflexivo-metalingüístico. (WEINRICH, 1981, p. 129-138).

Na narração de um romance, a metalinguagem tem papel fundamental: é através de escolhas metalinguísticas que o autor faz com que a escrita ganhe o seu contorno específico. Há, contudo, uma diferença no nível dessa reflexividade metalinguística. Em alguns autores, essa reflexividade não é apenas visível no texto, mas é objeto dele mesmo. Em Graciliano Ramos, os narradores assumem posição de destaque para se pensar a escrita: tanto em primeira quanto em terceira pessoa, os narradores refletem sobre o processo narrativo e a literatura.

Prosseguiremos analisando tal característica nos romances. Em *São Bernardo*, nos deparamos com um narrador em primeira pessoa que, apesar de cômico do ofício que está

realizando, “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” (RAMOS, 2010, p. 5), demonstra sua inabilidade com relação ao mesmo: “digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar.” (RAMOS, 2010, p. 8).

Paulo Honório mostra incessantemente ao seu leitor que está fazendo escolhas que mais lhe convém, e que a sua narrativa não segue nenhuma ordem:

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. (RAMOS, 2010, p. 7).

A desconfiança no seu leitor e na sua própria capacidade de escrita podem sugerir que estamos diante de um narrador inseguro na função de narrar, fato que não se coaduna com a personalidade dominadora de Paulo Honório. Como aconteceu com Madalena, o protagonista parece ter dificuldades em dominar a escrita; todavia, no princípio da narrativa encontramos um narrador incisivo, cuja personalidade interfere no modo como ele principia a narração de suas memórias:

Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos. (RAMOS, 2010, p. 19).

Entretanto, no final, o narrador muda a sua postura com relação à narrativa e a sua própria vida, demonstrando um arrependimento até então não conhecido pelo seu leitor: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens.” (RAMOS, 2010, p. 144).

Estamos diante de um narrador-personagem inexperiente na escrita, mas que precisa, para obedecer a um impulso, escrever as suas memórias. O protagonista está escrevendo uma narrativa cujo foco principal acaba sendo suas experiências vividas. No início da narrativa, Paulo Honório afirma a prévia intenção que tem de escrever “este” livro (que temos em nossas mãos) sobre rudimentos da agricultura e pecuária. Porém, tal intento é desfeito depois da insatisfação do protagonista com o resultado preliminar. Apesar de afirmar que será um livro técnico, elaborado em conjunto, a seguinte declaração nos faz refletir sobre a verdadeira intenção de Paulo: “João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para adiante.” (RAMOS, 2010, p. 5). Seria a intenção de João Nogueira que o formato do livro fosse estilisticamente como um romance em língua de Camões, ou neste

ponto, Paulo Honório afirma ser seu livro um romance? Rui Mourão afirma que o protagonista de *São Bernardo* recorre à simbologia romanesca para se confessar:

A personalidade literária de Paulo Honório, naturalmente, não poderia deixar de ser uma confirmação da outra. A sua expressão se resolve em frases curtas, na maioria de tom ríspido, repletas de gírias. [...] O que fica claro aqui é apenas que a literatura pela literatura não o interessa. Homem prático, jamais se voltaria para a arte se dela não pudesse tirar partido. A expressão narrativa é utilizada por ele como simples instrumento. Sentindo necessidade de confessar-se por imposição de um drama psicológico, e sendo reservado, orgulhoso e sem religião, resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca. (MOURÃO, 2003, p. 58).

O narrador, que tenciona contar a sua própria história, está escrevendo um livro memorialístico, mas será que ele está nos indicando no início da narrativa que suas memórias serão também um romance? Ou a escrita autobiográfica acaba imprevisivelmente se tornando um romance?

Ainda que se apresente inexperiente na escrita, esse narrador reflete sobre ela e sobre as técnicas que utiliza para dar curso à sua história. No capítulo XIII, Paulo Honório afirma suprimir partes da história e não transferir para a narrativa a conversa que teve com D. Glória no trem exatamente da forma como ela ocorreu: “Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido.” (RAMOS, 2010, p. 58). Temos então um narrador consciente do poder que possui e dos recortes e adaptações que pode fazer:

Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. [...] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se conforme notará quem reler a cena da agressão, cena que, expurgada dessas indecências, está descrita com bastante sobriedade. (RAMOS, 2010, p. 59).

Ao confessar suas incertezas e que modificou passagens de acordo com o seu interesse, Paulo Honório deixa que o leitor decida sobre o seu caráter, chegando até mesmo a induzi-lo a reler a cena mencionada, defendendo que as escolhas feitas foram as mais adequadas, pois conduziram a descrição por um caminho mais sóbrio. Isso nos remete ao que afirmam Roland Bourneuf e Réal Ouellet, em *O universo do romance*, sobre as escolhas do romancista (ainda que Paulo Honório não esteja declaradamente escrevendo um romance):

O romancista vai ter de localizar, talhar, privilegiar certos fatos que lhe parecem importantes, e deixar outros na sombra. Numa palavra, ele compõe a história para produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reação. Organiza, portanto, a matéria prima da sua história para lhe dar uma forma artística. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 31)

Paulo Honório interage com o leitor, falando sobre algumas decisões que toma e compartilhando ideias sobre a composição da narrativa: “Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão.” (RAMOS, 2010, p. 59). A reflexão literária prepondera na narrativa, como afirma Bulhões:

A prosa de Graciliano Ramos é essencialmente metalinguística no sentido em que promove uma discussão permanente no plano da linguagem, direcionando-se crítica e reflexivamente para o contexto da literatura brasileira. [...] A metalinguagem – ou metaliteratura no dizer de Barthes – deixa de ser uma atividade exclusivamente crítica, um instrumento científico necessário à exegese da obra literária, para ser elemento participante da produção estética. (BULHÕES, 1999, p. 19).

Ao que diz Bulhões, é necessário interpor algumas observações. Se tomarmos como base a prerrogativa de Weinrich, já abordada aqui, sobre a inerência da metalinguagem na atividade linguística como um processo conscientemente reflexivo, podemos questionar o que Bulhões afirma sobre a metalinguagem como elemento participante da produção estética, deixando de ser uma atividade exclusivamente crítica. Ao que parece, a premissa de Bulhões contradiz a do crítico alemão, já que a metalinguagem seria vista como um instrumento que pode deixar de ter uma função na análise, para ter outra. Esse deslocamento da metalinguagem para outra finalidade no estudo da obra entraria em conflito com o que pensamos ser uma característica na obra de Graciliano Ramos. Cremos que na obra de Graciliano, a metalinguagem é presente no sentido em que Weinrich a postula, como um sistema inerente à consciência linguística, logo, autocrítico, e dentro do contexto literário, estético, e não cambiante entre esses dois polos. Voltamos a ressaltar que o diferencial em Graciliano é a forma como esse sistema linguístico é pensado e “desmascarado” na escrita, seja por meio dos narradores, implícita ou explicitamente, em diferentes níveis da metalinguagem, ou mesmo através do próprio autor, que discute incessantemente esse processo reflexivo para a construção da linguagem e da literatura brasileira.

Continuando a pensar nas estratégias do escritor Paulo Honório, ao refletir sobre sua própria escrita e sobre aspectos estéticos que compõem o seu texto, o narrador justifica o fato de não ter dado destaque à descrição dos lugares e do cenário na viagem do trem:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa. [...] Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. (RAMOS, 2010, p. 59).

Paulo Honório afirma categoricamente que não tinha a intenção de escrever de acordo com as regras, fato que nos remete mais uma vez à ideia discutida com Azevedo Gondim nos primeiros capítulos, sobre a imposição de escrever como se fala, de seguir regras gramaticais, aspecto que para o narrador era desnecessário. A descrição, como afirma Paulo Honório, só seria embutida na narrativa “por motivos de ordem técnica”, ou seja, para cumprir um padrão já estabelecido nos romances que durante algum tempo dominaram a conjuntura literária brasileira (sem esquecermo-nos da prévia questão: estaria Paulo Honório escrevendo um romance?). Esse questionamento sobre o muito descrever nas obras concorda com a visão defendida por Graciliano de que a descrição excessiva era dispensável à narrativa, pois o dilema interior do homem é o que ressalta aos nossos olhos, como o escritor afirma sobre a obra de José Lins do Rego:

Nesse *Doidinho* excelente não há excesso de tintas. As coisas não nos aparecem como são (e quem sabe lá como são as coisas?), mas como o personagem principal as vê. [...]
 Estamos longe do tempo em que o cidadão gastava eternidades para descrever um tipo de unhas dos pés à ponta dos cabelos. Não esquecia uma ruga, não esquecia um botão da camisa. No fim de tudo, apresentava um manequim.
 Presumimos que o protagonista do Sr. Lins do Rego tem rugas, botões, olhos e cabelos, como todos nós, mas o autor não nos amola com semelhantes bagatelas: mostra-nos o rapaz por dentro. (RAMOS, 2012a, p. 134-135).

O narrador de *São Bernardo* parece ter a mesma opinião. Que o interesse ele tinha em descrever o cenário que via durante a conversa com D. Glória? Seu maior interesse na conversa era achar um meio de convencê-la das vantagens de sua fazenda e obter mais informações sobre Madalena. Tudo isso porque ele já ambicionava se casar e possuir um herdeiro para as suas terras. As intenções íntimas de Paulo Honório solidificam sua narrativa. Portanto, faria parte dela o necessário para compreender a história que conta e suas emoções. A descrição do cenário não agregaria nada às confissões de um homem recém-viúvo, que perdeu o sentido para a própria existência:

A universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, através da literatura, de teses e concepções apriorísticas: é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso, ele pôde descobrir e criar verdadeiros *tipos* humanos. (BRAYNER, 1978, p. 73-74).

Outro ponto que podemos discutir em relação à narrativa do segundo romance de Graciliano Ramos é o da inverossimilhança de Paulo Honório enquanto narrador. A indagação que críticos da época fazem é: como um homem rude e grosseiro poderia escrever sobre sua história e como resultado dar origem a uma narração que se apresenta de forma adequada aos padrões gramaticais e romanescos? Essas duras críticas, entretanto, não retiram o valor da obra e a sua relevância para o momento:

O processo de romance de S. Bernardo, tem, a meu ver, alguns defeitos dos quais o principal é a forma por que o autor nos conta a sua história, fazendo com que o seu personagem, de um momento para outro, tenha a absurda ideia de fazer da sua vida um romance, ele, um ser inteiramente inculto e bárbaro, pratico e utilitário. Acho isso, positivamente arbitrário, e em flagrante contraste com o equilíbrio psicológico em que o livro transcorre todo. [...] Mas, essa discordância do processo do livro do sr. Graciliano Ramos, não lhe diminui, a meu ver, a importância. Trata-se realmente de um livro de um escritor, prejudicado de raro em raro, por uma espécie de cacete de fazer humour. (*Diário de notícias*, 16 dez. 1934).

Mas o Paulo Honório do sr. Graciliano Ramos, não se conformou. Resolveu escrever ele mesmo, e a seu gosto, o romance. Infelizmente, em “S. Bernardo”, houve um erro de técnica: Paulo Honório não convence ninguém, com seu espírito acanhado, de horizonte curto, sua mentalidade pouco cultivada, de que seria capaz de escrever o livro, que é um dos melhores romances aparecidos nos últimos tempos. Vê-se logo que quem o escreveu foi mesmo o sr. Graciliano Ramos, e que ele não é Paulo Honório. (*Diário da noite*, 16 mar. 1935).

Álvaro Lins também proferiu sua crítica ao narrador do romance de Graciliano Ramos, que é retomada no texto “Homenagem a Graciliano Ramos”, de Osman Lins: “O principal defeito de *São Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor.” (BRAYNER, 1978, p. 189).

É interessante perceber que ambas as críticas dos jornais acima citados referem-se ao livro que Paulo Honório está escrevendo como um romance: “fazendo com que o seu personagem, de um momento para outro, tenha a absurda ideia de fazer da sua vida um romance” e “Resolveu escrever ele mesmo, e a seu gosto, o romance”. Em momento algum da narrativa, Paulo afirma fazer da sua vida um romance. O narrador, que conta a sua história, pode até esboçar essa intenção com o “romance em língua de Camões” (como já discutido),

mas não é categórico a respeito, mesmo que ele utilize a simbologia romanesca como afirma Rui Mourão.

Apesar de reconhecerem o valor do livro e de seu escritor, para os que proferiram as críticas da época supracitadas, a ideia de que um homem como Paulo Honório, de grossos modos, pudesse conduzir uma narrativa de forma eficaz, sendo que o mesmo não tinha experiência nem habilidade para tal, gerou uma narrativa inverossímil, pois o resultado dela foi satisfatório, ainda que o seu escritor não tivesse condições intelectuais para tanto, como Paulo Honório mesmo afirma:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estilística pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. (RAMOS, 2010, p. 8).

Em seu artigo, Osman Lins tenta encontrar a solução para a questão. De acordo com o crítico, na linguagem, o estilo que Graciliano impõe à narrativa, incisivo, baseado em certo embrutecimento, com diálogos curtos e contundentes dava ao personagem uma credencial narrativa, pois se assemelhava à sua personalidade dominadora:

Temos, então, o fenômeno de um romance realizado de tal modo que a linguagem sem atavios, onde a simplicidade da sintaxe equivale-se à rude pobreza do léxico, leva ao extremo o propósito de erguer em toda a sua complexidade a figura do personagem narrador, Paulo Honório, apenas sendo preciso invocar, como prova do resultado obtido, a força com que essa mesma linguagem impõe a presença do fictício emissor. (BRAYNER, 1978, p. 195).

No que concerne ao problema literário, isto é, no conflito entre personagem-narrador e autor, Osman propõe que, se em termos não literários, seria um erro depararmos com um narrador inexperiente, mas que exerce com maestria a tarefa da escrita, na arte, a luta do impossível é constante. A arte abre prerrogativa para que o personagem-narrador exerça de forma plena um ofício com o qual não tem convivência:

Paralelamente, [...], o engenho com que é distribuído e trabalhado, mediante recursos aparentemente simples, o material do romance, denuncia um escritor experiente, sutil e altamente cômico dos problemas do ofício. O conflito interno que então se configura constituiria em *São Bernardo* um erro? Acaso fosse possível, ocupando-nos de obra romanesca, refletir em termos não literários, diríamos que sim. A arte, entretanto, é sempre uma luta contra o impossível, e não há outra maneira legítima de vê-la. (BRAYNER, 1978, p. 195).

É válido lembrar o que João Adolfo Hansen afirma sobre a verossimilhança: “a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos. [...] A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e são aplicados pelo autor para motivar as ações da história que narra.” (HANSEN, 2008, p. 149). *São Bernardo* apresenta-nos um narrador que, apesar de inculto, também omite e ajusta alguns fatos, tornando o discurso verossímil, trazendo à tona a semelhança (mas não a exatidão) dos discursos proferidos por ele. A utilização da verossimilhança do narrador aqui estudado só reafirma a retórica persuasiva e de convencimento que ele deseja obter. Paulo Honório se apropria do verossímil expondo-se como um homem que se utiliza desse artifício para contar a sua história da maneira que deseja, pois parece querer impor à narrativa o mesmo tratamento que dá aos demais (até o momento em que a narrativa se impõe a ele na sua totalidade). O verossímil, enquanto aspecto que “motiva a ficção, ou seja, fornece motivos que explicam as ações de maneira plausível.” (HANSEN, 2008, p.149), é parte da composição literária do narrador.

O fato de *São Bernardo* tomar forma por meio de seu autor fictício torna o romance inverossímil neste aspecto de simulação que foge à narrativa tradicional e rompe com o paradigma realista. Logo, observamos dentro da narrativa o encontro da inverossimilhança da criação de seu narrador-personagem ficcional com a verossimilhança do discurso que esse narrador profere como verdade.

Em *Vidas secas*, defrontamo-nos com um narrador em terceira pessoa, diferentemente dos três primeiros romances de Graciliano. A narrativa, que foi construída através de pequenas histórias publicadas paulatinamente e que depois se tornaram um livro, nos apresenta um narrador que mostra a sua interferência no texto com comentários elucidativos ou de juízos de valor, “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (RAMOS, 2012c, p. 9), e em momentos diferentes apresenta as perspectivas de cada personagem do romance, até mesmo da cachorra da família: “Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades.” (RAMOS, 2012c, p. 90).

Neste romance, o narrador onisciente tem papel fundamental, já que os personagens não detém um uso pleno da comunicação verbal e não se expressam com confiança. É por meio do narrador que o flagelo e o desespero da família de Fabiano ganham seu contorno:

Essa mediação do narrador se ostenta visível mesmo quando o relato se filtra através da subjetividade dos personagens, com a implantação dos monólogos interiores. Em momento algum, aquela voz central se interrompe para ceder lugar a qualquer outra.

Monólogo, aqui, não significa revezamento narrativo. O que lhe dá solução é o discurso indireto vivo, de sorte que, nos instantes de maior expressão livre, ainda percebemos as rédeas do comando único da ação, que atua por detrás dos diversos caracteres. Comprovação disso é a maneira pela qual foi solucionado o problema da linguagem, em tais casos. (MOURÃO, 2003, p. 117-118).

Como analisar então a metalinguagem na narrativa de *Vidas secas*, sendo que os seus protagonistas não conseguem sequer expressar seus sentimentos, não tem aproximação alguma com a escrita e não tem um nível básico de instrução? Como Graciliano poderia atingir o âmago desses seres, desses tipos autênticos da realidade brasileira, e ainda refletir a linguagem como um processo crítico-reflexivo por meio de personagens que eram inábeis na comunicação?

Para tanto, o escritor de *Alexandre e outros heróis* muniu-se da sua perícia na escrita e emprestou ao seu narrador a tarefa de pensar a linguagem e também a literatura enquanto projeto estético e ideológico em *Vidas secas*.

O problema comunicativo de Fabiano e sua família por si só já é uma reflexão metalinguística. Retomando o texto de Weinrich, o crítico pontua que qualquer perturbação na comunicação é resolvida por meio de estratégias metalinguísticas. Quando não entendemos o que outra pessoa nos diz, se há falha na comunicação, nossa primeira atitude é tentar clarificar as ideias por meio de perguntas como: “o que você quer dizer?” ou, “como?”. Essa postura, natural do ser humano, faz parte do seu comportamento, como um sistema:

Entre los lingüistas, y especialmente Roman Jakobson, se ha llamado al mismo tempo la atención sobre el hecho de que no sólo encontramos un uso metalingüístico del lenguaje em el discurso formal y de fórmulas de aquellos que se ocupan científicamente del lenguaje e del hablar: “Obviously such operations labelled metalinguistic by the logicians are not their invention: far from being confined to the sphere os science, they prove to be an integral part of our customary linguistic activities”. Siempre que al hablar se producen perturbaciones o dificultades em la comprensión, los interlocutores intentam aclarar por procedimientos metalingüísticos la comprensión del texto problemático. (WEINRICH, 1981, p. 114-115).

No caso de Fabiano e sua família, a comunicação, prejudicada pela inabilidade dos personagens de se comunicarem verbalmente, é refletida pelos monólogos interiores que o narrador interpõe ao fluxo narrativo. A perturbação na comunicação é uma constante no seio da família de Fabiano. O que é interessante notar é que, apesar de saberem desse obstáculo, os integrantes da família não utilizam com frequência estratégias metalinguísticas para solucionar tais conflitos, apesar de identificá-los: “Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. [...] Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal-entendidos e repetições.” (RAMOS, 2012c, p. 33-121).

Weinrich também afirma que a própria gramática se compõe de estruturas que estão ligadas ao jogo metalinguístico reflexivo. Ora, se o falante não tem a habilidade de reconhecer essas estruturas, e nem de fazer uso delas, a perturbação não é solucionada, e há uma barreira no processo comunicativo. O jogo de perguntas e respostas e a negação são meios do falante esclarecer mal-entendidos através da gramática da língua.

O narrador mostra-nos como essa incongruência na comunicação da família de Fabiano afetava o domínio da compreensão do discurso com que eles tentavam se comunicar:

Fabiano gesticulava. Sinha Vitória agitava o abano para sustentar as labaredas no angico molhado. Os meninos, sentindo frio numa banda, e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. Não conseguiram entender-se, arengaram azedos, iam-se atracando. Fabiano zangou-se com a impertinência deles e quis punilos. Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes. (RAMOS, 2012c, p. 68).

Fabiano apresenta um grau de reflexão maior que o dos filhos, pois ao tentar explicar uma história novamente, utiliza palavras diferentes, recurso que mostra uma reflexão por parte do falante, que precisou repensar a estrutura e o vocabulário expressado anteriormente e refazê-lo de acordo com a especificidade dos seus interlocutores:

Se produce entonces para compensar el quizá considerable desnivel de competencia una reflexividad explícita, que naturalmente también puede presentar diferencias graduales de acuerdo a la naturaleza y candidad de signos utilizados. Depende de la situación qué medida de reflexividad es de hecho elegida por los participantes en un juego de lenguaje entre el mínimo de una dirección simplemente gramatical de la comunicación y el máximo de una comunicación científica, conducida con precisión y a veces llevada de la mano por una teoría explícita. (WEINRICH, 1981, p. 136).

O filho, contudo, não compreende a estratégia utilizada pelo pai e se desencanta. Nesse ponto, o narrador explica ao leitor o motivo desse desencantamento: para o menino mais velho, a alteração muda a narrativa. O narrador, que é versado em reflexões metalinguísticas, explica-nos o que ocorre: a alteração mexe na verossimilhança do texto, que é a narrativa que Fabiano está contando:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história – e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras – e sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. (RAMOS, 2012c, p. 68).

Deve-se notar, entretanto, que o menino tinha a intenção de discutir o sentido das palavras do pai com o irmão, para tentar entendê-las. Ainda assim, o processo que o pai utiliza para elucidar as ideias não foi assimilado pelo filho. Para Weinrich, quanto maior o desnível de competência linguística entre os falantes, maior e mais necessária é a utilização de recursos metalinguísticos a fim de solucionar o impasse.

Nesse sentido, o narrador onisciente mostra o funcionamento da metalinguagem implícita, já que por intermédio da família de retirantes não teríamos acesso a tais informações. O narrador de *Vidas secas* evidencia as técnicas narrativas e comunicativas da família do protagonista. Na maior parte das vezes, a comunicação não se realiza de forma plena, e a dificuldade de se expressar impede o avanço da família. A comunicação, mais uma vez reiterando, não é inexistente entre os personagens do romance. Porém, a precariedade da mesma é destacada pelo narrador que evidencia as reflexões metalinguísticas (dele próprio e dos personagens), para que o leitor possa compreender a composição da narrativa e o processo metaliterário envolvido na obra.

Ainda que a família de Fabiano não produzisse um diálogo livre de mal-entendidos e incompreensões entre os falantes, ela reconhecia que a conversa, a habilidade do ser humano de dialogar, era necessária. Por isso, a justificativa da morte do papagaio no início do romance é feita com base na prerrogativa de que o animal não falava:

Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. (RAMOS, 2012c, p. 11-12).

Como se vê, não era simplesmente a diferença entre seres humanos e animais que os distinguira. Até porque, Fabiano considerava-se um bicho. A capacidade da comunicação é fator diferencial para a distinção e seleção humana. Como o papagaio não se comunicava, aceitava-se com mais resolução a sua morte, apesar da família também se comunicar pouco e o silêncio ser grande:

Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. [...]
 - Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. [...]
 Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando:
 - Você é um bicho, Fabiano.
 Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2012c, p.12-18-19).

Ainda assim, para mostrar que eles se assemelhavam aos animais, o narrador afirma que o vocabulário do filho mais novo era tão precário que se parecia com o do papagaio:

O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha um vocabulário quase tão minguaado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender. (RAMOS, 2012c, p. 57).

Isso nos remete aos graus e níveis de reflexões metalinguísticas para que nos chama a atenção Weinrich. Para o menino mais novo, a perturbação na comunicação era maior, o que demandaria maior utilização de recursos da metalinguagem para superar os empecilhos comunicativos, o que ele tenta suprir com exclamações e gestos, com uma comunicação não verbal.

Outra reflexão sobre a linguagem que encontramos em *Vidas secas* é a correlação entre a palavra e a abstração. A significação das coisas se dá por intermédio das palavras que as nomeiam. O não aprendido das palavras interpõe um obstáculo na compreensão do mundo e dos significados inerentes as coisas: “Mientras que una palabra denota en la suposición formal algún objeto, esa palabra en la suposición material es ella misma objeto del querer decir o significar.” (WEINRICH, 1981, p. 113). No capítulo intitulado “Festa”, os dois irmãos discutem sobre os nomes das coisas que viam nos altares das igrejas e nas prateleiras das lojas. Percebe-se um misto de surpresa e admiração por tantos nomes que os objetos possuem, e, ao mesmo tempo, um desapontamento por eles não terem conhecimento desses nomes:

Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares das igrejas e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (RAMOS, 2012c, p. 82).

Os meninos, apesar de não conhecerem o nome de determinados objetos, conjecturam sobre a existência dos mesmos. Tal reflexão é guiada por uma consciência do pensamento metalinguístico, pois de acordo com Weinrich, toda linguagem representa um instrumento de reflexão. O nível de reflexão e de utilização dos instrumentos metalinguísticos por parte dos

meninos não sobrepujou, entretanto, o medo de saber e conhecer a verdade por trás daqueles objetos quase míticos.

A metalinguagem dos narradores de *São Bernardo* e *Vidas secas* é essencial para a construção desses romances. A narrativa não somente utiliza a linguagem como instrumento de reflexão, mas ela mesma é objeto desse processo reflexivo. A linguagem dos narradores é fundamental para que conheçamos os personagens a que somos apresentados. Ela também caracteriza o projeto estético do escritor Graciliano Ramos, cuja preocupação em trabalhar a linguagem é uma constante em suas obras.

3.2 A relação entre o narrador e o escritor

A relação entre autor e obra, interligada à relação vida e ficção, tem sido muito discutida por críticos e teóricos da chamada crítica biográfica. Durante certo tempo a relação escritor e texto era negligenciada na análise de uma obra, observando-se apenas os aspectos estruturais e/ou sociais da mesma. Entretanto, os estudos biográficos de autores tornaram a por em evidência o papel relevante da vida do autor na composição da sua escrita.

Eneida Maria de Souza afirma que “As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico” (SOUZA, E., 2011, p. 21). Deve-se então atentar para o seguinte fato: o estudo biográfico não é um guia absoluto para compreensão das obras e da ficção produzida por um escritor; contudo, ele se torna mais um instrumento na análise e entendimento dos textos.

Importa destacar que o escritor não deixa de ser escritor nas cartas e memórias que escreve. Logo, suas intenções podem estar disfarçadas por artimanhas de quem detém uma experiência diferencial no jogo de significação de palavras. O escritor pode criar um perfil com o qual deseja ser visto e, para tanto, faz-se necessário observar com mais cuidado essa autoconstrução.

Tomando como princípio essa relação vida e obra proposta pela crítica biográfica, buscaremos pensar como essa relação contribuiu no caso de Graciliano Ramos para a construção de um escritor que pensava a linguagem em suas obras ficcionais e também biográficas e como a relação escritor-narrador é importante para que esse pensamento se configurasse de forma clara e consistente, já que “o importante nessa relação é considerar os

acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara ou coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, E., 2011, p.21).

Em *Infância* encontramos alguns fundamentos de ordem metalinguística que podemos ver nos romances do autor de *Angústia*. O menino Graciliano Ramos, que o escritor constrói em sua autobiografia, assemelha-se aos meninos de *Vidas secas* no que diz respeito ao encantamento com as palavras: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras.” (RAMOS, 2012c, p. 146). Os filhos de Fabiano também se encantaram com os objetos que viam na cidade dos quais não sabiam os nomes. A significação das coisas por intermédio da sua nomenclatura parece ser motivo de encantamento na vida e obra ficcional de Graciliano.

Outro aspecto trazido à tona em *Infância* e que o escritor trabalha em suas obras, aqui mais especificamente em *Vidas secas* e *São Bernardo*, é o poder que as palavras têm no sentido social e econômico de dominação. Graciliano retrata na sua autobiografia que o pai lhe chama a atenção para esse fim:

Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas. Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi louvores, incrédulo. (RAMOS, 2012b, p.109).

O poder de quem tem familiaridade com essas “armas” pode ser utilizado como uma forma de excluir ou inserir socialmente. Fabiano se sente prejudicado por não saber se explicar e falar certo no momento de sua prisão. Para ele, o soldado amarelo se aproveita da sua posição de poder e o pune devido à sua ingenuidade linguística: “Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso?” (RAMOS, 2012c, p. 35). Paulo Honório, como representante de quem tinha o domínio socioeconômico de sua fazenda e dos que estão à sua volta utiliza-se da linguagem de forma bruta e estabelece assim o seu poder:

- Por quê, seu Ribeiro?
E ele calado.
- Está bem. Ponha um cartaz ali na porta proibindo a entrada às pessoas que não tiverem negócio. Aqui trabalha-se. Um cartaz com letras bem grandes. Todas as pessoas, ouviu? Sem exceção. [...]
- Vim falar com minha sobrinha, balbuciou D. Glória reduzindo-se ao seu volume ordinário.
- Sua sobrinha, enquanto estiver nesta sala, não recebe visitas, é um empregado como os outros. (RAMOS, 2010, p. 85).

Graciliano retoma a necessidade de saber lidar com as palavras que podem ferir ou construir. Em sua crônica, “Sapateiros da literatura”, o alagoano diz que

Difícilmente podemos coser ideias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós. A comparação é efetivamente grosseira: cordel e ilhós diferem muito de verbos e pronomes. [...] Enfim as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas. (RAMOS, 2005, p. 268-270).

Além do poder que as palavras carregam na sua significação e da utilização das mesmas, Graciliano também discute biográfica e ficcionalmente a relevância da instrução e o acesso aos livros para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Ao retratar a experiência escolar em *Infância*, o autor confessa que a escola era um lugar ruim e que para ele era como uma punição dos pais: “iam meter-me na escola. [...] A escola era horrível – e eu não podia negá-la, como negara o inferno.” (RAMOS, 2012b, p. 118). Ainda assim, o menino Graciliano ao finalmente aprender a ler (já que até os nove anos se considerava um analfabeto), demonstra toda a satisfação que a leitura de romances lhe traz:

Entretive-me com d. Antônio de Mariz, Cecília, Peri, fidalgos, aventureiros, o Paquequer. [...] em poucos meses li a biblioteca de Jerônimo Barreto. Mudei hábitos e linguagem. [...] A única pessoa real e próxima era Jerônimo Barreto, que me fornecia a provisão de sonhos, me falava na poeira de Ajácio, no trono de S. Luís, em Robespierre, em Marat. (RAMOS, 2012b, p. 231-235).

Os narradores de *São Bernardo* e *Vidas secas* também dialogam com a importância da instrução. Paulo Honório, homem ambicioso e rude, só instala uma escola em sua fazenda porque lhe seria conveniente com a visita do governador à sua fazenda. Porém, ele não via propósito nisso, pois o que lhe importava era que seus servos continuassem a fazer o seu trabalho de forma eficiente, sem que aprendessem ou se instruísem:

Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? – Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita. (RAMOS, 2010, p. 32).

Ao contrário do narrador de *São Bernardo*, para Graciliano, a escola e o acesso à instrução eram de grande valia. Ao trazer essa discussão para o campo ficcional, Graciliano problematiza uma crise educacional de que era acometida a sociedade brasileira e sobre a qual ele tanto discorreu:

Voltamos a encarar de novo o grave mal que ameaça derruir a moral do povo: o analfabetismo. A ignorância arrasta, a passos gigantescos, multidão sertaneja ao abismo tenebroso do crime! [...]

São desta natureza os dramas terríveis que nos oferece a selvageria do meio em que vivemos. E tudo por quê? Porque, em vez de uma carta de ABC, se dá ao povo a carta de baralho; porque, em vez de um ensinamento sã, que lhe ilumine o cérebro, se lhe deita na boca o copo de aguardente que lhe devasta o organismo e relaxa o caráter. (RAMOS, 2012a, p. 65).

Na narração de *Vidas secas*, a escolaridade e a leitura também são citadas como um fator diferencial na formação do indivíduo e como mola propulsora para um desenvolvimento social, é o que o narrador transmite através do discurso indireto livre sobre a reflexão de Fabiano:

Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos.

Enfim, contanto... Seu Tomás daria informações. Fossem perguntar a ele. Homem bom, seu Tomás da bolandeira, homem aprendido. Cada qual como Deus o fez. Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto. (RAMOS, 2012c, p. 35).

Outro tema pertinente à obra de Graciliano Ramos, e já discutido aqui, é a discussão sobre aproximar a linguagem literária da linguagem falada pelos brasileiros. Tal aspecto é presente não somente na obra ficcional, bem como na própria fala de Graciliano Ramos. Para o autor, a necessidade da aproximação da língua falada e escrita permitiria a consolidação de uma literatura nacional, que refletisse o Brasil e os brasileiros.

Como já previamente discutido, em *São Bernardo*, a visão de Paulo Honório sobre a escrita se assemelhar a forma como se fala “João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem.” (RAMOS, 2010, p. 5) dialoga com a visão que Graciliano apresenta em suas crônicas e memórias, abaixo citadas, respectivamente:

Havia em Portugal uma certa quantidade de gramáticos. Arranjamos gramáticos mais numerosos e procuramos há alguns anos escrever melhor que os portugueses. Nunca houve lugar no mundo onde se discutisse tanta sintaxe. [...] Os patriotas do século passado, em vez de estudar os índios, estudaram tupi nos livros e leram Walter Scott. Tivemos *Damas das Camélias* em segunda mão. Tivemos paisagens inúteis em linguagem campanuda, pores do sol difíceis, queimadas enormes, secas cheias de adjetivos. (RAMOS, 2012a, p. 138-139).

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do

Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. (RAMOS, 2012b, p. 133).

Através dessas exemplificações, pode-se notar que, apesar da literatura não ser um reflexo da vida do autor, em muito elas dialogam. No caso de Graciliano Ramos, no que diz respeito à sua ideia de pensar a linguagem, vemos transposto na ficção e nos seus narradores muito do que o próprio escritor defendeu e confessou em suas autobiografias, crônicas e cartas. O trabalho com a linguagem e o seu papel dentro de uma nova proposta de literatura brasileira para a época fizeram parte da escrita do escritor Graciliano Ramos, bem como de sua ficção:

É evidente que não há nada de extraordinário no fato de sentirmos o Autor em sua obra. Entretanto, com Graciliano, essa presença é por demais nítida para que possamos deixá-la de lado sem menção. Ousamos mesmo crer que na literatura encontrou ele uma como que sublimação dessa obsessiva investigação que sempre exerceu em si mesmo. (BRAYNER, 1978, p. 71).

4 O PROJETO ESTÉTICO E O PROJETO IDEOLÓGICO NO ESTUDO DA LITERATURA

Na análise de uma obra ou um conjunto de obras, saltam aos olhos do estudioso diversos aspectos relacionados à forma, ao conteúdo e ao contexto. Voltando ao pressuposto defendido por João Luiz Lafetá, sobre o “projeto estético” e o “projeto ideológico”, sugerido para a melhor compreensão do momento transitório do Modernismo da década de 20 para a década de 30, é possível perceber que, para o crítico, a ênfase na estrutura e na forma da produção literária recai predominantemente na literatura produzida na primeira fase do movimento, enquanto a ênfase social e ideológica reside em maior parte na segunda fase. Como já dito, Lafetá afirma que um projeto não exclui o outro, embora sejam distintos e cada qual preponderante na geração a que foi relacionado.

A seguinte afirmação de Lafetá abre espaço para contestação:

A década de 20 inaugura no Brasil a nossa modernidade; a década de 30, ao mesmo tempo que incorpora e desenvolve alguns aspectos das doutrinas modernistas, inicia também o seu processo de diluição. E, no fundo desse segundo pressuposto encontra-se a observação que procura explicar tal diluição: a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica. (LAFETÁ, 2000, p. 38).

Em que patamar ficaria a consciência estética numa época em que a ideologia a ela se sobrepõe? O plano estético ficaria posto de lado para que o ideológico delineasse a obra e a produção literária?

É interessante notar que Lafetá afirma que a literatura contemporânea à época de seu estudo assumia uma postura estética de refletir sobre si mesma, fenômeno conhecido como metaliteratura:

A literatura contemporânea se duplica, se torna literatura-objeto e metaliteratura, ela ultrapassa o simples jogo formalista, por refletir a “espécie de impasse histórico” de nossa sociedade [...]. Ao assumir a atitude estética, ao estudar a literatura no que esta tem de específico, ao tomar consciência da linguagem, a crítica mostra ter compreendido e essência da modernidade literária: a ruptura, o desnudamento dos procedimentos, funcionando como um verdadeiro “engajamento da forma” (Barthes) e criticando pela base a sociedade na qual se insere. Nasce daí o nosso primeiro pressuposto básico para o estudo da crítica literária no decênio de 30: a “boa” crítica será, para nós, aquela que mais se aproxime da consciência da linguagem, aquela que melhor perceba a literatura enquanto literatura. (LAFETÁ, 2000, p. 37).

A melhor crítica para estudar a década de 30 de acordo com Lafetá seria a crítica que mais se aproximasse dessa consciência metalinguística. Como então a ideia que sobrepuja a ideologia ao desenvolvimento estilístico na produção da época ressalta aos olhos do crítico? A nosso ver, tais elementos são indissociáveis em uma análise literária. Contudo, damos razão ao fato de que em algumas obras há uma predominância maior do trabalho estético, enquanto em outras o discurso ideológico é o que mais se destaca. No caso de Graciliano Ramos, porém, podemos constatar, como já comentado anteriormente, esse desnudamento da forma romance e a investigação da língua na sua consciência reflexiva, levando-nos a concluir que estética e ideologia são trabalhadas em conjunto. Não queremos aqui atacar a premissa de Lafetá; reconhecemos a sua relevância para o estudo dessa geração. Contudo, é preciso repensá-la de forma mais ampla, onde estética e ideologia não possam ser separadas, como no estudo das obras de Graciliano Ramos.

Tomando como referencial que a estética relaciona-se diretamente com a forma e o uso da língua, e a ideologia com os discursos presentes no conteúdo, entendemos que a língua que é utilizada para “formatar” o texto é a mesma que carrega os discursos (sociais) neles contidos. Logo, ambos são dependentes um do outro e interpenetráveis. Barthes, a respeito da língua, diz que

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação [...] Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. (BARTHES, 2007, p. 12-14).

Podemos inferir dessa assertiva o fato de que não se pode desvincular da língua o seu papel ideológico. Sempre que o falante faz uso dela carrega em si uma intenção que é delimitada pelas escolhas que faz, por meio de um processo linguístico reflexivo. Por isso, na apreciação de uma obra, teremos os elementos estético e ideológico presentes, ainda que em alguns autores encontremos o predomínio incontestável de alguma ideologia em detrimento da forma ou o oposto.

No prefácio de *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, vemos que a pesquisa estética deve abarcar forma e conteúdo, pois assim o texto poderá ser contemplado na sua integralidade: “A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetura, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo.” (TODOROV, 2011, p. 17). É assim que

pretendemos observar como em *São Bernardo* e *Vidas Secas* a metalinguagem opera não somente em favor da forma literária, mas pensa a língua estética e ideologicamente.

4.1 O papel estético e ideológico da língua em *São Bernardo* e *Vidas secas*

O período da década de 30, conturbado no Brasil e no mundo, não pode ser ignorado no estudo das obras produzidas na época. No contexto brasileiro, a crise instaurada pela Revolução de 30 e um novo regime político foram propulsores de um momento onde a sociedade brasileira precisou se adaptar a uma nova realidade. A literatura, como parte da produção cultural de uma nação, acompanhou o desenrolar desse momento histórico. Logo, a tendência a conectar a literatura de 30 a uma vertente ideológica é justificada principalmente pela situação histórica que o Brasil passava:

Vemos que as tensões da Europa repercutiram ponderavelmente aqui. Não mais como transposição, mas como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada depois da Primeira Guerra Mundial e do nosso progresso econômico. Direita e esquerda política refletindo na literatura; populismo literário e problemas psicológicos; socialismo e neotomismo; surrealismo e neo-realismo; laicismo e arregimentação católica; libertação nos costumes, formação da opinião política; eis alguns traços marcados e frequentemente contraditórios do decênio de 30, assinalando, quer a projeção estética e ideológica do Modernismo, quer a reação do espiritualismo literário e ideológico. (CANDIDO, 1976, p. 125-126).

Esse turbilhão de acontecimentos e ideias divergentes que coabitavam um mesmo momento não puderam passar despercebidos pelos escritores brasileiros de 30. No caso de Graciliano Ramos, a linguagem se tornou um veículo para que os discursos dominantes fossem desmistificados e repensados.

Obviamente, não podemos fazer da escrita de Graciliano Ramos um modelo do que a literatura produziu na época. Entretanto, sua obra nos permite enxergar essa associação entre o trabalho estético e o ideológico, como afirma Rui Mourão:

A riqueza integral da obra de Graciliano Ramos só pode ser entrevista na medida em que verificamos a sua íntima relação com o panorama social da época. A estilização pela palavra, aqui, é ato extremamente sério no sentido de que não pretende ser mero fenômeno isolado, antes busca se inserir no processo global da realidade, como concretização de determinado período histórico. (MOURÃO, 2003, p. 163).

O fato de Graciliano enxergar a língua como uma arma não é gratuito. Como já mencionado, em *Infância*, seu pai lhe transmite a ideia da importância de saber manejar bem a língua. Fabiano, em *Vidas secas*, possui um déficit de comunicação que restringe a sua inserção em um contexto social mais privilegiado. Paulo Honório, homem que não tinha intimidade com a escrita literária, mas versado em rudimentos de agricultura e pecuária, aproveita o poder econômico que tem para dar ordens e impor a sua vontade. A palavra assume um papel de poder e servidão.

O discurso incutido na palavra pode libertar ou dominar. Para Graciliano, uma forma do discurso apresentar uma característica dominadora é quando ele se investe de palavras “difíceis” que o homem comum não entende e, como consequência, esse indivíduo é excluído do diálogo e impossibilitado do entendimento:

Deixemos os escribas do Egito. Se meter-me em funduras, daqui a pouco estarei falando difícil, empregando a linguagem que desvia dos pensamentos arrumados na folha o homem da multidão. [...] A palavra escrita é uma arma de dois gumes. (RAMOS, 2012a, p. 294).

A língua, se acessível, permite ao homem entender a sua realidade, forma cidadãos mais conscientes e possibilita a mudança de perspectivas e histórias. É o que Fabiano parece compreender:

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes atravessados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam criaturas inofensivas. [...] Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. Era o que ele queria dizer. (RAMOS, 2012c, p. 36).

A revolta de Fabiano se instaura porque ele não consegue ao menos se defender. Fabiano sabe o que deseja dizer e como gostaria de fazê-lo: “berrar para a cidade inteira”, mas algo o impede de agir. A descrença na sua voz somada à insegurança da sua capacidade linguística faz o protagonista de *Vidas secas* guardar e sofrer as palavras no seu íntimo. A reflexão metalinguística não é ausente no pensamento de Fabiano; entretanto, ele não consegue manejar essa arma tão poderosa, que poderia mudar a sua situação. Em Graciliano, o drama íntimo do homem (que não pode deixar de ser também social) é destacado e ganha um contorno específico dentro da obra do escritor de Quebrangulo:

Sentimos bem, em Graciliano, a paradoxal situação do homem, animal social: a vida em sociedade convidando à comunhão, à comunicação, porém, ao mesmo tempo, engendrando a luta. Luta pelo poder, pelo domínio, pela riqueza, pelo amor; luta em que o fraco é esmagado pelo forte. Dessa maneira, impossibilitado de confiar e apoiar-se no Outro, como reclamam seus mais íntimos impulsos, o Homem, que Graciliano nos oferece, fecha-se em si mesmo e se agarra ao seu isolamento como a um destino fatal, se encouraa nele para não ser ferido, torna-se egoísta, porque precisa vencer para não ser vencido. (BRAYNER, 1978, p. 62).

Diferentemente de Fabiano, Paulo Honório não tem dificuldade em comunicar-se verbalmente, apesar de sofrer com a escrita de suas memórias “esta pena é um objeto pesado”. Contudo, vemos que ele também se isola, em seu egoísmo, em sua ambição. O uso que Paulo Honório faz da língua é adequado ao seu interesse: dominar e possuir.

Depois da morte do Mendonça. Derrubei a cerca, naturalmente, e levei-a para além do ponto em que estava no tempo de Salustiano Padilha. Houve reclamações.
- Minhas senhoras, seu Mendonça pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça.
Como a justiça era cara, não foram à justiça. E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz. (RAMOS, 2010, p. 31).

Para estender os limites de sua fazenda, Paulo Honório não mede esforços; seu discurso é carregado de uma violência verbal e imposição autoritária, que ele utiliza como lhe convém. Invadir o engenho do dr. Magalhães não lhe trazia nenhum benefício, já que ele era juiz e Paulo Honório não queria nenhum tipo de situação embaraçosa com um homem que tivesse o poder que dr. Magalhães tinha.

A palavra em *São Bernardo* assume essa posição de poder na voz de Paulo Honório, mas, ao mesmo tempo, é a experiência com a palavra escrita, com a qual o personagem não tinha relação, que confronta os seus sentimentos e a sua vontade, colocando em evidência um homem fragmentado:

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.
Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como chuva da seca, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e vaga compreensão de muitas coisas que sinto. (RAMOS, 2010, p. 140).

Nessa narrativa, a palavra se comporta de duas formas: a princípio, ela serve a um homem intransigente, cujos objetivos superam qualquer forma de sentimento. Ao fim, a língua é o veículo que pode libertar esse homem das amarguras que viveu e que pode permitir

o seu autoconhecimento. Na leitura da obra do Graciliano, pode-se observar esse diálogo entre a escrita e a humanidade:

Graciliano não ultrapassa a área psicológica, não chega, como outros pesquisadores da mesma problemática, à especulação do transcendente. Nele o que temos é o mundo objetivo visto através do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações. [...] os problemas de todas as personagens de Graciliano são os problemas humanos de ontem, de hoje e de sempre, ligados fundamentalmente à sobrevivência Homem em Sociedade e ao seu eterno desejo de suplantar o Próximo, em qualquer que seja o setor. (BRAYNER, 1978, p. 61).

Ao trabalhar a língua como um processo reflexivo sobre ela mesma e sobre as possibilidades que ela apresenta a esse indivíduo fragmentado, Graciliano não exclui da língua o seu papel ideológico, no sentido mais amplo da palavra. Ideologia como um “conjunto de ideias, convicções e princípios filosóficos, sociais, políticos que caracterizam o pensamento de um indivíduo, grupo, movimento, época, sociedade.” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/DLPO/ideologia>>. Acesso em: 15 dez. 2012).

O projeto ideológico que encontramos na obra de Graciliano Ramos não se concentra apenas na ideologia enquanto ideias de um grupo social, como muito se afirma pelo histórico de Graciliano enquanto militante político. O autor trabalha a ideologia em que indivíduos como Fabiano e Paulo Honório acreditam, ou mesmo nem conseguem verbalizar que a possuem. A humanidade é o referencial da obra do escritor, e nela residem os projetos estéticos e ideológicos de cada um e da sociedade em que estão inseridos os homens. É no homem, que a língua, repleta de significações e intenções, ganha sua forma:

Através de suas personagens, Graciliano vai nos oferecendo aquele complexo mundo posto em voga pelo Modernismo, isto é, o mundo debruçado nas surpreendentes galerias do espírito humano. Mostrar a realidade filtrada pelas fendas dessas galerias é o que vem sendo a desesperada tentativa da ficção universal, da arte contemporânea. A esta já não interessa o homem inteiro, uno, visto em bloco de fora para dentro, como o que nos ofereceu o naturalismo, mas sim o homem fragmentado, complexo, feixe de múltiplas reações e impulsos contraditórios que brotam da misteriosa fonte vital, cuja profundidade e segredos ele tenta sofregamente tocar. (BRAYNER, 1978, p. 60-61).

A convergência entre o projeto estético e o ideológico na produção literária de Graciliano se dá na aproximação da linguagem com a sensibilização da humanidade. A servidão e o poder que habitam a língua, como afirma Barthes, estão presentes nas narrativas do escritor. Para tanto, a escrita se mune de objetividade e subjetividade. Graciliano afirma

em uma de suas crônicas, “O fator econômico no romance brasileiro” que a observação cuidadosa dos fatos era necessária para que se construíssem romances verossímeis. Para o autor de *Memórias do cárcere*, excluir da história os aspectos econômicos, tais como a proveniência dos recursos do personagem e a situação político-econômica da região em que vive pode gerar uma narrativa que nos apresenta uma humanidade incompleta. Para Graciliano, o medo de tratar de assuntos econômicos no texto estava fomentando uma literatura em que os personagens não se relacionam objetivamente com o mundo no qual estão inseridos:

Acontece que alguns escritores se habituam a utilizar em romance apenas coisas de natureza subjetiva. Provavelmente há o receio de que, sendo comércio e indústria, oferta e procura, etc. vistos muito de perto, a questão social venha à baila. [...] vemos aqui nos livros uma pequena humanidade incompleta, humanidade que às vezes sente e pensa, mas é absolutamente desprovida das necessidades essenciais. [...] Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estuda-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro. (RAMOS, 2005, p. 366-68).

O estudo metalinguístico na obra de Graciliano pensa a linguagem nas suas formas e usos, sabendo que estas não se eximem do contexto socioeconômico em que está inserido o homem. Ao “estudar as coisas nacionais”, Graciliano expõe em seus livros um homem que devido à segregação social e a exclusão comunicativa reflete uma sociedade em mudança, tão heterogênea. Se por um lado conhecemos um dono de uma fazenda que prospera e deseja modernizar a sua propriedade, por outro, nos deparamos com um sujeito que está à mercê da própria sorte, procurando um lugar onde possa se instalar com sua família.

Na leitura dos romances, o drama íntimo está ligado à individualidade, mas inserido em um contexto social. Em *São Bernardo*, Paulo Honório conta-nos como adquiriu a fazenda, temos noção de sua situação econômica, conhecemos a realidade da região em que vive, bem como o seu progresso individual:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. [...] Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões. (RAMOS, 2010, p. 11-12).

Em *Vidas secas*, o primeiro capítulo nos situa espacial e socialmente:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. [...] Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrerá na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. (RAMOS, 2012c, p. 9-11).

Sabemos que a região narrada está passando por um período de seca e os protagonistas são retirantes à busca de um lugar em melhor condição para se viver. Temos a informação de que estão passando fome e cansados e de que já estão caminhando há algum tempo. A intenção não é documentar a vida, com descrições minuciosas, como o próprio autor defende:

Está visto que não desejamos reportagens, embora certas reportagens sejam excelentes. De ordinário, entrando em romance, elas deixam de ser jornal e não chegam a constituir literatura. É inútil copiar bilhetes, pedaços de noticiários, recibos, anúncios e cartazes. (RAMOS, 2005, p. 368).

Todavia, é perceptível em sua obra a vontade de extrair da narrativa a subjetividade e objetividade da humanidade em questão:

Graciliano foi mais longe: Tomou o homem na sua feição interior e na sua atuação dentro de determinadas condições sociais, até locais, mas sem esquecer de enquadrá-lo, também, dentro de um contexto universal de comportamento. Em Graciliano, a descrição estaria de lado, à margem, desprezada, toda vez que ela não trouxesse nada ao interesse humano da narrativa. (BRAYNER, 1978, p. 300).

Para trabalhar reflexivamente a linguagem e agregada a ela as problemáticas sociais, a escolha do campo semântico de palavras que compõem a narrativa não é despreziosa. Em *São Bernardo*, o vocabulário relacionado à propriedade e à utilidade estão presentes durante toda a narrativa. Logo no início, o desejo de possuir de Paulo Honório nos chama a atenção: “O meu fito na vida foi *apossar-me* das terras de S. Bernardo”, “Achei a *propriedade* em cacos”, “Comprei móveis e diversos objetos que entrei a *utilizar* com receio, outros que ainda hoje não *utilizo*, porque não sei para que *servem*.” (RAMOS, 2010, p. 8-13-30, grifo nosso). Como se observa, a posse da fazenda era o objetivo maior da vida de Paulo Honório. Adquiri-la não foi tarefa simples, como o narrador conta. Somada à sua compra, Paulo Honório deseja ver a sua propriedade prosperar. Para tanto, se lança na empreitada de modernizá-la, ainda que precise realizar atos ilícitos e repugnantes: “Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos [...] mas quando vareei quatro ou cinco propriedades, caiu-me em cima uma nuvem de marimbondos.” (RAMOS, 2010, p. 31).

No fim da narrativa, após a mudança de postura do narrador, que se vê numa situação de amargura e insatisfação, o campo semântico continua o mesmo, porém, a pungência com que ele é trabalhado mostra essa alternância de comportamento: “Cinquenta anos! Quantas horas *inúteis!* Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber *para quê!*”, “Foi este modo de vida que me *inutilizou.*” (RAMOS, 2010, p. 140-144, grifo nosso).

Através dessas escolhas linguísticas conhecemos um perfil de homem que se guia pela ambição de possuir. Ao mesmo tempo, a escrita permite que esse homem reflita sobre a sua atitude diante da vida e entenda que o amor e a mulher com que casou não poderiam ter sido tratados como uma de suas posses. Graciliano nos faz enxergar o drama de um homem que, apesar de possuir o que deseja, não consegue se realizar. O autor nos mostra por meio de Paulo Honório o conflito do homem, mas também o conflito de uma sociedade agrícola que, apesar de passar por um recente processo de modernização, ainda jaz em uma tradição agrária paternalista. Sociedade que se adaptava a uma nova forma de ver o mundo: por meio dos ideais burgueses e capitalistas:

Pois Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. [...] Ação transformadora, velocidade enérgica, posse total: aí estão três características e três ideais da burguesia. O herói de *S. Bernardo* os possui em alto grau e os imprime a fundo na tessitura da narrativa. A objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo que importa é possuir e dirigir o mundo. (LAFETÁ, 1978, p. 181).

A escolha das palavras que estão no romance, e que delimitam o perfil de Paulo Honório, tem grande importância para que pensemos esse momento carregado de tensão pelo qual a sociedade brasileira passava: o confronto entre o novo e o velho, a inserção de novas máquinas em um ambiente onde o homem era a mão de obra de maior força, novos ideais, e uma sociedade segregada em diferenças econômicas devastadoras.

No quarto romance de Graciliano Ramos, as palavras selecionadas tem ainda mais relevância para o contexto narrativo. Estamos diante de uma família de retirantes, cuja ambição maior em certos momentos é conseguir uma sombra para descansar da viagem inglória e que não se comunicam satisfatoriamente, logo, o vocabulário escolhido é de suma importância para que se pense a língua estética e ideologicamente.

Em *Vidas secas*, encontramos um campo semântico relacionado à seca (mas não somente à secura da região, mas à do homem e da comunicação): “Sentiu um arrepio na

catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas *secas*.”, “O gado ia *finar-se*, até os espinhos *secariam*.” (RAMOS, 2012c, p. 15-111, grifo nosso).

Devido à relação do homem com a terra e os bichos e a constante identificação de Fabiano com os animais, vemos muitas palavras ligadas aos sons animais e ao comportamento animalizado: “-Você é um *bicho*, Fabiano.”, “Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas *grunhira*: - “Hum! Hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é *bicho* difícil de entender.” (RAMOS, 2012c, p. 19-40, grifo nosso). Para Amariles Guimarães Hill, essa identidade entre bicho e homem é um recurso expressivo utilizado por Graciliano. Tal recurso é caro à obra do escritor, pois nos permite observar esse caminho que a língua faz dentro do romance:

A língua se renova a cada busca do ser inteligente para transmitir melhor suas ideias e impressões. Essa busca sempre encontra a comparação simples símile, ou seu produto evoluído, a metáfora. Em Graciliano, a evolução de uma para a outra é às vezes clara, fluida, e seguimo-la nas suas fases. Ele é pródigo em comparações e metáforas. Sobre ambas paira a visão obsedante do bicho.

O menino sem horizonte, mas sensível, a olhar as coisas da sua gaiola estreita, a ver os bichos, observa que suas principais características encontram-se também nas pessoas. Relaciona-as. Na comparação está uma das chaves-mestras da extraordinária expressividade do romancista. E não é simples imagem; é um processo. Usando o animal como um dos termos do símile, retrata suas personagens física e moralmente. (BRAYNER, 1978, p. 256-257).

Esse recurso expressivo, que vê o homem relacionado a um animal, não é presente somente em *Vidas secas*. Em *Infância*, o escritor, experiente e adulto, rememora lembranças juvenis e, ao descrever sua ida ao campo, deixa clara essa vertente de sua obra:

Perneiras, gibões, peitorais, enormes chapéus de barbicachos, pendiam de tornos cravados na taipa negra. Rolos de sola arrumavam-se nos cantos, cordas flexíveis em sebo. Enfileiravam-se num cavalete selas de campo de suadouros úmidos e escuros. Sapatões cabeludos em toda a parte, mantas de peles, correias, cabrestos, chicotes, látégos. Isso animalizava um pouco as pessoas. (RAMOS, 2012b, p. 137)

De forma oposta a *São Bernardo*, não vemos no fim da narrativa uma mudança na postura do narrador, ou mesmo na dos personagens. Fabiano e sua família não mudam, mas almejam um futuro melhor: “Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles.” (RAMOS, 2012c, p. 127). Esse contexto desse êxodo rural que é encontrado na narrativa era um problema presente na sociedade brasileira da época, com a grande seca que acometia alguns estados nordestinos. Graciliano traz à tona essa situação mostrando não apenas o desespero da família, mas a esperança em um futuro mais promissor. Desta forma, um problema social entra em contato

com a ideologia de uma sociedade melhor, cujo caminho era também a inserção comunicativa:

A expressão literária que se lança à transformação do mundo deve necessariamente começar pela superação dos meios de expressão estabilizados. Desse modo, fundem-se engajamento político ou social consciência estética; e metalinguística. (BULHÕES, 1999, p. 164).

A linguagem, intrínseca ao ser humano, insere o indivíduo em um contexto social. Por intermédio dela, o homem pode refletir sobre si mesmo e sobre o seu papel na sociedade. A literatura não pode ser entendida como um movimento estanque, no qual a língua só se reflete esteticamente, deixando de lado o pensamento ideológico contido nela. Ao discorrer sobre o poder da literatura e das palavras incorporadas a ela, Tzvetan Todorov afirma que:

Não posso dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas. Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimento, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar. [...] A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2012, p. 75-76).

É o que vemos nas obras aqui estudadas. Os narradores de *São Bernardo* e *Vidas secas* se debruçam sobre a linguagem e a questionam como forma de entender o seu próprio lugar e sentir as suas dores. Walter Benjamin alega que

Com efeito, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. [...] O romance, [...] não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1936, p. 212-213).

Em *São Bernardo*, o “sentido da vida” é o que busca na escrita, um homem ferido pela perda da mulher e pela sensação de que não consegue mais mudar:

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável essa prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto. [...] Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige. (RAMOS, 2010, p.140-143).

Em *Vidas secas*, a assimilação sobre “o sentido da vida” é enfraquecida por uma carência da linguagem, que restringe a família de Fabiano a uma condição socioeconômica precária:

O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látégos – aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? [...] sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. (RAMOS, 2012c, p. 97).

Essa conjuntura nos leva a aceitar a linguagem como um fator diferencial dentro da obra do escritor alagoano. A reflexão metalinguística vai além da concepção estética: desmascara todo um pensamento ideológico incutido nas profundezas do discurso da língua. Logo, podemos ver em Graciliano Ramos um projeto ideológico, ou pós-utópico, como defende Luís Bueno. Porém, ele não toma forma sozinho. A estética e a consciência metalinguísticas são o caminho no qual o homem pode encarar a sua realidade e os encontros e desencontros que essa humanidade fragmentada lhe proporciona:

O “desencontro da linguagem”, que ocorre nos diálogos de Graciliano Ramos, remete ao bloqueio em que as pessoas são insuladas. Não conhecem o amor, por que são seres emocionalmente áridos? Não. O selvagem desencontro em que suas vidas se estilhaçam resulta de uma vigência social que desnatura o amor. Este é o motivo básico porque não há seres luminosos na ficção de Graciliano – o mundo que ele espelha não produz seres excelsos. Gera somente vidas secas: - homens como Fabiano que, de tão aviltados em sua humanidade, não sabem sequer verbalizar o seu pensamento. Há uma trágica isomorfia entre bichos e homens, na ficção de Graciliano. Os homens são incapazes de exprimir um mínimo de sua humanidade que, de tão precária, fixa-se ao nível da animalidade. (BRAYNER, 1978, p. 315).

A sensibilização com o homem, seus incertezas e inseguranças, e com a vida, é característica predominante na obra do Mestre Graça, como o próprio afirma:

Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes. (RAMOS, 2012b, p. 210).

CONCLUSÃO

Ao longo da discussão proposta aqui, pudemos observar que na escrita de Graciliano Ramos o trabalho com a linguagem tem um papel fundamental. O escritor alagoano deve e merece ser estudado na sua especificidade, isto é, levando em consideração os aspectos que o distinguem dos demais escritores da sua época e como o seu legado deixou marcas na narrativa literária brasileira.

Nessa acepção, compreendemos que o trabalho metalinguístico evidencia um diferencial do autor. Observamos que a metalinguagem, entendida como um sistema reflexivo inerente à formação linguística do sujeito, é a forma com que o escritor e os narradores que ele constrói pensam a língua nacional, a função da literatura, a instrução e o poder que reside na língua.

Através da metalinguagem, notamos que em Graciliano, os projetos ideológico e estético, propostos por João Luiz Lafetá, se fundem e língua e ideologia são trabalhadas em conjunto. Reconhecendo a importância dos estudos de Lafetá e Bueno, procuramos delinear um sentido mais amplo para as duas propostas. Ambos os críticos pontuam as diferenças entre os escritores de 20 e 30 para a análise do momento literário conhecido como Modernismo e ambos parecem concordar no que diz respeito aos escritores de 30 assumirem uma posição socialmente mais questionadora, impregnada por uma reflexão ideológica, ou pós-utópica.

De fato, tal característica é peculiar nessa geração. Como já abordado previamente, o contexto histórico-social pelo qual o Brasil e o mundo passavam contribuiu para que o cunho socialmente reflexivo das obras dessa geração se propagasse. O que procuramos questionar é a incompatibilidade da proposta de um projeto estético e ideológico estanques, principalmente na escrita de Graciliano Ramos. A concepção de que o projeto ideológico é realçado enquanto que o estético fica em segundo plano não é concebível na obra do escritor de *Infância*. Percebemos na obra do autor que a linguagem é trabalhada nos níveis estético e ideológico simultaneamente.

Nesse sentido, tomamos como base o que afirma Barthes sobre a língua e o poder que nela se instaura. Trabalhar a língua dentro da literatura na sua inteireza é por em destaque a sua forma e o seu conteúdo. Em Graciliano Ramos, a discussão metalinguística evidencia o poder coercitivo da língua, mas também pensa as estruturas linguísticas do falante do português no Brasil e a necessidade de uma literatura que representasse a nossa diversidade.

Vemos em Graciliano que a linguagem e a sua expressão são essenciais ao ser humano, logo, a não detenção proficiente de um discurso linguístico é fator de exclusão social e econômica, e depreciação intelectual, fato para o qual Jonathan Culler nos chama a atenção:

As obras de literatura exploram as configurações ou categorias dos modos habituais de pensar e frequentemente tentam dobrá-las ou reconfigurá-las, mostrando-nos como pensar algo que nossa língua não havia previsto anteriormente, nos forçando a atentar para as categorias através das quais vemos o mundo irrefletidamente. A língua é, dessa maneira, tanto a manifestação concreta da ideologia – as categorias nas quais os falantes são autorizados a pensar – quanto o espaço de seu questionamento ou desfazimento. (CULLER, 1999, p. 63).

A humanidade, como já apontado aqui, é o destaque da narrativa graciliana. O drama íntimo do homem é o que destaca o autor; todavia, o homem precisa da linguagem para comunicar-se, e a apropriação dessa comunicação é o que está sendo enfatizado. A metalinguagem assume então um papel de responsabilidade: é por meio dela, das reflexões dos narradores, que o autor se debruça sobre os aspectos mais intrínsecos do texto.

Os narradores que Graciliano Ramos elabora são narradores reflexivos na metalinguagem e, portanto, pensam a língua constantemente na narrativa. Apesar de observarmos esse comportamento narrativo em toda a obra do Mestre Graça, escolhemos *São Bernardo* e *Vidas secas*, pois, como já mencionado, acreditamos que ambas as obras mostram essas características de forma acentuada por meio das suas divergências e semelhanças.

Em *São Bernardo*, a experiência metalinguística é evidente e clara, pois o narrador está escrevendo um livro memorialístico no momento em que a narração das suas experiências ocorre. A elaboração de um narrador inexperiente com o ofício e o seu questionamento das formas pré-estabelecidas do romance (ainda que o narrador não afirme estar escrevendo um), desvendam a composição literária e expõem em diversos momentos as crenças do próprio autor sobre a língua, a literatura e sobre o drama universal (que é ao mesmo tempo individual), de uma humanidade fragmentada, que busca entender os questionamentos pelos quais passava a nova conjuntura social e econômica da sociedade brasileira, com o advento do capitalismo e da modernização:

Dois conflitos dialeticamente inter-relacionados – o conflito entre Paulo Honório e Madalena e o conflito entre as forças da reação e do progresso tal como se apresentavam em nossa realidade – formam o núcleo de *São Bernardo*. O desenvolvimento desigual e duplamente contraditório do nosso capitalismo, determinando uma especificidade nas contradições humanas e sociais, leva Graciliano à criação de uma estrutura romanesca bastante original, onde – em orgânica síntese dialética – coexistem elementos de dois níveis diversos da evolução da forma romanesca: o “herói problemático” individualista, típico do romance

francês da primeira metade do século XIX, e o “herói problemático” que busca valores comunitários, ainda que de uma forma abstrata e solitária, surgido com o realismo russo dos fins do século passado. (BRAYNER, 1978, p. 93-94).

Em contrapartida, a peculiaridade de *Vidas secas*, com um narrador em terceira pessoa, que não está escrevendo um livro e não tem relação com a escrita, fato comum entre os três primeiros romances, coloca o quarto romance publicado pelo autor em posição de relevo. No posfácio de *Alexandre e outros heróis*, Rui Mourão afirma que

Publicado *Vidas Secas*, Graciliano Ramos havia encerrado um ciclo. A pesquisa que viera desenvolvendo havia atingido limite difícil de ser superado. Nesse último romance, a linguagem produzira verdadeira simbiose da camada linguística com a realidade a ser expressa e a estrutura narrativa evoluíra no sentido do despojamento, produzindo a desmontagem de todos os artifícios. O resultado se consumou numa obra revolucionária que se situou no plano da mais absoluta contemporaneidade, refletindo o que há de descontínuo e inconcluso na percepção do homem atual. (MOURÃO, 2007, p. 203-204).

Tratamos de investigar como essa diferença se comporta em relação ao trabalho estético e metalinguístico. Tomando como base o que propôs Harald Weinrich, pudemos perceber que o trabalho estético é encontrado em *Vidas secas* nas reflexões metalinguísticas que o narrador propõe. A comunicação inconsistente entre os membros da família de Fabiano nos expõe à perturbação linguística presente no contexto familiar dos personagens. Para Weinrich, toda a incongruência linguística é solucionada através de técnicas metalinguísticas. A detenção e o uso proficiente dessa função da linguagem permitem o esclarecimento das perturbações e o narrador de *Vidas secas* explora essa técnica que nem sempre é bem sucedida na narrativa.

A perturbação comunicativa da família de Fabiano não é tratada apenas no plano estético. O narrador do romance nos mostra a reflexão de Fabiano, que entende ser essa inabilidade comunicativa, um dos principais motivos de sua exclusão social. Como se observa, em Graciliano Ramos, estética e ideologia estão imbricadas no trabalho com a língua e esse é o fator diferencial em sua obra, como afirma Luís Bueno a respeito de *Vidas secas*:

Sem deixar de ser romance engajado, o livro é a demonstração cabal de que a fartura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. (BUENO, 2006, p. 664).

Não nos isentamos aqui de reconhecer que a bagagem política e as experiências com a prisão que o autor teve não excluem de sua obra uma reflexão crítica da literatura e, com isso, a discussão ideológica se faz presente. Contudo, o autor não se absteve de se ocupar com a língua nas suas formas e usos e nas consequências que essas formas e usos traziam para a exclusão ou inserção social.

O romance seria um instrumento de captar a vida interior e a projeção da realidade dentro do homem, tanto quanto os livros de memórias estarão marcados pelo mesmo cunho. Daí a honestidade de toda a obra. Da que se destina à confissão crua das impressões e experiências do homem Graciliano, do homem que foi criança, e do homem na prisão injusta; da que se volta para a configuração segura dos personagens, prolongamentos sensíveis do autor. (BRAYNER, 1978, p. 302).

Vimos que as escritas memorialística e jornalística do autor dialogam com as ideias expostas em ambos os romances, no que concerne à pragmaticidade da literatura, ao conceito da escrita literária aproximar-se da fala do povo brasileiro, bem como à importância da instrução e da literatura para a formação do sujeito.

Extraír da linguagem o máximo de possibilidades e reflexões é o que parece traduzir-nos a obra de Graciliano Ramos. Se por um viés mais objetivo a linguagem concisa salta aos nossos olhos, por outro lado, a subjetividade que ela carrega e a intensa reflexão que ela desencadeia a destaca no contexto literário nacional.

Concluimos no decorrer dessas linhas, que arte e vida são indissolúveis no conjunto de obras do autor de *Insônia*: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. [...] As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”. (RAMOS, 2011, p. 293).

A língua e suas manifestações formam o homem na sua mais íntima essência. Compreendemos no estudo dos romances de Graciliano, por meio de tantos personagens como Paulo Honório, Fabiano, Sinhá Vitória, a cachorra Baleia e outros, que a expressão linguística, ou a sua inexpressão, é impregnada de sentidos estéticos e ideológicos que podem e devem ser explorados ininterruptamente, cabendo à literatura uma reflexão ampla desses sentidos e possibilidades que a linguagem e a reflexão metalinguística nos fornecem.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 43. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BARTHES, Roland. *Aula*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. “O Modernismo e o Brasil depois de 30” e “Graciliano Ramos”. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 383, 384, 400-405.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina Coimbra, 1976.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos: coletânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Coleção Fortuna Crítica), p. 176-188.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição brasileira*. 1. ed. São Paulo: Annablume, FAPESP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. O sistema literário consolidado. In: CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 65-126.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia: modernismo*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. v.2.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DIÁRIO de notícias. Rio de Janeiro, 16 dez. 1934. Crítica, p. 20.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DPLO/ideologia>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

HANSEN, João Adolfo. D. Casmurro: simulacro & alegoria. In: GUIDIN, Márcia Lígia et al. (Org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2008. p. 143-177.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

_____. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978, p. 173-197.

LEMINSKI, Paulo. A Arte e outros inutensílios. In: ANSEIOS críticos. Curitiba: Criar, 1986. p. 58-60. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL2.htm>>. Acesso em: 21 set. 2011.

MALASARTE. Em boa companhia. *Diário da noite*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1935. Literatura & Cia, p. 2.

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: Ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. Curitiba: EdUFPR, 2003.

_____. Procura de caminho. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 52. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 189-204.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 94. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Garranchos*. 1. ed. SALLA, Thiago Mio (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012a.

_____. *Infância*. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

_____. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2010.

_____. *Vidas secas*. 116. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012c.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 103. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: _____. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011, p. 17-25.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____ (Org.). Apresentação. In: _____. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011. p. 13-18.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 13-32.

_____. *A literatura em perigo*. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

WEINRICH, Harald. Del la cotidianidad del metalenguaje. In: _____. *Lenguaje em textos*. Tradução de Francisco Meno Blanco. Madrid: Editorial Gredos, 1981. p. 110-139.